



**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

Il genere breve in Giovanni Verga

Le novelle

Relatore

CHIAR. MO PROF. GUIDO BALDASSARRI

Laureanda

CHIARA SARTORI

n° matr. 1062438 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

Sommario

Introduzione	1
1. Notizie biografiche	5
2. Seconda metà dell' Ottocento: l'Italia dopo l'unità	7
3. Contesto culturale	8
3.1. Il Naturalismo francese	8
3.2. Il verismo in Italia	10
4. Il Verga del primo periodo	13
4.1. Il graduale processo di maturazione	14
5. Il Verismo in Giovanni Verga	15
5.1. Adesione al realismo	18
5.2. L'intervista concessa a Ugo Ojetti e la questione della "conversione" ..	20
5.3. Sentimento del dolore e del destino e concezione della vita	22
5.4. Stile e linguaggio	24
5.5. I momenti dell'opera verista verghiana	25
5.6. Le tecniche narrative di Verga	29
5.6.1. La regressione e il discorso indiretto libero	30
5.6.2. Lo straniamento	31
6. La base costante della poetica verghiana	33
1. Il racconto breve	37
2. Gli inizi della novellistica verghiana	37
3. Nedda	40
4. Primavera e altri racconti	45
5. Vita dei campi	48
6. Le novelle principali di Vita dei campi	53
6.1. Fantasticherie	54
6.2. Rosso Malpelo	57
6.3. Cavalleria rusticana	65

7. Novelle Rusticane.....	69
8. Le novelle principali delle Rusticane.....	74
8.1. Cos'è il re	74
8.2. Malaria.....	77
8.3. La roba	80
8.4. Libertà	84
9. Per le vie.....	88
10. Le novelle principali di Per le vie.....	93
10.1. Il bastione di Monforte	94
10.2. Al veglione.....	98
10.3. Camerati.....	101
11. Drammi intimi.....	106
11.1. Un caso particolare: <i>Tentazione!</i>	110
12. Le ultime raccolte.....	115
12.1. Vagabondaggio	116
12.1.1. La novella che apre la raccolta: <i>Vagabondaggio</i>	117
12.2. I ricordi del capitano d'Arce	120
12.3. Don Candeloro e C.i.....	121
12.4. Le «Novelle Sparse»	122
Conclusione.....	123
Vita dei Campi	129
Le «Novelle rusticane»	135
Bibliografia.....	139

Introduzione

Quando, nel 1874, Giovanni Verga fa pubblicare la sua *Nedda*, con il sottotitolo «bozzetto siciliano», non ha un intento specifico se non quello di inaugurare in questo modo un genere narrativo da lui non ancora tentato: la novella. Siamo tutti abituati a pensare allo scrittore catanese come a un romanziere della scuola verista e a questa fama quasi esclusiva ha contribuito in massima parte la critica, che si è soffermata innumerevoli volte sulle conosciutissime opere de *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* e molto più di rado, invece, sugli ottimi risultati raggiunti anche nella sperimentazione del genere breve. Lo stesso Verga, a dire la verità, non attribuiva una grande importanza ai suoi racconti, che componeva di frequente per la pubblicazione in riviste, tentando in questo modo di far fronte alle ristrettezze economiche che la sua altalenante carriera di scrittore gli costringeva sovente a sopportare. Resta il fatto che le doti di un artista del suo calibro non possono essersi manifestate soltanto nel genere, seppur maggiore, del romanzo, e tralasciare una parte della sua produzione per analizzare esclusivamente le opere più famose significa precludersi la possibilità di comprendere appieno l'ideologia, gli intenti, lo stile e la mentalità di una delle personalità più importanti del panorama culturale dell'ottocento.

Le pagine seguenti nascono da questa consapevolezza.

GIOVANNI VERGA E IL VERISMO

«la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore»

1. Notizie biografiche

Il 2 settembre 1840 Giovanni Verga nasce a Catania, da Giovanni Battista Verga Catalano, discendente dal ramo cadetto di una famiglia dell'aristocrazia, e da Caterina di Mauro, appartenente alla borghesia cittadina.

Una volta conclusi gli studi primari, Giovanni inizia a seguire le lezioni private del poeta Antonino Abate, da cui l'allievo assimila la passione per la letteratura contemporanea.

Nel 1857 termina la stesura del suo primo romanzo, *Amore e Patria*, che rimarrà però inedito. L'anno successivo si iscrive alla facoltà di legge dell'Università di Catania, per desiderio del padre, ma non dimostra molto interesse per gli studi giuridici che decide di abbandonare definitivamente nel 1861, per dedicarsi all'attività letteraria. Nello stesso anno inizia a pubblicare il romanzo *I carbonari della montagna*, opera alimentata dal fervore antiborbonico di Verga, che si era arruolato nella Guardia Nazionale catanese, un corpo militare creato per difendere l'unità contro i Borbone.

La trilogia dei romanzi catanesi è completata da *Sulle lagune*, pubblicato a puntate nel periodico fiorentino «La Nuova Europa», nel 1863.

Nel 1865 Verga approda per la prima volta a Firenze, centro della vita politica e intellettuale italiana, dove trascorre il primo dei diversi soggiorni che fino al 1869 lo allontaneranno spesso da Catania. Il suo forte desiderio di affermazione lo mette presto in contatto con gli ambienti letterari fiorentini.

Dopo aver pubblicato *Una peccatrice*, nel 1866, romanzo che in seguito sconfesserà come "peccato letterario", ottiene finalmente il successo con *Storia di una capinera*, pubblicato a puntate nel 1870 sulla rivista di moda «La ricamatrice». Nel novembre del 1872 si trasferisce a Milano, dove rimarrà per un ventennale soggiorno, pur con i frequenti ritorni in Sicilia. Qui frequenta i più noti ritrovi letterari e conosce artisti e scrittori quali Arrigo Boito, Emilio Praga e Luigi Gualdo, che lo mettono in contatto con il mondo della Scapigliatura.

Nel 1873 esce *Eva* e l'anno seguente pubblica *Nedda*, la novella considerata la prima valida anticipazione della poetica verista di Verga.

Nel 1875 pubblica *Tigre reale* e *Eros* e lavora ad alcune novelle, che vengono raccolte e pubblicate nel 1876 nel volume *Primavera e altri racconti*. Nello stesso anno decide di rifare *Padron 'Ntoni*, un bozzetto marinaresco ideato due anni prima. Due anni dopo esce su una rivista la novella *Rosso Malpelo*, che dimostra evidenti tecniche veriste, e nel 1879 *Fantasticheria*.

Nel 1880 pubblica, presso Treves, la raccolta di otto novelle *Vita dei campi* e nel 1881 esce *I Malavoglia*, il primo romanzo del progettato ciclo *I Vinti*.

Nel 1883 escono altre due raccolte di novelle, *Novelle rusticane* e *Per le vie*. L'anno successivo è quello dell'esordio teatrale di Verga, con *Cavalleria rusticana* e della pubblicazione della raccolta di novelle *Drammi intimi*, seguita, nel 1887 da *Vagabondaggio*. Nel 1888 esce a puntate, sulla rivista fiorentina «La Nuova Antologia», il secondo romanzo del “Ciclo dei Vinti”: *Mastro Don Gesualdo*, pubblicato poi in volume, in un'edizione ampiamente rivista, l'anno successivo.

Nel 1891 pubblica, presso Treves, la raccolta di novelle, precedentemente apparse in rivista, *I ricordi del capitano d'Arce*. Nel 1893 ritorna definitivamente a Catania, dove continua a lavorare, seppur svogliatamente, al terzo romanzo del “Ciclo dei Vinti”, *La duchessa di Leyra*, che lascia però incompiuto. L'anno successivo esce un'ulteriore raccolta di novelle, *Don Candeloro e C.i.*

Scrive la sua ultima novella, *Una capanna e il tuo cuore*, nel 1919. Verrà pubblicata postuma sull' «Illustrazione Italiana». Nel 1920 viene nominato senatore del Regno. Muore nella sua casa di Catania il 27 gennaio 1922.

2. Seconda metà dell' Ottocento: l'Italia dopo l'unità

Il processo di unificazione della penisola si avvia verso la sua conclusione nel 1871, con il trasferimento della capitale del Regno da Firenze a Roma, annessa all'Italia l'anno precedente. L'unità nazionale rimane però un problema non completamente risolto, a causa dell'irredentismo di alcune regioni (Trentino e Venezia Giulia) che favorirà le tendenze interventiste alla vigilia della prima guerra mondiale. Inoltre, i limiti con cui il processo di unificazione si era realizzato avevano tradito molte delle speranze del Sud, legate alla caduta del regime borbonico. Il nuovo Stato unitario non riesce a colmare il ritardo economico e sociale in cui versa il Meridione e reagisce alla frustrazione del popolo soltanto con una dura repressione militare. Si origina così, in questo periodo, la cosiddetta "questione meridionale".

Al governo del paese si trova, inizialmente, la Destra storica, uno schieramento politico sorto a metà dell'ottocento ed erede della linea politica liberale di Cavour. Nel 1876 tale governo viene messo in minoranza dallo stesso parlamento e il re Vittorio Emanuele II incarica Agostino Depretis, il principale esponente dell'opposizione, presidente del Consiglio. Ha inizio così l'era della Sinistra storica.

Agostino Depretis promuove subito importanti iniziative sociali: con la legge Coppino estende l'istruzione obbligatoria e gratuita fino ai nove anni d'età, abolisce la tassa sul macinato, amplia il diritto di voto. In politica estera, la Sinistra storica abbandona la strategia anti-austriaca tenuta durante il Risorgimento e porta l'Italia ad aderire alla Triplice alleanza al fianco della Prussia e dell'Austria.

A Depretis succede, nel 1887, il siciliano Francesco Crispi, che si impegna in una politica di espansione coloniale in Africa, venendo però sconfitto ad Adua nel 1896. La sua dura repressione delle rivendicazioni contadine e operaie apre una crisi che culmina nelle agitazioni che scuotono l'Italia nel 1898 e che vengono soffocate nel sangue dal governo Pelloux. Nel 1903 ha inizio il governo di Giovanni Giolitti, che rimarrà primo ministro quasi senza interruzioni fino a marzo del 1914. Egli promuove una serie di misure per riformare le strutture politiche e sociali del paese, come il riconoscimento dei diritti di associazione e la riforma elettorale del 1912, che introduce il suffragio

universale maschile. Il fallimento politico avviene nel 1914, quando, a seguito della perdita del sostegno della classe dirigente liberale, Giolitti è costretto a lasciare le redini al conservatore Antonio Salandra.

3. Contesto culturale

Verso la fine dell'Ottocento, per influsso della filosofia positivista, che promuoveva la valutazione razionale e scientifica dei fatti, anche in letteratura si instaura una tendenza al realismo, che induce a cercare un nuovo canone di rappresentazione che escluda dalla narrazione la soggettività dello scrittore.

Così, in Francia, un gruppo di scrittori, tra cui Flaubert, i fratelli de Goncourt, Emile Zola, comincia a teorizzare e mettere in pratica l'apertura del romanzo ai fatti di cronaca, alla vita vera, per indagare i rapporti di causa-effetto che legano le azioni umane, e inizia ad utilizzare una stesura impersonale e neutra. Questi scrittori si definiscono "naturalisti".

3.1. Il Naturalismo francese

Alle origini del Naturalismo, che generalmente si colloca nella seconda metà degli anni sessanta, sta il romanzo *Germinie Lacerteux*, dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt, pubblicato nel 1865. Si tratta della storia di un'umile domestica, divisa tra la serietà della vita di lavoro e un'esistenza dissoluta trascorsa tra la povertà e la prostituzione. Nella prefazione i due autori dichiarano apertamente il loro intento:

Dobbiamo chiedere scusa al pubblico per questo libro che gli offriamo e avvertirlo di quanto vi troverà.

Il pubblico ama i romanzi falsi: questo è un romanzo vero. Ama i romanzi che danno l'illusione di essere introdotti nel gran mondo: questo libro viene dalla strada.

Ama le operette maliziose, le memorie di fanciulle, le confessioni d'alcova, le sudicerie erotiche, lo scandalo racchiuso in un'illustrazione nelle vetrine di librai: il libro che sta per leggere è severo e puro. Che il pubblico non si aspetti la fotografia licenziosa del piacere: lo studio che segue è l'analisi clinica dell'Amore¹.

Gli autori affermano, dunque, di voler dare piena cittadinanza letteraria alle miserie delle classi più basse. Tuttavia, come ha sapientemente sottolineato Erich Auerbach, un importante studioso del realismo, i fratelli Goncourt sembrano interessati più ad attirare il pubblico che a immedesimarsi veramente nel vivere umile:

Il fatto che nel romanzo *Germinie Lacerteux* si tratti ancora una volta di una domestica, cioè di un annesso della borghesia, indica che il compito di inserire il quarto stato [le classi popolari] in una rappresentazione artistica seria non è stato veramente inteso e tentato. Quello che legava i Goncourt all'argomento era tutt'altra cosa: era l'attrazione sensuale per il brutto, il repellente, il malato. [...] Ci si accorge che si tratta non di un impulso sociale, bensì estetico, e che si descrive non un soggetto che metta in evidenza il nocciolo della struttura sociale, ma un singolare fenomeno isolato al margine di essa².

Pur divenendo un modello essenziale per i successivi sviluppi della scuola naturalista, l'opera dei Goncourt appare ancora legata, quindi, all'estetica di origine baudelairiana più che a un'esigenza di rinnovamento sociale.

Il saggio che, invece, codifica nitidamente i precetti del Naturalismo è // *romanzo sperimentale* di Emile Zola, pubblicato in Francia nel 1880. L'autore intende dimostrare che «se il metodo sperimentale conduce alla conoscenza della vita fisica, deve anche condurre alla conoscenza della vita delle passioni

¹ E. e J. de Goncourt, *Le due vite di Germinia Lacerteux*, Rizzoli, Milano, 1957, pp. 7-8.

² G. M. Anselmi e G. Fenocchio, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. 5, Mondadori, Varese, 2008, p.114.

e dell'intelletto». Egli accoglie la teoria secondo cui il romanzo deve divenire una

forma di conoscenza e sostiene la necessità che questo fine venga conseguito adottando un metodo desunto dalla scienza.

In generale si può dire che i naturalisti - e in particolar modo Zola – ritengono che una delle funzioni della letteratura sia quella di denunciare i mali e le ingiustizie del mondo.

3.2. Il verismo in Italia

La riformulazione italiana della corrente naturalista acquista il nome di Verismo, un termine con il quale la critica letteraria indica un orientamento narrativo dei decenni tra il 1870 e il 1890. Il carattere di questo orientamento è definibile come

attitudine a raccontare i fatti con la massima oggettività possibile e ad affrontare la realtà materiale del mondo narrato anche nei suoi aspetti più sgradevoli e crudi, riproducendo fedelmente il linguaggio dei contesti sociali che costituiscono, di volta in volta, l'oggetto e l'ambiente della narrazione³.

I veristi italiani, in generale, vogliono studiare e riprodurre dal vero i diversi aspetti della vita, esaminando da un lato la «verità effettuale» delle azioni e, dall'altro, l'intimità dell'animo umano in relazione con determinate situazioni ambientali e sociali. La concentrazione degli scrittori italiani, dunque, non è diretta soltanto agli elementi più deteriori, ma alla vita degli umili nel suo complesso.

I narratori veristi si confrontano inoltre, a vari gradi, con le nuove scoperte scientifiche, legate all'osservazione diretta della realtà, con lo studio delle

³ Ibid. p.116.

condizioni di vita degli strati sociali più bassi e con la narrativa francese dell'Ottocento, a partire da Balzac e fino allo stesso Zola.

Il Verismo si afferma soprattutto grazie all'impulso proveniente dal Sud, in particolare dal critico Francesco De Sanctis, che nel suo *Studio sopra Emilio Zola* (1878) identifica come aspetto più innovativo dell'autore francese quello di aver analizzato totalmente la realtà, compresi i suoi aspetti più sordidi. Le regole narrative vengono però definite, in un certo senso, da Luigi Capuana, grande amico e sostenitore di Verga, che riferendosi a Zola spiega la differenza più sensibile tra il Naturalismo francese e il Verismo italiano:

Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione, [...] il guadagno non sarebbe né grande né bello. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma soltanto nella forma e tal influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte⁴.

La scientificità, dunque, non deve consistere nel trasformare la narrazione in esperimento, ma deve essere la tecnica con cui lo scrittore rappresenta i fatti, che è, sì, simile al metodo scientifico, ma resta nei limiti propri dell'arte.

Altra differenza sensibile tra Verismo e Naturalismo francese è che questo si sviluppa in una società industrializzata e in un contesto cittadino, il verismo si diffonde, invece, in una realtà, quella italiana, ancora arretrata e povera e in uno scenario soprattutto rurale.

Quindi, mentre i naturalisti francesi descrivono soprattutto la vita del proletariato urbano, i veristi si concentrano sulle condizioni di miseria e di sfruttamento del sottoproletariato, composto da contadini e pescatori. Inoltre, mentre gli scrittori francesi dimostrano una certa fiducia nel progresso, l'ideologia dei veristi è molto più pessimistica. Un miglioramento delle condizioni di vita dei ceti subalterni appare impossibile: quando, nelle opere

⁴ L. Capuana, Recensione a «I Malavoglia», in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881.

veriste, un personaggio di umili origini tenta di modificare la sua condizione salendo nella scala sociale, il suo sforzo finisce quasi sempre in tragedia. Evidentemente, quindi, nonostante sia impensabile slegare completamente le due correnti letterarie (quella francese e quella italiana), è altrettanto difficile considerarle unite da un rapporto preciso di continuità. Paolo Pullega, parlando di Giovanni Verga e della sua adesione al verismo, ha scritto, in proposito, una pagina interessante che riporto, poichè può aiutarci a comprendere meglio la questione:

I primi recensori videro nei *Malavoglia* e nel nuovo stile verghiano il riecheggiare del naturalismo francese, e ancora il Croce, nel 1903, osservava che «il verismo è stato in Italia un'importazione, un'imitazione esotica». Al contrario il Russo, pur accogliendo nella sostanza l'impostazione crociana, attenuava il rapporto di derivazione, sostenendo che «si è insistito soverchiamente sulla genesi estranazionale del verismo italiano». [...] In effetti, interpretare il verismo verghiano come tentativo di riprodurre in Italia le teorie naturalistiche sembra impossibile. Esiste in primo luogo una discordanza di date, in quanto *Le roman expèrimental*, in cui Zola enunciava le sue tesi e che il Verga potè leggere in una copia del Cameroni, uscì in Francia nel 1880, quando ormai il Verga aveva definito il suo modello stilistico e aveva pressochè ultimato la stesura dei *Malavoglia*. [...] il Verga, poi, sebbene manifesti una notevole stima per lo scrittore francese, non sembra apprezzarne le tesi. Discutendo con il Cameroni proprio del *Roman Expèrimenta*, osserva: «Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve ad un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo [...]»⁵.

Ovviamente non si può ridurre il verismo italiano alla sola opera di Verga, e teorie di questo tipo possono certamente essere confutate prendendo in considerazione altri autori; ma essendo egli uno dei principali esponenti di questo tipo di letteratura è evidente che le osservazioni di Pullega sul legame

⁵ Paolo Pullega, *Leggere Verga, antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1973, p.30.

tra Verismo e Naturalismo possono avere una valenza in qualche modo generale. In ogni caso, il verismo italiano presenta dei caratteri peculiari che ci consentono di delineare abbastanza precisamente la fisionomia di questa corrente culturale.

La spassionatezza, il disinteresse, l'impersonalità e la sincerità sono i concetti su cui si basa più radicalmente la scuola verista. Per quanto riguarda il linguaggio utilizzato, è chiaro che per ottenere una ricostruzione il più obiettiva possibile, la narrativa avrebbe dovuto servirsi della lingua parlata effettivamente nelle terre che facevano di volta in volta da sfondo al racconto, e quindi avrebbe dovuto utilizzare i dialetti. Una decisione di questo genere avrebbe però impedito di offrire l'opera alla lettura e alla riflessione di tutti gli italiani. La scelta ricade quindi su una sorta di unificazione linguistica il più possibile adeguata alla condizione dell'intera nazione. In ciò, i veristi ottengono da subito risultati di valore, creando un linguaggio semplice e chiaro, ma allo stesso tempo preciso e adeguato alla mentalità dei parlanti.

4. Il Verga del primo periodo

Quando nasce Giovanni Verga, nel 1840, in Sicilia non si è ancora esaurito lo scontro tra classicisti e romantici e a Catania sono presenti due scuole rivali che si contendevano il privilegio di educare i giovani: quella romantica di Antonino Abate, seguito da Giovannino, e quella classicista di Rosario Cavallaro. La vocazione letteraria di Giovanni Verga è precoce, considerando che tra i sedici e i ventitré anni scrive tre romanzi e decide di abbandonare la facoltà di giurisprudenza ad un passo dalla laurea per dedicarsi esclusivamente alla scrittura; ma l'influenza del suo maestro di gioventù, nelle prime opere, è molto evidente: i tre romanzi giovanili – l'inedito *Amore e patria*, *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune* – sembrano completamente estranei alla successiva narrativa verghiana e si rifanno senza dubbio ai modelli raccomandati dal maestro Abate, le cui lezioni erano rivolte soprattutto all'esaltazione di tutte le rivoluzioni, antiche e moderne. Il Verga giovanile è quindi innegabilmente influenzato dai canoni del romanticismo, dove trionfa il bene sul male e l'amore sull'odio.

Dunque, è vero che Verga è uno dei più famosi rappresentanti della corrente letteraria del verismo, ma è vero anche che l'autore catanese ha sperimentato pure un periodo romantico-passionale precedente che sicuramente ha lasciato la sua impronta sia nei romanzi che nelle novelle immediatamente successivi.

4.1. Il graduale processo di maturazione

Possiamo schematicamente indicare tre periodi di graduale maturazione ideologica di Verga.

Tra il 1857 e il 1863 scrive e pubblica i suoi primissimi romanzi: *Amore e patria*, *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune*. Tutti e tre sono romanzi storici, tesi verso l'azione, la lotta per la patria e per la donna amata e impregnati di ideali tipicamente romantici della cui validità i protagonisti, e di conseguenza l'autore, non dubitano un istante.

Con *Una peccatrice*, romanzo pubblicato nel 1866, inizia il periodo della crisi del personaggio protagonista. Egli si innamora di una donna per lui inaccessibile e ne ottiene i favori solo dopo che si è affermato drammaturgo. All'idillio iniziale si sostituisce, però, a poco a poco, la sazietà dell'amore da parte di lui, che sperimenta una crisi dovuta alla sua incapacità di vivere con l'intensità dovuta il suo ideale d'amore. La vicenda è chiaramente autobiografica e la cosa è resa evidente proprio dagli sforzi compiuti dallo scrittore per frapporre tra sé e il suo personaggio la massima distanza. Il romanzo rappresenta una novità perché per la prima volta Verga sottopone i suoi ideali romantici alla verifica del reale: quando questi si scontrano con la quotidianità della vita di tutti i giorni il protagonista va in crisi. Tuttavia, l'autore non si ricrede ancora sulla validità delle sue etiche romantiche ed incolpa l'uomo per la sua debolezza.

La presa di distanza vera e propria inizia soltanto con *Eva*, romanzo pubblicato nel 1873, che narra la storia d'amore tra un povero pittore, Enrico Lanti, e una ballerina di lusso, Eva. Quando la ragazza lascia il suo mondo per vivere di privazioni insieme all'innamorato si verifica presto l'esaurirsi del sentimento e dell'attrazione e la donna lascia Lanti con una lettera molto

schietta in cui dimostra di avere piena coscienza di quanto la quotidianità del loro mondo sia incompatibile con un amore idilliaco. Verga inizia cioè a domandarsi concretamente che valore possano avere gli ideali in cui crede in un ambiente ormai industriale con essi incompatibile. Colpevole non è più chi è incapace di vivere secondo i suoi principi, ma chi non riesce ad accettare che seguirli non è ormai più possibile.

Lo scrittore, a questo punto della sua carriera, affronta dunque il problema di una generazione romantica che sente ormai i suoi strumenti inadeguati ma che non riesce ancora a rinunciare ai suoi ideali. Si comprende che il verismo sarà per Verga il punto di arrivo di un lento e graduale processo di maturazione.

5. Il Verismo in Giovanni Verga

La produzione verista di Verga ha avuto, nel corso del tempo, una fortuna varia e contrastante. Venuti, infatti, dopo le opere di ispirazione romantica, che avevano acquistato subito grande popolarità all'interno di un ambiente letterario dominato dal sentimentalismo, i romanzi e le novelle del Verga della seconda maniera, con le loro caratteristiche così nuove, con ambientazioni tanto differenti dalle precedenti, con una forma di scrittura mai usata prima, furono accolti generalmente con rispetto, ma senza troppo entusiasmo.

Tra coloro che valutarono negativamente le opere veriste di Verga al loro primo apparire, va ricordato Edoardo Scarfoglio che, per quanto apprezzasse ne *I Malavoglia* semplicità e colorito, vedeva nel romanzo «una contorsione faticosa e fastidiosa» e sosteneva che esso, nel complesso, dava l'impressione di «una pesante monotonia»⁶. Ugualmente critici furono il Carducci e Giovanni Alfredo Cesareo, sebbene quest'ultimo abbia riletto successivamente le opere in questione, cambiando poi la sua opinione.

⁶ E Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, Milano-Roma, Mondadori, 1925, nel capitolo *La novella obiettiva di G.V. e il dialogo indiretto* (I ed., Roma, Sommaruga, 1885).

Sembra che Verga stesso fosse consapevole dello scarso successo ottenuto, tanto che in una lettera al Capuana, dell'aprile 1881, scrisse:

I *Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo [...]. Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va⁷.

Il 22 aprile, una settimana prima che venisse pubblicato il suo famoso saggio, dedicato al romanzo, sul *Fanfulla della Domenica*, il suo interlocutore gli rispose:

I *Malavoglia* non sono un fiasco [...], il fiasco in questo caso lo fa il pubblico e la critica che si ricrederanno presto come accade coi lavori che escono dalla solita carreggiata e che hanno elementi di grandissima vitalità. Per me I *Malavoglia* sono la più completa opera che si sia pubblicata in Italia dai *Promessi sposi* in poi.

Ed infatti, il primo a sostenere il valore complessivo dell'opera del Verga verista fu proprio Luigi Capuana, che da subito aveva intuito la grandezza di *Nedda*, con cui sentiva che l'autore aveva trovato «un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano» e che parlando di *Vita dei campi* sostenne che con queste novelle Verga «ricompariva con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrata in quel fortunato bozzetto (*Nedda*), ma con una maestria più affinata, più vigorosa e più progredita nei grandi segreti dell'arte»⁸.

L'inizio della stagione verista di Verga si identifica solitamente con il 1878, data di composizione di *Rosso Malpelo* e *Fantasticheria*, due novelle che due anni dopo confluiscono nella raccolta *Vita dei campi*. Alcune volte, però, è la

⁷ Giovanni Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

⁸ L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie I, Milano, S. Brigola e comp., 1880.

pubblicazione di *Nedda*, nel 1874, ad essere designata come conversione dell'autore al verismo. Quel che è certo è che è nella lettera prefatoria all' *Amante di Gramigna*, indirizzata all' amico Salvatore Farina, che Verga inserisce i postulati teorici della propria poetica verista:

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico - un documento umano, come dicono oggi - interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo tra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere *stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne. Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in codesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*?

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorchè l'affinità e la coesione di ogni sua

parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale⁹.

Il narratore onnisciente, in grado di orchestrare la vicenda secondo un disegno prestabilito, non deve più esistere: il racconto dovrà dimostrare da sé la concatenazione causale degli eventi. L'autore deve sparire anche dal punto di vista linguistico, poiché la narrazione sarà affidata alle parole semplici e pittoresche del popolo.

Una tale conversione non è il frutto di una decisione improvvisa, ma è il punto di arrivo di un lento e profondo travaglio spirituale, che porta Giovanni Verga ad arricchire la sua scrittura con alcuni caratteri specifici, che vanno, almeno sommariamente, spiegati.

5.1. Adesione al realismo

Verga, dopo un lungo processo di maturazione, accoglie quel generale orientamento dello spirito europeo rivolto al concreto, al dettagliato e al

⁹ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 2011, pp.191-192.

realistico. Aderisce cioè alla modernità e alle nuove teorie, eliminando dalle sue opere tutto ciò che nei suoi precedenti lavori appariva artificioso e puramente esteriore. Questo non significa, però, che si appresta ad eliminare ogni traccia di passione dalla caratterizzazione dei suoi personaggi, tutt'altro. Si tratta però di una passionalità istintiva, determinata dall'ambiente reale in cui ciascuno vive ed agisce, e non immaginata arbitrariamente dall'autore. Verga arriva a questo punto grazie al fascino esercitato su di lui dal romanzo francese moderno: di Flaubert, Balzac, Maupassant e Zola. Da quest'ultimo si mantiene lontano, però, per quanto concerne gli aspetti 'scientifici': Zola aveva trasferito nella narrativa i principi tipici della medicina, sostenendo che il romanzo dovesse essere solamente pura scienza. Verga questo aspetto lo abbandona, per volgersi in alternativa ad una commossa rievocazione dei piccoli mondi provinciali da lui stesso conosciuti. Tutti gli scrittori veristi si dedicano alla loro provincia, rievocandone con sentimento quasi patriottico le virtù, ma anche i difetti; e così fa pure Verga con la sua Sicilia, in un continuo sforzo, come scrive il Sapegno, «di riprender possesso della sua natura più profonda e segreta di provinciale inurbato, ma solo parzialmente corrotto dagli usi di una civiltà tutta fatta di convenzioni, di formalismi, di paura e di rispetti umani; di risalire alle origini e risuscitare le memorie pure della sua infanzia e riprender contatto con la sua terra; alla quale egli ritornava con l'animo del figliuol prodigo, come all'unico bene che ancora gli rimanesse intatto e solido dopo tanta dissipazione, bene vicino e tangibile, e pure indecifrabile e remoto come un miraggio, come l'ideale oggetto di una suprema e già disperata nostalgia. Riveduti così nella luce della memoria, in quell'alone di misterioso silenzio che li ricinge, in quell'atmosfera di stilizzata liturgia, sullo sfondo di una natura ostile e tirannica come una divinità imperscrutabile, i contadini e i pastori, gli uomini del mare e delle terre bruciate dalla lava e avvelenate dalla malaria, di cui adolescente aveva visto o udito narrare le gesta nelle campagne di Vizzini, di Tebidi, di Trecastagni o tra le scogliere di Aci Trezza, risorgono con una grandezza e una maestà che

è il segno della loro qualità poetica, e suscitano intorno a sé, con ogni loro gesto e con le rare parole, un'aura di trasognata epopea»¹⁰.

5.2. L'intervista concessa a Ugo Ojetti e la questione della "conversione"

Sebbene la critica sia abituata a designare il Verga, almeno per quanto concerne una parte della sua produzione, come appartenente a queste correnti letterarie 'realiste', e nonostante i caratteri di gran parte delle sue opere rientrino effettivamente all'interno di questi schemi, egli non è mai stato particolarmente propenso a darsi, per così dire, delle etichette.

A conferma di ciò possiamo soffermarci sulla lettura di una parte di intervista che Verga concesse a Ugo Ojetti nel 1894, nella quale, tuttavia, assimilando in parte il lavoro dello scrittore a quello di uno psicologo, conferma di approcciare alla scrittura in una maniera in un certo senso scientifica, come appunto fanno i naturalisti francesi:

- Ella è considerato in Italia il più valido campione del naturalismo puro, del naturalismo fisiologico. In Francia, per confessione degli stessi suoi fedeli, esso è caduto. Ella che ne pensa?

- Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante. Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare

¹⁰ N. Sapegno, *Appunti per un saggio sul Verga*, in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, 1981.

tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Ma intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace [...] ¹¹.

La critica stessa ha sempre trattato la questione della “conversione” veristica di Verga come uno dei nodi più problematici. Il fatto che una parte della sua opera sia da incanalare in queste correnti letterarie è ormai fuori discussione, ma il tema del passaggio preciso da una fase, per così dire, romantica ad una veristica è sempre stato dibattuto. Ne parla chiaramente anche Masiello nel suo trattato su Verga:

Al centro, come chiave di volta, la questione del naturalismo e della sua incidenza nella storia intellettuale ed artistica del Verga. Riconoscerne il risalto, la funzione di «commutatore», significa articolare in termini oppositivi e dialettici il rapporto tra opera «giovanile» (i romanzi fiorentino-milanesi) e opera della maturità e proiettare quest'ultima in un orizzonte culturale europeo, gravido degli umori e dei risentimenti di cui la letteratura del naturalismo è intrisa; disconoscerlo, significa depotenziare il tasso di problematicità oggettiva e la carica di rottura che l'esperienza verghiana esprime (a titolo diverso) sui due versanti – indebitamente appiattiti – della sua storia. Insomma, allineare su uno stesso asse, su una uniforme prospettiva evolutiva, opere diversamente orientate e motivate è possibile solo a patto di sottovalutare, e persino rimuovere, di quelle opere, sostrati ideologici, fondamenti epistemologici, coordinate di poetica. ¹²

Quel che è certo è che Verga non ha mai apertamente sostenuto di aderire ad una certa ideologia, ma la sua costante ricerca di successo letterario (e

¹¹ Da un'intervista concessa a Ugo Ojetti nel 1894, riportata in *Il punto su: Verga*, a cura di Vitilio Masiello, Bari, Editori Laterza, 1986, pp. 99-100.

¹² *Il punto su: Verga*, a cura di Vitilio Masiello, Bari, Editori Laterza, 1986, p.16.

mondano) l'hanno condotto, inevitabilmente, a seguire il nuovo gusto del pubblico per quest'arte di ispirazione 'realista', componendo opere dai caratteri tutt'altro che discordanti con il Verismo italiano.

5.3. Sentimento del dolore e del destino e concezione della vita

Nonostante la sua stessa ammissione di voler compiere uno «studio passionato e sincero» il Verga verista si distanzia molto dalla fredda rappresentazione dei naturalisti francesi perché indagando sull'umanità degli umili e dei derelitti ne scopre le insospettate sanità e profondità di sentire e li ritrae quasi sempre sentendosi comprensivo e partecipe del dolore, avendo lui stesso vissuto e osservato di persona le sofferenze della sua terra di Sicilia. Gran parte delle sue novelle e dei suoi romanzi continuano quindi quella 'narrativa del dolore' tipicamente ottocentesca che passa da *Jacopo Ortis* a *Ettore Fieramosca*, dai *Promessi Sposi* a *Piccolo mondo antico*, dal *Marchese di Roccaverdina* a *Canne al vento*.

È indubbio, però, che questa rappresentazione del dolore ha in Verga un aspetto del tutto particolare: i suoi personaggi, di fronte all'inesorabilità del destino, non pongono né la disperazione né la rinuncia, e così manca qualsiasi tipo di ribellione o di speranza che derivi dalla fiducia nella Provvidenza. C'è, invece, un sentimento di fatale accettazione di ciò che il destino ha preparato per ciascuno. Il silenzioso soccombere di questi « muti e solitari eroi del dovere, del lavoro, dell'onore, custodi delle tradizioni e delle virtù domestiche»¹³, è spesso la più chiara dimostrazione della dignità con cui essi hanno saputo trascorrere la vita. Su questa particolare concezione verghiana dell'esistenza ha scritto molto esaustivamente il critico Attilio Momigliano in un suo saggio del 1965, del quale riportiamo le parole:

¹³ G. Viti, *Verga Verista*, Firenze, Le Monnier, 1985.

La concezione verghiana è d'una tristezza semplice e virile. [...].

La vita è veduta nella sua uniformità pesante, nelle sue fatiche quotidiane, e non nei suoi assalti improvvisi: su di essa incombe un destino uguale, che è inutile interrogare e che bisogna accettare con una pazienza, forte, senza maledire e senza benedire. Nell'opera austera del Verga, Dio è assente. Il problema della vita non è né affrontato né risolto, ma è accettato nella sua fiera austerità. Perciò nei suoi libri non ci sono veri tormenti spirituali, dibattiti ansiosi di spiriti che cercano, e nemmeno disperazioni tragiche o elevazioni sublimi di anime. Neanche i momenti piú grandi dei suoi personaggi non esulano dall'ambito del quotidiano: la chiusa dei Malavoglia è un canto malinconico verso una santità che è solo umana, verso la famiglia stretta nelle sue tradizioni di onestà e di affetto, come uno scoglio saldo contro le onde tempestose della vita.

Questo mondo, dove non c'è né Satana né Dio, è senza tenebre e senza splendori, grigio. L'uomo è chiuso in sé, affidato alle proprie forze, che si logorano giorno per giorno contro l'ostilità ostinata della sorte. Il Verga ha una concezione dura della vita. Il suo mondo è senza trascendenza e senza gioia, dominato da un destino sordo che temprava e lima le volontà: un mondo uguale, che pesa, attaccato alle necessità sempre presenti e sempre imperiose dell'esistenza quotidiana, scarsamente lirico, scarsamente tragico, con rarissime ascese al di sopra degli amari bisogni della vita che occorre vivere e guadagnare. Nell'opera del Verga la vita morale è quella che è richiesta e concessa dalle necessità della vita fisica; la sua morale è questa necessità e questo dovere di campare lavorando senza riposo: una morale stoica, un po' monotona, povera, di quella povertà che sembra inevitabile nella vita angusta e obbligata dell'analfabeta che deve pensare al pane di ogni giorno. In questa spiritualità penetra assai poco di ciò che supera gli affetti elementari e i bisogni impellenti della vita misera e primitiva. Qualche cosa di piú alto e di piú ricco vi poteva penetrare, ma in virtù di una fede che l'anima recisa e scura del Verga non ebbe¹⁴.

¹⁴ Attilio Momigliano, *Dante Verga Manzoni*, Casa ed. D'Anna, Messina-Firenze, 1965.

5.4. Stile e linguaggio

Il Verga verista si discosta dal Verga romantico precedente anche sul piano dello stile e del linguaggio. Volendo affidarci alle sue stesse parole, pare che il passaggio a questa nuova forma della scrittura sia stato improvviso:

È una storia semplice – racconta il Verga ai suoi amici. Avevo pubblicato qualcuno dei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un Capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio: senza una frase più del necessario: breve. Mi colpì, lo rilessi: era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente. Alle volte, si sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce!¹⁵

Ed è così che inizia la conversione della prosa verghiana: l'autore osserverà senza esaltare né giudicare, la vita parlerà da sé. Ed infatti, negli scritti del periodo verista, le parole sono essenziali e limpide, ma precise ed appropriate al contesto, qualche volta quasi dialettali. La sintassi assume la vivacità del parlato, divenendo spesso sgrammaticata e asintattica, come prodotta dalla bocca stessa degli umili.

Il passaggio, abbiamo detto, appare quasi improvviso ma in realtà in Verga c'era da tempo un'aspirazione a qualcosa di nuovo, di più sincero e forte: «era ciò che io cercavo - dice a proposito del giornale di bordo – senza rendermene conto distintamente».

¹⁵ Riccardo Artuffo, *Dalla conversazione di un giornalista*, in «Tribuna», 2 febbraio, 1911, Interviste siciliane. Anche il Croce riferisce (in *Critica*, 20 genn. 1916, *Dalle memorie di un critico*) di aver sentito questo stesso racconto dalla bocca del Verga.

5.5. I momenti dell'opera verista verghiana

Nella stagione verista di Verga è possibile fissare quattro momenti essenziali: *Nedda*, *Vita dei campi*, *I vinti*, *Novelle rusticane*.

Nedda è una storia tanto semplice quanto dolorosa, che narra del triste destino di una povera ragazza che lavora come raccoglitrice di olive lontano da casa per poter guadagnare il necessario per comprare le medicine alla madre ammalata. Nedda rimane completamente sola nella sua miseria dopo che, uno dopo l'altro, saranno morti la madre, il ragazzo di cui si è innamorata e la loro figlioletta neonata. La giovane protagonista è una vinta dal destino e dalla cattiveria degli uomini; possiamo dire che in questa novella c'è abbozzato il futuro mondo doloroso dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*.

Vita dei Campi è una raccolta di novelle che prende *Nedda* a modello, ma che rispetto a questa dimostra un'arte decisamente maggiore. Verga qui si è liberato da certi difetti che erano imputabili al precedente racconto e si dimostra arrivato ad un'effettiva conversione. Lo spiega bene il Capuana in una recensione alla raccolta:

Le otto novelle che formano questa *Vita dei campi* provano che la *Nedda* non fosse un'eccezione quasi inesplicabile, e che l'ingegno dell'autore non sia punto esaurito. Egli ricomparisce con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria piú affinata, piú vigorosa e piú progredita nei grandi segreti dell'arte. Oramai *Nedda* non sarà sola. Mara, Lola, la gna Pina la lupa, la Peppa, la Saridda le terranno buona compagnia col loro corteggio di amanti e di mariti. C'è Jeli il pastore mezzo inselvaticato fra i solitari pascoli di Tebidi; Rosso Malpelo e Ranocchio vere talpe della cava di rena rossa alla Carvana; c'è Turiddu, il bersagliere, e compare Alfio, l'omo, che non si lascia posare una mosca sul naso: c'è in ultimo quel buon diavolo di Pentolaccia che finisce cosí male, in galera, per aver perduto in un momento la sua filosofia di marito senz'occhi e senza orecchie.

[...] Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma piú particolarmente di quella piccola regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo. Tolti

di lí, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula. L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza, nella loro piú minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una piú sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è cosí che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide. L'illusione è piú completa che nella Nedda perché l'arte è piú squisita. Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare.¹⁶

Potremmo dividere le novelle di questa raccolta in due gruppi: un primo gruppo è formato da quattro racconti incentrati sulla passione e sui delitti d'amore; omicidi compiuti non tanto per gelosia ma per salvaguardare il proprio onore. Parliamo di *Cavalleria rusticana*, *Pentolaccia*, *La Lupa*, *Jeli il pastore*.

Il secondo gruppo, composto da *Fantasticheria*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di Santi e Rosso Malpelo*, è caratterizzato da tematiche piú variegate.

I vinti sarebbe dovuto essere un ciclo di cinque romanzi che, indagando i diversi livelli della società, dagli umili ai borghesi, ai nobili, per arrivare ai politici e agli aristocratici, avrebbe dimostrato come la lotta per l'esistenza e i meccanismi del calcolo economico dominino, ovunque, la convivenza sociale. Il criterio unificante era, appunto, la lotta per la sopravvivenza, concetto che lo scrittore ricava dalle teorie di Darwin sull'evoluzione delle specie animali, ed

¹⁶ Luigi Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.

applica alla società umana: anche questa, infatti, è dominata da conflitti di interessi, ed è sempre il più debole a soccombere. L'oggetto della sua narrazione dovevano essere proprio questi vinti, e non i vincitori.

Il suo progetto rimane incompiuto perché Verga porta a termine solo i primi due dei cinque romanzi che voleva comporre, che dovevano essere *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'Onorevole Scipioni* e *l'uomo di lusso*. Nella prefazione ai *Malavoglia* abbiamo la testimonianza di Verga stesso su come egli aveva immaginato il suo ciclo dei vinti:

Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la produzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguandosi le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi

che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada quest'immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi intorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha depositi sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge - all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione¹⁷.

Novelle rustiche è un'altra raccolta di valore che si inserisce, sia cronologicamente che idealmente, fra *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*. L'ambientazione è la stessa di *Vita dei campi*, ma l'idea di fondo è mutata. Nella precedente raccolta, infatti, gli umili erano ancora in un certo senso idealizzati, qui, invece, ogni traccia di ottimismo è svanita, lasciando il suo

¹⁷ G. Verga, *I Malavoglia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-6.

posto ad un pessimismo impregnante. La fame e la miseria soffocano ogni sentimento puro e disinteressato e l'artista osserva la scena deluso e triste.

I temi sono tratti principalmente dalla vita domestica, ma il motivo dominante è la «roba», cioè la smania di possesso, l'ansia del conquistare e accumulare.

I principali racconti sono *La roba*, *Malaria*, *Libertà*, *Storia dell'asino di San Giuseppe*, *Gli orfani*, *Pane nero*. Sono da ricordare, inoltre, *Il Reverendo*, *Cos'è il Re*, *Don Licciu Papa*, *I Galantuomini*, *Di là del mare*.

5.6. Le tecniche narrative di Verga

Alle novelle di *Vita dei campi* è affidato un compito sperimentale: come abbiamo visto, esse possono essere lette come la progressiva e sempre più completa definizione della tecnica verista di Verga. La principale conquista dell'autore è quella che gli consente di passare dall'ottica del narratore a quella del personaggio:

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 birbone¹⁸.

Questa è la voce narrante che introduce sin dal principio il protagonista della novella; una voce che pretende di imporre «una logica tutt'altro che persuasiva e universale»¹⁹ e che rivela immediatamente la nuova padronanza verghiana delle tecniche della narrazione impersonale.

¹⁸ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 163.

¹⁹ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

5.6.1. La regressione e il discorso indiretto libero

Nel famoso incipit di *Rosso Malpelo* si nota immediatamente che la mentalità adottata dal narratore è quella popolare, della comunità di cui il protagonista fa parte. Il narratore onnisciente, che contempla dall'alto la vicenda e ne tira le fila, commentando, informando e giudicando, non c'è più; al suo posto troviamo una voce che *regredisce* al livello sociale e mentale della gente che ritrae, adottandone anche l'umile punto di vista. Chi narra, sa e vede soltanto ciò che sa e vede il personaggio che agisce in quel momento e gli antefatti e le circostanze vengono portati a conoscenza del lettore solo grazie al suo pensiero.

La tecnica della *regressione* pone il problema del rapporto tra la scarsissima credibilità della voce popolare e il fatto che l'autore abbia deciso di affidarle il racconto. La questione è analizzata da Roberto Bigazzi, che scrive:

Sostituire alla guida autorizzata una abusiva, capace solo di notizie monche e tendenziose, non è un machiavello verista e verghiano per tenere lontani, grazie all'impersonalità così raggiunta, gli spettri romantici, o viceversa per mescolarsi misticamente tra gli umili; né questo drastico cambio della cornice narrativa può essere considerato un semplice intervento per valorizzare il realismo del quadro, magari con l'aiuto di una riverniciatura dialettale. Il narratore non è insomma l'utile controfigura di Verga, ma il rappresentante di un mondo in cui si stravolgono i vecchi ideali facendo finta di rispettarli²⁰.

Il passaggio a questo nuovo tipo di narratore è molto importante: egli rinuncia a fare da mediatore tra il libero esprimersi del personaggio e il lettore, fondendosi con i pensieri e le idee delle sue creature. Si tratta di una precisa volontà di adesione al mondo rappresentato.

Strettamente legata a questo artificio narrativo è la prassi linguistica del *discorso indiretto libero*, una tecnica che permette al narratore di dare indirettamente la parola ai suoi personaggi senza l'intervento dei "ponti"

²⁰ Ibid.

grammaticali costituiti dai verbi reggenti (disse, aggiunse, pensò...). Il momento di passaggio dalla parola del narratore a quella del personaggio non è quindi evidenziato da alcun segnale grammaticale; tuttavia l'indiretto libero è così vicino al discorso diretto da mantenere le coloriture e i modi di dire caratteristici dei personaggi. È una sorta di via di mezzo tra le due modalità tradizionali del discorso: il narratore abbassa il codice linguistico a quello dei parlanti.

Un chiaro esempio di questa tecnica lo troviamo al principio di *Cavalleria rusticana*:

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 cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.²¹

Bisogna precisare che la decisione di Verga di regredire al piano dei personaggi non è una semplice scelta formale, ma è semmai una scelta ideologica: narrare i fatti dal punto di vista rassegnato dei 'vinti' dalla vita è, per l'autore, un modo implicito per affermare la propria interpretazione pessimistica della realtà.

5.6.2. Lo straniamento

Essendo, il discorso indiretto libero, originato da un contatto tra lo scrittore e il personaggio, è naturale che il narratore, subentrato a Verga, lo sfrutti anche a scopo deformante. In questo modo si origina un terzo fenomeno caratteristico della scrittura verghiana, lo straniamento, che consiste nel cancellare la familiarità di un oggetto o di un personaggio, utilizzando un tipo di percezione in grado di rendere la cosa osservata "strana", come se la si vedesse per la

²¹ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 179.

prima volta. Per comprendere meglio questa tecnica narrativa è esemplare, ancora una volta, la novella *Rosso Malpelo*: il punto di vista adottato è quello malevolo del popolo, per il quale il comportamento del ragazzo appare costantemente incomprensibile, tanto che anche il rispetto devoto con cui conserva i vestiti e gli oggetti appartenuti al padre – cosa che noi riterremo naturale nell'agire di un figlio- viene continuamente contrassegnato come “strano”:

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che solevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a 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 guardarle, 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, egli aveva risposto di no. Suo padre li aveva resi così lisci e lucenti nel manico colle sue mani, ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni²².

L'autore fa in modo che il filtro del narratore popolare eserciti un'ottica straniante nei confronti dei comportamenti di Malpelo; in questo modo viene messa in risalto la diversità del protagonista rispetto alla comunità che lo circonda.

²² Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 172.

6. La base costante della poetica verghiana

Per tirare le fila di quanto detto finora possiamo affermare che Giovanni Verga è stato il vero autore della modernità. Contrariamente a quanto sosteneva la critica fino a qualche decennio fa, un'analisi approfondita della narrativa di Verga rivela una coerenza di fondo in tutte le sue opere, tanto che operare una distinzione netta tra scritti giovanili e scritti della maturità viene ormai considerato un atteggiamento da evitare. Non si può negare che un passaggio da un 'prima' ad un 'dopo' ci sia stato, sia sul piano dei modi di scrittura, sia sul piano delle tematiche, ma per lo scrittore catanese la verità è sempre coincisa con la realtà vivente, non con una realtà immaginata, e da questa posizione nasce tutta la sua poetica, nonostante i risultati concreti abbiano caratteristiche diverse. Le innovazioni stilistiche e tematiche che abbiamo visto, operate da Giovanni Vega, sono certamente collocabili, in particolar modo, nell'ambito della sua produzione verista, ma la sensibilità verso la condizione umana, i mutamenti sociali e gli avvenimenti storici sono una costante di tutta la sua vita di scrittore e di uomo.

II

VERGA NOVELLIERE

«La sua Nedda è un gioiello, l'ho letta con vera commozione e gliene faccio le più vive e affettuose congratulazioni. Pur troppo tutto è vero in quel caro Racconto, ed è verissimo che i Poveri hanno sollievo, e forse il solo, dalla perdita dei suoi più cari! Spero lo pubblicherà solo o con altri racconti, al di fuori dei giornali. Quanta poesia nella miseria e quanta inconscia virtù, e quale obbligo di soccorrerla rispettandola!»

1. Il racconto breve

Nel secondo Ottocento acquista valore, accanto al romanzo storico, il genere letterario della narrazione breve. Esso aveva cominciato a diffondersi a seguito dell'unificazione, incentrandosi sui temi della Scapigliatura e sulla soggettività e l'autobiografia del narratore.

A partire dagli anni ottanta, però, il genere breve si emancipa da questa soggettività di fondo e aumenta le sue potenzialità investigative, acquisendo una funzione di indagine sociale con conseguente incremento delle componenti realistiche.

Giovanni Verga sperimenta questo nuovo genere breve con le novelle, nelle quali testimonia la vita delle plebi rurali siciliane e, in un secondo momento, quella delle plebi milanesi urbane.

Il primo governo della Destra Storica aveva investito sull'espansione delle città e delle zone industriali del nord, poiché rafforzare la nazione significava renderla economicamente competitiva. In questo modo, però, le plebi erano state dimenticate: nessuna riforma agraria era stata avviata e le popolazioni del sud avevano subito l'unificazione senza trarne alcun beneficio. Verga cerca proprio di descrivere gli effetti provocati dal progresso quando entra in una società non riformata né economicamente né socialmente.

2. Gli inizi della novellistica verghiana

Verga novelliere nasce quasi per caso: nel gennaio del 1874, ritornato da poco dal suo solito viaggio di Natale in Sicilia, lo scrittore entra in un momento di crisi e scoraggiamento tale da fargli meditare persino l'abbandono della carriera letteraria. Nel contempo gli arrivano varie offerte di collaborazione a riviste e giornali con scritti brevi di vario genere, in particolare novelle. Verga decide di accettare, soprattutto per risollevarsi economicamente, ed è così che in tre giorni compone *Nedda*, che viene pubblicata il 15 giugno 1874 nella «Rivista italiana di Scienze, Lettere e Arti»

e ristampata in volume, alla fine dello stesso anno, presso l'editore Brigola di Milano, con il sottotitolo «Bozzetto siciliano».

La novella, al di là delle attese dello stesso autore, ottiene un consenso unanime e provoca presto richieste di altri racconti da parte degli editori. Non siamo però affatto in presenza di una cosciente conversione ideologica al mondo rusticano degli umili e Verga, per primo, sottolinea continuamente le ragioni puramente economiche che l'hanno spinto a cimentarsi con un genere che lui ritiene minore rispetto al romanzo. La scelta della tematica, poi, è in linea con una tradizione che proprio in quegli anni sembra conoscere una nuova fortuna. Nel 1871 Giulio Carcano pubblica la sua produzione 'rusticale' con il titolo di *Novelle campagnuole* e vi inserisce, come introduzione, un testo di Cesare Correnti che era apparso per la prima volta nel 1846 e che rappresenta un manifesto vero e proprio della letteratura campagnola:

Difendili dunque i poverelli, e s'altro non t'è concesso, falli guaire e gemere innanzi a coloro, cui gioverebbe che il cuore umano non provasse più neppure l'incomodo turbamento della compassione. Rimescola, figliuol mio, rimescola, che il Cielo ti benedica! e ricorda a codeste schizzinose damine, che una contadina può amare e soffrire meglio di loro! Dipingi la povera tosa, l'Angiola Maria, la Rachele, le quali senza disamare si rassegnano al male che non hanno meritato, mentre tante sono fra voi le querele, e le calunnie contro la Provvidenza!²³

Correnti sottolinea inoltre quali siano le difficoltà dell'artista nel farsi interprete di una realtà così complessa, pur nella sua apparente elementarietà:

Il povero, io lo so per prova, diffida di chi gli viene innanzi coll'aria di ricco, di sapiente, di protettore. Se un guardo curioso od esaminatore lo scruta, ei copre putibondo le piaghe dell'anima, e più ancora le gioie, i sentimenti, le speranze. -E voi credete, o ricchi, di conoscere il vostro colono, quando vi sta

²³ G. Carcano, *La Nunziata. Novelle campagnole*, a cura di F. Tancini, Serra e Riva, Milano, 1984.

dinanzi a capo chino, turbato, ma attento a difendersi ed a schermirsi dalla potenza e dalla sapienza ch'egli trema di vedere in voi? Voi credete di conoscere i villani, o letterati, perché vi siete fermati nel mezzo di una sagra a vederli ballonzolare, e cioncare e schiamazzare senza alcun rispetto a voi ed alle regole dell'euritmia? A conoscere questi cuori, che non tengono il processo verbale d'ogni lor palpito, vuoi un genio pietoso e sagace, che indovini quel che non ha nome nella coscienza, nè espressione nella lingua.²⁴

Sono questioni sicuramente sentite anche dal Verga di *Nedda*, la cui scelta tematica è però influenzata soprattutto dal diffondersi del naturalismo e dal gradimento dimostrato dal pubblico verso questo tipo di letteratura 'campagnola'. Resta il fatto che la novella rappresenta in ogni caso una svolta nel cammino di uno scrittore che fino ad allora aveva inserito i personaggi delle sue opere in ambienti alto-borghesi. Verga non era preparato all'impatto che questo testo avrebbe avuto nella sua vita di scrittore; lo dimostrano i molti giudizi mediocri da lui espressi su *Nedda* nelle lettere ai familiari. In un frangente, però, ci dà un' indicazione significativa, commentando un passo della recensione del Farina, che aveva rilevato nella novella un eccessivo fatalismo. Scrive infatti alla famiglia:

Io non so capire cosa intenda dire colla *fatalità* o *fatalismo* che critica nella *Nedda*. Se le condizioni miserrime di quelle classi son tali! E, piuttosto che immaginare, non ho potuto che raccontare? Treves leggendolo [l'articolo] mi disse di lui *non ne capisce niente*, e mi duole di dire che mi pare appunto così²⁵.

Importante è la distinzione che Verga pone qui tra 'immaginazione' e 'aderenza al vero', seguita dall' affermazione che nel suo caso il 'raccontare' è stata la soluzione naturale dovuta alla conoscenza diretta del mondo che veniva rappresentato.

²⁴ Ibid.

²⁵ G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979, p.69.

Al di là dei risultati raggiunti, questo dimostra che, almeno nelle intenzioni, la sua volontà era quella di accostarsi a quella particolare realtà senza schemi precostituiti. L'analisi attenta del racconto dimostra, tuttavia, le conseguenze di quell'irrisolto problema di fondo, l'ambiguità, cioè, che traspare nel punto di vista che l'autore cerca di assumere.

3. Nedda

«La sua Nedda è un gioiello, l'ho letta con vera commozione e gliene faccio le più vive e affettuose congratulazioni. Pur troppo tutto è vero in quel caro Racconto, ed è verissimo che i Poveri hanno sollievo, e forse il solo, dalla perdita dei suoi più cari! Spero lo pubblicherà solo o con altri racconti, al di fuori dei giornali. Quanta poesia nella miseria e quanta inconscia virtù, e quale obbligo di soccorrerla rispettandola!»²⁶.

Così scriveva a Verga la contessa Clara Maffei, riferendosi alla novella uscita nel 1874. Nedda è il primo bozzetto verghiano di ambiente rusticale, che tuttavia, come abbiamo già detto, non segna ancora il punto di arrivo al verismo. Si tratta piuttosto di una novella di passaggio.

La storia è incentrata su un'umile e rassegnata raccoglitrice di olive che, per aiutare la madre malata, vaga per le fattorie in cerca di occupazione. Nedda è innamorata di Janu, un contadino che muore lasciando la ragazza incinta di una bambina. Anche la bimba, nata "rachitica e stenta", presto morirà, essendo la madre incapace di provvedere al suo sostentamento. La novella si conclude con le parole di Nedda che, dopo aver adagiato sul letto di sua madre la povera creatura, «cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura. – Oh!, benedette voi che siete morte! Esclamò. – Oh benedetta voi, Vergine Santa, che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me!»²⁷.

²⁶ G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979.

²⁷ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

In questa novella, miseria e virtù vanno a braccetto e a questa è legata anche la bellezza della ragazza, che è stata sciupata dalle fatiche e dagli stenti ma che è ancora visibile in qualche traccia:

«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, aveva 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 esser robuste»²⁸.

Il 'ritratto' della ragazza non viene presentato al suo primo apparire, ma quando il personaggio, illuminato dalla fiamma, entra nel 'campo visivo' del lettore. Carmelo Musumarra, a proposito, scrive:

In *Nedda* lo scrittore diventa poeta, non tanto perché abbandona il suo corpo nella poltrona, vicino al fuoco, mentre il suo pensiero corre lontano, attratto da sensazioni «indefinibili», e neanche perché la fiamma del caminetto ingigantisce fino a diventare la gran fiamma della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna, quanto perché quella fiamma illumina la bellezza interiore di una povera contadina [...]. Nessuna delle donne verghiane era stata, finora, così vivacemente illuminata da una luce di fiamma, che scopra una nuova bellezza, tanto inconsueta e umana²⁹.

²⁸ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

²⁹ Carmelo Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, 1986.

Aggiunge, inoltre, a questa spiegazione, una precisazione sul nome della protagonista: Nedda è la versione popolare di Sebastiana; è un nome umile e semplice, che addolcisce la figura della ragazza e che dimostra ulteriormente, secondo Musumarra, un gusto per la parola poetica.

Le innumerevoli sventure di Nedda non provocano una decadenza della sua virtù, che rimane salda fino alla fine, così come la sua fede.

La novella si apre con la raffigurazione di un interno della fattoria del Pino, dove sono riunite le raccogliatrici di olive. Immediatamente leggiamo due passaggi che lasciano intravedere, seppur involontariamente, una visione folcloristica del mondo popolare:

il pecoraio si mise a suonare certa arietta montanina che pizzicava le gambe.

I cenci svolazzavano allegramente, e le fave ballavano anch'esse nella pentola, borbottando in mezzo alla schiuma che faceva sbuffare la fiamma.³⁰

Del resto è comprensibile che chi osserva una realtà 'altra' da una posizione di superiorità, difficilmente riesca a sottrarsi alle insidie del pittoresco; ed è ciò che avviene in Verga, che qui cade nel tranello e finisce col leggere attraverso le categorie dell'insolito ciò che in realtà è la pura espressione del degrado sociale. Nel descrivere questo mondo, poi, sembra voler commuovere più che documentare, sottolineando gli aspetti più pietosi di una certa condizione umana. Permangono, qui, un moralismo e un tono patetico di derivazione in parte scapigliata, ma soprattutto tardo romantica e l'oscillazione tra rappresentazione realistica di un mondo e volontà di generare nel lettore compassione, impedisce alla novella di raggiungere quella impersonalità di cui Verga diverrà maestro soltanto più tardi. Manca ancora, inoltre, una piena adesione alla mentalità dei personaggi: l'autore adotta un punto di vista ancora letterario, che lo induce a ricercare particolari artifici stilistici ed espressivi. Ciò non toglie che in gran parte della novella egli tenti di uniformarsi anche al livello 'basso' del dialogato, ma il tutto si realizza

³⁰ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

spesso con il ricorso a metafore animalesche che rimangono in bilico tra una partecipata commiserazione e l'ironia involontaria:

«Allora due o tre si volsero verso di lei, mentre le altre si sbandavano ciarlando tutte in una volta come gazze che festeggiano il lauto pascolo».

«Nedda le lanciò dietro un'occhiata simile a quella che il cane accovacciato dinanzi al fuoco lanciava agli zoccoli che minacciavano la sua coda»³¹.

La questione dei paragoni con gli animali è trattata anche da Roberto Bigazzi, il quale sostiene che il loro utilizzo abbia un intento ben preciso:

Nedda è «la povera ragazza», e la connotazione affettiva si riverbera in ogni suo atto, attraverso un sistema di paragoni adeguati: se canta per farsi coraggio è «come un uccelletto spaventato», se trema è «come una capretta sbrancata», con Janu è «come una cerbiatta innamorata», e alla fine si isolerà «come un uccelletto ferito». Questo 'bestiario' non è tanto in rapporto con la selvatichezza della contadina, quanto appunto col bisogno di creare immagini di delicatezza e di fragilità, accentuate dal diminutivo, che viene anche esteso tutt'intorno, alla «scodelletta», all'«orticello», alla «mantellina»³².

In Nedda, insomma, la virtù degli umili è ancora data per scontata e presente, ha solo bisogno di «essere protetta dai contraccolpi delle leggi economiche». Per quanto concerne l'impersonalità del narratore, essa appare ancora lontana anche a causa degli interventi di Verga, che assumono per lo più una funzione di commento edificante, filantropico, a volte con i toni della denuncia sociale:

«o portava dei carichi in città per conto altrui, o faceva di quegli altri lavori più duri che da quelle parti *stimansi inferiori al còmposito dell'uomo*»;

³¹ Ibid.

³² R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

«-È vero! È vero! Risposero le altre *con quel sentimento istintivo di giustizia che c'è nelle masse, anche quando questa giustizia danneggia gli individui*»; *«la moralità del padrone non è permalosa che per negare il lavoro alla ragazza che, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica»*; «Fra tutte le miserie del povero c'è anche *quella del sollievo che arrecano quelle perdite più dolorose pel cuore!*»; «rispose il giovanotto *con logica contadinesca*»³³.

In questi passi è evidente la difficoltà del narratore borghese nell'esimersi dall'intervenire nella narrazione, poiché il vero intento è quello di farsi mediatore tra due realtà sociali non omogenee tra loro.

Il grande tema della novella è quello della morte, sempre rapida e tragica. Janu muore precipitando da un albero, dopo un brevissimo ultimo colloquio con Nedda, che è in realtà più un soliloquio:

Il cuore te lo diceva! Mormorò egli con un triste sorriso. Ella l'ascoltava coi suoi grand'occhi spalancati, pallida come lui, e tenendolo per mano. L'indomani egli morì³⁴.

Anche la sua bambina, dopo che la madre aveva tentato senza successo di «spremere tra i labbruzzi affamati il sangue del suo seno», muore velocemente:

Una sera d'inverno, sul tramonto, mentre la neve fioccava sul tetto, e il vento scuoteva l'uscio mal chiuso, la povera bambina, tutta fredda, livida, colle manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più³⁵.

Per quanto riguarda il linguaggio, in questo racconto Verga utilizza una parlata dialettale e provinciale, ed anche in questo, dunque, *Nedda*

³³ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

rappresenta una novità rispetto ai romanzi precedenti, che avevano richiesto un linguaggio borghese, talvolta melodrammatico. Ora ci troviamo in un ambiente contadino, che necessita di ben altre parole. Oltre ai sicilianismi ci sono anche i toscanismi (*o che fai tu costà?; la Nedda correva; sembrolle i rintocchi cadessero sul capo; ecc.*), ma siamo in ogni caso nell'ambito del linguaggio del contado.

Per concludere, possiamo dire che questa novella è un punto cruciale nella narrativa verghiana, ma non determina una netta rottura con il passato. Quello di Verga è un processo che in *Nedda* comincia a dare i suoi frutti più notevoli. Musumarra scrive:

Con questo 'bozzetto' la letteratura italiana abbandona la classica e gloriosa tradizione della novella e del novellatore, e inaugura una nuova maniera di considerare il genere narrativo, come scelta di un episodio di vita vissuta che lo scrittore propone alla meditata e responsabile attenzione del lettore.³⁶

4. Primavera e altri racconti

Dopo *Nedda* esce, nel 1876, la prima raccolta di novelle di Verga, *Primavera e altri racconti*, i cui testi, per quanto eterogenei, hanno come denominatore comune l'amore, ed erano apparsi precedentemente sulle riviste «Illustrazione italiana» e «Strenna italiana». Siamo ancora lontani dallo stile propriamente realista, poiché un residuo di storia personale e artistica impedisce all'autore di occultarsi completamente dietro quel mondo umile ed elementare che ha iniziato a scoprire con *Nedda*. Le vicende narrate sono, per così dire, 'minime': amori precari, figure convenzionali della bohème milanese (un giovane musicista, un modista), restituiscono lo scenario cittadino di una quotidianità grigia eppure costantemente esposta al richiamo dei sentimenti.

³⁶ Carmelo Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, cit.

Primavera

La novella racconta la breve storia d'amore tra Paolo, un aspirante musicista, e Principessa, una pudica sartina. I due giovani si incontrano a Milano e si innamorano. Il corteggiamento, che in breve sfocia in una relazione, oscilla fra la semplicità dei primi giorni, in cui, paghi della sola vicinanza, trascorrono quasi in silenzio i momenti delle loro passeggiate, e la follia del seguito, quando, dimenticando la precarietà delle loro condizioni economiche, si concedono gite, locali, divertimenti molto al di sopra delle proprie possibilità. Un giorno a Paolo viene offerta l'opportunità di trasferirsi in America per suonare in un piano bar ed egli accetta, nonostante questo significhi lasciare la ragazza. Dopo un'ultima giornata trascorsa insieme, Principessa, tra le lacrime, è costretta a dire addio al suo innamorato, ma anche lei, come lui, si rassegna facilmente, avendo in precedenza già subito un altro abbandono da un precedente amante.

La coda del diavolo

La vicenda parla di un particolare terzetto di amici composto da due uomini e una donna. Corsi e Donati sono amici fin dai tempi della scuola, legati come fratelli ed entrambi impiegati alle ferrovie, uno come ingegnere e uno come disegnatore. Un giorno Corsi conosce una bella ragazza, Lina, se ne innamora e la sposa. La donna, grazie alle sue maniere discrete e delicate riesce a farsi benvolere dall'amico del marito, al punto tale che i tre incominciano a trascorrere molto tempo insieme e Lina si lega a Donati come una mamma o una sorella. Si avvicina il giorno della festa di Sant'Agata, patrona della città di Catania, durante la quale anche le donne sposate hanno la libertà di andare in giro nascoste da un mantello, a parlare e scherzare con gli uomini e Lina fa intendere a Donati che quella sera, cosa mai fatta prima, si maschererà anche lei. La notte precedente Donati sogna di baciare l'amica e la sera seguente, entrato in un caffè con Lina mascherata, le racconta il sogno fatto il giorno prima. Lei sorride, ma non dice nulla. Da quel momento, però, i rapporti fra i tre cambiano pian piano, ma in modo definitivo, finché i due coniugi si trasferiscono e smettono di vedere Donati. Un anno dopo, sempre in occasione della festa di S. Agata, Donati e Lina si incontrano e

ritornano in quello stesso caffè dell'ultima volta. Lì Lina confessa al giovane di essere stata innamorata di lui.

X

Durante una festa alla Scala di Milano il narratore rimane rapito dal volto velato di una donna, il cui sguardo lo fa cadere in una passione d'amore tanto improvvisa quanto incostante. I giorni seguenti i due giovani si cercano e alla fine si ritrovano, ma proprio quando la donna dimostra al narratore di ricambiare il suo amore, il sentimento dell'uomo svanisce, insieme alla curiosità che aveva accompagnato i suoi sogni su di lei. Nonostante il turbamento provato, l'uomo la raggiunge all'appuntamento che le ha promesso e a questo punto ella gli racconta della sua relazione finita male con il cugino e del suo desiderio di amare, ora, quell'uomo che l'aveva tanto ammirata alla Scala. Lui però scappa, non sentendosi più coinvolto come prima. Qualche tempo dopo riceve una lettera della donna, che lo invita ad un ultimo addio, al cimitero, dove troverà una croce con su scritta una X. Raggiunto il luogo, il narratore si trova di fronte alla tomba della sua *incognita* – come la chiama nella novella- e improvvisamente gli sembra di risentire la sua voce e le sue parole, e, insieme, un gran freddo.

Certi argomenti

Il racconto ha come protagonisti il giovane Assanti e la signora Dal Colle, una donna elegante, un pò civetta e capricciosa. I due si conoscono in un albergo e inizialmente provano una reciproca e dichiarata antipatia che però si trasforma ben presto, per Assanti, in amore. Nel seguire la donna che ha lasciato l'albergo, l'uomo assiste all'attacco di alcuni briganti alla carrozza dell'amata e si precipita ad aiutarla portandola a nascondersi con lui in un fienile. L'intervento dei carabinieri salva loro la vita e a quel punto Assanti si aspetta che il suo sentimento venga ricambiato. La cosa non è esclusa, ma la signora Dal Colle non si accontenta di un comune rapporto d'amore e nel finale suggerisce al ragazzo di sposarla per dimostrarle che il suo sentimento sia durevole nonostante i due si conoscano appena. «...Ci penserò», risponde Assanti. E la novella si chiude.

Le storie del castello di Trezza

Si tratta di un insolito 'giallo' gotico, che rivela un Verga diverso da quello più conosciuto. Un' antica leggenda siciliana, ambientata in un castello del piccolo paesino di Trezza, viene raccontata ad un gruppo di turisti dalla guida del luogo. È la triste storia di donna Violante, andata infelicamente in sposa a un rozzo e arrogante barone locale, Garzia d'Arvelo. La giovane infelice si innamora così del paggio di corte, Corrado, che un giorno, per non compromettere definitivamente la sua amata, si getta dalla torre del Castello pur di non farsi trovare dal barone in compagnia di sua moglie.

Donna Violante, la notte stessa, perseguitata dal rimorso e dal dolore, si getta anch'essa nel vuoto, dandosi la morte. In paese si narra, da allora, del fantasma di Donna Violante che ancora torna sul luogo del misfatto a piangere il suo amore perduto. Terminata la visita al castello, la comitiva di turisti attraversa un ponte levatoio e qui, tra la guida Luciano e la bella Matilde, probabilmente entrambi posseduti dai fantasmi della sfortunata coppia di amanti, nasce improvvisamente qualcosa di indefinibile e così i due si fanno cogliere in atteggiamento sospetto dal marito della donna che, voltatosi all'improvviso a metà del ponte, li scorge in atteggiamenti equivoci. Scossi da un improvviso richiamo dell'uomo, i due precipiteranno nel vuoto, cadendo nel precipizio sottostante lo stretto ponte levatoio, subendo lo stesso sfortunato destino della coppia di amanti che aveva ispirato la loro improvvisa passione.

5. Vita dei campi

Dopo *Primavera e altri racconti*, Verga raggruppa una serie di altre novelle già uscite su rivista nel biennio 1878-1880, creando, così, la successiva raccolta *Vita dei campi*, pubblicata per la prima volta nel 1880. Lo scrittore arriva a questo risultato dopo anni determinanti per la sua formazione; infatti, il contatto con il gruppo milanese degli Scapigliati, la lettura dei grandi maestri del naturalismo francese (da Balzac a Zola) e il crescente interesse di quegli anni per la cosiddetta "questione meridionale" (sostenuta dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino e dalle *Lettere meridionali* dello storico Pasquale Villari)

indirizzano evidentemente i gusti verghiani, stimolati pure dall'amicizia con Luigi Capuana (uno dei primi teorici del verismo).

Le novelle di *Vita dei campi* sono ambientate nelle realtà umili e rurali della Sicilia. Sono state scritte nel periodo di adesione esplicita dell'autore alla poetica del verismo, sebbene presentino, in realtà, ancora alcuni tratti dell'idealismo romantico giovanile di Verga. Egli appare infatti diviso tra la nuova consapevolezza che ad ogni livello della società domina la legge del più forte e la speranza che i sentimenti autentici, ormai non più reperibili nel mondo nobile e borghese, possano ancora esistere nell'ambiente degli umili. Si tratta di una speranza ancora 'romantica', che persisterà in parte nei *Malavoglia*, comincerà a sfaldarsi nelle *Novelle rusticane* e verrà meno del tutto in *Mastro-don Gesualdo*. I protagonisti della raccolta sono ancora eroi chiusi in un mondo di valori quasi atemporali; essi presentano caratteri puri, ingenui, sono destinati all'infelicità e solitamente sono messi in contrasto con la malignità del resto del paese. La storia condiziona le loro vite, ma rimane sullo sfondo. Amore, gelosia, tradimento e inganno sono le tematiche con le quali i personaggi sono costretti a confrontarsi e che finiscono spesso per determinare un bagno di sangue: Alfio il carrettiere, Jeli, Pentolaccia, agiscono secondo un codice d'onore fissato dalla tradizione di una società arcaica e legittimano così l'uccisione dei rivali, che sia durante un regolare duello o a tradimento. Ma la loro sorte non è affatto vittoriosa. Coloro che uccidono finiscono comunque per soccombere in un mondo spietato che li sovrasta.

Nonostante ci siano, come dicevamo, ancora alcuni tratti 'romantici', le novità introdotte con queste novelle sono evidenti: l'impiego di un punto di vista interno al racconto e la nuova tecnica compositiva, sortiscono un effetto immediatamente visibile. I protagonisti non sono più introdotti dall'alto, come in *Nedda*, ma da una voce locale, che condivide con i personaggi la mentalità, lo stato sociale, i pregiudizi e le credenze. Ma questo nuovo tipo di narratore non è soltanto il depositario di una cultura umile e ingenua, ma è anche, come dice Tellini, «un *villain* sordo ad ogni forma di affetto disinteressato, ubbidiente ad una logica di violenza perfettamente adeguata alle leggi del calcolo economico; un 'terrazzano' che non consente trasgressione ai suoi tabù, pronto a condannare ogni più elementare

manifestazione di sentimenti, stravolgendola entro il sistema delle proprie categorie utilitaristiche»³⁷. L'impianto tradizionale del racconto campagnolo è quindi profondamente mutato: l'ambientazione rusticana non è più quella legata ai canoni dell'idillio agreste, ma non è neppure utilizzata allo scopo di spostare tutta l'attenzione sullo sfruttamento delle plebi. La «vita dei campi» è per Verga un mondo chiuso ad ogni forma di riscatto e condizionato unicamente dalla lotta per l'esistenza.

Fantasticheria

Una sorta di lettera, scritta da un protagonista maschile, dietro cui pare intravedersi l'autore reale, ad una dama di provenienza settentrionale e dalla estrazione sociale alto-borghese. I due trascorrono un breve periodo ad Aci Trezza ed in un primo momento la donna si sofferma ad ammirare le bellezze del paesaggio. Dopo due giorni, però, ella si rende conto della monotonia della vita di paese e della sua società e se ne va, quindi, da Aci Trezza, dove inizialmente avrebbe voluto fermarsi per un mese.

Jeli il pastore

La vicenda inizia narrando l'infanzia di un umile guardiano di animali, che vive in un rapporto esclusivo con il mondo naturale. Jeli bambino intesse un'amicizia con Don Alfonso, figlio dei signori del luogo, e con Mara, una ragazzina di estrazione contadina della quale si innamora perdutamente.

Grazie ad una serie di circostanze, Jeli, ormai cresciuto riesce a prendere in sposa Mara, che inizialmente si rivela la moglie più dolce che esista. Dopo un po' di tempo, però, Jeli inizia a nutrire dei dubbi sulla fedeltà di Mara e la sua gelosia arriva al culmine quando, durante una festa, Mara viene invitata da Don Alfonso a ballare. Jeli, in preda alla collera uccide il suo rivale e mentre lo conducono dinanzi al giudice «Come, - diceva - Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!».

³⁷ Gino Tellini, *Introduzione a G. V., Le novelle*, Roma, Salerno, 1980, I.

Rosso Malpelo

Rosso è un ragazzo sfruttato e deriso, che lavora duramente in una cava di sabbia in Sicilia, emarginato da tutti, compresa la sua stessa madre. Il padre è l'unico che ha dell'affetto per Malpelo ma muore nella stessa cava in cui lavora il figlio, sotto una frana di sabbia.

L'emarginazione e le difficoltà portano Malpelo ad assumere atteggiamenti cinici e spietati, ma dietro a questo carattere indurito il ragazzo cela però una sua umanità, che dimostra soprattutto nei confronti del padre e di Ranocchio, un ragazzino che lavora con lui. Quando anche quest'ultimo muore, stroncato dalla fatica e dalle inumane condizioni di lavoro, Malpelo rimane completamente solo. Si offre volontario, alla fine del racconto, per esplorare un passaggio della cava, dove rimane inghiottito nell'indifferenza di tutti.

Cavalleria rusticana

La storia parla di Turiddu Macca, un bel giovane di umili origini appena tornato al paese natio dopo aver svolto il servizio militare. Tutte le ragazze «se lo mangiano con gli occhi» ma il giovane ha interesse solo per la bella Lola, figlia del massaiolo Angelo, della quale si era innamorato prima di partire per la leva. Turiddu viene però a sapere che Lola si è fidanzata con compare Alfio e nonostante i tentativi di dimenticarla la gelosia riesplode dopo il loro matrimonio. Turiddu inizia allora a corteggiare Santa, la figlia del massaiolo Cola, e riesce nel suo intento di rendere Lola gelosissima, tanto che è lei stessa, alla fine, a concedersi al giovane diventando così la sua amante.

Ma Santa rivela a compare Alfio il tradimento di sua moglie e questi sfida a duello Turiddu che viene ucciso.

La Lupa

La gnà Pina, una donna non più giovane ma con un seno vigoroso, è chiamata la Lupa dai compaesani, perché non è mai sazia di nulla. Le donne come la vedono passare si fanno il segno della croce perché sanno quanto sia abile a sedurre figli e mariti altrui e ad indurli a peccare con lei. La figlia, Maricchia, vive con sofferenza la fama della madre perché sa che nessuno vorrà prenderla in sposa nonostante la sua buona dote. Tuttavia, un giovane di nome Nanni, di cui la Lupa si innamora, chiede alla donna la mano di sua

figlia ed ella accetta con la condizione di poter vivere insieme a loro dopo il matrimonio. Continua così a corteggiarlo anche dopo le nozze finchè riesce a farlo cedere. Maricchia, stanca della situazione, chiede al brigadiere di allontanare la madre dalla casa ma la Lupa si rifiuta di andarsene. La novella si chiude con Nanni che, vedendo la Lupa avvicinarsi mentre sta lavorando alla vigna, stacca la scure dall'albero e le va incontro deciso ad ucciderla.

L'amante di Gramigna

Peppa, una ragazza di buona famiglia, sta per sposare compare Finu, un giovane considerato da tutti un ottimo partito e del quale è felicissima anche la madre della fanciulla.

Nelle campagne circostanti, intanto, i carabinieri e i contadini si sono organizzati in squadre e pattuglie per dare la caccia ad un terribile brigante di nome Gramigna, abilissimo a fuggire e a non farsi catturare. La fama delle sue imprese giunge alle orecchie di Peppa che, solo a sentirne parlarne, se ne innamora a tal punto da rompere il fidanzamento con compare Finu. La madre, delusa e in collera, rinchiude in casa la figlia ma ella riesce a scappare per cercare Gramigna. Una volta trovato il brigante, decide di restare con lui e di aiutarlo a non essere catturato, cercandogli acqua e cibo e sopportando le sue botte. Dopo un po' di tempo, però, i due vengono catturati. L'uomo è condotto in carcere e Peppa, che è rimasta incinta, dopo un breve processo viene rimandata a casa dalla madre, dove rimane fino alla morte di quest'ultima. A questo punto Peppa lascia il figlio ad un orfanotrofio e va a cercare l'uomo in carcere, ma scopre che Gramigna è stato trasferito altrove. La donna decide comunque di rimanere lì, sopravvivendo grazie alla pietà altrui e a qualche lavoretto, e vivendo da sola con l'ossessione della passione e con l'etichetta di "amante di Gramigna".

Guerra di Santi

La vicenda ha inizio durante la processione di San Rocco: i suoi devoti hanno speso fior di quattrini per fare le cose in grande, suscitando l'invidia dei devoti a San Pasquale che ad un tratto cominciano ad inneggiare all'altro Santo dando vita ad una zuffa con tanto di legnate e volti coperti di sangue; tra la folla sono presenti anche compare Nino, devoto a San Rocco, Turi il

"conciacapelli" e sua sorella Saridda, promessa sposa di Nino, devoti a San Pasquale. Ad un certo punto arrivano la carestia, la siccità ed il colera, di cui si ammalano anche Turi, Saridda e Nino.

La storia termina col finire della carestia: i vecchi rancori vengono messi da parte e si fa festa tutti insieme.

Pentolaccia

Pentolaccia è un povero bracciante siciliano che vuole sposare "la Venera" a tutti i costi, nonostante la madre lo metta in guardia dicendogli che quella ragazza lo avrebbe subito tradito. Egli la sposa lo stesso e ben presto iniziano a girare voci sul tradimento della moglie con Don Liborio, medico del paese. Pentolaccia inizialmente non vuole vedere la realtà dei fatti e non dà retta alle dicerie, finché un giorno, sentendo due contadini parlar di lui definendolo cornuto, torna a casa colmo di rabbia e vi trova don Liborio, il quale si sorprende dell'improvvisa gelosia del marito "della Venera" e non dà molto peso alle sue minacce, come pure la moglie. Il giorno seguente Pentolaccia si apposta sull'uscio di casa senza muoversi e quando Don Liborio entra lo colpisce con una stangata sulla nuca che lo uccide sul colpo. Pentolaccia finisce in galera e la novella si chiude.

6. Le novelle principali di Vita dei campi

Per comprendere appieno lo stile del Verga novelliere è essenziale analizzare dettagliatamente almeno i racconti della raccolta che più risultano rappresentativi dal punto di vista delle tematiche, delle tecniche e delle ideologie assunte dall'autore. Per contestualizzare ciò che verrà detto sarà utile la trascrizione di alcuni paragrafi delle novelle citate, la cui lettura permetterà di addentrarci in maniera più profonda nel vivo di ciò che stiamo descrivendo.

6.1. Fantasticheria

La novella rievoca, in forma di discorso diretto rivolto ad una dama dell'alta società, un breve soggiorno del narratore e dell'interlocutrice nel paese siciliano di Aci Trezza, un villaggio a pochi chilometri da Catania che di lì a poco sarà anche lo sfondo delle vicende dei Malavoglia.

Una volta, mentre il treno passava vicino ad Aci-Trezza, voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: - Vorrei starci un mese laggiù! -

Noi vi ritornammo, e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore; i terrazzani che spalancavano gli occhi vedendo i vostri grossi bauli avranno creduto che ci sareste rimasta un par d'anni. La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Aci-Trezza.³⁸

Il racconto è una sorta di preludio al romanzo, ma la prospettiva adottata è ancora quella aristocratica. Il narratore rammenta l'atteggiamento e i capricci di lei nel passare in mezzo alla gente del posto che la guardava incantata per i suoi abiti e la sua bellezza. La donna viene guidata nella comprensione di una realtà fatta di umili pescatori, per comprendere i quali «bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»³⁹. È così che Verga dichiara la sua rinnovata prospettiva, facendo diventare *Fantasticheria* una sorta di manifesto della sua nuova stagione verista, sebbene il passaggio completo a questa poetica avvenga soltanto con le Rusticane.

Dopo 48 ore la visitatrice se ne andrà annoiata, proclamando «non capisco come si possa viver qui tutta la vita»⁴⁰.

³⁸ Incipit di *Fantasticheria*. Cfr. Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit., p.121.

³⁹ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.,

⁴⁰ Ibid.

Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta, perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli.

Lo straniamento che ella prova nel contatto con quel mondo rurale è emblema del distacco del lettore medio da questa materia. Tutto sembra giocato, come si comprende leggendo Bigazzi, sulla contrapposizione; tra la dama e i pescatori, tra il villaggio e il «mondo», tra il peccato e la virtù:

La partita decisiva è diventata quella col «mondo», non con il padrone cattivo o la malannata. Se poi il peccato consiste nello «staccarsi», nelle «irrequietudini», nel movimento, la virtù sta nell' «ideale dell'ostrica», nell' «attaccarsi disperatamente» al «monticello bruno»⁴¹.

Verga celebra la vita degli umili e degli oppressi e la loro rassegnazione coraggiosa al proprio misero destino. Questo mondo rurale è ancora idealizzato perché fondato su valori semplici e sentimenti autentici, non sulle artificiose convenzioni della società aristocratica.

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 un quarto d'ora - cose serissime e rispettabilissime anch'esse.

Sembrami che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione.

⁴¹ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

Ci sono, però, due motivi diversi di ispirazione, che sembrano incapaci di armonizzarsi tra loro all'interno del racconto: da un lato c'è l'aristocratica amica e dall'altro la povera gente di Aci Trezza. La dama ricorda i romanzi della prima maniera verghiana – *Una peccatrice, Eva, Tigre reale, Eros* – che ruotano attorno a donne ricche e capricciose; e proprio un capriccio era stato anche quello di questa compagna di viaggio, di voler vivere un po' di tempo laggiù in quel villaggio per poi stancarsi già il secondo giorno e andarsene. Il motivo degli umili appare, rispetto a questo, molto più reale e commovente, ma risulta comunque insufficientemente armonizzato con l'altro, così che ci si trova di continuo ad oscillare tra romanticismo e verismo, senza una coesione di fondo.

L'ultima parte della novella è dedicata alla ricostruzione delle vicende dei singoli individui che la dama ha incontrato durante il suo breve soggiorno: la povera donna che vendeva le arance e a cui ella aveva fatto l'elemosina, il vecchietto che stava al timone della loro barca e che ora è morto, così come sono morti suo figlio in una tempesta e suo nipote nella battaglia di Lissa; la ragazza che faceva capolino dietro il basilico e che ora si è perduta in città e così via.

Come lui stesso annuncia, capiamo che essi sono i personaggi che troveremo nella famiglia Malavoglia, protagonista del romanzo, e questo è forse il valore principale del racconto, che assume in tal modo il carattere di proemio alla successiva produzione verista verghiana.

La conclusione riassume in poche righe anche la filosofia che farà da motivo conduttore nei *Malavoglia*, che è anche un concetto fondamentale della poetica verghiana nel suo complesso:

Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: - che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più

incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui. - E sotto questo aspetto vedrete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio⁴².

Si tratta del fatalismo pessimistico di Verga, secondo cui chiunque cerchi di modificare la propria posizione sociale, inevitabilmente viene vinto dalla vita. In ciò, l'autore, si discosta molto dal naturalismo francese, che dava alla letteratura una funzione sociale di denuncia e miglioramento. Verga registra la realtà senza alcuna speranza di poterla modificare.

6.2. Rosso Malpelo

La novella, apparsa per la prima volta in quattro puntate sul quotidiano «Fanfulla» nell'agosto del 1878, è nata da un attento studio condotto su documenti di storia sociale: la materia e l'ambientazione trovano infatti una precisa rispondenza nelle pagine dedicate al *Lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*, incluse nella celebre inchiesta *La Sicilia nel 1876*, pubblicata da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino nel 1877. La vicenda narra la vita di un ragazzino ridotto ad uno stato di schiavitù dal suo lavoro nelle cave di sabbia, dove è morto suo padre. Il senso di annientamento con il quale convive, unito ad una disperata voglia di ribellione nei confronti del rigido ordine che lo opprime, lo portano a sfogarsi in alcuni atteggiamenti che ai compaesani appaiono incomprensibili: il comportamento sadico nei confronti delle bestie, l'attaccamento alle poche cose lasciate dal padre, la tormentata protezione offerta ad un misero ragazzino.

⁴² Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzetto, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che gli avevano messo nome Ranocchio; ma lavorando sotterra, così Ranocchio com'era, il suo pane se lo buscava. Malpelo gliene dava anche del suo, per prendersi il gusto di tiranneggiarlo, dicevano.

Infatti 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, dicendogli: - 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! –

La storia si conclude con la morte di Rosso, descritta come un evento quasi allucinatorio e fiabesco, spiegando soltanto che il ragazzo è scomparso, senza più tornare, nei meandri bui della cava di sabbia.

Per inquadrare e commentare il racconto possiamo utilizzare le parole del critico Filippo Filippi, autore di un'ottima recensione:

Rosso Malpelo, presentato dall'autore come un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone, il lettore si aspetta di vederlo a finire coi briganti, in galera, sulla forca, ladro, omicida e stupratore: invece, per quanto il Verga voglia farlo divenire antipatico, finisce un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale⁴³.

Ed è Verga stesso a rispondergli con una sua personale postilla:

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione dell'affetto filiale? Bravo! Questo è lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci un pochino su anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare per mio

⁴³ F. Filippi, recensione a *Rosso Malpelo* su «Perseveranza», Milano, 2 ottobre 1880.

protagonista, quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore⁴⁴.

In *Rosso Malpelo*, dunque, Verga si eclissa dietro l'opinione popolare, che è assunta come punto di vista dalla prima all'ultima frase.

Il noto incipit della novella avverte subito il lettore che chi narra non è uno scrittore onnisciente, ma un anonimo narratore che si pone al livello sociale e mentale dei personaggi.

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.

A differenza dei bozzetti e di numerose altre novelle, dove l'azione si svolge con ritmo intenso e rapido, qui il racconto procede per una lenta successione di sensazioni e di moti, tanto che in alcuni punti sembra che la storia si fermi, insieme al protagonista, che spesso appare sospeso in un mondo tutto suo. L'azione, in questo modo, cede il posto allo studio psicologico, dimostrando la grande abilità di Verga nell'indagare a fondo il cuore umano. Ne esce un personaggio dai lineamenti marcati e scuri, inconfondibile tra gli altri protagonisti verghiani, modellato dalla tragica filosofia della vita, tipica del pessimismo di Verga. Gorizio Viti ha parlato addirittura di una mentalità machiavellica di Malpelo, ravvisabile in alcuni suoi aforismi o comportamenti:

La percepiamo, per esempio in quegli ammaestramenti che Malpelo dà 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 dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così gli altri ti terranno da conto, e ne avrai tanti di meno addosso*. E intanto a

⁴⁴ P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria Rusticana*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4, 1977

quel povero Ranocchio glielè dà *senza motivo e senza misericordia* e tanto più forte se quello non si difende: come al povero asino che rifinito, curvo sotto il peso, ansava per la ripida salita del sotterraneo. Allora noi sentiamo che nell'anima di Malpelo c'è qualcosa di machiavellico; i suoi aforismi e le sue azioni sembrano nascere da un gusto ferino e da un istinto di vendetta, che, alimentati da un cervello elementare, si esprimono in forme tragiche e spontanee⁴⁵.

In realtà, in quelle parole e in quegli atteggiamenti di Rosso noi dovremmo rivedere più che altro la filosofia pessimistica del Verga, quella che sarà espressa in particolar modo nei *Malavoglia*, ma che evidentemente già in Malpelo si sta consolidando. Secondo questa ideologia la vita è definita dal rapporto costante tra vinti e vincitori: i vincitori di oggi saranno i vinti di domani perché cadranno sotto altri dominatori, a loro volto seganti da un'imminente rovina. La figura di Malpelo è dunque complessa, in lui viene espresso un miscuglio di crudeltà e carità, di eroismo sprezzante e malinconico affetto.

Per quanto riguarda il quadro complessivo della novella, è interessante riportare una particolare visione di Romano Luperini circa la presenza di tre ideologie differenti all'interno del racconto:

Stante questo quadro complessivo, credo sia utile distinguere nel racconto tre diversi livelli ideologici che dal piano sociale e politico si estendono a quello artistico, esistenziale e filosofico: 1) la denuncia sociale riconducibile sia all'atteggiamento filantropico e al riformismo della Destra più illuminata, sia al terrore provocato dalla Comune parigina e all'esigenza di provvedimenti umanitari atti a tagliare l'erba sotto i piedi al nascente movimento socialista, sia, infine, alla battaglia per il verismo promossa da Ferdinando Martini e all'emergenza tematica della questione meridionale che Villari, Franchetti e Sonnino avevano posto all'attenzione proprio in quei mesi; 2) Un'istanza educativa, civile e patriottica volta a inserire le masse popolari all'interno della

⁴⁵ G. Viti, *Verga Verista*, Le Monnier, Firenze, 1985.

cornice unitaria del giovane Stato promuovendo e inculcando nelle classi subalterne il senso del lavoro, l'accettazione rassegnata della propria condizione sociale e l'etica del sacrificio e dell'abnegazione; 3) il sentimento dei duri condizionamenti oggettivi e del limite naturale e ontologico della vita umana, ispirato a una filosofia pessimistica in cui spunti del materialismo settecentesco e leopardiano si uniscono a quelli di un positivismo di marca darwiniana e spenceriana ma sfrondata da ogni ottimismo scientifico⁴⁶.

La cosa che subito salta all'occhio, come d'altronde sostiene anche Luperini stesso, è l'apparente contraddizione tra il secondo e il terzo livello ideologico. Risulta utile allora prendere di nuovo in considerazione la lettera di Verga al critico Filippi⁴⁷, in cui l'autore ammette di aver voluto fare di Malpelo un eroe positivo, un martire del lavoro, collegandosi in tal modo alle tematiche tipiche della narrativa di quegli anni. La differenza da quest'ultima sta però nel modo obliquo in cui il soggetto viene trattato da Verga, assumendo la sadica prospettiva di una voce narrante malevola «cosicché solo a fatica il lettore si rende conto che tutta la novella è filtrata attraverso la figura cardine dell'antifrase. L'artificio di straniamento, connesso allo iato che separa la voce negativa del narratore dal giudizio positivo dell'autore, mai espresso e tuttavia presente nel taglio e nel montaggio del racconto, rende più complessa e sfuggente la figura di Rosso»⁴⁸. Il punto di vista della voce narrante esprime la malignità della vita e delle persone; la coscienza di questa malignità generale si insinua nell'animo di Rosso e gli insegna ad adeguarsi alle leggi crudeli dell'esistenza e a diventare anche lui, come tutti quelli che lo circondano, 'cattivo'. Questa stessa coscienza è presente anche nella cultura di Verga, ed è per questo che Luperini sostiene che uno dei suoi intenti, in questo racconto, è quello di promuovere «il senso del lavoro, l'accettazione rassegnata della propria condizione sociale e l'etica del sacrificio e

⁴⁶ Si veda R Luperini, *Verga Moderno*, Bari, Laterza, 2005.

⁴⁷ Cfr. nota 37. P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria Rusticana*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4

⁴⁸ R. Luperini, *Verga Moderno*, cit.

dell'abnegazione»⁴⁹. Per l'autore, infatti, la vita umana, come quella degli animali, è determinata dall'ambiente, dalla lotta per la sopravvivenza, dalle leggi naturali. È la filosofia materialistica e pessimistica del terzo livello ideologico presente nella novella. Rosso la sente sua, l'ha assimilata e la vuole insegnare al suo gracile protetto, Ranocchio, deridendo la sua credulità sul paradiso e mostrandogli come l'esistenza sia tutta segnata da una spietata selezione del più forte. Per questo motivo lo istruisce su come trattare l'asino e lo obbliga a vederne la carcassa:

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.

Egli andava a visitare il carcame del grigio in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta; e stava a considerare con l'avida curiosità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del grigio. I cani scappavano guaendo, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando sui greppi dirimpetto, ma il Rosso non lasciava che Ranocchio li scacciasse a sassate. - Vedi quella cagna nera, - gli diceva, - che non ha paura delle tue sassate? Non ha paura perché ha più fame degli altri. Gli ele vedi quelle costole al grigio? Adesso non soffre più -. L'asino grigio se ne stava tranquillo, colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde, e a spolpargli le ossa bianche; i denti che gli laceravano le viscere non lo avrebbero fatto piegare di un pelo, come quando gli accarezzavano la schiena a badilate, per mettergli in corpo un po' di vigore nel salire la ripida viuzza. - Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche; anch'esso quando piegava sotto il peso, o gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: «Non più! non più!». Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e

⁴⁹ Cfr. nota 33: R. Luperini, *Verga Moderno*, cit.

delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio⁵⁰.

L'unico rimedio alla crudeltà della vita è la morte: questo è il punto fermo della mentalità del protagonista e, insieme, dell'autore, e questo è anche il motivo dell'accettazione finale di Rosso di esplorare un tratto sconosciuto della miniera:

Ora del grigio non rimanevano più che le ossa sgangherate, ed anche di Ranocchio sarebbe stato così. Sua madre si sarebbe asciugati gli occhi, poiché anche la madre di Malpelo s'era asciugati i suoi, dopo che mastro Misciu era morto, e adesso si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali colla figliuola maritata, e avevano chiusa la porta di casa. D'ora in poi, se lo battevano, a loro non importava più nulla, e a lui nemmeno, ché quando sarebbe divenuto come il grigio o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla⁵¹.

A questo punto ci si rende conto che la morte di Rosso assume il carattere di una scelta autodistruttiva, dovuta alla consapevolezza dell'atrocità dell'esistenza.

Per quanto riguarda la prima ideologia che Luperini indica tra quelle presenti in *Rosso Malpelo*, indubbiamente, come in parte abbiamo già potuto osservare, vi troviamo descritti numerosi aspetti negativi del lavoro nelle cave di sabbia; aspetti che denunciano le condizioni disumane in cui erano tenuti a lavorare i minatori. La vicenda di Rosso è segnata da continui pericoli, da incidenti sul lavoro, da omicidi bianchi e da malattie (come la tubercolosi di Ranocchio) conseguenti allo stato animalesco in cui i lavoratori si trovano a svolgere le loro mansioni: Rosso guadagna «pochi soldi» alla settimana, si trova alla sera con «la schiena rotta da quattordici ore di lavoro», è percosso con il «manico di badile» e con la «cinghia da basto». Soltanto la morte pone

⁵⁰ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁵¹ Ibid.

fine alle sue fatiche, perché Rosso non si ribella, «si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi», «lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso» e «si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro». Poco dopo viene detto che egli era ridotto come quegli asini «che lavorano nelle cave per anni ed anni senza uscire mai più, ed in quei sotterranei, dove il pozzo d'ingresso è verticale, ci si calan colle funi, e ci restano finchè vivono»⁵².

Chiaramente Malpelo non ama questa vita, anzi, in lui c'è un segreto desiderio di luce, di spazi aperti, di cielo azzurro e campi verdi. Un desiderio che viene svelato con semplici parole ma colme di calore:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena, - o il carrettiere, come compare Gaspare, che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna; - o meglio ancora, avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo ai verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa⁵³.

Ma questo breve momento di speranza e poesia viene immediatamente smorzato da una conclusione tutta verghiana: «Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui». Ognuno ha il proprio destino, la propria tragedia, il proprio posto nel mondo, a cui bisogna rassegnarsi, fino alla morte.

⁵² Tutte le citazioni sulle condizioni di lavoro di Rosso sono tratte da Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁵³ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

6.3. Cavalleria rusticana

Questa novella è tratta da un episodio, poi espunto, della prima stesura dei *Malavoglia* e venne pubblicata nel 1880 all'interno di *Vita dei campi*. Poco tempo dopo, nel 1883, venne ridotta in dramma, messo in scena per la prima volta al teatro Carignano di Torino, con Eleonora Duse nella parte di Santuzza, e riscosse un grande successo di pubblico. La vicenda narra di Turiddu, figlio di gnà Nunzia, un soldato da poco tornato a casa, che ogni domenica si pavoneggia per il paese con addosso l'uniforme facendo girare la testa a tutte le ragazze. Tutte, tranne una, Lola, che, promessa in sposa ad Alfio, non si fa mai vedere, cercando così di rompere la vecchia amicizia che c'era stata tra lei e Turiddu prima che egli diventasse militare. Dopo il matrimonio, Turiddu, non più per vero amore ormai, ma per ripicca, decide che vuole a tutti i costi riconquistare la ragazza e per riuscirci seduce Santa, la figlia del massaiolo Cola e dirimpettaia di Alfio e Lola.

- Voglio fargliela proprio sotto gli occhi a quella cagnaccia! - borbottava.

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparo da massaro Cola, e cominciò a bazzicare per la casa e a dire le paroline dolci alla ragazza.

I due ogni sera chiacchierano amorevolmente alla finestra e così Turiddu raggiunge il suo obiettivo: Lola ascolta le loro conversazioni nascosta dietro le piantine di basilico e, diventata ormai folle di gelosia, è lei stessa a concedersi al giovane e i due diventano amanti.

Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilisco, 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 intenzione di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! - rispose Lola.

Quando Santa se ne accorge gli *batte la finestra sul muso* e appena Alfio torna a casa, dopo essere stato in giro per le fiere, gli riferisce, per vendicarsi

di Turiddu, del tradimento di Lola. La vigilia di Pasqua, entrato nell'osteria dove sta mangiando il suo rivale, Alfio getta la sfida a Turiddu e i due si incontrano il mattino seguente per un duello a colpi di pugnale. Alfio viene ferito, ma chinatosi a terra per tenersi la ferita, acchiappa una manciata di polvere e la getta a tradimento negli occhi dell'avversario per poi ucciderlo con tre coltellate.

Entrambi erano bravi tiratori; Turiddu toccò la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona, e tirò all'anguinaia.

- Ah! compare Turiddu! avete proprio intenzione di ammazzarmi!

- Sì, ve l'ho detto; ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio, mi pare di averla sempre dinanzi agli occhi.

- Apriteli bene, gli occhi! - gli gridò compar Alfio, - che sto per rendervi la buona misura -.

Come egli stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita, che gli doleva, e quasi strisciava per terra col gomito, acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi all'avversario.

- Ah! - urlò Turiddu accecato, - son morto -.

Ei cercava di salvarsi, facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza alla gola.

- E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline -.

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola e non poté profferire nemmeno: - Ah, mamma mia! -

Questa è una delle novelle più conosciute di Verga e gran parte della sua fama è dovuta all'adattamento per il teatro scritto dall'autore stesso. Resta indubbio, comunque, che anche e soprattutto il racconto confluito in *Vita dei Campi* sia di grande valore: vi troviamo, infatti, fin da subito, il principio dell'impersonalità, grazie al quale i vari personaggi sembrano muoversi, agire e parlare totalmente liberi dall'intervento e dalla presenza dell'autore. I protagonisti sono gli unici ad avere la piena facoltà di descrivere, pensare e criticare se stessi e gli altri.

Un esempio chiaro di questa modalità narrativa lo troviamo già nella prima pagina della novella, da cui riceviamo subito l'impressione che sia il popolo, e non il narratore, a raccontare i fatti:

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. 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 cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella⁵⁴.

Anche lo stile espressivo rivela già la maniera del Verga migliore, poiché sembra che lo scrittore si annulli completamente per scrivere con le parole e con le forme in cui si esprimono i suoi umili personaggi, parole semplicissime, quasi primordiali. In diversi passaggi i periodi non si susseguono secondo un normale ordine di conversazione, ma si accavallano quasi tra loro, spinti dai sentimenti e dai tormenti interiori:

Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lacrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese⁵⁵.

Va detto, tuttavia, che questa presunta assenza dello scrittore non sempre è stata ritenuta effettiva ed infatti, analizzando attentamente la novella, in più di qualche luogo è possibile scorgere la presenza di Verga, o per lo meno la sua vicinanza di spirito verso i personaggi della sua storia. Gorizio Viti, nella sua

⁵⁴ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁵⁵ Ibid.

approfondita analisi di *Cavalleria rusticana*, ha spiegato con chiarezza questa compartecipazione sottile dell'autore:

[...] noi percepiamo sempre la presenza del Verga, che sente, capisce e interpreta i vari moti dell'anima e li sa rendere ora con profonda commozione, ora con ironia triste e sconsolata. Guardate, tanto per osservarne un esempio, il primo dialogo fra Lola e Turiddu e sentirete come lo scrittore è accanto all'amarezza del cuore del giovane - *il poveraccio tentava di fare ancora il bravo, ma la voce gli si era fatta roca* – e come nota con comprensiva ironia l'atteggiamento della ragazza: - *a lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo, però non aveva cuore di lusingarlo con belle parole* – ⁵⁶.

Una delle grandi doti di Verga sta nell'utilizzo del dialogo, un'arte che in questa novella è rivelata appieno. Le conversazioni sono rapide e concise, ma estremamente vive. Basta osservare i colloqui amorosi tra Turiddu e Santa, ma anche quelli di tutti gli altri personaggi.

Tutti gli aspetti che abbiamo elencato saranno riutilizzati nelle opere successive, come i romanzi, ma questa novella ha una peculiarità che rimane insuperata e cioè la rapidità drammatica con cui Verga riesce a far precipitare e concludere la tragedia. Gli eventi si susseguono velocemente, assieme alle parole concise che li accompagnano, divenendo la naturale esplosione dei moti impulsivi dei personaggi, che sono tutti dominati dalla passione e dall'istinto. In questo modo, ripensando a posteriori alla vicenda, si comprende che ogni avvenimento narrato è una fatale preparazione alla catastrofe finale.

⁵⁶ G. Viti, *Verga Verista*, cit.

7. Novelle Rusticane

I mesi successivi alla pubblicazione di *Vita dei campi* sono mesi molto impegnativi per Verga, che si dedica alla revisione dei *Malavoglia* e alla stesura del *Marito di Elena*. Il primo nucleo delle *Novelle rusticane* nasce quindi in un periodo estremamente creativo dello scrittore, che inizialmente propone al Treves *La roba*, *Cos'è il re* e *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, come integrazione alla seconda edizione di *Vita dei campi*. L'editore, però, rifiuta giustamente di sprecare i nuovi racconti e, in una lettera, suggerisce l'idea di un nuovo volume:

Le tre novelle che mi proponete faranno parte quando che sia di qualche altro volume e qui sarebbero sacrificate. Si può sacrificare la roba mediocre [...], non le cose buone.

Il nuovo libro non sarà alla fine pubblicato da Treves, ma dall' editore torinese Francesco Casanova, nel 1883, e con questa nuova opera Verga giunge ad una vera e propria analisi della realtà storica e sociale dell'800.

Le *Novelle rusticane*, ambientate per lo più nella campagna siciliana, presentano al lettore una moltitudine di personaggi più diversificata rispetto a quella di *Vita dei campi*: oltre a contadini e braccianti compaiono anche esponenti della borghesia, della nobiltà decaduta e del clero arricchito. La classe sociale messa in mostra è, quindi, un gradino superiore rispetto a quella della raccolta precedente e dei *Malavoglia*. L'altra differenza notevole dai racconti precedenti è la scomparsa totale di qualunque residuo di nostalgia romantica nei confronti di un mondo fatto di valori autentici. Il pessimismo di Verga è radicale: ogni azione è dominata, ormai, dal desiderio di accumulo della «roba» e dall'egoismo, che interessano ora anche gli strati più umili della società: compare Meno, in *Gli orfani*, non prova nessuna pietà nei confronti dell'asino di comare Angela, che è in fin di vita, ma, anzi, pensa subito a come ricavarne un utile e consiglia di scuoiarlo per venderne almeno la pelle. Anche la *Storia dell'asino di San Giuseppe*, nonostante il tono biblico e leggendario del titolo, è focalizzata tutta sul guadagno e lo sfruttamento. L'interesse giunge anche a dare giustificazione al comportamento immorale

di Lucia, in *Pane nero*, la cui gravidanza extra-coniugale viene perdonata dalla famiglia non appena capisce di poter trarne vantaggio. I protagonisti delle *Novelle rusticane*, dunque, non sono più eroi esemplari ma personaggi provenienti da quella mediocrità che prima fungeva da coro.

Il Reverendo

Un uomo decide di farsi sacerdote solo per comodità e per godere dei privilegi di questa classe. Diventa reverendo di un paese siciliano e si arricchisce a tal punto da spadroneggiare come vuole su tutti i compaesani, senza temere neppure il vescovo e il Papa. Inoltre, tiene una condotta scandalosa convivendo con la giovane nipote che diventa la sua amante. Soltanto il pensiero della morte e le tasse sono motivo di tormento per questo spregiudicato sacerdote.

Cos'è il re

Il re in persona affida al carrettiere compare Cosimo il compito di condurre la regina in lettiga da Caltagirone a Catania. Cosimo si preoccupa terribilmente per tutto il tragitto, perché teme che i suoi muli possano imbizzarrirsi a causa della gran festa che c'è per il re ed è convinto che in quel caso verrebbe condannato a morte. Nonostante la gran fatica porta comunque a termine il suo dovere. Molti anni dopo le autorità vanno a pignorare le sue mule e ad imporre a suo figlio Orazio la leva militare e Cosimo, nella sua ingenuità, si stupisce che il re possa permetterlo, essendo convinto che sia lo stesso a cui ha fatto il favore e di essergli ormai amico, dimenticando che i sovrani cambiano e che trattano gli umili peggio degli altri.

Don Licciu Papa

In questa novella vengono narrati piccoli drammi connessi all'amministrazione della giustizia da parte dei più forti in un piccolo centro. Zio Masi si scontra con le comari mentre assolve al suo compito, datogli dal sindaco, di catturare le galline e i maiali lasciati liberi per le strade e comare Santa, la proprietaria degli animali riceve una multa e scampa alla prigione solo grazie all'aiuto del barone. Don Licciu Papa accompagna l'uscire a pignorare la mula di Mastro Vito; il reverendo vuole ingrandire la sua casa e quindi, appoggiato dal

barone, riesce a portare via la casa al curatolo Arcangelo; Quest'ultimo, infine, scopre la relazione della figlia con un 'signorino' che le abita di fronte e chiede l'aiuto di don Licciu Papa per convincerla a lasciare la casa e il ragazzo. Non riuscendo nel suo intento ferisce il signorino con una randellata e finisce in carcere.

Il Mistero

Alla vigilia del venerdì santo viene messo in scena il Mistero della «Fuga in Egitto», con compare Nanni nella parte della Madonna, e Janu e mastro Cola nella parte dei ladri. Un anno dopo Nanni si apposta nello stesso luogo della rappresentazione del Mistero, per scoprire se compare Venera lo tradisce e scopre che ella si vede con Cola. Compare Nanni, allora, ferisce gravemente Cola e finisce in prigione.

Malaria

Compare Carmine vede morire – a causa della malaria – i suoi cinque figli e tutte le mogli che via via prende dopo ogni vedovanza. C'è invece chi dalla malaria si salva o guarisce, come Cirino lo scimunito. Non potendo più pagare l'affitto dell'osteria e dello stallazzo Carmine è costretto a lasciare la sua attività e a ridursi a fare l'impiegato della ferrovia.

Gli orfani

Mentre le comari impastano il pane arriva la figlia di Meno che si fa preparare una focaccia per dare l'ultima comunione alla matrigna, compare Nunzia, che muore però prima che la bambina riesca a portarle il pane.

Arriva compare Meno disperato e le comari lo consolano raccontandogli il triste caso di compare Angela, che ha visto morire il marito e il figlio e che ora ha anche l'asino in fin di vita. Compare Meno va dalla donna e le consiglia di scuoiare l'asino subito per venderne almeno la pelle e guadagnarci qualcosa.

La roba

Mazzarò, con enormi sacrifici, riesce ad arricchirsi e ad acquistare tutte le terre del barone per il quale ha lavorato come bracciante. Una volta divenuto proprietario passa tutte le sue giornate a sorvegliare i suoi terreni, senza mai

concedersi nulla. Sopraggiunta la vecchiaia, Mazzarò comincia ad invidiare i giovani e a temere il giorno della sua morte, in cui dovrà lasciare sulla terra tutta la sua 'roba'. Impazzito a causa di questo pensiero inizia a percuotere le sue bestie per condurle con sé.

Storia dell'asino di San Giuseppe

Durante una fiera, compare Neli compra un asino, dal pelo bianco e nero, che viene chiamato l'asino di S. Giuseppe, per trentadue lire e cinquanta. L'asino deve guadagnarsi i soldi con cui è stato comprato, perciò compare Neli lo fa lavorare tanto che alla sera la povera bestia non ha più voglia di mangiare. Indebolitosi, l'asino viene venduto a Massaro Cirino il Licodiano, presso il quale ara i campi tutto il giorno, ma l'annata va male e l'animale viene venduto di nuovo. Lo compra compare Luciano per quindici lire e gli fa tirare il carro finché si sfinisce; poi lo rivende per cinque lire. Dopo essere passato per le mani di 'quello del gesso, venuto l'inverno, viene venduto a una povera lavandaia che gli fa trasportare la legna per venderla. Quando il figlio viene preso a legnate per essere stato scoperto a rubare, la donna, per pagargli le cure, carica sull'asino un mandorlo per andare a venderlo ma l'animale, sfinito, si accascia a terra senza più riuscire a rialzarsi e un uomo, vedendolo morente, acquista solo la legna, poiché l'asino non vale più niente.

Pane nero

Una famiglia cade in disgrazia a causa della malattia del capofamiglia: egli prende la malaria sul lavoro e per curarlo finiscono tutti i risparmi. Con la sua morte se ne vanno, dunque, anche tutti i beni della famiglia. Uno dei figli, Santo, sposato con una ragazza senza dote, va a vivere nella casa del padre prendendo con sé la madre e la sorella Lucia, mentre l'altro figlio va a lavorare nei campi. Lucia, non avendo una dote, perde l'unico ragazzo che la corteggia e se ne va a lavorare per Don Venerando, che le promette regali e una dote. Ma la ragazza si innamora di Brasi, lo sguattero, che, però, non le chiede di sposarla a causa delle ristrettezze economiche di entrambi. Lucia cede quindi alla corte del padrone, sebbene egli sia già sposato, e resta incinta. Don Venerando la ricopre d'oro e le fa una dote, così la famiglia di

Lucia, che inizialmente la biasima per il disonore arrecatole, accetta infine la situazione capendo che ora dote e matrimonio con Brasi sono garantiti.

I galantuomini

Vengono narrate le traversie di vari galantuomini, che risentono in modo più pesante dei rovesci della fortuna e si trovano più impreparati degli umili nel fronteggiare le avversità della vita. Tra le vicende c'è quella di Don Piddu, che ha molti problemi da affrontare: la moglie malata, i debiti, le malannate, la mortalità del bestiame. Ha, inoltre, tutte le figlie in età da marito ma nessuna è ancora riuscita a sposarsi. Un giorno, poi, gli vengono pignorati i mobili, a causa del debito, ed egli si trova un lavoro come sorvegliante alle chiuse del Fiumegrande. Successivamente, Don Piddu deve affrontare altri problemi causati dalla sua seconda figlia, donna Marina, che scopre insieme al ragazzo della stalla. Il padre, per trattenere la collera, va a confessarsi e il sacerdote gli consiglia di offrire a Dio quell'angustia. Avrebbe però dovuto dirgli: «Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!». ⁵⁷

Libertà

Ispirata alle rivolte contadine di Bronte, del 1860, scoppiate all'arrivo dei garibaldini in Sicilia, la novella si apre con la scena della folla inferocita contro non soltanto i nobili, ma anche donne e bambini innocenti. Dopo la repressione condotta dal generale Nino Bixio, facendo giustizia sommaria dei rivoltosi, i giudici istituiscono un processo che dura tre anni e porta alla carcerazione dei molti uomini che avevano sperato di ottenere terre e libertà con la violenza e i massacri.

⁵⁷ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Di là del mare

Due ragazzi si conoscono su una nave, in viaggio verso la Sicilia, e si innamorano. Ma lei è sposata e quindi, dopo aver passato una serata indimenticabile, si devono lasciare. Dopo qualche mese lei gli scrive che può andare a trovarla in una casa in mezzo alle vigne riconoscibile grazie ad un segno sulla porta. I due quindi si ricongiungono e passano giornate intere insieme, parlando e promettendosi di non lasciarsi mai più. Un giorno, però, arriva una notizia che li costringe a separarsi e ad andare lontano uno dall'altra. Il loro amore rimane vivo solo nella memoria.

8. Le novelle principali delle Rusticane

Anche in questo caso non è sufficiente una sommaria descrizione della raccolta per farsi un'idea dettagliata degli intenti e dei modi dell'autore. La tecnica verista di fondo rimane immutata, ma in questi racconti vi sono delle palesi novità rispetto a *Vita dei campi*, a cominciare dal più marcato pessimismo e dall'insistenza su alcune tematiche di fondo.

Analizziamo, quindi, nel dettaglio, le novelle più rappresentative.

8.1. Cos'è il re

La novella racconta l'angosciante esperienza del lettighiere Cosimo, al quale viene fatto l'onore di poter trasportare con le sue mule la regina Maria Teresa d'Austria. Anziché sentirsi orgoglioso del compito affidatogli, Cosimo è roso dall'ansia e dalla preoccupazione:

Per conto suo, com'è vero Dio, in quel momento avrebbe preferito trovarsi nella sua casuccia, dove le mule ci stavano strette nella stalla, ma si sentivano a rosicar l'orzo dal capezzale del letto, e avrebbe pagato quelle due onze che doveva buscarsi dal Re per trovarsi nel suo letto, coll'uscio chiuso, e stare a vedere col naso sotto le coperte, sua moglie affaccendarsi col lume in mano, a rassettare ogni cosa per la notte.

Cosimo si sentì rientrare le gambe nel ventre, tanto più che in quel momento si udì un grido da disperati, la folla ondeggiò come un mare di spighe, e si vide una giovinetta, vestita ancora da monaca, e pallida pallida, buttarsi ai piedi del Re, e gridare: - Grazia! - Chiedeva la grazia per suo padre [...]. Il Re disse una parola ad uno che gli era vicino, e bastò perché non tagliassero la testa al padre della ragazza. Così ella se ne andò tutta contenta, che dovettero portarla via svenuta dalla consolazione.

Vuol dire che il Re con una sua parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto, anche a compare Cosimo se una mula della lettiga metteva un piede in fallo, e gli buttava giù la moglie, così piccina com'era.

A che gli giovava il sole e la bella giornata a compare Cosimo? se ci aveva il cuore più nero del nuvolo, e non si arrischiava di levare gli occhi dai ciottoli su cui le mule posavano le zampe come se camminassero sulle uova; né stava a guardare come venissero i seminati, né a rallegrarsi nel veder pendere i grappoli delle ulive, lungo le siepi, né pensava al gran bene che avea fatto tutta quella pioggia della settimana, ché gli batteva il cuore come un martello soltanto al pensare che il torrente poteva essere ingrossato, e dovevano passarlo a guado!⁵⁸.

Il narratore segue passo passo la sua ansia crescente, durante la veglia che precede il viaggio, nel progressivo avvicinarsi del re e della regina e per tutta la durata del tragitto in lettiga. La particolarità dell'incontro con i sovrani sta nel carattere di esperienza mitica che esso acquisisce. Gli eventi si imprimono nella memoria del protagonista con i lineamenti di un racconto fantastico: non a caso il Re e la Regina non sono mai identificati in modo concreto, ma sempre nominati con questi appellativi generici, come i sovrani di una fiaba. Questo è il motivo per cui il passaggio della Sicilia dai Borbone al Regno d'Italia sembra rimanere completamente estraneo a Cosimo, che considera il Re sempre uguale a se stesso, come una generica figura immutabile che dispone liberamente della vita dei suoi sudditi.

⁵⁸ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Solamente molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re, perché non aveva potuto pagare il debito, compare Cosimo non si dava pace pensando che pure quelle erano le mule che gli avevano portato la moglie sana e salva, al Re, povere bestie; [...] Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ch'è gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.

La novella è quasi interamente costruita ricorrendo al discorso indiretto libero di Cosimo: non soltanto le sue parole, ma anche i suoi pensieri e le sue ansie sono presentati dal narratore senza alcun tipo di introduzione o demarcazione. In questo modo, la vicenda rappresentata è sottoposta costantemente alla distorsione attuata dallo sguardo del protagonista, che elabora soggettivamente la realtà influenzato dall'enorme angoscia che prova. Il punto di vista del lettighiere è il motore di tutto il racconto, come è evidente ad esempio in questo passo:

Vuol dire che il Re con una sua parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto, anche a compare Cosimo se una mula della lettiga metteva un piede in fallo, e gli buttava giù la moglie, così piccina com'era.⁵⁹

Il punto di vista di Cosimo è, inoltre, messo in contrapposizione con quello della collettività circostante, alla quale sembrano partecipare non soltanto le persone, ma anche gli animali e le cose. Questa sensazione la ricaviamo grazie alla particolare e minuziosa tecnica descrittiva adottata da Verga: ogni oggetto, ogni situazione e ogni fenomeno è accompagnato da una quantità sovrabbondante di dettagli secondari, che pongono l'accento sulla singolarità di ogni elemento circostante. Vediamo per esempio la lettiga *colle sonagliere*

⁵⁹ Ibid.

e le nappine di lana; la folla fitta come le mosche, col naso nel cappotto; le signore col cappellino e il naso rosso dal freddo.

Anche il punto di vista di Cosimo finisce con il distanziarlo sempre di più da quello del coro popolare: l'assenza delle strade carrozzabili è una benedizione per il lettighiere, ma *una porcheria* per la gente; la visita del re è fonte di festa per la collettività ma l'inizio di un terribile tormento per Cosimo.

8.2. Malaria

Nella Piana di Catania, la grande pianura ai piedi dell'Etna, la malaria sta condannando a morte gli uomini, compresi gli abitanti dei piccoli paesetti, che hanno tentato di «arrampicarsi come pecore sbrancate sulle prime colline che scappano dalla pianura»⁶⁰.

È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate, e se aprite bocca per parlare, mentre camminate lungo le strade soffocanti di polvere e di sole, e vi sentite mancar le ginocchia, o vi accasciate sul basto della mula che va all'ambio, colla testa bassa. Invano Lentini, e Francofonte, e Paternò, cercano di arrampicarsi come pecore sbrancate sulle prime colline che scappano dalla pianura, e si circondano di aranceti, di vigne, di orti sempre verdi; la malaria acchiappa gli abitanti per le vie spopolate, e li inchioda dinanzi agli usci delle case scalciate dal sole, tremanti di febbre sotto il pastrano, e con tutte le coperte del letto sulle spalle.

Compare Carmine, l'oste del lago, vede così morire tutti i suoi cinque figli, uno dopo l'altro, sia i maschi che le femmine, e le mogli che via via prende dopo ogni vedovanza. La malaria, tuttavia, «non ce l'ha contro di tutti»:

Alle volte uno vi campa cent'anni, come Cirino lo scimunito, il quale non aveva né re né regno, né arte né parte, né padre né madre, né casa per dormire, né pane da mangiare, e tutti lo conoscevano a quaranta miglia intorno, siccome andava da una fattoria all'altra, aiutando a governare i buoi,

⁶⁰ Ibid.

a trasportare il concime, a scorticare le bestie morte, a fare gli uffici vili; e pigliava delle pedate e un tozzo di pane; dormiva nei fossati, sul ciglione dei campi, a ridosso delle siepi, sotto le tettoie degli stallazzi; e viveva di carità [...] Cento volte l'avevano raccolto disteso, quasi fosse morto, attraverso la strada; infine la malaria l'aveva lasciato, perché non sapeva più che farsene di lui.⁶¹

Rimasto ormai solo e senza clienti, perché glieli rubava la ferrovia, e non potendo più pagare l'affitto del locale, l'oste lascia la sua attività e si riduce a fare l'impiegato della ferrovia.

Infine quando non poté pagar più l'affitto dell'osteria e dello stallazzo, il padrone lo mandò via dopo 57 anni che c'era stato, e «Ammazzamogli» si ridusse a cercar impiego nella ferrovia anche lui, e a tenere in mano la bandieruola quando passava il treno.

Allora stanco di correre tutto il giorno su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, vedeva passare due volte al giorno la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente; le allegre brigate di cacciatori che si sparpagliavano per la pianura; alle volte un contadinello che suonava l'organetto a capo chino, rincantucciato su di una panchetta di terza classe; le belle signore che affacciavano allo sportello il capo avvolto nel velo; l'argento e l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che luccicavano sotto i lampioni smerigliati; le alte spalliere imbottite e coperte di trina. Ah, come si doveva viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti, colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti. Poi il treno si perdeva nella vasta nebbia della sera, e il poveraccio, cavandosi un momento le scarpe, seduto sulla panchina, borbottava: - Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria! -

La particolarità e il valore di questa novella si trovano soprattutto nel paesaggio rappresentato, che è tipicamente verghiano, non soltanto perché dipinge luoghi cari allo scrittore e a lui dolorosamente noti – ad esempio la Piana di Catania, che compare anche in *Nedda* e ne *I Malavoglia* come luogo di malattia e di morte -, ma anche e soprattutto per quell' inconfondibile «nota di tristezza recondita e desolata che tutto lo pervade, e l'intima presenza

⁶¹ Ibid.

spirituale del narratore che guarda luoghi e persone con animo mesto e commosso, ma insieme arrendevole al tragico destino imperante laggiù». ⁶²

Nonostante tutto, il quadro rappresentato è estremamente realistico e niente è stato accentuato. Infatti, le parole sulla Piana di Catania, comprese nell'Inchiesta di Franchetti e Sonnino, ci permettono di constatare la veridicità storica di quanto narrato da Verga in questa sua novella:

Triste dote della vasta e ferace pianura di Catania è quella di essere il luogo dove maggiormente predomina la malaria e fanno stragi le febbri intermittenti e perniciose. [...] I lavoratori lavorano tutto il giorno sotto la sferza di un sole cocente, e la notte dormono all'aperto, senza riparo di sorta, in mezzo ai miasmi micidiali: parecchi ne muoiono lì per lì, e molti riportano a casa i germi di una lunga malattia che li renderà inabili al lavoro o li trascinerà sicuramente alla tomba. E ciò per guadagnarsi per una o due settimane poche lire di salario ⁶³.

Il paesaggio che si crea nel racconto diviene, in un certo senso, la trasposizione dell'intima angoscia dei personaggi. La natura, in questo modo, appare dominata dalle stesse leggi che determinano l'esistenza degli individui ed è quindi desolata e sofferente come lo sono gli uomini. Essi sono ormai abituati a sopportare, senza ribellarsi, il destino tragico che li opprime, e così agiscono anche i personaggi di *Malaria*: a parte l'ultimo figlio dell'oste che «non voleva morire assolutamente, e piangeva e si disperava allorchè lo coglieva la febbre e persino andò a buttarsi nel lago per paura della morte», gli altri piegano il capo dinanzi alla malattia e alle disgrazie. In questo modo la novella ci lascia un profondo senso di pena e desolazione, l'idea di un'umanità grigia, avvilita, disfatta.

⁶² G. Viti, *Verga Verista*, cit.

⁶³ L. Franchetti e S. Sonnino, *La Sicilia*, Firenze, 1925, vol. II, pp. 44-45.

8.3. La roba

La novella inscena una tematica centrale sia nelle *Rusticane* che in *Mastro-don Gesualdo*: l'avidità del possesso. Il protagonista è Mazzarò, un «omiciattolo [...] che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo»⁶⁴, ma che aveva «la testa che era un brillante». Grazie alla sua scaltrezza e alla maniacale parsimonia, egli riesce ad accumulare un patrimonio dalle dimensioni smisurate, tanto che

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo ,nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: – Qui di chi è? – sentiva risponderli: – Di Mazzarò. – E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembrano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazzarò. – E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazzarò. – Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò⁶⁵.

Nonostante la ricchezza accumulata, Mazzarò non si insuperbisce ma continua, anzi, a vestirsi e cibarsi come un semplice popolano. La sua unica e

⁶⁴ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁶⁵ Ibid.

costante occupazione sta nel sorvegliare tutto il giorno i suoi possedimenti e i suoi averi, per non farsi imbrogliare dai suoi sottoposti. Una cosa, però, inizia ad un certo punto a dolergli: il pensiero dell'avanzare della vecchiaia e della necessità di lasciare sulla terra tutta la sua roba una volta morto.

Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov'era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: - Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente! –

Alla fine, quando proprio si rende conto che è giunto il momento di abbandonare i suoi averi, esce nel cortile ed inizia ad ammazzare a colpi di bastone le sue anatre e i suoi tacchini.

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

La cosa più rilevante di questa novella è che in essa si trova in nuce il motivo ispiratore del secondo grande romanzo de *I vinti*, *Mastro-don Gesualdo*. Parliamo, come già abbiamo accennato, del motivo della roba: l'ossessione di accumulare, acquistare, accrescere e possedere terre e beni materiali in una specie di «folle idolatria per la quale si raggiungono forme di sacrificio ad un tempo eroico e ridicolo»⁶⁶. Così, in Mazzarò possiamo già intravedere i caratteri essenziali dell'animo di mastro-don Gesualdo e la novella contiene numerosi spunti che verranno rielaborati nel romanzo, acquistando, là, una più ampia autonomia e definizione. Pensiamo ad esempio alle parole che Mazzarò ripete mentre controlla i mietitori: - *Curviamoci, ragazzi!* -; esse

⁶⁶ G. Viti, *Verga Verista*, cit.

ritornano nel romanzo molto simili, quando Gesualdo, visitando il frantoio di Giolio, grida agli uomini: - *Lesti, lesti, Ragazzi!* -. Chiaramente, nel secondo caso, parliamo di un' opera lunga, contro il racconto breve di Mazzarò, motivo per cui nella novella tutti gli accenni sono rapidi e fugaci, mentre nel romanzo gli episodi sono largamente descritti ed elaborati.

Per quanto riguarda il valore artistico del racconto, è essenziale soffermarci già sull'incipit e di conseguenza sulla grande abilità di Verga nel darci una perfetta sensazione delle immense proprietà di Mazzarò. Ci riesce utilizzando una descrizione lenta e un ritornello quasi costante: - *Qui di chi è?- Di Mazzarò* -. E nel frattempo il lettore riesce a immaginarsi i campi, le vigne, le fattorie, come se fosse lui stesso il viandante che si guarda attorno in quelle terre senza fine. Piero Nardi ha parlato di «una tra le più belle aperture di racconto le quali siano uscite dalla penna del Verga»⁶⁷. Quello che viene descritto è chiaramente un dominio non realistico, che appartiene alla dimensione della fiaba. L'attesa della presentazione del protagonista crea nel viandante, e quindi nel lettore, l'immagine di una sorta di divinità più che di un uomo. Il lettighiere, invece, riduce Mazzarò alla figura di un *omicciattolo*, creando una dimensione antifrastica rispetto all'immensità del suo dominio. Il personaggio non ha, inoltre, una storia precisa alle spalle, tanto che sembra che a determinare il suo successo economico sia stata semplicemente una vocazione e un'ossessione magica per l'accumulo della roba. La figura di Mazzarò, nel corso della novella, si fa sempre più grandiosa ed epica. Questa figura «ci viene avanti sempre più netta, potente, solitaria, sopra una folla di rapaci e di servi»⁶⁸. Finché, verso la fine, Verga muta radicalmente la prospettiva utilizzata finora e il protagonista capovolge la sua natura: da eroe della positività e della fortuna diviene eroe tragico, segnato dalla disperazione. Questo mutamento è spiegato molto chiaramente da Barberi Squarotti, che nel suo saggio definisce anche la compresenza dei livelli di fiaba e tragedia all'interno della novella:

⁶⁷ P. Nardi, in G.V., *Novelle*, Milano, Mondadori, 1971.

⁶⁸ G. Viti, *Verga Verista*, cit.

Fiaba e tragedia, insomma, costituiscono le strutture letterarie su cui Verga costruisce l'apologo de *La roba*: i modi fiabeschi segnalano il carattere eccezionale ed esemplare della vicenda di Mazzarò, e, al tempo stesso, indicano più chiaramente l'impossibilità naturale dell'impresa di accumulazione capitalistica; la forma tragica, all'opposto, già presente nella dismisura del comportamento di Mazzarò nella conquista economica e nell'abnormità di tutto ciò che egli è arrivato a possedere, [...] designa lo scacco, la totalità del fallimento di fronte alla necessità del tempo, della vecchiaia e della morte⁶⁹.

In questo racconto Verga torna ad adoperare la tecnica della regressione, cioè l'adozione del punto di vista dei personaggi e il conseguente abbassamento del codice linguistico ad un grado più semplice. Vediamo, cioè, che i fatti sono osservati e letti con l'occhio di Mazzarò:

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

Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla, e non la sciupa come quel barone che prima era stato il padrone di Mazzarò⁷⁰.

Possiamo veder compiuto, in questa novella, ciò che il critico Giacomo Debenedetti, nelle sue lezioni tenute all'Università di Messina nei primi anni cinquanta, ha definito «feudalesimo della roba»: una sorta di legge non scritta che tiene assoggettati gli uomini ad un'ossessione per il possesso. Si attua così, anche in Mazzarò, una deformazione del sentimento umano che vede nell'accumulo di ricchezze l'unico vero scopo dell'esistenza.

⁶⁹ G. Barberi Squarotti, *Tra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», 1977, p.312.

⁷⁰ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

8.4. Libertà

La novella *Libertà* si ispira ai tragici fatti di Bronte, un centro agricolo sulle pendici dell'Etna: tra il giugno e l'agosto del 1860, dopo la caduta del governo dei Borbone, nelle zone più arretrate dell'isola erano aumentati i moti d'insurrezione contadina, che avevano contribuito al successo della spedizione dei Mille, sebbene in realtà si trattasse di una rivolta legata più ad esigenze sociali e a conflitti di classe che ai programmi unitari della guerra garibaldina. Il processo che seguì condannò all'ergastolo trentasette popolani di Bronte.

Il racconto di Verga riporta l'azione della rivolta senza presentare i fatti e i personaggi e senza dare alcuna spiegazione alle cause del malcontento del popolo. Anche le ragioni politico-militari della repressione vengono taciute e l'intervento violento appare dovuto interamente all'arbitrio di Nino Bixio. L'autore, dunque, non opera né da storico né da cronista, ma rappresenta l'evento da diversi punti di vista, offrendo differenti accezioni del concetto di libertà.

La narrazione prende avvio nella piazza di Bronte, dove, accompagnate dal suono della campane, si iniziano a sentire le grida «Viva la libertà!». A questo punto prende avvio una vera e propria insurrezione contadina, prima contro i *galantuomini*, i proprietari terrieri, poi, quando la sommossa sfugge di mano, anche contro poveri innocenti che si trovano coinvolti.

Sciorarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: - Viva la libertà! -

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

- A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! - Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. - A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! - A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! - A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! - A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno! -

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!

[...]don Paolo, il quale tornava dalla vigna a cavallo del somarello, colle bisacce magre in groppa. Pure teneva in capo un berrettino vecchio che la sua ragazza gli aveva ricamato tempo fa, quando il male non aveva ancora colpito la vigna. Sua moglie lo vide cadere dinanzi al portone, mentre aspettava coi cinque figliuoli la scarsa minestra che era nelle bisacce del marito. - Paolo! Paolo! - Il primo lo colse nella spalla con un colpo di scure. Un altro gli fu addosso colla falce, e lo sventrò mentre si attaccava col braccio sanguinante al martello.

C'è dunque un passaggio dalla descrizione delle uccisioni per così dire "legittime" alla descrizione della gratuità dell'eccidio. A questo punto vengono inserite storie pietose, ritratti di amore materno e tutto ciò che possa rappresentare la provvisoria sottomissione della civiltà alla barbarie. Ad un certo punto compare la figura di un fanciullo, figlio del notaio, biondo come l'oro, che diventa simbolo dell'innocenza infantile violata dalla ribellione:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: - Neddu! Neddu! - Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. - Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; - strappava il cuore! - Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni - e tremava come una foglia. - Un altro gridò: - Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! -. ⁷¹

A questo punto avviene un cambiamento: il narratore, che fino ad ora aveva filtrato la sua voce attraverso un alter-ego popolare, un testimone che vede dai margini il tumulto, assume d'un tratto su di sé tutto il peso delle immagini descritte e dà il suo personale giudizio:

⁷¹ Ibid.

Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente.⁷²

L'ultima scena di violenza, quella della baronessa, è un rovesciamento di tutti i simboli di sopruso e dominio. Ella, insieme ai suoi figli, diventa la vittima, è redenta e torna innocente. Il massacro che avviene nella sua casa crea nel lettore un sentimento di pietà per quella donna che, dato il suo rango sociale, dovrebbe rappresentare il nemico dei rivoluzionari.

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schiopettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. - Viva la libertà! - E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. - I campieri dopo! - I campieri dopo! - Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata - e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anch'esso, puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando: - Mamà! mamà! - Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre s'era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato, quasi avesse avuto cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.

Successivamente Verga dedica alcune righe all'intervento di Bizio: Inizialmente il generale sembra presentato con una certa ammirazione dal momento che mette «a dormire i suoi ragazzi come un padre»⁷³, ma poco dopo un'affermazione fa scendere Bizio dal suo piedistallo di eroe: «La

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco»⁷⁴.

Un'osservazione particolare va fatta anche per la figura di Pippo il nano, che viene fucilato su ordine di Bixio.

Mazzacurati, nel suo saggio sulla novella, spiega i motivi della presenza di questo personaggio:

Verga aveva volontariamente sostituito la figura storica di Nunzio Fraiunco, il pazzo del paese, con quella di un nano, simbolo popolare di malizia e cattiveria, che si inseriva coerentemente nella galleria dei personaggi invasati e tarati descritta all'inizio del tumulto. La novella mostra quindi la complessità e la contraddittorietà del disegno verghiano che non riesce più ad adottare l'ottica dell'anonimo narratore, ma scruta la complessa natura politica del conflitto adottando anche ottiche diverse⁷⁵.

La novella si conclude con il processo e la carcerazione degli accusati. Le mogli e le madri per un po' vanno a trovarli in città, alla prigione, ma con il tempo tutte tornano alle loro case e i carcerati vengono quasi dimenticati. Il finale è emblematico: al termine del processo viene confermata la sentenza di colpevolezza e i condannati ancora non dimostrano alcuna consapevolezza di ciò che li ha condotti a quella fine:

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: - Dove mi conducete? - In galera? - O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!... -⁷⁶.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ F. Pilato, L. Mesiano, *Verga*, Roma, Carocci editore, 2011.

⁷⁶ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

9. Per le vie

Durante i suoi lunghi soggiorni a Milano, Verga ebbe modo di osservare il clima mondano e letterario della città, il suo ritmo di vita e quegli uomini intraprendenti che differivano molto dai siciliani. I suoi interessi, però, lo riconducevano sempre all'analisi della vita dei più umili e alle differenze che essa presentava rispetto a quella dei nobili e dei borghesi. In questo particolare contesto nasce la raccolta di novelle di ambiente milanese, *Per le vie*, pubblicata nel 1883, lo stesso anno delle *Rusticane*.

Interessanti, a riguardo, sono le parole di Ettore Bonora, autore di uno scritto comparso sul *Giornale storico della letteratura* nel 1974:

Della città che non finiva di affascinarlo con l'elettrizzante sodalizio dei letterati, con le avventure galanti e tutto il resto, lo scrittore era però venuto scoprendo l'altro volto: quello della povera gente, con le sue miserie economiche e morali, le limitazioni della libertà, le debolezze di cui solo in parte essa era responsabile. [...] Quale il movente del nuovo punto di vista? Quali le ragioni non di un risentimento momentaneo, ma tanto profonde da reggere il disegno dell'intera serie di *Per le vie*, col vasto quadro della Milano dei diseredati? Ha detto bene Trombatore che non solamente *I Malavoglia* ma tutta l'opera del Verga è nata polemicamente⁷⁷.

Verga, dunque, rimanendo pur sempre nell'ambito della narrazione impersonale, fa trasparire anche qui il suo pessimismo. La polemica di cui parla Trombatore è legata al vissuto stesso dell'autore, che osserva l'ambiente che lo circonda ed elabora una sua sofferta scienza della vita capace di suscitare presto il consenso commosso dei lettori.

Il mondo che queste novelle rappresentano è quello della società inurbata, travolta dal progresso, e il progetto è più o meno lo stesso che avevano le *Novelle rusticane*: cercare di ritrarre freddamente, senza partecipazione

⁷⁷ Ettore Bonora, *Le novelle milanesi del Verga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLI, 1974.

emotiva, una società dominata esclusivamente dal fattore economico. Rispetto alla vita rurale, l'esistenza cittadina è ancora più legata al denaro e alle differenze di classe e in questo ambiente trionfa chi è più furbo, chi si ingegna abbandonando ogni scrupolo.

Il bastione di Monforte

la prima delle novelle della raccolta è tutta incentrata su un uomo che dalla finestra osserva il panorama: la parte di Milano che si estende intorno al bastione di Monforte (i bastioni erano le fortificazioni che collegavano le porte della città), e le persone che passano e si fermano. Da questo punto di osservazione il protagonista osserva lo scorrere del tempo e il fluire della vita.

In piazza della Scala

la novella racconta la vita di Bigio, un vetturino della città di Milano che con il suo lavoro non riesce a mettere da parte nemmeno cinque lire a fine anno. Mentre attende fermo in strada qualche cliente, egli medita sulla sua vita, su sua moglie, sui suoi figli, soprattutto Adele, che finisce per andarsene di casa per farsi mantenere da un qualche uomo ricco. Spesso riflette su quell'uguaglianza tanto predicata dai giornali, ma che lui non vede affatto, soprattutto nelle gelide serate d'inverno in cui lui è costretto a rimanere fuori al freddo ad osservare le persone che entrano a teatro o nei caffè di lusso.

Al veglione

Pinella, il protagonista, si trova a fare il cameriere durante il veglione di Carnevale a teatro. Egli tiene d'occhio un palchetto dove ha portato delle bottiglie di champagne, perché spera che ne avanzi un po' da portare a sua moglie e sua figlia che lo stanno aspettando fuori al freddo, non potendo permettersi di partecipare alla festa. Attraverso lo sguardo di Pinella vediamo l'intera scena che gli si presenta nel teatro: nella platea c'è chi si diverte, balla, chi è in maschera, mentre sui palchetti ci sono i nobili, che non si degnano nemmeno di partecipare ai festeggiamenti e presto si annoiano e vanno via.

Nel frattempo Pinella aspetta gli avanzi per sfamare la famiglia: sua moglie, infatti, era stata a letto un mese per guarire dai malanni causati dal freddo

della Galleria, dove vende il caffè per pochi soldi, ed in quel periodo erano bastati a stento i soldi della figlia che vendeva paralumi.

Dopo aver bevuto un sorso di champagne avanzato, Pinella raggiunge la moglie e la figlia che aspettano fuori al freddo.

Il canarino del N. 15

La protagonista è Màlia, una ragazza paralitica che per questa sua malattia è costretta a passare tutte le sue giornate davanti alla finestra, ferma, a guardare l'esterno e prendere un po' del poco sole che arriva nella sua casa. Il vicinato, vedendola sempre lì immobile, la chiama *il canarino del n. 15*. Il padre, un sarto, è spesso ubriaco; la sorella, una bella ragazza, ruba le attenzioni di Carlini (che all'inizio ne aveva per Màlia, finché non viene a sapere della sua malattia) ma poi lo lascia per farsi mantenere da qualche ricco signore. Egli, tuttavia, si fa ben volere dai genitori e passa spesso per casa, dove si confida con Malia, che pian piano si innamora di lui senza che nessuno se ne renda conto. Alla fine la protagonista muore e la sua assenza pare mandare a rotoli la famiglia: il padre piange tutto il giorno; la sorella lascia dei soldi per il funerale e va via di nuovo, chissà dove; Carlini comincia a non farsi più vedere. Sulla finestra il babbo, per mutar vita, fa attaccare un'insegna con scritto "Sarto", «la quale vi rimase tale e quale come il canarino del n. 15».

Amore senza benda

La vedova Antonietta fa la levatrice per mantenere il figlio Sandro, che vuole fare il ballerino. La madre vorrebbe che egli sposasse la figlia del carbonaio padrone di casa, ma lui è innamorato di Olga, una ragazza del corpo di ballo, figlia di una ortolana. I due iniziano a stare insieme, ma la ragazza viene corteggiata da un barone e alla fine ne diventa l'amante. Sandro allora, scoperto il tradimento, la lascia e sposa la figlia del padrone di casa. Nel frattempo il carbonaio mette gli occhi su Olga e la sposa, facendola così entrare nella famiglia di Sandro, marito di sua figlia. Sandro e Olga si riconciliano e con il tempo ricominciano la loro relazione di nascosto. Un giorno al carbonaio viene un malore e muore lasciando l'eredità alla figlia.

Sandro allora caccia Olga e rimane con la moglie, per usufruire così del suo patrimonio.

Semplice storia

Il soldato Balestra e una bambinaia, Femia, si conoscono nella città di Milano. Si incontrano frequentemente, quando Femia porta i bambini a passeggio, e iniziano a raccontarsi le loro vite, comprese le relazioni e gli amori che avevano entrambi lasciato a casa. Tra i due nasce un amore. La storia va avanti per qualche tempo, finché i bambini svelano il segreto alla loro madre, che di conseguenza licenzia la ragazza. Nel frattempo Balestra viene trasferito a Monza e Femia, pur di stare con il suo soldato, lo segue e riesce a trovare lì un impiego in una filanda. Poco tempo dopo, però, ella si ammala di vaiolo e viene ricoverata. La malattia le lascia deturpato il viso e la ragazza, uscita dall'ospedale, si vergogna di farsi vedere dal soldato. Quando si incontrano, Balestra le conferma di avere, nel frattempo, trovato un'altra donna, la quale si ingelosisce ogni volta che egli si trova a chiacchierare con Femia. Finalmente arriva il momento del congedo e Balestra si appresta a tornare a casa, in Calabria. Poco prima che parta il treno, Femia riesce a regalargli un anellino e i due si lasciano così, senza avere il tempo di parlare.

L'osteria dei buoni amici

Tonino passa molto tempo con alcuni amici poco raccomandabili, con i quali spende i suoi pochi soldi in bevute all'osteria o nel gioco della briscola. La famiglia, proprietaria di una bottega di frutta e verdura, lo riprende continuamente per la sua vita inconcludente, in particolare la sorella Barberina, che si rifiuta di dargli anche soltanto «il soldo per la pipa». Proprio all'osteria conosce la Bionda, con cui inizia una relazione. Il loro rapporto è insidiato ben presto dalla continua gelosia di lui, causata dalle attenzioni che gli amici riservano alla ragazza. Un giorno Tonino viene cacciato definitivamente dalla sua famiglia, dopo essere stato scoperto a rubare nella cassa della bottega e la Bionda, per compassione, lo accoglie in casa. I dubbi di Tonino, sulla fedeltà della ragazza, continuano a tornare e trovano conferma quando egli finisce in galera con due dei suoi amici, per un furto, e viene a sapere dal carcere che proprio la Bionda aveva fatto la spia per

liberarsi di lui e potersi mettere insieme all'Orbo, il compagno di bevute su cui erano sempre ricaduti i sospetti di Tonino.

Gelosia

Il Bobbia segue di nascosto la sua fidanzata, Carlotta, e la vede entrare in casa di un altro uomo, Crescioni. I tre si mettono a litigare, urlare e alzare le mani finchè finiscono in questura. La donna lascia il Bobbia con l'accusa di non essersi fidato di lei, e si mette ufficialmente con Crescioni. Nel frattempo, anche il sor Gostino, portinaio del palazzo, inizia a provare interesse per Carlotta, nonostante sia sposato con Bettina, che però passa tutto il tempo col padrone. Crescioni e Carlotta si sposano, ma il Bobbia continua a provare rancore verso quell'uomo, che gli ha rubato la fidanzata, e non smette di importunare la ragazza, che nel frattempo diventa mamma di una bambina. Il marito, ammalatosi, non si dedica più a lei e alla figlia, ma comincia a tenere d'occhio tutti i suoi movimenti per paura che lo tradisca con il suo primo fidanzato. Alla fine finisce in ospedale. Anche al portinaio infastidisce il fare da 'moscone' del Bobbia, che continua a girare intorno a Carlotta, che ormai «è come se fosse vedova» e si 'consola' con sor Gostino. Il Bobbia, minacciando la donna, riesce infine ad ottenere che gli si conceda ma capisce che ella è legata al portinaio e va quindi a prenderlo a botte. Infine Carlotta viene cacciata dal palazzo e va a trovare il marito moribondo in ospedale, che ormai non parla più ma la guarda fisso come se dicesse «Dove sei stata tutto questo tempo? – Di', cosa hai fatto?».

Camerati

Malerba è un giovane ragazzo del Sud Italia che viene chiamato per la leva obbligatoria. Si dimostra da subito molto mite e semplice, al punto che sopporta di buon grado quasi tutte le prese in giro dei suoi camerati, come Gallorini e il Lucchese. Malerba si trova a combattere la Battaglia di Custoza e dimostra da subito il suo senso del dovere e la sua sensibilità: spettatore obbligato della guerra, egli si preoccupa più che altro per il seminato e lo scempio procurato ai campi. La guerra finisce e i soldati tornano a casa, dove non ricevono alcun riconoscimento. Qualche tempo dopo, Malerba incontra il suo vecchio camerata Gallorini, insoddisfatto e arrabbiato per non aver

guadagnato niente per il servizio reso in battaglia. Le sue lamentele si concludono con un rimprovero a Malerba, che viene accusato dal compagno di non sapere niente di come vada il modo e di cosa sia necessario ed egli gli risponde ancora una volta preoccupandosi di agricoltura: «Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla».

Via Crucis

La novella parla dei continui abbandoni subiti da Santina, una sarta di umili condizioni che ogni volta che si innamora viene lasciata dal fidanzato. Il primo è Poldo, che si sposa con una donna più ricca di lei, lasciando la ragazza sola nella sua sofferenza, sospirare ogni domenica coi gomiti appoggiati al davanzale. Il Renna, che abita di sopra, inizia ad osservarla e a scherzare con lei, finché, nonostante le titubanze, Santina se ne innamora e si lascia andare a questa nuova relazione. Dopo qualche tempo, però, il ragazzo si trasferisce e la lascia. Come se non bastasse, la sarta viene licenziata e per evitare la collera della famiglia scappa di casa. Per un periodo si trova a soffrire addirittura la fame, finché non conosce un bel giovanotto, ricco e buono, che si innamora di lei e la riempie di attenzioni e regali. La ragazza torna ad essere felice, così tanto che «le pareva di sognare». Infine, gli affari andati male e i debiti costringono il giovane ad andarsene a Genova, per risolvere la questione. Da qui spedisce una lettera a Santina in cui la lascia facendole capire che il padre lo costringe a sposare un'altra donna. Dopo un'ulteriore relazione andata male, con un forestiero, ella si lascia sposare da un povero maestro di musica malato, con il quale vive di stenti in una soffitta fino a che egli muore. Allora si ritrova a fare «la dolorosa *via crucis*», e a vendere i suoi baci e le sue attenzioni in strada, per qualche soldo.

10. Le novelle principali di *Per le vie*

La raccolta *Per le vie*, come abbiamo visto, è in parte assimilabile ai lavori verghiani precedenti ed in parte se ne discosta, a partire dall'ambientazione delle vicende. Come per le altre raccolte, quindi, consideriamo alcuni dei

brani più significativi e cerchiamo di comprendere direttamente sui testi gli elementi che caratterizzano queste novelle milanesi.

10.1. Il bastione di Monforte

Il bastione di Monforte è la novella che apre la raccolta, che ruota attorno al punto di vista di un uomo che dalla finestra osserva il panorama, in particolare tutto il territorio milanese che si estende intorno al bastione di Monforte.

Il primo elemento da prendere in considerazione è proprio questa figura di spettatore: l'uomo che osserva dalla finestra è sicuramente una sorta di alter-ego dello scrittore. Troviamo, infatti, alcuni segni allusivi che rimandano a Verga: in primo luogo il vano della finestra, che è come un obiettivo che simboleggia l'atteggiamento di osservazione proprio di un autore; in secondo luogo c'è il panorama, che evoca la patria lontana dello scrittore.

Nel vano della finestra s'incorniciano i castagni d'India del viale, verdi sotto l'azzurro immenso - con tutte le tinte verdi della vasta campagna - il verde fresco dei pascoli prima, dove il sole bacia le frondi; più in là l'ombra misteriosa dei boschi. Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi visione di patria lontana. Al muoversi delle foglie le ombre e la luce scorrono e s'inseguono in tutta la distesa frastagliata di verde e di sole come una brezza che vi giunga da orizzonti sconosciuti. E nel folto, invisibili, i passeri garriscono la loro allegra giornata con un fruscio d'ale fresco e carezzevole anch'esso.

La città rappresentata si muove attraverso i suoi abitanti: un viandante, che probabilmente si sta recando al lavoro, una coppia di innamorati, sulla quale l'autore pone una particolare attenzione, facendo un accenno implicito alla precarietà del sentimento, e un vecchio che cammina curvo e presta attenzione solo al tempo che farà, sperando in una giornata assolata.

Tutti questi individui hanno un valore simbolico, poiché rappresentano le diverse fasi della vita e gli elementi più caratterizzanti dell'esistenza umana: il lavoro, l'amore e la vecchiaia.

Sotto, nel largo viale, la città arriva ancora col passo affaccendato di qualche viandante, col lento vagabondaggio di una coppia furtiva. Ella va a capo chino, segnando i passi coll'appoggiare cadenzato dell'ombrellino, e l'ondeggiamento carezzevole del vestito attillato, che il sole ricama di bizzarri disegni, mentre l'ombre mobili delle frondi giuocano sul biondo dei capelli e sulla nuca bianca come rapidi baci che la sfiorino tutta. Ed egli le parla gesticolando, acceso della sua parola istessa che gli suona innamorata. A un tratto levano il capo entrambi al sopraggiungere di un legno che va adagio, dondolando come una culla, colle tendine chiuse; e la giovinetta si fa rossa, pensando alla penombra azzurra di quelle tende che addormentò le sue prime ritrosie. Un vecchio che va curvo per la sua strada alza il capo soltanto per vedere se la giornata gli darà il sole.

Successivamente si susseguono una serie di immagini che simboleggiano il viaggio, la vita come itinerario: il carro da lavoro, il cavallo con il cavaliere, la carrozza con la dama, il carrozino della posta. Tutte queste figure indicano degli spostamenti cittadini e ad esse si oppone l'immagine successiva del treno, che evoca paesi lontani ed è simbolo del ricordo che viaggia verso altri luoghi e verso il passato.

E passa il rumore di un carro di cui si vedono le sole ruote polverose girare al di sotto dei rami bassi, e ciondolare addormentati del pari il muso del cavallo e le gambe del carrettiere penzoloni, rigate di sole. Poscia il trotto rapido di un cavallo, col lampo del morso lucente; o la fuggevole visione di una *vittoria* bruna, nella quale si adagia mollemente fra le piume e il velluto una forma bianca e vaporosa. Così si dileguano in alto le nuvole viaggiando per lidi ignoti, e la dama bianca vi cerca cogli occhi i sogni o i ricordi dell'ultimo ballo che vagano lontano, mollemente del pari. E le foglioline si agitano fra di loro, con un tremolio fresco d'ombre e di luce; a un tratto, nell'ebbrezza di sentirsi vivere al sole, stormiscono insieme, e cantano al limite della città romorosa la vita quieta dei boschi. Le coppie innamorate tacciono, quasi comprese di un sentimento più vasto del loro; e colla mano nella mano, vanno, sognando. Più in là, li desta il trotto stracco del carrozino postale che passa barcollando, portando svogliatamente la noia quotidiana di tutte le faccenducce umane che va a raccogliere dalle cassette, e strascina sempre per la stessa via, al suono fesso della sonagliera, addormentato sotto il gran mantice tentennante. Dall'altro lato risponde il fischio del convoglio che corre laggiù, verso il sole, tirandosi dietro il pensiero, lontano, lontano, verso altri luoghi, verso il passato.

Siamo di fronte ad una novella particolare, priva di una trama ben definita e di un insieme di eventi che si susseguono. Qui la dimensione è lirica, evocativa,

e viene riproposta la contrapposizione tipicamente verghiana tra la *città rumorosa* e la *vita quieta dei boschi*:

E le foglioline si agitano fra di loro, con un tremolio fresco d'ombre e di luce; a un tratto, nell'ebbrezza di sentirsi vivere al sole, stormiscono insieme, e cantano al limite della città rumorosa la vita quieta dei boschi⁷⁸.

Viene evocato, inoltre, il sentimento della nostalgia, attraverso la continua ripetizione del vocabolo *lontano*. Sono presenti, poi, numerose dissolvenze: gli elementi della natura, come gli alberi e il cielo, rievocano la campagna del paese natio.

Ecco, fra i rami degli ippocastani c'è una linea d'ombra che sprofonda nel vuoto, come un viale tagliato nel dosso di un monticello, sotto un gran pennacchio di carrubbi. Le belle passeggiate d'allora nel meriggio caldo e silenzioso, quando le cicale stridevano nella valletta addormentata al sole! Accanto serpeggia verso l'alto la linea bruna di un tronco, rendendo immagine del sentiero che ascendeva fra i pascoli ed il sommacco di un noto poggio; e in cima, dove l'azzurro scappa infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! e tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie! Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto?

Le coppie di innamorati sono in sintonia con questo clima evocativo ma il loro passeggiare assorto, mano nella mano, è turbato dal carrozino postale, che rappresenta la quotidianità della vita.

La donna, che ogni giorno passa per il bastione di Monforte e legge sempre la stessa lettera è simbolo di speranza, che andrà però delusa. La musica dell'organetto cambia con lo scorrere delle ore: di giorno è un suono allegro, di sera è triste.

⁷⁸ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Così quella donna che viene ogni giorno a passeggiare pel viale, e aspetta, e torna a rileggere un foglio spiegazzato che trae di tasca, e guarda ansiosa di qua e di là ad ogni passo che faccia scricchiolare la sabbia, rizzando il capo con tal moto che sembra vederle brillare tutta l'anima negli occhi. Ogni tanto si ferma sotto un albero colle braccia penzoloni e l'atteggiamento stanco. Anch'essa andò a chiedere trepidante quella lettera al postino che ne scorreva un fascio sbadigliando. Ora legge e rilegge la parola luminosa che ci dev'essere per rischiarare l'ombra uggiosa di quel viale, per ravvivare il verde di quegli alberi che le sono passati dinanzi agli occhi con mille gradazioni di tinte nelle desolate ore d'attesa. L'organetto che suonava il mattino gaio, in qualche osteria del sobborgo, e le cantava in cuore tutte le liete promesse della speranza, torna a passare collo stesso motivo già velato dalla mestizia della sera.

Lo sconosciuto alto e pallido, che passa intuendo la sofferenza della donna, è in realtà lo scrittore stesso. La sua mente vaga tra i ricordi della sua giovinezza e i suoi sogni andati delusi. La rievocazione delle camerette, degli incontri con gli scrittori al Biffi, sono tutte allusioni autobiografiche. L'operaio che passa senza minimamente porre attenzione a quest' uomo è l'emblema dell'incomunicabilità tipica dell'esistenza cittadina e della vita in genere.

A quell'ora, ogni giorno, suol passare uno sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo di chi voglia ingannare l'ora del pranzo. Allorché incontrò la donna vestita di nero egli volse a fissarla il volto magro e austero in cui la percezione acuta della vita ha scavato come dei solchi. E chinò il capo quasi indovinasse, stanco della stanchezza di quella derelitta. Ma fu un lampo, e seguitò ad andare diritto e fiero per la sua via, portando negli occhi la visione di tutte le camerette nude e fredde in cui si sono strascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati, pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno. Quanti dolori ha incontrato per quella via, e quante grida d'amore o di fame ha sentito attraverso le pareti sottili di quelle camerette? Più tardi forse andrà a pranzare con una tazza di caffè e latte fra gli specchi e le dorature del Biffi, pensando a quella donna che aspettava colla stanchezza dell'anima negli occhi, mentre l'orchestra suona la mazurca dell'Excelsior. Ora l'operaio che gli passa allato, strascinando un carretto, non gli bada neppure. La città è troppo vasta, e ce ne son tanti.

A questo punto i paesaggi si mescolano e dall'ambiente cittadino si passa in dissolvenza a quello della campagna.

E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un cinguettio confuso, con mille rumori indistinti che dileguano insieme all'azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e

delle memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima. Ora la canzone passa vagabonda e avvinazzata pel viale, al casto lume della luna che stampa in terra le larghe orme nere dei castagni addormentati - la canzone in cui suonano le note rauche della rissa d'osteria e la noia delle querimonie che aspettano a casa colla donna - o la gaiezza dolorosa di chi non vuol pensare al domani senza pane - oppure la brutale galanteria che si lascia alle spalle l'ospedale e la prigione, o il richiamo caldo che cerca l'ora molle d'amore dopo la dura giornata dell'operaio. Solo il bisbiglio di due voci sommesse che si nascondono nell'ombra canta la primavera innamorata e pudibonda. E a un tratto, nella tarda ora silenziosa, in mezzo alla gran luce d'argento che piove sui rami, da una macchia nell'oscurità si leva una nota d'argento anch'essa, e canta la festa dei nidi alle ragazze che ascoltano alla finestra. In fondo, fra i rami s'intravede lontano un lumicino, in una stanzuccia solitaria. A quest'ora pure la cascatella mormora laggiù nel paese lontano, tutta sola in quell'angolo della rupe paurosa, sotto i grappoli di capelvenere, dinanzi la valletta che si stende bianca di luna.

La novella si chiude come era cominciata, con l'immagine di un carro, questa volta di un carro funebre, a simboleggiare il percorso dell'esistenza.

Ora di tanto in tanto passa il carro funebre senza far rumore, come una macchia nera, ricamato di neve anch'esso, quasi recasse la fioritura della morte; e il doganiere che inganna la lunga guardia facendo quattro ciarle colla servotta dietro il muro, sbircia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi.

10.2. Al veglione

La novella *Al veglione* rappresenta, sotto lo sguardo stupito del protagonista Pinella, una delle modalità di impiego del denaro da parte dei più ricchi. La scena si svolge all'interno di un teatro, durante il veglione di carnevale, dove il protagonista fa da cameriere ai ricchi occupanti dei tavoli che prendono parte alla festa. Tutta la vicenda è raccontata e osservata dal punto di vista ingenuo dell'umile Pinella, che spera di potersi accaparrare qualche avanzo di vino e di cibo da condividere con la moglie e la figlia che lo aspettano fuori.

C'era andato a portare un paniere di bottiglie, di quelle col collo inargentato, nel palco della contessa, e s'era fermato col pretesto di aspettare che le vuotassero; tanto, in cinque com'erano nel palchetto, non potevano asciugarle tutte, e qualcosa sarebbe rimasta anche in

fondo ai piatti. Sicché alle sue donne aveva detto: - Aspettatemi alla porta del teatro, in mezzo alla gente che sta a veder passare i signori -.

All'inizio Pinella osserva ciò che lo circonda con ammirazione; tutto gli appare bello e abbagliante:

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 bianchi. Anche la contessa aveva le spalle nude e le voltava al teatro, per far vedere che non gliene importava nulla. Un signore che le stava dietro, col naso proprio sulle spalle, le parlava serio serio, e non si muoveva più di lì, che doveva sentir di buono quel posto. L'altra amica, una bella bionda, badava invece a rosicarsi il ventaglio, guardando di qua e di là fuori del palco, come se cercasse un terno al lotto, e si voltava ogni momento verso l'uscio del corridoio, con quei suoi occhi celesti e quel bel musino color di rosa, tanto che il povero Pinella si faceva rosso in viso, come c'entrasse per qualcosa anche lui⁷⁹.

In seguito, però, dopo aver fatto questa panoramica generale del teatro, Pinella si sofferma sui particolari, ed inizia così a notare i primi segni negativi di quel mondo fatto di apparenza. Il primo sentimento di rifiuto lo prova osservando un tentativo di seduzione, in cui vede un'inquietante somiglianza tra la ragazza abbordata e sua figlia Carlotta: «Ah, la Carlotta aspettava di fuori, al freddo, è vero; ma Pinella era più contento così». Una seconda scena a cui assiste il protagonista rivela di nuovo un risvolto cupo, dal momento che il «bel giovane» che sorride ad «una ragazza, vestita all'incirca tal quale l'aveva messa al mondo sua madre» viene poi identificato come un novello sposo, incurante della moglie seduta a poca distanza da lui.

Colle gambe che lasciava spenzolare fuori del palco, minacciava tutti quelli che le venivano a tiro, giovani, vecchi, signori, quel che fossero, e se uno non chinava il capo nel passare

⁷⁹ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

dinanzi a lei, glielo faceva chinare per forza. Né ci era da aversela a male, tanto era bella e allegra col bicchiere in mano e le braccia bianche levate in alto; e conosceva tutti, e li chiamava col tu per nome a uno ad uno. Ad un bel giovane che le sorrideva sotto il palco, ritto e fiero ella gli vuotò sul capo il bicchiere di sciampagna. - Questo qui, - disse uno nella folla, - s'è maritato che non è un mese, e la sposa è lì che guarda, in seconda fila -.

Nonostante Pinella sia testimone di scene come queste, che rivelano la corruzione e la negatività di un tale ambiente, il suo occhio ingenuo rimane passivo. Si trova inoltre a non comprendere il senso di tutto ciò che ha osservato:

A Pinella, sembrava invece che andavano via sul più bello, e mentre raccoglieva le bottiglie non sapeva capacitarsi perché si sciupassero tanti denari e tanti pasticci da 100 lire se ci si annoiava così presto.

In questo modo, il massimo che Pinella riesce a fare, è rimanere lì, ad osservare la festa decomporsi.

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 cappelli 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 fondo a guisa di un turbine [...].

La novella si conclude con un nuovo accostamento tra Carlotta, la figlia di Pinella che sta aspettando fuori con la madre, e la sposina tradita. Entrambe, infatti, sono il simbolo dell'innocenza insidiata dalla corruzione del 'mondo':

E ad ogni modesto legno di piazza che si avanzava barcollando, la Carlotta guardava le coppie misteriose che vi montavano, accompagnava le gambe in maglia color di rosa cogli stessi grandi occhi avidi e curiosi della sposina tutta bianca, che era in seconda fila⁸⁰.

⁸⁰ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Un'ottima riflessione su questa innocenza, e sull'effetto che su di essa esercita la modernità all'interno della raccolta *Per le vie*, è offerta da Bigazzi nel suo saggio su Verga novelliere. Di seguito, i passi salienti:

L'innocenza risulta dunque impotente, perché l'intelletto degli umili intravede il male, ma non è capace di ricostruirne con esattezza il sistema. Infatti la logica sicura degli eroi riusciva ad approdare al rifiuto del «mondo», perché, a differenza di Pinella, non si lasciava mai tentare dai disvalori in esso operanti. Per quanto concerne il racconto, questo vuol dire che il lavoro di integrazione che il lettore di *Per le vie* è chiamato a fare, sarà diverso da quello che occorreva per *Vita dei campi* e per le *Rusticane*. [...] In *Per le vie* il personaggio narra se stesso e la storia, ma un po' col cannocchiale rovesciato, e i riferimenti che fa ai principi generali sono monchi o imprecisi o non esistono addirittura: occorre quindi ricostruire il quadro d'insieme, rintracciando il nesso tra la sofferenza o la degradazione di questi umili e le forze distruttive di cui non hanno consapevolezza⁸¹.

10.3. Camerati

In questa novella il protagonista è Malerba, un giovane ragazzo del Sud Italia che viene chiamato per la leva obbligatoria e partecipa alla Battaglia di Custoza. L'incipit presenta subito, attraverso il racconto di semplici episodi della vita dei camerati, il carattere schivo e semplice del giovane, che sopporta in silenzio le prese in giro dei suoi compagni ma reagisce violentemente se gli vengono rubate le sigarette.

- Malerba? - Presente! - Qui ci manca un bottone, dov'è? - Io non so, caporale. - Consegnato! - Sempre così: il cappotto come un sacco, i guanti che gli davano noia, e non sapere più cosa farsi delle mani, la testa più dura di un sasso all'istruzione e in piazza d'armi. Selvatico poi! Di tutte le belle città dove si trovava di guarnigione, non andava a vedere né le

⁸¹ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

strade, né i palazzi, né le fiere, nemmeno i baracconi o le giostre di legno. L'ora di sortita se la passava vagabondo per le vie fuori porta, colle braccia ciondoloni, o stava a guardare le donne che strappavano l'erba, accoccolate per terra in piazza Castello; oppure si piantava davanti il carrettino delle castagne, e senza spendere mai un soldo. I camerati si divertivano alle sue spalle. Gallorini gli faceva il ritratto sul muro col carbone, e il nome sotto. Egli lasciava fare. Ma quando gli rubavano per ischerzo i mozziconi che teneva nascosti nella canna del fucile, imbestialiva, e una volta andò in prigione per un pugno che accecò mezzo il Lucchese - si vedeva ancora il segno nero - e lui cocciuto come un mulo a ripetere: - Non è vero. - O allora, chi gli ha dato il pugno al Lucchese? - Non so -. Poi stava seduto sul tavolaccio, col mento fra le mani. - Quando torno al mio paese! - Non diceva altro.

Uno dei punti fermi dell'opera verghiana è l'inevitabile sconfitta a cui vanno incontro gli umili travolti dal progresso e dal mondo cittadino. Sembra che l'unica possibile via di scampo sia il tenersi al di fuori del "mondo" e in questo racconto il protagonista Malerba pare averlo compreso. Egli, infatti, rifiuta ogni legame con l'ambiente cittadino e rimane sulle sue, non ha ambizioni, partecipa alla guerra soltanto perché è un suo dovere.

In quel tempo cominciò a correre la voce che s'aveva a far la guerra coi Tedeschi. Va e vieni di soldati, folla per le strade, e gente che veniva a vedere l'esercizio in Piazza d'Armi. Quando il reggimento sfilava fra le bande e i battimani, il Lucchese marciava baldanzoso come se la festa fosse stata fatta a lui, e Gallorini non la finiva più di salutare amici e conoscenti, col braccio sempre in aria, che voleva tornar morto o ufficiale, diceva. - Tu non ci vai contento alla guerra? - domandò a Malerba quando fecero i fasci d'armi alla stazione. Malerba si strinse nelle spalle, e seguì a guardar la gente che vociava e gridava: - Evviva! - [...] Appena arrivava la posta al campo correvano in folla a stendere le mani. Malerba solo se ne stava in disparte grullo, come uno che non aspettava nulla. Egli faceva sempre il segno nell'almanacco, giorno per giorno. Poi stava a sentire la banda, da lontano, e pensava a chi sa cosa.

La sua estraneità rispetto all'ambiente del progresso è rilevabile anche notando la sua apparente inerzia di fronte alle bellezze cittadine che via via lo circondano: «Di tutte le belle città dove si trovava di guarnigione, non andava a vedere né le strade, né i palazzi, né le fiere, nemmeno i baracconi o le

giostre di legno»⁸². Tutti i suoi compagni, invece, non perdono affatto questa occasione, girano lieti per la città facendosi delle amanti in ogni luogo, e la loro spensierata allegria persiste anche di fronte all'annuncio della guerra. A questo punto, però, avviene un rovesciamento di ruoli: in tutta la prima parte Malerba viene presentato per sottrazione, per quello che *non è*, connotato dai dettagli tipici di un personaggio antierico. In battaglia, però, si rivela un eroe e dimostra da subito la sua saggezza. Lo spiega bene Bigazzi:

Appena arriva il giorno della battaglia, le parti si invertono, e Malerba, che ha la 'sapienza' arcaica di un Jeli, ritorna a suo agio: «La giornata voleva essere calda. Malerba, il quale era pratico, lo sentiva alle buffate di vento...»; non solo, ma gli basta alzare «il naso in aria» per sapere l'ora; agli occhi dei compagni, che si lamentano, e sono malsicuri e spaesati, Malerba rischia di nuovo di sembrare strano, dato che si preoccupa solo per il «seminato». La sua non è però grettezza incosciente: il coraggio è spontaneo e sicuro, così come la solidarietà, perché non bada a se stesso, neanche quando lo feriscono⁸³.

Per tutta la durata della vicenda, Malerba mantiene la sua sensibilità e la sua coerenza: partecipa alle battaglie ma non si aspetta riconoscimenti, vede i terribili effetti della guerra ma si preoccupa per lo scempio procurato al seminato.

Qua e là si vedevano dei casolari e delle cascine abbandonate. Accostandosi ad un pozzo, per bere un sorso d'acqua, videro degli arnesi a terra, accanto all'uscio di un cascinale, e un gatto che affacciava il muso fra i battenti sconquassati, miagolando. - Guarda! - fece osservare Malerba. - Ci hanno il grano in spiga, povera gente! - Vuoi scommettere che non ne mangi di quel pane? - disse il Lucchese. - Sta' zitto, jettatore! - rispose Malerba. - Io ci ho l'abitino della Madonna -. E fece le corna colle dita.

⁸² Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁸³ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

L'esercito è formato da ufficiali e soldati che lottano insieme per la stessa causa, e diviene perciò la proiezione della società ideale. In questo contesto il protagonista dimostra un senso del dovere e di obbedienza assoluti.

Là fu colpito Gallorini. Una palla gli ruppe il braccio. Malerba lo voleva aiutare. - Che cos'hai? - Nulla, lasciami stare -. Il tenente faceva anche lui alle fucilate come un semplice soldato, e bisognò correre a dargli una mano, Malerba dicendo ad ogni colpo: - Lasciate fare a me che è il mio mestiere! – [...]. Erano circa le 4, più di otto ore che stavano in quella caldura colla bocca arsa di polvere. Però Malerba ci aveva preso gusto e domandava: - Ora che si fa? - Ma nessuno gli dava retta.

Quando arriva la notizia della sconfitta, Malerba non riesce a capacitarsene, non comprende, e questa sua incapacità di capire sottolinea ancora una volta la sua innocenza, contribuendo ad attribuirgli un alone di eroismo:

A ogni tratto si incontravano carri, cannoni, soldati che andavano al buio, senza trombe e senza tamburi. Quando furono di là del fiume, seppero che avevano persa la battaglia. - O come? - diceva Malerba. - O come? - E non sapeva capacitarsi⁸⁴.

L'eroismo di Malerba è tuttavia inutile. Alla battaglia segue il ritorno a casa, dove egli non riceve alcun riconoscimento, né dalle istituzioni, né dalla donna di cui è innamorato, Marta, che si è sposata con un altro. Il suo coraggio rimane nel silenzio.

Poi, terminata la ferma, tornò al suo paese, e trovò la Marta che s'era già maritata, stanca d'aspettarlo. Anche lui non aveva tempo da perdere, e prese una vedova, con del ben di Dio.

Il finale del racconto vede Malerba che incontra di nuovo Gallorini, infervorato per i primi fermenti sociali e insoddisfatto per non aver ricevuto nessun compenso dopo la guerra. Ancora una volta si nota la differenza tra la genuinità di Malerba e l'atteggiamento del suo camerata:

⁸⁴ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

Qualche tempo dopo, lavorante alla ferrovia lì vicino, arrivò Gallorini, con moglie e figli anche lui. - Tò Malerba! O cosa fai tu qui? Io faccio dei lavori a cottimo. Ho imparato il fatto mio all'estero, in Ungheria, quando m'hanno fatto prigioniero, ti rammenti? Mia moglie m'ha portato un capitaletto... Mondo ladro, eh? Credevi fossi arricchito? Eppure il nostro dovere l'abbiamo fatto. Ma chi va in carrozza non siamo noi. Bisogna dare una buona sterrata, e tornare a far conto da capo -. Coi suoi operai ripeteva pure le stesse prediche, la domenica, all'osteria. Essi, poveretti, ascoltavano, e dicevano di sì col capo, sorseggiando il vinetto agro, ristorandosi la schiena al sole, come bruti, al pari di Malerba, il quale non sapeva far altro che seminare, raccogliere e far figliuoli. Egli dimenava il capo per politica, quando parlava il suo camerata, ma non apriva bocca. Gallorini invece aveva girato il mondo, sapeva il fatto suo in ogni cosa, il diritto e il torto; sopra tutto il torto che gli facevano, costringendolo a sbattezzarsi e lavorare di qua e di là pel mondo, con una covata di figliuoli e la moglie addosso, mentre tanti andavano in carrozza⁸⁵.

Quando, alla fine, Gallorini gli rimprovera di non sapere nulla di come va il mondo, Malerba gli risponde parlando di seminati:

- Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell'altro, non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole! - E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. - Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla⁸⁶.

Tale risposta sembra confermare la scarsa coscienza di classe di cui viene accusato. In realtà, le sue parole servono ancora una volta per prendere le distanze dal «mondo» e Verga le prende insieme a lui, come uomo della vecchia borghesia non più disposto a credere al nuovo potere ufficiale.

⁸⁵ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁸⁶ Ibid.

11. Drammi intimi

A poco tempo di distanza dalla pubblicazione di *Per le vie*, e precisamente nel 1884, esce un'altra raccolta, *Drammi intimi*, le cui novelle, tuttavia, erano già apparse, l'anno prima, su alcuni periodici. Il primo e gli ultimi due racconti entreranno, in seguito, dopo un'opera di revisione, nei *Ricordi del capitano D'Arce* (Milano, Treves, 1891). *Drammi intimi* contiene «ancora fantasticherie erotiche, malsane divagazioni della mente, amori che uccidono ed insieme novelle rusticane»⁸⁷ ma sono rari gli interventi critici su questa raccolta, considerata una delle 'minori'. Non si può, in effetti, paragonare questo risultato all'originalità e l'esemplarità dei precedenti. Si tratta, comunque, di un lavoro ben fatto, come spiega Bigazzi:

La raccolta tuttavia risulta organica, e procede per coppie di novelle secondo una linea che va dall'intensità dei sentimenti al loro esaurirsi. Le prime due, *I drammi ignoti* e *La Barberina di Marcantonio*, svolgono il tema della ricchezza affettiva e della generosità, ma ne dimostrano l'inevitabile rapporto con la distruzione anche fisica e con la solitudine [...]. Nella seconda coppia (*Tentazione!* e *La chiave d'oro*) la morte continua a essere protagonista, ma stavolta in forma di omicidi veri e propri [...]. Nella coppia finale – *L'ultima visita* e *Bollettino sanitario* – la morte o la malattia corrodono per un attimo le apparenze, ma la crisi non è feconda come nei *Drammi ignoti*, perché non è accompagnata da una svolta risolutiva che possa contrapporre la 'virtù' dell'individuo al male di vivere⁸⁸.

Bigazzi puntualizza, in particolare, su quello che secondo lui è il vero «problema di Verga in questi anni, specie dopo *Per le vie*», e cioè il tentativo di ritrovare l'aspetto 'serio' della condizione umana, quello della lotta per la vita. In questa raccolta, invece, Verga appare ancora incapace di offrire una descrizione non ironica della propria classe, perché «non accetta di farne

⁸⁷ S. Z. Muscarà, *Invito alla lettura di Verga*, Milano, Mursia editore, 1977.

⁸⁸ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

affiorare la voce interiore in piena libertà»⁸⁹. *Drammi intimi* appare, quindi, come un esperimento ancora prematuro, e tale lo considererò anche lo stesso autore, che arriverà al punto di smembrare l'opera e di ricollocare le novelle borghesi, riviste, in un'altra raccolta in cui il tentativo fatto qui darà risultati migliori.

Dei sei racconti soltanto tre sono perfettamente coerenti con il genere «dramma intimo», *I drammi ignoti*, *Ultima visita* e *Bollettino sanitario*; gli altri sono di ispirazione diversa. Possiamo dire che la raccolta comprenda sia testi legati al passato che testi rivolti al futuro, in quanto abbozzi preparatori di ambienti e personaggi del *Ciclo dei Vinti*.

I drammi ignoti

La contessina Bice è ormai resa inferma da una malattia che non accenna a guarire, nonostante le amorevoli attenzioni della madre. Un giorno il medico, visitando l'ammalata, intuisce che la ragazza è innamorata del marchese Danei, che in realtà è l'amante della madre, e sostiene che se questi la chiedesse in sposa ella molto probabilmente guarirebbe. A questo punto la contessa Anna decide di sacrificare il suo amore per l'uomo per il bene della figlia e lo convince, seppur a fatica, a sposare Bice, anche se non la ama. Come previsto, il matrimonio permette alla ragazza di recuperare la salute e la felicità e i due coniugi si trasferiscono insieme lontano dalla contessa, che nel frattempo si ammala gravemente. Dopo aver trascorso un periodo a casa di Bice e Danei, e dopo essere diventata nonna, Anna vede aggravarsi le sue condizioni e muore proprio il giorno in cui il marchese, saputa la notizia sulla sua salute, si reca a trovarla.

La Barberina di Marcantonio

Il mugnaio Marcantonio, proprietario di un mulino infossato ai piedi di una collina, sposa Barbara una gracile ragazza che investe tutte le sue energie nel mettere continuamente al mondo dei figli che, tuttavia, muoiono uno dopo

⁸⁹ Ibid

l'altro. Alla fine anche la donna muore, dando alla luce un'ultima bambina, Barberina, che crescendo si dedica con amore e altruismo ad aiutare il padre nella gestione del mulino. Arriva il giorno, però, in cui la ragazza si ammala di tisi e pian piano perde anche le poche forze che le permettevano di alzarsi dal letto. Un giorno di pioggia incessante, il vicino Moccia va a trovare Marcantonio e lo avvisa che il fiume si sta ingrossando e che egli e la figlia farebbero meglio ad andarsene di lì. La piena del fiume inizia a sommergere il mulino ma Marcantonio non sa come salvare Barberina, che non riesce a muoversi dal letto, e rimane lì con lei rischiando di annegare. A quel punto arriva in aiuto la gente del villaggio che riesce a portarli via entrambi dalla casa, facendoli uscire dalla finestra e portandoli con loro presso l'argine del fiume, dove Barberina viene avvolta nel fieno e nelle coperte. La ragazza, stremata dalla malattia e ormai senza forze, continua a preoccuparsi fino alla fine per i poveretti che rimarranno senza casa e per il padre che dovrà fare a meno di lei, e così se ne va. «- Una cosa da far compassione alle pietre - concluse il Moccia, a vederla andarsene così, in mezzo a quella rovina».

Tentazione

Tre amici, che vengono presentati come del tutto normali, passano insieme una serata di baldoria, bevendo e scherzando insieme. Uno dei tre convince gli altri a seguire una scorciatoia per raggiungere in poco tempo la fermata del tram e così gli amici si ritrovano isolati in mezzo ai campi. Mentre procedono chiacchierando, incontrano una giovane e bella contadina che sta andando nella loro stessa direzione e iniziano ad importunarla con battutine e dispetti via via più pesanti. Senza quasi rendersene conto i tre si ritrovano a violentare la ragazza e subito dopo, per paura che ella possa raccontare il fatto a qualcuno, la uccidono e ne sotterrano il corpo. Pochi giorni dopo vengono arrestati e condotti in tribunale, dove si accusano a vicenda di aver fatto la spia. Una volta in carcere, ripensando all'accaduto, continuano a non rendersi conto pienamente di come sia stato possibile arrivare ad una tragedia simile.

La chiave d'oro

Il Canonico, dopo cena, sta recitando il rosario insieme a un gruppo di donne. All'improvviso si sentono degli spari e poco dopo qualcuno bussa alla porta con un sasso: entra quindi Surfareddu, il camparo, che già aveva commesso più di un omicidio. Egli confessa di aver sparato contro dei ladri che stavano rubando le ulive del prelato e di averne colpito uno. La mattina seguente il canonico si reca nella sua proprietà e vi trova il ladro gravemente ferito, che muore subito dopo aver ricevuto l'assoluzione dal prete. A questo punto arriva il giudice, che in un primo momento accusa il canonico di essere l'assassino ma poi accetta di pranzare con lui e le donne 'testimoni', all'ombra del frutteto. Al termine del pranzo gli viene offerto anche il caffè, mentre il cancelliere stende in fretta dieci righe di verbale.

Il giorno successivo il Giudice fa sapere al canonico che ha perso, nel frutteto, la chiavetta d'oro del suo orologio e chiede che venga ritrovata. Il prete compra allora una chiave d'oro al costo di due onze e la fa recapitare al giudice, che allora fa 'filare liscio' il processo senza creare guai al canonico, il quale ricorderà poi il giudice come un 'galantuomo', perché se avesse voluto avrebbe potuto farsi corrompere ad un prezzo molto più alto.

L'ultima visita

Donna Vittoria si ammala gravemente di tisi e si ritrova nel giro di pochi giorni immobilizzata a letto. Il marito e i servitori accolgono ogni giorno i numerosi amici che giungono a palazzo Dolfini per avere notizie dell'ammalata e per fare le condoglianze. Dopo aver conversato con una lontana parente, che le consiglia di confessarsi presto, Donna Vittoria decide di salutare personalmente, da questo momento, tutti i visitatori. Sentendo la morte vicina ella abbandona le convenzioni e chiede esplicitamente al marito e alla cameriera di incontrare il signor Ginoli, che è in realtà il suo amante. Egli viene a trovarla e i due rimangono qualche momento insieme, nella stanza di lei, scambiandosi poche parole. Quando per strada si sente arrivare il marito, Ginoli e Donna Vittoria si salutano stringendosi la mano e il ragazzo, uscendo, incrocia coniuge della sua amante morente, proprio nel momento in cui, tra i corridoi, si sente suonare il campanello del viatico.

Bollettino sanitario

La novella è scritta in forma di lettera e riporta lo scambio epistolare tra due amanti, Viola e Giacinto. La donna, in principio, gli scrive che lo sta aspettando e attende invano che egli si faccia vedere o, almeno, sentire. Informato della successiva collera della donna per essere stata dimenticata, Giacinto le scrive finalmente una lettera in cui le spiega di essere sparito perché ammalato gravemente e giustifica il suo allontanamento dicendole che quando ci si trova di fronte alla morte tutto il resto passa in secondo piano. Conclude chiedendole di lasciarlo in pace. Qualche tempo dopo, però, l'uomo guarisce e torna sui suoi passi, supplicando Viola di perdonarlo e di fargli sapere dove si trova per poterla raggiungere. Stavolta è lei a rimanere nel silenzio, obbligando così Giacinto a tormentarsi e a scriverle di continuo lettere a cui non riceve alcuna risposta. Finalmente la donna si fa sentire e informa il suo amante di averlo raggiunto in incognito, di averlo osservato da distante e di averlo trovato talmente mutato da aver deciso di chiudere definitivamente la relazione con lui.

11.1. Un caso particolare: *Tentazione!*

Tra le novelle di *Drammi intimi* ce n'è una di ambiente milanese, *Tentazione!*, già apparsa nella torinese «Gazzetta del popolo della domenica» il 2 settembre 1883, che di 'intimo' sembra avere ben poco. Il racconto, incentrato su un episodio di violenza sessuale, è stato a lungo ignorato, nonostante si tratti di una delle novelle più scioccanti dell'intero repertorio verghiano. I protagonisti appartengono all'umanità 'normale' di *Per le vie*, eppure diventano artefici di uno stupro e di un assassinio senza quasi riuscire a rendersi conto di come sia potuto accadere. L'inizio e la conclusione sono speculari e in entrambi i personaggi dimostrano di aver preso le distanze dall'avvenimento, definendolo «guaio» o «precipizio»:

Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire.

Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare⁹⁰.

La vicenda, assai cruda, si discosta molto dalle tematiche affrontate da Verga fino ad ora ma lo stile dell'autore è sempre lo stesso: la narrazione è giocata su un'impersonalità radicale e il tema è trattato senza la minima condanna morale, tanto che i carnefici possono apparire, in certa misura, parimenti irresponsabili quanto la loro vittima. La scrittura procede con ritmo serrato e incessante e la narrazione è impostata su un'escalation che giunge ad esiti tragici e macabri imprevisi.

Giuseppe Lo Castro, in una sua ottima recensione alla novella, ha colto perfettamente ciò che Verga ha tentato di esprimere:

È in un caso estremo come questo che si vede quanto allo scrittore Verga non interessi giudicare e quanto la sospensione del giudizio produca una necessità di riflessione e di spiegazione che travalicano i confini noti e pacificati. Condannare uno stupro è scontato, attribuire tutta la responsabilità alla criminalità dei colpevoli è rassicurante, ma Verga non si adegua al conformismo morale, e dunque scava fino in fondo nelle oscure motivazioni dell'atto inaccettabile. I protagonisti dello stupro sono ragazzi normali e la violenza si rivela una possibilità sempre in agguato anche nelle menti meno predisposte al crimine⁹¹.

I tre assassini non riescono a capire «come fu», ma in realtà è chiaro che tutto dipende dalla naturalità con cui quel particolare ceto sociale legittima e giustifica la sensualità e ogni comportamento malizioso: approfittare di ogni occasione viene considerato un diritto normale. Non per nulla già all'osteria il Pigna «s'era messo a fare l'asino con una della tavolata accanto»; e lo stesso Ambrogio, che sembrava il più tranquillo e pacato, «raccontava per filo e per

⁹⁰ G. Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁹¹ G. Lo Castro, *Il mistero della violenza: Tentazione! di Verga e il racconto di stupro*, in «OBLIO. Periodico trimestrale online», Anno I, n. 2-3, Ottobre 2011.

segno quel che succedeva con la Filippina, quando si trovavano ogni sera dietro il muro della fabbrica».

La novella è costruita come se si volessero ripercorrere tutti i singoli momenti di un fatto inspiegabile per cercare di individuarne le cause. La cosa è evidente già dall'incipit lapidario, che dimostra subito di essere di fronte al resoconto di un episodio:

Ecco come fu. - Vero com'è vero Iddio! Erano in tre: Ambrogio, Carlo e il Pigna, sellaio. Questi che li avevano tirati pei capelli a far baldoria: - Andiamo a Vaprio col tramvai -. E senza condursi dietro uno straccio di donna! Tanto è vero che volevano godersi la festa in santa pace.

Giocarono alle bocce, fecero una bella passeggiata sino al fiume, si regalarono il bicchierino e infine desinarono al Merlo bianco, sotto il pergolato. [...]

Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire.

Per acchiappare il tramvai, verso sera, fecero un bel tratto di strada a piedi. Carlo, che era stato soldato, pretendeva conoscere le scorciatoje, e li aveva fatto prendere per una viottola che tagliava i prati a zig zag. Fu quella la rovina!⁹²

Ci viene detto che tre giovani si recano a Vaprio, nei dintorni di Milano, per partecipare a una festa, senza fidanzate, per divertirsi e, magari, scherzare con le ragazze del luogo. Ma questo quadretto semplice e banale viene presto intaccato da un'osservazione che anticipa il dramma imminente: «Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire». Allora il lettore comprende che colui che racconta ha un ruolo alquanto inusuale: «il narratore che fin qui si è proposto come un testimone ben informato dei fatti, adesso dà la parola a uno dei tre protagonisti, che ad evento concluso è stato tradotto in carcere»⁹³.

⁹² G. Verga, *Tutte le novelle*, cit.

⁹³ G. Lo Castro, *Il mistero della violenza: Tentazione! di Verga e il racconto di stupro*, cit.

Il punto di vista assunto dal narratore, quindi, è, contro ogni consuetudine, quello dello stupratore assassino, che parla quasi come se fosse stato egli stesso vittima degli eventi. Per questi motivi il lettore si trova spiazzato e fatica a dare un giudizio morale, nonostante pare che sia proprio questo giudizio che il protagonista gli sta chiedendo. Lui non sa darsi una spiegazione e gli sembra di impazzire. Tutto è giocato intorno ad una domanda implicita fondamentale: qual è il confine tra scherzo e crimine?:

L'evento, apprendiamo, ha il carattere di «un precipizio»: è successo qualcosa, cioè, si è varcata una soglia, dopo la quale si è potuto solo correre verso la caduta irreparabile. E appunto: dove si trova la soglia, il confine, il varco, che conduce dallo scherzo innocente alla violenza criminale senza limiti? Cosa ha innescato il «precipizio»? In quale momento di quella infausta giornata i protagonisti hanno cominciato a sbagliare? Questo si propone di capire come interrogativo drammatico il responsabile che ha bisogno di individuare la propria colpa per potersi dare ragione della severa condanna che lo attende⁹⁴.

Al lettore è imposto un ruolo difficile perché in effetti, leggendo gli antefatti, nulla farebbe presagire che i tre protagonisti siano capaci di tanta violenza. Sono ragazzi comuni, tutti lavoratori e fidanzati, che hanno semplicemente deciso di concedersi una serata leggera. Eppure l'incontro inaspettato con una ragazza, che non ha nulla di provocante se non il semplice fatto di essere donna, li conduce inevitabilmente a compiere il crimine.

- Un bacio almeno, cos'è un bacio? Un bacio almeno poteva lasciarselo dare, per suggellare l'amicizia. Tanto, cominciava a farsi buio, e nessuno li vedeva. - Ella si schermiva, col gomito alto. - Corpo! che prospettiva - Il Pigna se la mangiava con gli occhi, di sotto il braccio alzato. Allora ella gli si piantò in faccia, minacciandolo di sbattergli il paniere sul muso. - Fate pure! picchiate sinché volete. Da voi mi farà piacere! - Lasciatemi andare, o chiamo gente! - Egli balbettava, con la faccia accesa: - Lasciatevelo dare, che nessun ci sente -. Gli altri due si scompisciavano dalle risa. Infine la ragazza, come le si stringevano addosso, si

⁹⁴ Ibid

mise a picchiare sul sodo, metà seria metà ridendo, su questo e su quello, come cadeva. Poi si diede a correre con le sottane alte.

- Ah! lo vuoi per forza! lo vuoi per forza! - gridava il Pigna ansante, correndole dietro.

E la raggiunse col fiato grosso, cacciandole una manaccia sulla bocca. Così si acciuffarono e andavano sbatacchiandosi qua e là. La ragazza furibonda mordeva, graffiava, sparava calci. Carlo si trovò preso in mezzo per tentare di dividerli. Ambrogio l'aveva afferrata per le gambe onde non azzoppisse qualcheduno. Infine il Pigna, pallido, ansante, se la cacciò sotto, con un ginocchio sul petto. E allora tutti e tre, l'uno dopo l'altro, al contatto di quelle carni calde, come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubbriachi di donna... Dio ce ne scampi e liberi!

I fatti si susseguono talmente veloci che neppure a chi legge è lasciato il tempo di riflettere e lo stupro viene accolto come un raptus collettivo privo di spiegazione, non come un'azione crudele e premeditata. Eppure la pazzia dei tre ragazzi non sembra arrestarsi: la paura di essere scoperti, in un piccolo barlume di consapevolezza, li porta ad uccidere la donna e addirittura a tagliarle la testa perché «nella fossa non c'entrava».

Carlino l'afferrò alla gola.

- Ah! vuoi rovinarci tutti, maledetta! - Ella non poteva più gridare, sotto quella stretta, ma li minacciava sempre con quegli occhi spalancati dove c'erano i carabinieri e la forca. Diventava livida, con la lingua tutta fuori, nera, enorme, una lingua che non poteva capire più nella sua bocca; e a quella vista persero la testa tutti e tre dalla paura. Carlo le stringeva la gola sempre più a misura che la donna rallentava le braccia, e si abbandonava, inerte, con la testa arrovesciata sui sassi, gli occhi che mostravano il bianco. Infine la lasciarono ad uno ad uno, lentamente, atterriti.

Ella rimaneva immobile stesa supina sul ciglione del sentiero, col viso in su e gli occhi spalancati e bianchi. [...] Il Pigna disse che bisognava scavare una buca profonda, per nascondere quel ch'era accaduto, e costrinsero Ambrogio per forza a strascinare la morta nel prato, com'erano stati tutti e tre a fare il marrone. Quel cadavere pareva di piombo. Poi nella fossa non c'entrava. Carlino gli recise il capo, col coltelluccio che per caso aveva il Pigna. Poi quand'ebbero calcata la terra pigiandola coi piedi, si sentirono più tranquilli e si avviarono per la stradiciuola.

Alla fine i tre compagni si ritrovano in tribunale ad accusarsi a vicenda, per poi finire in carcere a riflettere ancora sull'accaduto: «Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo

l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare».

Tentazione! è un racconto molto scarno e di facile lettura, non certo un capolavoro. Eppure le sue caratteristiche rispecchiano i principi esposti da Verga nella lettera dedicataria all' *Amante di Gramigna*: il racconto sembra «essersi fatto da sè» e mette il lettore «faccia a faccia col fatto nudo e schietto».

12. Le ultime raccolte

Dopo la grande stagione degli anni '80-'84 la produzione narrativa verghiana subisce una battuta d'arresto dovuta, probabilmente, al successo ottenuto con il dramma *Cavalleria rusticana*, rappresentato nel 1884, che spinge lo scrittore a continuare sulla nuova strada. Ma i successivi tentativi in ambito teatrale, come l'opera ispirata a *I drammi ignoti*, vengono accolti con poco entusiasmo e la delusione di Verga è aggravata dalle pressanti difficoltà economiche che lo tormentano. Le ultime raccolte di novelle nascono quindi a partire da questo clima non propriamente idilliaco e nonostante Verga le utilizzi per continuare la sua 'sperimentazione', bisogna considerare che alla loro pubblicazione non è estraneo il motivo economico. Soffermandosi attentamente sui racconti, la critica vi troverebbe di certo elementi di valore, come d'altronde confermano alcuni saggi sulla questione, seppure non numerosi; ma ciò non toglie che queste ultime raccolte, negli anni, siano state considerate assai meno interessanti delle precedenti e dunque sono spesso catalogate come 'opere minori'. Eppure, Bigazzi ci fornisce un' ottima dimostrazione di quanto Verga abbia mantenuto fino alla fine una linea coerente con il suo progetto, dando ad ogni sua opera un particolare sviluppo consequenziale a partire dai lavori precedenti. Queste le sue parole:

I personaggi, che dalle *Rusticane* in poi hanno rinunciato ai loro valori per riuscire a tenere il ritmo della «fiumana», non sanno di solito percepire la vita nel suo svolgersi: la vivono, ma non la capiscono; quando tuttavia le circostanze li costringono a sentirla, si vede talora in qualcuno lo sforzo di

andare oltre la rabbia istantanea di Mazzarò, sorpreso dal limite cronologico e fisiologico della morte. Allora, secondo gli accenni di *Per le vie* e dei *Drammi intimi*, lo stimolo del dolore porta a ripercorrere il tempo per trovare la mossa sbagliata [...]; però la ricerca è frammentaria e non funziona: all' «ecco come fu» dei tre giovani di *Tentazione* segue un racconto che per loro non spiega niente; essi non comprendono, al pari di tanti altri personaggi di queste prime raccolte, che non c'è un errore o un singolo evento irrelato che dia la chiave del reale, perché la chiave sta nella vita stessa, in tutte le sue manifestazioni, ciascuna delle quali risulta decisiva qualora se ne sappia decifrare il legame con totalità. Questo nesso, che solo il tempo può portare alla luce (permettendo di colmare la distanza tra cause e effetti), costituisce l'oggetto sperimentale di *Vagabondaggio*⁹⁵.

12.1. Vagabondaggio

Nel 1887 esce, presso l'editore fiorentino Barbera, la raccolta di novelle *Vagabondaggio*, i cui racconti si svolgono per lo più nel ricordo del mondo agricolo siciliano. Il titolo sembra rimandare alla monotonia della vita che, anche qui, è vista come un itinerario incessante e doloroso. Manca, tuttavia, un tema ben individuabile e originale: l'idea del «vagabondaggio» come movimento inarrestabile della vita è presente, infatti, in tutta la narrativa verghiana. Alla realizzazione della raccolta non è estraneo il motivo economico, problema che in questo periodo affligge l'autore insistentemente. Nel gennaio '86 Verga scrive all'editore fiorentino Pietro Barbèra:

Sto mettendo in ordine le novelle per volume, ritoccandole e migliorandole ove occorra, chè desidero la nostra pubblicazione abbia il sapore di cosa nuova e il libro qualche maggior valore di una semplice raccolta, e poiché siamo a stagione inoltrata, il meglio è farlo uscire in primavera. Ad ogni modo in febbraio le manderò i materiali per volume⁹⁶.

⁹⁵ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

⁹⁶ G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977.

L'edizione è pronta, in realtà, soltanto alla fine dell'aprile 1887 e non riscuote un grande successo, tanto che la raccolta non viene più ristampata dal Barbèra, ma due volte, nel 1901 e nel 1920, dal Treves.

I motivi ricorrenti delle novelle sono la gelosia, la solitudine, l'egoismo e la malinconia, tutti impregnati di un pessimismo sempre più cupo: i personaggi sono protagonisti di un continuo misero errare alla ricerca effimera di una vita migliore. Ogni consolazione si rivela immaginaria e subito svanisce nel nulla.

12.1.1. La novella che apre la raccolta: *Vagabondaggio*

Il primo racconto, quello da cui la raccolta prende il nome, sembra ripetere una delle storie di 'formazione' tipiche di *Per le vie*: Nanni Lasca, desideroso di conoscere il mondo e di evadere dal suo «scoglio», inizia a vivere svolgendo mestieri diversi e irregolari, finché torna al luogo da cui era partito e si sposa per soldi, guadagnandosi il rispetto di tutti. La differenza principale dalla raccolta milanese sta nella struttura della narrazione: la storia non consiste nel racconto di un particolare avvenimento, ma nei ricordi del protagonista mediati dalle parole del narratore. L'incipit lapidario comincia proprio con Nanni che "rammenta" il ripetitivo lavoro svolto con il padre presso il fiume:

Nanni Lasca, da ragazzo, non si rammentava altro: suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta, sul Simeto, con Mangialerba, Ventura e l'Orbo; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Passavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume⁹⁷.

La memoria di Nanni stabilisce fin dal principio il dualismo tra stasi e movimento e il protagonista è convinto che l'immobilità della chiatta sia

⁹⁷ G. Verga, *Tutte le novelle*, cit.

negativa. Per nulla in quel mondo vi è approdato, con suo padre, dopo una disgrazia:

Prima compare Cosimo aveva fatto il lettighiere. E Nanni aveva accompagnato il babbo nei suoi viaggi, per strade e sentieri, sempre coll'allegro scampanellio delle mule negli orecchi. Ma una volta, la vigilia di Natale - giorno segnalato - tornato a Licodia colla lettiga vuota, compare Cosimo trovò al Biviere la notizia che sua moglie stava per partorire. - Comare Menica stavolta vi fa una bella bambina, - gli dicevano tutti all'osteria. E lui, contento come una Pasqua, si affrettava ad attaccare i muli per arrivare a casa prima di sera. Il baio, birbante, che lo guardava di mal'occhio, per certe perticate che se l'era legate al dito, come lo vide spensierato, che si chinava ad affibiargli il sottopancia canterellando, affilò le orecchie a tradimento - jji! - e gli assestò un calcio secco⁹⁸.

Compare Cosimo, dunque, di professione lettighiere, viene ferito da un asino e nonostante la Gagliana riesca a salvargli la vita, egli rimane zoppo. Il calcio dell'asino blocca il personaggio, lo cristallizza legandolo alla chiatta, luogo simbolico della stasi, al punto che egli rinuncia persino a raggiungere la moglie e la figlia appena nata.

D'allora in poi compare Cosimo rimase a tirar la fune, su e giù pel fiume; e con ogni conoscente che passava, mandava sempre a dire a sua moglie che sarebbe andato a vederla, un giorno o l'altro, e la bambina pure. - Verrò a Pasqua. Verrò a Natale -. Mandava sempre a dire la stessa cosa; tanto che comare Menica ormai non ci credeva più; e Nanni, ogni volta, guardava il babbo negli occhi, per vedere se dicesse davvero.

Con lui rimane Nanni, che ben presto inizia a sognare di andarsene da quella vita monotona e sempre uguale. Mentre le stagioni si susseguono con moto circolare alla chiatta, il protagonista si lascia affascinare dai viaggi degli altri e dai racconti dell'Orbo sulle meraviglie del mondo:

⁹⁸ Ibid.

E ne aveva vista passare tanta della gente! Passavano conoscenti, passavano viandanti che nessuno sapeva donde venissero, a piedi, a cavallo, d'ogni nazione, se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume.

L'Orbo, che non aveva nessuno al mondo, e se l'era girato tutto, diceva: - Quello lì viene da Catania, quest'altro da Siracusa -. E sempre cuor contento, lui, raccontava agli uomini stesi bocconi le meraviglie che aveva visto laggiù, lontano lontano. E Nanni ascoltava intento, come aveva fatto la Grazia ai racconti che lui sballava, con delle allucinazioni di vagabondaggio negli occhi stanchi di vedere eternamente l'osteria dello zio Antonio, che fumava tutta sola, nella tristezza del tramonto⁹⁹.

Ma prima di prendere la decisione definitiva di allontanarsi, passa parecchio tempo, come dimostrano i numerosi ricordi narrati nella novella sulle stagioni trascorse sempre a Primosole, durante le quali fa innamorare di sé la giovane Grazia. Proprio con lei Nanni si dà alla prima fuga, ma i due si separano dopo l'incontro con don Tinu; incontro che si risolverà nell'evasione decisiva del ragazzo. Tuttavia, dopo un lungo girovagare, Nanni finisce per tornare al punto di partenza, un po' come 'Ntoni dei *Malavoglia*, il quale, però, si rivela cosciente della propria colpa. Il protagonista di *Vagabondaggio*, invece, ritorna a Primosole semplicemente per mettere in pratica, attraverso un matrimonio di convenienza, la logica del compromesso imparata girando il mondo: «E si fece il nido come un gufo. Di correre il mondo ne aveva abbastanza ora, e badava a mangiare e bere colla moglie e gli avventori, che tenevano allegra la casa e lasciavano dei soldi nel cassetto»¹⁰⁰.

Come abbiamo detto il racconto è strutturato sul ricordo, quindi sulla rievocazione a posteriori di eventi passati. Con questa tecnica Verga trascrive indirettamente i moti interiori e le inquietudini del personaggio, Nanni, che nel momento in cui rievoca determinati episodi della sua vita non riesce a capire perché essi si siano impressi nella sua mente, ma è evidente che se li ricorda

⁹⁹ G. Verga, *Tutte le novelle*, cit.

¹⁰⁰ Ibid.

perché, inconsciamente, egli vi ha letto la perdita di senso subita dalla sua esistenza. La sua incessante voglia di evasione e di movimento non risulta alla fine molto diversa dalla monotonia e dalla stasi da cui voleva fuggire, poiché «il 'nuovo' non esiste e non esiste il progresso, perché, in sostanza, la vita si reduplica di continuo»¹⁰¹. E infatti, una volta tornato al suo paese, l'immobilità non gli fa più paura, anzi, diventa il nuovo valore da opporre al vagabondaggio. E con questo rinnovato punto di vista si conclude la novella:

E se si trovavano a passare il Zanno oppure don Tinu, che ora gli portavano rispetto, e lasciavano anche loro bei soldi all'osteria, soleva dire con la moglie, o con chi c'era: - Poveri diavoli! Costoro vanno ancora pel mondo a buscarsi il pane! -¹⁰².

12.2. I ricordi del capitano d'Arce

Nel 1889, mentre il *Mastro-don Gesualdo* è ormai all'ultima fase di revisione, Verga riprende a scrivere racconti, e nel 1891 pubblica, presso Treves, la raccolta *I ricordi del capitano d'Arce*. Il libro è costruito sulle memorie di un capitano di marina che racconta le vicende sentimentali della moglie di un suo comandante, Ginevra, una donna superficiale e ingannatrice, che intrattiene relazioni adulterine tra i salotti borghesi che fanno da sfondo a tutti i racconti. Il ritorno a questi ambienti e a queste tematiche è in linea con il progetto del *Ciclo dei Vinti*, che doveva «cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica»¹⁰³. Escludendo i tre racconti finali, ripresi da *Drammi intimi*, l'insieme delle passioni amorose narrate nella raccolta costituiscono una sorta di romanzo breve, quello di Ginevra, che diviene una lontana prefigurazione dell'incompiuto romanzo *La duchessa di Leyra*. I salotti, i teatri

¹⁰¹ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

¹⁰² G. Verga, *Tutte le novelle*, cit.

¹⁰³ G. Verga, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972.

e le conversazioni mondane segnano qui un ritorno ai modi e ai temi giovanili. Accanto alla figura femminile protagonista troviamo due personaggi maschili fissi, il capitano d'Arce che si fa narratore in prima persona, Casalengo, l'amante fedele fino alla fine e un terzo uomo, presente soltanto in due dei racconti della raccolta (*Carmen* e *Prima e poi*) che rappresenta l'ultima passione di Ginevra.

12.3. Don Candeloro e C.i

Dopo il definitivo ritorno a Catania, Verga pubblica, nel 1893, la raccolta *Don Candeloro e C.i*, le cui novelle espongono due motivi portanti: il teatro inteso come finzione, maschere, irreali, e il convento come metafora del mondo, in cui la religione è una pura messa in scena sfruttata per ottenere il potere. In questo libro troviamo, quindi, artisti girovaghi, attori, guitti e una serie di altri personaggi che rappresentano metaforicamente i drammi della vita. Il messaggio che Verga intende trasmettere è che la realtà è una maschera imposta dalle convenzioni ed egli, in quanto autore, «può solo evidenziarne o colpirne le punte più grottesche per sottrarsi al gioco delle parti, per non diventare egli stesso una marionetta manovrata da un invisibile burattinaio»¹⁰⁴. Le novelle, oltre ad essere collegate dalla comunanza di tema, sono come la continuazione una dell'altra. Gli unici racconti che si discostano dai filoni-base sono *Epopea spicciola*, *Gli innamorati* e *Fra le scene della vita*.

Le parole pronunciate da don Erasmo, in *Il peccato di Donna Santa*, riassumono gran parte del senso che Verga vuole dare alla raccolta: «La verità... la verità... Non si può sapere la verità!...[...] Non vogliono che si dica la verità!... preti, sbirri, e quanti sono nella baracca dei burattini!... che menano gli imbecilli per il naso!... proprio come le marionette»¹⁰⁵. Carla

¹⁰⁴ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, cit.

¹⁰⁵ Ibid.

Riccardi, nell'introduzione al volume *Tutte le novelle*, indica quest'ultima raccolta verghiana come la custode di un importante punto di arrivo dello scrittore:

Don Candeloro e C.i., collegandosi alle posizioni teoriche del *Mastro-don Gesualdo* e portandole alle estreme conseguenze, è, dunque, una sorta di rilettura, di riscrittura critica di tutta la novellistica verghiana e forse l'inevitabile punto d'arrivo del metodo verista, la testimonianza di un sostanziale fallimento sul piano ideologico del verismo, una volta riconosciuta l'impossibilità di rappresentare la realtà, poiché questa ha più facce, mentre il fatto umano non è più «nudo e schietto», ma grottesco, umoristico, proprio per la finzione che lo produce¹⁰⁶.

12.4. Le «Novelle Sparse»

Con questo nome si indicano i racconti che Verga non inserisce in alcuna raccolta, ma che compaiono, a partire dal 1880, su diverse riviste. Essi affrontano argomenti vari, anche legati all'attualità, come ad esempio la novella *Un'altra inondazione*, uscita in un numero speciale del «Corriere dei Comuni» e dedicata all'inondazione di Reggio Calabria avvenuta in seguito all'uragano del 20 ottobre 1880. Nell'aprile del 1881 esce invece, in un numero straordinario del «Don Chisciotte», *Casamicciola*, un altro racconto dedicato, scritto in ricordo del borgo di Ischia colpito dal terremoto in quello stesso anno.

¹⁰⁶ Ibid.

Conclusione

Le pagine di questo scritto dimostrano che il microcosmo delle novelle verghiane è formato da una moltitudine di temi e motivi che nella loro apparente semplicità racchiudono la ricchezza e la complessità dell'esistenza.

Passione, onore, vendetta, amore, gelosia, famiglia, egoismo, attaccamento alla roba, solitudine, dolore, fatica, solidarietà, ipocrisia, giustizia, si incarnano in personaggi 'artisticamente veri', che danno origine ad un maestoso affresco della vita umana, costruito tramite uno stile che passa repentinamente e continuamente da toni malinconici e drammatici a toni umoristici e ironici.

Polemizzando con l'Ojetti, che aveva definito rudimentali i personaggi verghiani, Luigi Capuana li considera, come in effetti appaiono anche a noi, persone *vive*:

Non perché [...] disegnate mirabilmente, ma perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori; perché ogni loro parola ogni loro atto rivela uno stato d'animo - passione, calcolo, brutalità, sentimentalità – e non già per indicare, come segno algebrico, il tale o tal altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio *continuano* nel libro *la Natura*, perché proprio portano in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita sensuale, sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universale¹⁰⁷.

Ripercorrendo tutte le fasi della novellistica, da *Nedda* a *don Candeloro e C.*, possiamo concludere che alla base di ognuna di loro c'è la consapevolezza del predominio delle leggi naturali, o economiche, sull'uomo.

Si nota però un'evoluzione evidente nel corso degli anni: in *Vita dei Campi*, Verga, nonostante sia consapevole che nessuno strato della società si sottrae alla 'legge del più forte' e alla logica dell'interesse economico, appare

¹⁰⁷ Luigi Capuana, *Gli ismi contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.

ancora speranzoso che almeno il mondo semplice dei contadini sia in grado di mantenere intatti i propri valori. Tale speranza viene meno già nelle *Rusticane*, in cui scompare qualsiasi residuo di 'nostalgia romantica' e ogni vicenda umana appare irrimediabilmente legata all'accumulo della roba e alla difficile lotta per la sopravvivenza. Il pessimismo si diffonde anche tra le pagine di *Per le vie*, in cui il proletariato urbano è rappresentato nel suo vagare incessante e doloroso tra le difficoltà della vita. Dunque, progressivamente il negativo prevale sul positivo finché viene meno anche la spinta dello scrittore all'indagine sociale:

una volta stabilite le tipologie fondamentali dei vari gruppi o classi, l'interesse si sposta sul modo in cui ciascuno si dibatte nel ruolo assegnatogli. L'educazione pubblica del personaggio lascia il posto ad una analisi psicologica; viene allora alla ribalta il tema della maschera, cioè della mescolanza autentico-inautentico, mescolanza involontaria, dal momento che l'ambiguità deriva dalla perdita di un sistema di valori di riferimento¹⁰⁸.

Da questo nuovo punto di vista nascono le ultime raccolte, *I ricordi del capitano d'Arce* e *Don Candeloro e C.*, in cui il tema della maschera interessa le varie classi sociali, a dimostrazione del fatto che l'intera società è ormai disperatamente legata alla menzogna.

Tutto questo percorso ideologico di Verga è stato esposto in termini generali, ma dobbiamo tenere presente che l'intento dell'autore è soprattutto quello di indagare la fisionomia della società italiana a lui contemporanea. Si può facilmente intuire che ciò che davvero gli interessa è quella «specifica manifestazione del *progresso* che è la realtà dell'Italia attuale»¹⁰⁹, cioè la realtà dello stato unitario, sebbene la sua indagine sia sempre sottesa da una meditazione di ambito più vasto. E per questa analisi Verga non accoglie il punto di vista della borghesia egemone, vera promotrice dell'industrializzazione capitalistica, bensì quello delle vittime di questo

¹⁰⁸ R. Bigazzi, *Su Verga Novelliere*, cit.

¹⁰⁹ Guido Baldi, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori Editore, 1980.

progresso, del quale lo scrittore riconosce la grandiosità ma di cui sottolinea anche gli aspetti più negativi: l'avidità, l'egoismo, i vizi. Giovanni Verga, infatti, è testimone di grandi rivoluzioni e di profondi sconvolgimenti politici, economici e sociali. Se inizialmente egli vive con entusiasmo e con spirito unitarista la proclamazione del Regno d'Italia, è vero anche che ben presto si trova di fronte all'altra faccia della medaglia, quella che crea nel Mezzogiorno una sorta di nuova dominazione. La delusione dei suoi ideali risorgimentali e la contemporanea crisi del ruolo dell'intellettuale, che in questa società tesa solo al profitto si vede negare la propria autonomia espressiva e il proprio prestigio, spingono Giovanni Verga a scegliere di osservare la società con il filtro delle classi meno elevate. Analizzando le novelle abbiamo però potuto notare che questa sua scelta non sta ad indicare un sentimento nostalgico per il mondo arcaico della campagna, poiché questa interpretazione andrebbe a stridere con la realtà effettiva dei testi verghiani. Ad esclusione dei primi documenti veristi, come per esempio *Fantasticheria*, in cui sono ancora visibili le tracce del vagheggiamento romantico, si può asserire che la maggior parte dei racconti di Verga è dominata da un «atteggiamento esclusivamente e fermamente conoscitivo nei confronti del reale [...], che impiega gli strumenti 'scientifici' dell'analisi e della rappresentazione naturalistica senza margini per abbandoni nostalgici e lirici»¹¹⁰. Questa ricerca del realismo è ottenuta soprattutto grazie ad un peculiare uso degli strumenti narrativi, in particolare l'artificio della regressione.

Tutti questi elementi nel loro complesso caratterizzano quindi la produzione novellistica di Verga, che in questo modo tiene fede, sia qui che nei romanzi, al suo proposito: far sì che l'opera «sembri essersi fatta da sé» e che il lettore si trovi «faccia a faccia col fatto nudo e schietto»¹¹¹.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Introduzione a *L'amante di Gramigna*, in G.Verga, *Tutte le novelle*, cit.

APPENDICI

DUE INTERVENTI CRITICI DI LUIGI CAPUANA

Luigi Capuana

Vita dei Campi

Da: *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2a serie, Catania, 1882, pp.119 sgg.

Le otto novelle che formano questa *Vita dei campi* provano che la *Nedda* non fosse un'eccezione quasi inesplicabile, e che l'ingegno dell'autore non sia punto esaurito. Egli ricomparisce con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria piú affinata, piú vigorosa e piú progredita nei grandi segreti dell'arte. Oramai *Nedda* non sarà sola. Mara, Lola, la gna Pina la lupa, la Peppa, la Saridda le terranno buona compagnia col loro corteggio di amanti e di mariti. C'è Jeli il pastore mezzo inselvatichito fra i solitarii pascoli di Tebidi; Rosso Malpelo e Ranocchio vere talpe della cava di rena rossa alla Carvana; c'è Turiddu, il bersagliere, e compare Alfio, l'omo, che non si lascia posare una mosca sul naso: c'è in ultimo quel buon diavolo di Pentolaccia che finisce cosí male, in galera, per aver perduto in un momento la sua filosofia di marito senz'occhi e senza orecchie.

Il romanziere della vita elegante è ritornato fra i campi della sua Sicilia, in quell'angolo dell'isola che sta fra il monte Lauro, le colline di Vizzini e la vasta pianura di Mineo.

Oh, come è stato bene ispirato a riprendere l'intatto filone scoperto colla *Nedda*!

Il suo libro (questo volume è un vero libro, benché composto di novelle diverse) ha un carattere d'originalità spiccatissimo anche per via del soggetto: ma non soltanto per questo. Le otto novelle son riuscite delle opere d'arte che non trovano nessun riscontro nella nostra sbiadita letteratura, e stanno a paro dei piú bei lavori di simil genere della Sand e dell'Auerbach. Li vincono anzi per la sincerità del sentimento, la freschezza delle tinte, la perfetta intonazione del colorito. Il Verga può dire anche lui d'aver fatto qualcosa qui ne ment pas et qui aie l'odeur du peuple.

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano nell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria d'un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portare traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna; il Verga l'ha espressa quasi colle stesse parole (pag. 154). Ma dalla teorica alla pratica il passo è lungo, lunghissimo. Egli che l'aveva già fatto, con molta abilità, nella *Nedda*, lo ripete con maggior sveltezza nella *Vita dei campi*.

Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lí, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula. L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide.

L'illusione è più completa che nella *Nedda* perché l'arte è più squisita. Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare. Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura. Non intendiamo più nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e

interessato punto di vista. Quando si vive nelle chiuse della Commenda o nella valle del Jacitano, come Jeli che, fin da quando non arrivava alla pancia della Bianca, la vecchia giumenta che portava il campanaccio della mandra, andava qua e là, come un cane senza padrone, l'intelligenza si risolve unicamente in un continuo rimuginio di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato d'idee.

«Ei non ci pativa, perché era avvezzo a stare coi cavalli, che gli camminavano dinanzi passo passo, cercando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano 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 aveva il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva come spirava il vento quando porta il temporale e di che colore sia il nugolo 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 giorno. Così verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, la cavalla mora si accostava masticando il trifoglio svogliatamente e stava anch'essa a guardarlo, con grandi occhi penserosi.»

Con questo genere di vita l'uomo animale continua a vivere ancora in mezzo ai trionfi della moderna civiltà, come tre, quattro mila anni addietro. Le sue idee sono limitatissime; i suoi sentimenti differiscono poco dal semplice istinto. Tale, e non altrimenti, l'artista ha voluto mettercelo sotto gli occhi. Quando Jeli vien condotto, legato, dinnanzi al giudice, per aver ammazzato Don Alfonso:

« – Come! diceva, non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!»

Quando la Lupa ha rubato alla propria figliuola il marito che già le avea dato coll'intenzione di rubarglielo, «Maricchia piangeva notte e giorno e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia come una lupacchiotta anch'essa, quando la vedeva tornare dai campi pallida e muta ogni volta.

« – Scellerata, le diceva. Mamma scellerata!

« – Taci!

« – Ladra! Ladra!

« – Taci!

« – Andrò dal brigadiere, andrò!

« – Vacci!»

Son fatti cosí; e il merito dell'artista sta appunto nell'averli resi come sono, senza nessuna preoccupazione né morale, né religiosa, né sociale che potesse nuocere al suo scopo.

A me il libro dà la nostalgia del paese nativo, tanto vera e profonda è l'impressione che mi produce. Di mano in mano quei paesaggi tornano a distendersi, nella loro arida tristezza, sotto l'occhio dell'immaginazione; figure ben note ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia, figure malinconiche, pensose, raccolte nella loro meridionale indolenza, colla coscienza della fatalità della vita che giustifica tutto in faccia a loro. E non è soltanto un effetto potente dell'arte, ma anche del fatto, che Tebidi, la valle del Jacitano, Passanitello non son paesaggi di convenzione. La fanciullezza dell'autore è trascorsa lí, e Jeli gli ha forse insegnato «come si fa ad arrampicarsi sino ai nidi delle gazze, sulle cime dei noci piú alti del campanile di Licodia, o cogliere un passero a volo con una sassata o montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie selvaggie, acciuffando per la criniera la prima che passava al tiro, senza lasciarsi sbigottire dai nitriti di collera dei puledri e dai loro salti disperati.» Giacché i personaggi di questi racconti, la piú parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto che degli studi dal vero. Quella Lupa io l'ho conosciuta. Tre mesi fa, tra le colline di S. Margherita, su quel di Mineo, passavo pel luogo dov'era una volta il pagliaio di lei, fra gli ulivi, presso una fila di pioppi che si rizzano gracili e stentati sul terreno umidiccio. Ella abitava lí per dei mesi interi, specie nel settembre e nell'ottobre, quando i fichi d'India eran maturi. Si vedeva ritta, innanzi il pagliaio, all'ombra dei rami d'un ulivo, in maniche di camicia, col fazzoletto rosso sulla testa, spiando le viottole, «pallida come se avesse sempre addosso la malaria,» in attesa di qualcuno che doveva arrivare dall'Arcura o dai Saracini o dalla Casa di mezzo, o da Sopra la Rocca. Spesso la s'incontrava alla zena, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano e attaccar discorso. Piú spesso si vedeva andare di qua e di là

per la campagna «sola come un cagnaccia, con quell'andare randagio e sospetto della lupa» tale quale il Verga l'ha superbamente dipinta.

Ora il pagliaio è distrutto, e quell'angolo di collina deserto. Io provavo un gran senso di tristezza nel guardar quella rovina. Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone, dalle labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no; era la Lupa dell'arte, la Lupa creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi piú viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!

La Lupa si potrebbe dire un semplice fatto diverso. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia accaduto realmente cosí. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La Lupa è forse la piú bella cosa che il Verga abbia mai scritta; senza forse, è la miglior novella di questa Vita dei campi. La forma è scultorea, d'una semplicità meravigliosa. Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno d'immagini e di parole del quale l'autore s'è stupendamente servito. La figura della Lupa si stacca sull'orizzonte del paesaggio fosca, indimenticabile, come quando andava incontro al genero che le veniva addosso per ammazzarla. «La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arrestò d'un sol passo, non chinò gli occhi; seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi e mangiandoselo cogli occhi neri.» Dopo la Lupa vien Jeli il pastore. È una cosa affatto diversa. Che tristezza in quella campagna! E come vi si muore! E che notte quella in cui lo stellato che doveva esser venduto la mattina dopo alla fiera di San Giovanni, cadde nel burrone e si ruppe la schiena! Povera bestia! «Metteva fuori un rantolo che pareva un cristiano. Jeli si mise a tremare come una foglia quando vide il fattore andare a staccare lo scoppio dal basto della mula. – Levati di lí pane-perso! gli urlò il fattore, che non so chi mi tenga dallo stenderti per terra accanto a quel pulledro che valeva piú assai di te, con tutto il battesimo porco che ti diede quel prete ladro!... E il rumore fiacco che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di sentirselo dentro di sé!» – Quel viaggio di notte di tutta la mandria dei cavalli e la morte dello stellato son delle pagine assai belle, commoventi in grado supremo.

Vien terzo Rosso Malpelo il cavatore di rena. Ah, nella cava traditora non si vive tranquilli! La cava tende insidie ad ogni minuto. Ma oltre ad essa c'è anche l'uomo, il compagno che non lascia in pace il compagno, per poco che capisca di poter fare a fidanzanza con esso. Quel ragazzaccio di Malpelo ne toccava da tutti. «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 tiravano dei sassi, finché il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata.» La cava ha inghiottito suo padre, mastro Misciu, inghiottirà anche lui, che non ha avuto altro affetto al mondo all'infuori che per Ranocchio, il ragazzo storpio. Egli lo maltrattava alla sua volta, ma gli voleva bene, da Malpelo, da ragazzo reso cattivo dalle soperchierie ricevute. Quando il povero storpio comincia a sputar sangue « – È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire in tal modo, è meglio che tu crepi,» gli dice brutalmente Malpelo; ma quella brutalità è piena di commiserazione. Oh, nella cava non si apprendono le frasi dolci e le belle maniere!

Malpelo ha un'aria di leggenda popolare, ha quella stessa impronta d'originalità di Jeli il pastore e della Lupa. La forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto: anche qui c'è quell'assimilazione della fresca essenza del dialetto, per cui alla lingua letteraria è stato possibile il rendere così fedelmente il colorito locale da lottare coll'evidenza della realtà. E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò. È di questa forma che s'intende quando s'ha la fortuna di parlare d'un artista come il Verga.

Luigi Capuana

Le «Novelle rusticane»

Da: *Trucioli*, in *Per l'arte*, Catania, 1885, pp. 171 sgg.

L'*umorismo* del Verga scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone. Somiglia a quella gomitata di un amico che vi dice: guarda! guarda! e vi costringe a guardare mentre passavate distratto.

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.

Aveva detto: — lo voglio esser prete! — E i suoi poveri parenti 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 mula. Ma ci voleva altro per mantenerlo al seminario!» Allora il ragazzo si mette a ronzare attorno il convento dei cappuccini e si fa frate.

«La mamma, il fratello e la sorella protestavano che se entrava frate era finita per loro, e ci rimettevano i denari della scuola, perché non gli avrebbero cavato più un baiocco. Ma lui che era forte nel sangue, si stringeva nelle spalle, e rispondeva: — Sta a vedere che uno non può seguire la vocazione a cui Dio l'ha chiamato!» Di queste risposte, di queste frasi, di questi terribili lampi umani ce n'è uno ad ogni rigo. Il reverendo aveva buttato la tonica su un fico dell'orto assai prima dell'abolizione dei conventi, e si era dato all'*arbitrio* cioè a far l'agricoltore in grande. Per lui, dire la messa era un *correre dietro al tre tari*; egli non ne aveva bisogno. Monsignore il vescovo, nella visita pastorale, gli trova il breviario coperto di polvere e ci scrive su col dito: *Deo gratias*. «Ma il reverendo aveva altro in testa che perdere il tempo a leggere il breviario, e se ne rideva del rimprovero di Monsignore. Se il

breviario era coperto di polvere, i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo».

Quando il papa mandò la scomunica per quelli che acquistavano i beni delle corporazioni religiose abolite, il Reverendo «sentì montarsi la mosca al naso e borbottò: — Che c'entra il papa nella roba mia? Questa non ci ha a far nulla col temporale. — E seguitò a dir la santa messa meglio di prima».

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 fatiche* come dicono i contadini laggiù. E l'umore è sparso via via, in tante piccole scene, che la onnipotenza della forma fonde insieme e rende organiche: eccone una. Quando c'era un podere da vendere o un lotto di terre comunali da affittare all'asta, «gli stessi pezzi grossi del paese, se si arrischiavano a disputarglielo, lo facevano coi salamelecchi e offrendogli una presa di tabacco. Una volta, col barone stesso, durarono una mezza giornata a tira e molla. Il barone faceva l'amabile, e il Reverendo, seduto in faccia a lui, col tabarro raccolto fra le gambe, ad ogni offerta d'aumento, gli presentava la tabacchiera di argento, sospirando — Che volete farci, signor barone? Qui è caduto l'asino, e tocca a noi tirarlo su. — Finché si pappò l'aggiudicazione, e il barone tirò su la presa, verde dalla bile».

Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni vera opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita. Quelli che credono la forma qualcosa di accidentale, di capriccioso, di puramente individuale, un semplice affare di moda, scambiano certi accessori coll'essenziale; e non possono perciò persuadersi che ci siano nella storia e serie di forme, e un processo di forme, e un continuo divenire di forme che poi si esaurisce e si arresta, quando tutte le forme possibili di un dato genere letterario sono esaurite, come è accaduto pel poema e per la tragedia.

Quegli altri che fanno della forma una questione di lingua e di grammatica, la dimezzano, la rimpiccioliscono. Certamente la forma è la lingua, la grammatica, ma è anche qualcosa di più; come la pittura è egualmente il disegno e il colore, ma anche qualcosa di più.

Il lettore che incontrandosi nelle seguenti righe del Verga: *Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero, su quella faccia di sbirro*; il lettore che, incontrandosi in queste righe del Verga, può fermarsi a riflettere che non c'è affatto la grammatica, è un uomo disgraziato a cui la natura ha voluto negare ogni più piccolo senso d'arte. La lingua, la grammatica, il bello stile per loro stessi non valgono nulla. Sono mezzi più o meno efficaci, secondo la mano che li adopera; tant'è vero che i grandi scrittori, quando è capitata l'occasione, si son tutti infischiate delle regole ed hanno avuto il gran coraggio di sgrammaticare. Infatti non ha il diritto di sgrammaticare chi vuole.

Al cospetto di un'opera d'arte, di quelle che sono veramente tali, la sola questione possibile, anzi giusta mi par questa: i mezzi, adoperati dallo scrittore, la lingua, lo stile, il disegno, il colorito si contemperano talmente con essa che, mutati o alterati in qualche punto, non ne muterebbero e non ne altererebbero la fisionomia, da ridurla l'opposto di un'opera d'arte?

Riscrivete il periodo quasi sgrammaticato più su, riscrivetelo con tutte le regole della sintassi; se ne otterrete quell'effetto di naturalezza, di efficacia, di vita che la quasi sgrammaticatura gli dà, io m'indurrò a credere che le novelle del Verga potrebbero essere scritte altrimenti. E che il Verga, ove la sua coscienza di artista non gliel'impedisce, potrebbe scriverle altrimenti, lo dimostra l'ultima novella di questo volume, dove lo stile si eleva all'unisono del soggetto e par lo stile d'un altro.

Certamente lo stile del Verga non è un *clichè* da togliersi in prestito. È qualcosa di così intimamente suo, che bisogna lasciarlo adoperare a lui solo. Ma se tutti noi si tentasse di fare quello che ha fatto lui, cioè di formarci uno stile che ricavi dalla nostra personalità la sua viva efficacia, arriveremmo più facilmente — avendo ingegno di artisti — ad essere, alla nostra volta, potenti ed originali del pari.

Bibliografia

LUIGI CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie I, Milano, S. Brigola e comp., 1880, pp.60-76.

FILIPPO FILIPPI, *recensione a Rosso Malpelo su «Perseveranza»*, Milano, 2 ottobre 1880.

LUIGI CAPUANA, Recensione a «I Malavoglia», in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881.

LUIGI CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2a serie, Catania, 1882, pp.119 sgg.

LUIGI CAPUANA, *Trucioli*, in *Per l'arte*, Catania, 1885, pp. 171 sgg.

LUIGI CAPUANA, *Gli ismi contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, pp.61-64.

FRANCHETTI e SONNINO, *La Sicilia*, Firenze, 1925, vol. II, pp. 44-45.

PIERO NARDI, «Introduzione» in Giovanni Verga, *Novelle*, Milano, Mondadori, 1971.

LUIGI CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 22-33, pp. 42-49.

PAOLO PULLEGA, *Leggere Verga, antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1973.

ETTORE BONORA, *Le novelle milanesi del Verga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLI, 1974.

ROBERTO BIGAZZI, *Su Verga Novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

ROMANO LUPERINI, *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1976, pp.7-34, pp.45-50.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Tra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», 1977, p.312.

GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977.

SARAH MUSCARÀ ZAPPULLA, *Invito alla lettura di Verga*, Milano, Mursia editore, 1977, pp.81-91, pp.119-126.

GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p.69.

GUIDO BALDI, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori Editore, 1980.

GINO TELLINI, *Introduzione a Giovanni Verga, Le novelle*, Roma-Salerno, 1980.

NINO BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, pp. 43-47, pp.73-83, pp.91-97.

ROMANO LUPERINI, *Verga l'ideologia, le strutture narrative, il caso critico*, Lecce, Milella, 1982, pp.117-177.

GORIZIO VITI, *Verga Verista*, Firenze, Le Monnier, 1985, pp.43-74.

CARMELO MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, 1986, pp.179-182.

VITILIO MASIELLO, *Il punto su: Verga*, Bari, Editori Laterza, 1986.

ROMANO LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp.7-14.

NICOLA MEROLA, *Verga*, Teramo, Giunti Lisciani editori, 1993, pp.49-67, pp.86-97.

LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1995, pp.322-327.

GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Torino, Einaudi, 1997.

ROMANO LUPERINI, *Verga Moderno*, Bari, Laterza, 2005, pp. 69-101.

GIAN MARIO ANSELMINI e GABRIELLA FENOCCHIO, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. 5, Varese, Mondadori, 2008, pp.139-227.

GIUSEPPE LO CASTRO, *Il mistero della violenza: Tentazione! di Verga e il racconto di stupro*, in «OBLIO. Periodico trimestrale online», Anno I, n. 2-3, Ottobre 2011.

FRANCESCA PILATO e LUISELLA MESIANO, *Verga*, Roma, Carocci editore, 2011.

GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 2011.

