

Giovanni Verga (1840-1922)

Autor(en): **Godenzi, Giuseppe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **59 (1990)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-46271>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Giovanni Verga (1840-1922)

Giuseppe Godenzi prende lo spunto dal 150° anniversario della nascita del grande scrittore catanese, per riesaminare e riassumere le peculiarità della sua arte narrativa. Un'arte fecondata dagli umori del naturalismo e del positivismo francese, filtrati attraverso la frequentazione del raffinato ambiente milanese, ma che trae la sua linfa vitale dal mondo siciliano della seconda metà dell'Ottocento; un'arte originalissima, perché il Verga, pur avendo accettato la poetica positivista dello studio impersonale delle passioni, ne supera la freddezza intellettuale e con il suo temperamento lirico partecipa con antipatia o con simpatia profonda alle vicende dei suoi personaggi, ai moti del loro animo — amore per il focolare e passione della roba — evidenziati in un'eterna lotta, sia essa per l'esistenza, il benessere o la scalata sociale. L'articolista distingue tre modalità verghiane di presentare i personaggi: la descrizione soggettiva, la rappresentazione diretta e in particolare quella indiretta, cioè la rappresentazione attraverso la voce del coro che commenta, critica e compiange e in quest'ottica passa in rassegna le indimenticabili figure delle novelle e dei romanzi del periodo verista che vanno da *Nedda a Bianca*, da *Rosso Malpelo* a *Mastro don Gesualdo*, tanto per fare qualche esempio.

A 150 anni dalla nascita del Verga, ricordiamo colui che fu definito «il padre del verismo italiano» o «il poeta degli umili». L'aspetto sociale è un elemento essenziale dello scrittore siciliano, forgiato nell'aristocrazia e nella mondanità milanese, anche se esula in gran parte dal valore di umanità. Il destino, quella specie di divinità superiore, è la storia universale verghiana. A differenza del verismo o naturalismo francese, che si fa idealista e sociale intellettualmente e universalmente, il verismo verghiano rimane regionale, legato all'ambiente fisico e storico della sua Sicilia o della sua Milano. Se il verismo

milanese però è quello della vita borghese, degli impiegati vinti da forze economiche e sociali, il verismo siciliano si risolve nella dialettica degli estremi, tra l'alta aristocrazia da una parte e i pescatori, la plebe, i contadini dall'altra.

«Il mare è amaro e il marinaio muore in mare». Questo adagio del cap. V dei *Malavoglia* può essere il punto di partenza di un breve esame del verismo comico o della comicità verghiana nei confronti dei suoi personaggi centrali.

Il Verga non ha mai espresso il suo credo letterario in un trattato polemico, come fece

lo Zola con la pubblicazione del «Roman expérimental». Manca, cioè, un vero e proprio manifesto del verismo verghiano.

Mi riferisco ad alcuni passi contenuti nella sua opera narrativa, alla prefazione del romanzo *I Malavoglia*, che sarebbe dovuto servire da introduzione all'intero ciclo romanzenesco de *I vinti*, o prima ancora, al passo introduttivo della novella *L'amante di Gramigna*, composta in forma di lettera a Salvatore Farina, per apprendere direttamente dalla bocca dell'autore quali fossero le sue nuove idee sulla narrativa che gli permisero di rompere con la tradizione della letteratura mondana di moda nei due primi decenni del secondo Ottocento.

«Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto (il racconto) pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di ritrovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo tra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore...

Quando la mano dello scrittore rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé (...) senza serbar alcun punto di contatto col suo autore».

(*L'amante di Gramigna*)

Il Verga vuole mostrarci il fatto tale quale si presenta ai suoi occhi, nudo, schietto, e vuol rimanere fuori dello svolgimento dell'azione, essendone solo il fedele relatore.

Notiamo bene che il Verga parla di azione e non accenna ai personaggi, o, se vogliamo, agli attori, a quell'elemento della narrazione che porta l'azione avanti o che la subisce.

Fra i duecento personaggi con cui il lettore s'incontra, non ne troviamo nessuno che sia idealizzato. Tutti, anche i più simpatici, hanno dei difetti umani, o difetti fisici che li «segnano» dalla nascita, o le impronte dei mali della vecchiaia, o certi difetti morali. Diversi segni caratteristici che possono essere e un difetto fisico e un difetto morale, per esempio un riso particolare, un modo di

camminare, certi gesti o anche occhi e sguardi particolarmente espressivi in situazioni di grande commozione, ci mostrano che esiste molto spesso un rapporto fra l'aspetto fisico e l'atteggiamento morale o addirittura il carattere dei personaggi.

Che il trattamento veristico escluda l'idealizzazione, risulta chiaramente dall'osservazione fondamentale del Russo alla domanda chi sia il protagonista de *I Malavoglia*. La domanda è inutile, afferma il critico, perché non c'è un protagonista vero e proprio. C'è in questo romanzo il villaggio di Aci-Trezza con la sua popolazione, e c'è la casa del nespolo dei Malavoglia, della famiglia che sta al centro delle vicende tragiche del racconto. Anche se il destino di questa famiglia costituisce il motivo centrale, c'è sempre presente *il coro* di cui fanno parte i parenti, i vicini, insomma l'intera popolazione di Aci-Trezza. Il coro (questo termine, per primo adoperato da Luigi Russo, avrà molto successo nella critica detta idealistica) commenta, critica, compiange, contrasta e rispecchia gli avvenimenti e le azioni.

«Il Verga non è un ritrattista del singolo, ma il rievocatore di grandi scene affollate, dove i personaggi numerosi sono fusi in una vigorosa sintesi dinamica, che ce li fa vivere tutti, ad ogni istante, nelle parole, gesti, azioni di ogni singolo interlocutore» (Russo L., o. c. p. 139).

Però, secondo noi, in questa rievocazione scenica, per riprendere un'immagine diventata cara ad alcuni critici, non si tratta di un'istantanea fotografica, ma sempre di una composizione scenica nella quale l'autore, a dir il vero, non trucca gli attori, ma ne fa spiccare i loro lati più caratteristici. La scelta dei personaggi e dei particolari messi in luce viene fatta dall'autore. E sarà appunto l'importanza che il Verga attribuisce alla descrizione dei difetti umani che ci permetterà di vedere la mano dell'autore anche nel trattamento *veristico* dei suoi personaggi, cioè quando farà agire i personaggi e quando li farà parlare con le loro parole semplici e pittoresche della narrazione popolare.

L'impersonalità dell'autore di fronte alla sua opera fu negata in forma polemica per primo da Benedetto Croce, a cui risale l'intera critica verghiana. Arte non può essere impersonale, perché «fondamento di ogni poesia è la personalità umana»; la storiografia invece, che appunto per questo fatto si distingue dall'arte, deve essere impersonale, importando «critica distinzione tra realtà e irrealtà, realtà di fatto e realtà d'immaginazione, realtà di azione e realtà di desiderio» (Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, Laterza, Bari, 1969, p. 11).

Anche la critica più recente, quella marxista, si occupa di questo problema. Non era il Verga altro che un fedele relatore oggettivo dei fatti e delle situazioni – del «milieu» in cui agiscono i personaggi, per adoperare una parola chiave del linguaggio naturalistico –, o c'è da scoprire nelle sue opere un impegno sociale? Si esaurisce la sua opera nella rassegnazione, rispecchiando uno stato d'animo sostanzialmente deluso e amareggiato, o c'è un impegno politico-sociale che potrebbe mostrare nuove vie per migliorare la situazione in cui vivono gli abitanti di Aci-Trezza o di altri villaggi, nei quali sono situate le vicende riferite in numerose novelle?

Il Verga non poté mai dimenticare la raffinata e galante esperienza milanese. Era forse ancora lo stimolo e la suggestione formale di quella decisiva esperienza che gli permise, dal 1874 in poi, l'anno in cui fu pubblicato «*Nedda*» *bozzetto siciliano*, di trovare il suo stile personale. Certo, il Siciliano rimase profondamente influenzato dal naturalismo francese che costituì una rivoluzione nella tecnica narrativa. Ma il suo stile non arrivò mai alla rigidezza e la sua lingua non fu mai espressione di una austerità quasi impassibile, caratteristiche tutt'e due delle opere di Emile Zola, la cui poetica è reperibile nella famosa prefazione al romanzo *Thérèse Raquin* («J'ai voulu étudier des tempéraments, non des caractères. (...) Mon but a été un but scientifique avant tout, chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie») e nel saggio *Le roman*

expérimental (1880), e attraverso quelle di Ippolito Taine.

Verga, parlando nell'introduzione al ciclo de *I vinti* di meccanismo delle passioni, sembra riferirsi direttamente al trattato zoliano in cui leggiamo:

«Il me paraît donc util de dire nettement ce qu'il faut entendre, selon moi, par le roman expérimental. (...) En somme toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature».

La differenza tra l'intenzione dello Zola e del Verga però ci sembra essere considerevole. Lo Zola vuole anzitutto spiegare l'origine fisiologica delle passioni e dei sentimenti ed applicare a modo dei positivisti il metodo medico-scientifico con cui venne in contatto studiando le opere di Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) e *Physiologie générale* (1875). Intuite le leggi, secondo le quali nascono le passioni, lo Zola ne fece delle regole di giuoco, che applicò scrupolosamente «en agissant» sui fatti, modificando le circostanze e l'ambiente. Non parla dei personaggi, ma è facilmente percepibile come questi siano degradati ad oggetti sperimentali, tanto più interessanti quanto più il loro carattere presenta tratti patologici.

Anche il Verga s'interessa del come nascono le passioni, le «prime inquietudini per il benessere». Ma egli non è mai solo scienziato e studioso. Il suo studio, anche se è molto oggettivo, non è mai spassionato come pretende di esserlo. Il Verga verista ha sempre un sentimento di compassione per i suoi personaggi, persino per coloro che sono trattati con disprezzo. Ciò che avvicina l'autore ai suoi personaggi non è in primo luogo l'interesse scientifico-sociologico, ma la simpatia o l'antipatia che sente nei loro confronti. Egli si avvicina, si accosta ai suoi personaggi di umili condizioni, perché nella sua delusione rassegnata trovava nel fondo primitivo dell'umanità una profondità — e nello stesso

tempo una semplicità — di sentire che aveva cercato invano nella società aristocratica e mondana lombarda.

C'è dunque un influsso da parte del naturalismo francese, ma il Verga non fu mai seguace dello Zola, esponente più importante di questa scuola. Dove lo Zola si serve del metodo naturalistico per non perdersi in speculazioni psicologiche, il Verga applica quello veristico perché l'argomento e i personaggi lo esigono; perché è l'unico che permetta ai personaggi di esprimersi da sé. Al temperamento strettamente intellettuale dello Zola, si oppone il temperamento lirico del Verga, la cui arte quindi ha delle caratteristiche inconfondibili. Dove lo Zola è il medico, Verga è l'uomo. In questo senso la sua arte è più umana. I suoi personaggi sono più umani, cioè hanno mantenuto più vivo l'aspetto di un individuo, anche se portano le impronte della «race» e che sono costretti a vivere in un determinato ambiente o «milieu».

Stanno al centro delle prime opere l'amore — l'amore per la giovane patria in una prima fase di entusiasmo politico, l'amore, la passione per una donna in un secondo momento più maturo — e soprattutto la sua propria esperienza o il proprio sogno. (Così per esempio in *Una peccatrice*, romanzo uscito nel 1865). Tutte queste passioni, le troviamo rappresentate in ricche pitture d'ambiente complicato e rintracciabili in protagonisti dalla psicologia complessa. Già qui prevalgono tra i personaggi i vinti, ma sono dei vinti dalle passioni e non dal destino. Dice Enrico Lanti, l'artista fallito, in *Eva*, parlando della donna amata:

«Dimmi come pur sputandole in faccia tutto quell'odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'amore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte, tutte le cose che sorridono e che si amano per abbeverarsi del fiele de l'amore di lei...».

L'amore e la passione rimangono due elementi centrali della sua narrativa, anzi la nota fondamentale dello scrittore: l'amore del focolare e la passione della roba. Talvol-

ta questa passione per la roba può addirittura assumere sfumature sensuali, così in *Mastro don Gesualdo* che a quattr'occhi con Bianca, sua moglie, «mostravasi proprio quel che era, bonaccione, colla risata larga che mostrava i denti grossi e bianchi, passandosi anche la lingua sulle labbra, quasi gustasse già il dolce del boccone buono, da uomo ghiotto della roba». Il dolce boccone poi sarà un pezzo di terra (*M.d.G.* III.1.).

È stato il Ragonese a mettere bene in luce il fatto che questa premura mostrava i vari aspetti della passione per la roba che, nota bene, non è la fede del Verga, ma tutt'al più quella dei suoi personaggi, che egli però illustra con tanto di gusto, lo ha preservato di cadere nello sterile naturalismo.

Il Verga non si distingue dai romantici neppure per il fatto di essersi occupato degli umili, di quelle basse sfere in cui «il meccanismo delle passioni è meno complicato». Ma il rapporto autore-personaggio è molto diverso. L'arte romantica, se non dava la dimostrazione di una fede religiosa ed interiore, contrariamente all'arte veristica che sarebbe laica e sociale, si occupava dei ceti sociali inferiori, del popolano semplice ed ancora puro, per dei motivi demopsicologici. In Verga — e in questo il nostro autore si distingue tanto dal romanticismo quanto dal naturalismo zoliano — sono superati i miti religioso-morali dei romantici e la mera curiosità per un mondo strano e pittoresco. Torniamo a parlare della simpatia per gli umili, per i vinti dal destino, alla quale giunse il Verga attraverso la desolata visione della vita.

Tenendo bene presente questi segni romantici in Verga, potremo capire meglio diversi passi di lirismo puro e di descrizione lirica che troveremo nella sua narrativa dal romanzo *Mastro d.G.* in poi.

«Il Verga produsse arte veristica, non per omaggio al metodo, quanto per un omaggio a se stesso, alla sua intrinseca capacità di creatore, alla sua visione morale del mondo» (Russo L., o.c. p. 65).

Il personaggio verghiano non è mai solo,

isolato, ma è sempre integrato in una comunanza di destino, persino nelle novelle, nelle quali il Verga racconta la storia di un singolo disgraziato. La gente con cui il lettore viene confrontato, è furba, pratica, senza scrupoli e bada solo all'interesse. Vive in un mondo piccolo e rinchiuso in se stesso dal quale non c'è modo di scappare, e chi lo prova — come fece 'Ntoni — sarà punito immediatamente. Soprattutto nelle novelle i personaggi vivono come parte di una atmosfera e di un ambiente che operano su di loro senza che essi li possano in alcun modo influenzare. Quindi nell'opera del Verga la vita è quella che è richiesta e concessa dalla vita fisica. I problemi sono concreti e riguardano la soddisfazione delle passioni e il superamento delle difficoltà economiche. Il personaggio tipico che vive in tali condizioni è di una psicologia ridotta, vicina ancora in molte situazioni a quella dell'animale. Sostanzialmente diverso da quello delle prime opere, il nuovo personaggio verghiano è un personaggio di solo gesto, di sola azione.

Il Verga si serve di tre modi diversi per presentare al lettore i personaggi da lui creati. *Nedda, bozzetto siciliano*, pubblicato nel 1874, rappresenta certamente una svolta nella narrativa verghiana. Il trattamento di *Nedda* non è ancora quello tipico del verismo. Ancora notiamo tratti di un romanticismo ovviamente filantropico. Lo sventurato e fatale destino della ragazza è troppo più ragionato che veduto. Dice bene il Momigliano, che *Nedda* vive ancora sotto l'occhio di Giovanni Verga. Ma in questa novella assistiamo alla ricerca di un modo adatto per trattare gli umili, gli incolti, quelli che non sanno esprimere i loro problemi, che sono vincolati dalla incomunicabilità del dolore.

Distinguiamo i seguenti tre modi di presentazione:

— *La descrizione soggettiva*, tradizionale, attraverso le parole dello scrittore che ci danno un commento critico. Questa descrizione avviene nel momento in cui la ragazza si avvicina al fuoco. Essa è quindi inserita in

un'azione, ma fa parte del piano della riflessione:

«Era una ragazza bruna, vestita miseramente; aveva quell'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. *Forse sarebbe stata* bella, se gli stenti e le fatiche *non ne avessero* alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna *ma direi anche* la forma umana. (...) Gli occhi erano neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino, quali li *avrebbe invidiati* una regina a quella povera figliuola (...) *se non fossero stati* offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria».

Sono tipiche per la descrizione soggettiva le frasi in forma ipotetica. È questo un modo di trattare i personaggi che non troveremo più nelle opere posteriori. Il Verga saprà velare giudizi talmente soggettivi come «ma direi anche» e nella novella *L'amante di Gramigna* l'incidentale «se non erro» raggiunge uno scopo molto diverso:

«Parecchi anni orsono, laggiù lungo il Simito, davano la caccia a un brigante, certo "Gramigna", se non erro, un nome maledetto come l'erba che lo porta...».

Invece di mettere in rilievo la presenza dell'autore, l'apposizione indica l'inizio della narrazione impersonale del racconto «raccolto pei viottoli dei campi». Provoca uno stacco netto dall'introduzione teorica, nella quale il Verga si rivolse in forma epistolare ad un amico. Viene sottolineata questa funzione dal costruito in stile indiretto libero che segue immediatamente dopo: «un nome maledetto come l'erba che lo porta».

Alla descrizione soggettiva contrapponiamo — *la rappresentazione diretta*, che consiste nel riferire oggettivamente i discorsi e le azioni dello stesso personaggio. Rappresentazione diretta vuol dire rappresentazione attraverso l'azione. È questo il modo di trattare i personaggi più tipico dei veristi. Quando lo zio Giovanni dà a *Nedda* i soldi per comperare la medicina, e va a comperarla pure lui, la ragazza dice alla mamma moribonda: «C'è andato lo zio Giovanni — e lo disse con voce *dolce insolitamente*».

È la prima volta che il Verga parla della sua voce. Lo fa in un momento in cui essa è particolarmente espressiva, quando assume un tono che colpisce, anzi, che sembra addirittura rilevare un lato del carattere di Nedda ancora ignorato.

— *Rappresentazione attraverso la voce del coro*: Ne sentiamo ancora ben poco nel bozzetto siciliano. Tuttavia, nelle opere successive sarà di primaria importanza per il trattamento dei personaggi, perché sarà il più schietto e prenderà talvolta aspetti addirittura crudeli. C'è il fattore «il quale gridava sempre da fattore coscienzioso che difende i soldi del padrone» che dice a Nedda: «Dopo che ti pago come le altre, e sì che sei più povera e più piccola delle altre».

Il fatto di mettere sullo stesso piano la povertà e la piccolezza della ragazza è tipica della «logica soggettiva» del popolo. Il fattore riassume qui l'opinione di tutti i presenti. Ma ancora questo giudizio — o meglio, pregiudizio — è riferito nel discorso diretto. Il fattore emerge dalla massa anonima e diventa il portavoce della «vox populi».

Molto più spesso però la voce del popolo sta nelle frasi scritte, nel discorso indiretto libero. Così per esempio la caratterizzazione del fattore che agisce «da fattore coscienzioso». O accenniamo ancora al passo della novella *L'amante di Gramigna* in cui il nome Gramigna viene definito «un nome maledetto come l'erba che lo porta».

Il rapporto tra l'aspetto fisico e il carattere è stabilito in maniera molto esplicita nella novella *Rosso Malpelo*. Questa novella pare essere composta di due parti: di una prima, nella quale sembra parlare un popolano che riferisce i vari giudizi e pregiudizi sul personaggio, e di una seconda, in cui il Verga ci mostra un Rosso Malpelo rassegnato, che ha accettato di essere «malpelo» e che comincia finalmente a comportarsi come tale.

«Sapendo che era “malpelo”, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile».

«A che giova? Sono malpelo».

Ecco l'inizio della novella:

«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 birbante. Sicché tutti alla cava della rena lo chiamavano “Malpelo”, e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo».

Che persino sua madre ha dimenticato il suo nome di battesimo è più che la solita dialettica del nomignolo che consiste nel fatto che esso prima soppianta il vero nome e finisce poi per diventare un nome anch'esso, perché, col tempo, in un processo di ottundimento, perde la sua forza distintiva. Significa piuttosto che pure lei che l'ha fatto, è convinta che il suo ragazzo fulvo dev'essere per forza scaltrito e furbo. Finalmente «la vedova di mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malarnese, come dicevano tutti (...)». Insomma, non c'è da stupirsi, perché chi lo vede, con la massima oggettività, sembra dover ammettere che era «davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso e selvatico». Questo giudizio vuole essere tanto più oggettivo quanto si basa su osservazioni che riguardano il suo comportamento «al mezzogiorno»: «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 po' di pane grigio, come fanno le bestie sue pari».

Ovviamente questi sono i giudizi dei personaggi verghiani e non quelli dell'autore che finge di averli sentiti tali e quali dal popolo. L'autore ironizza ed accusa la prevenzione del popolo, mettendo in ridicolo la falsa logica. Lo fa con la ripetizione della congiunzione *e*, tipica del modo di raccontare dei popolani: «ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso... / e persino sua madre... / e siccome era malpelo...». Si noti che la congiunzione sta proprio lì dove non c'è assolutamente connessione tra due pensieri.

«Egli era davvero un brutto ceffo», sembrano dover ammettere coloro che non sentiva-

no più la forza distintiva del nomignolo, ma che, osservando il suo comportamento, si accorgono della coincidenza sorprendente. Troviamo la stessa espressione anche ne *I Malavoglia*, stavolta però per sottolineare le qualità di un personaggio: l'aspetto fisico di Mena Malavoglia, sulle prime cento pagine, non ci è presentato. La conosciamo soltanto giudicata dalle vicine:

«Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata — dicevano le vicine».

Ma quando finalmente arriva il giorno in cui tutti la guardano — è il giorno della visita di Fortunato Cipolla con suo figlio Brasi che avrebbe dovuto sposare Mena — ecco che si nota quanto il nomignolo è giustificato:

«Mena sembrava davvero Sant'Agata, con quella veste nuova e quel fazzoletto nero in testa».

Negli occhi di Rosso Malpelo la gente nota un tratto diabolico. Infatti, «dopo la morte del babbo pareva che gli fosse entrato il Diavolo in corpo, e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso». Talvolta «sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse negli orecchi dall'altra parte della montagna di rena caduta».

Quindi, Rosso Malpelo è più che un «segnato da Dio». È un essere diabolico, come la Lupa, chiamata così «perché non era sazia giammai di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata». «Per fortuna la Lupa non veniva in chiesa, né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi».

Nella seconda parte poi cambia il punto di vista. L'autore vede la realtà della vita non più con gli occhi del «coro» ma con quelli di Rosso Malpelo, vittima, come abbiamo detto, di un mondo pieno di pregiudizi e tanto ostile al ragazzo:

«A che giova? sono "malpelo"! — e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgo-

glio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse selvatichezza o timidità. Il certo era che nemmeno sua madre aveva avuta mai una carezza da lui, e quindi non gliene faceva mai».

In effetti, non si riesce ad afferrare il carattere di Rosso Malpelo. Il suo concetto di vita che egli esprime guardando il cadavere dell'asino morto nelle cave e la sua affezione alle volte sadica per Ranocchio non collimano:

«Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche (...) Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio».

Quanto pare ragionato questo discorso che esprime il desiderio di non essere nato per non soffrire! — e quanto è diverso da quell'altra sentenza, molto più istintiva e spontanea, filtrata, a quanto pare, dalla voce del coro:

«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 non ti lascerai pestare il viso da questo e quello».

Il fatto di vedere in un ragazzo fulvo un tipo scaltrito e furbo è troppo comune per suscitare nel lettore un particolare interesse. Lo scopo dell'autore, ci pare, è stato piuttosto quello di non immedesimarsi fin dall'inizio col protagonista che, nella sua desolata rassegnazione, ha senz'altro la simpatia del Verga. Che il ragazzo abbia certi impulsi animaleschi e sadici, che il suo comportamento «al mezzogiorno» sia veramente strano, è fuori dubbio. Importa però vedere come essi ci vengono presentati. L'interesse della novella ci sembra consistere proprio in questo: il Verga arriva alla massima oggettività essendo ostentatamente e quindi ironica-

mente, soggettivo. Questa oggettività ha l'intento di far agire liberamente il personaggio. Molto spesso, invece di dare l'analisi di uno stato d'animo o di un difetto umano che si manifesta in una determinata azione, il Verga ricorre alla descrizione degli occhi. Dobbiamo tener presente che anche questo procedimento è radicato nella lunga tradizione della narrativa popolare. Ma importa anche notare l'importanza che la descrizione degli occhi assume nelle opere verghiane del primo periodo e la varietà espressiva molto sottile alla quale l'autore aspira. Citeremo solo pochi passi del romanzo *Eva* in cui il Verga si sofferma per descrivere gli occhi di Enrico Lanti moribondo.

«Quali occhi! Le palpebre nerastre si affondavano nell'occhiaia incavata, e quando si riaprivano, scoprivano qualche cosa che parlava dell'altro mondo».

«Mi fissò col suo sguardo espressivo e lucidissimo».

«I suoi occhi, dove soltanto sembrava essersi raccolto la vita, lucidavano di lagrime».

Possiamo distinguere queste due fonti (tradizionale l'una, personale l'altra) anche nelle opere del secondo periodo. L'intero dramma di Nedda si rispecchia negli occhi della ragazza, che prima sono neri «grandi, nuotanti in un azzurrino fluido». Ma già adesso il Verga fa notare che sono «asciutti, quasi impassibili». Nel seguito del racconto l'autore insiste solo su questo fatto. Gli occhi non sono più belli da essere invidiati da una regina, ma in loro si riassume il dolore della ragazza che sembra essere, sì, vissuto, ma non veramente sentito perché, in fondo, Nedda è una ragazza impassibile. Quando muore Janu, ella ha gli occhi grandi, spalancati. Quando poi muore la sua bimba, gli stessi occhi sono asciutti «e spalancati fuori misura».

Nel bozzetto il procedimento è ancora molto elaborato, e lo stesso Verga sentì forse che non corrispondeva al metodo veristico, di insistere troppo sull'espressività degli occhi. Infatti, ne *I Malavoglia* gli accenni agli occhi espressivi dei personaggi mancano. Li ritro-

viamo invece in numero abbondante in *Mastro don Gesualdo*. L'umiltà di Diodata si manifesta «nei begli occhi di cane carezzevoli e pazienti che si ostinavano a farsi voler bene, come tutto il viso supplichevole anch'esso».

Con la stessa concisione con la quale il Verga caratterizza il temperamento servile di Diodata, egli riesce a distinguere con poche parole vari difetti dei suoi personaggi: vediamo per esempio il canonico Lupi, il religioso-affarista «con quella faccia amabile che metteva tutti d'accordo» e che è presente in ogni avvenimento importante del romanzo, che interrompe un dialogo in casa Sganci «colla malizia che gli rideva negli occhietti di topo». Il cavaliere Peperito, interessato alle ricchezze di donna Giuseppina Alòsi, la guarda con occhi da lupo affamato. Accenniamo ancora agli occhi della Lupa nella novella omonima: occhi da satanasso / occhi da spiritata / occhi neri come il carbone.

Nella didascalia del pezzo teatrale *La Lupa*, troviamo l'affermazione che non solo la gente mette in rapporto gli occhi e il carattere della gnà Pina. Il Verga la vede «ancora bella e provocante (...) gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure».

Più complesso è il ritratto che il Verga fa del dottor Travuso in *Mastro don Gesualdo*, che è «il capo di tutti i giacobini del paese». Quindi, durante la rivoluzione, «stava nascosto nella legnaia, tremando come una foglia (...). Quando gli dissero che era la moglie del sagrestano (...) la quale veniva a cercarlo per don Diego moribondo, montò in furia come una bestia. «È ancora vivo?... Mandatelo al diavolo!... Vengono a spaventarmi!... a quest'ora!... di questi tempi... un padre di famiglia!...» (II.2). Quando va a cercarlo il sagrestano pure lui perché don Diego, «un cristiano», non debba morire così, «senza medico né speciale» trova una «porticina verde, colla fune del campanello legata alta perché non andassero a seccarlo di notte». Non può mancare il motivo della sfiducia nelle sue cure mediche: «Il medico andava e

veniva; provava tutti i rimedi, tutte le sciocchezze che leggeva nei suoi libracci».

Disprezzo spontaneo (cioè non basato sull'impegno politico-sociale che cerchiamo invano nel Verga) da parte dello scrittore, perché rappresenta una legge che non è fatta per la gente che la subisce e che non la protegge e sfiducia, anzi rifiuto della stessa gente, perché è un forestiero, uno venuto da fuori, costituiscono il tono fondamentale del trattamento di don Michele, «il brigadiere delle guardie doganali, il quale andava attorno colla pistola sullo stomaco e i calzoni dentro gli stivali, in cerca di contrabbandieri». È talmente vanitoso che, per fare la corte ad una ragazza, ripassava per le vie «attorcigliandosi i baffi (...) e la domenica poi si metteva il cappello colla piuma». È uno di quelli che non fanno nulla, ma lo stesso è «grande e grosso meglio di un canonico». Potremmo accennare ancora a don Licciu Papa delle novelle rusticane, la cui autorità si riassume nella frase: «Largo alla Giustizia!». È nella novella omonima che leggiamo la frase che la legge non è fatta per la gente: «La Giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere».

Fanno figura altrettanto cattiva gli avvocati che sono tutti presuntuosi, sfruttatori dei disgraziati che vengono a chiedere un consiglio. Particolarmente riuscito stilisticamente è il ritratto dell'avvocato dottor Scipioni ne *I Malavoglia*. Lo conosciamo soltanto attraverso il giudizio di don Silvestro, che i Malavoglia accettano ciecamente:

«...il dottor Scipioni era giovane, ma quanto a chiacchiere ne possedeva da mettersi in tasca tutti gli avvocati vecchi che pretendevano cinque onze per aprir la bocca, mentre lui, si contentava di venticinque lire».

Il fatto poi, che li fece venire due o tre volte, prima di dar loro pratica, rimane senza commento, anzi, invece di mostrare la sua riprovazione del comportamento, il Verga sembra burlarsi ancora dell'ingenuità dei Malavoglia:

«Il bello poi era che andavano tutti in processione, l'uno dietro l'altro, e da principio

ci si accompagnava anche la Longa con la bambina in collo, per aiutare a dire le proprie ragioni, e così perdevano tutta la giornata». Senza particolare interesse è il trattamento del notaio Neri in *Mastro don Gesualdo*. È uno dei rari personaggi che ci sono presentati da uomini ridicoli e meschini fin dall'inizio.

«Entrava in quel punto il notaio Neri, piccolo, calvo, rotondo, una vera trottola, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guisa di una carrucola». Col suo aspetto fisico coincide il comportamento vile durante la rivoluzione. Racconta Nanni l'orbo: «Sono andato anche a cercare del notaio Neri (...) Nessuno l'ha più visto, il notaio! Dicono che è nascosto nel monastero di San Sebastiano... vestito da donna, ...sissignore».

«Pare d'entrare in un altro mondo, a don Gesualdo, allorché fu in casa della figliuola». L'altro mondo è quello della nobiltà decadente alla quale appartiene il duca di Leyra, ed è quello che il Verga frequentava durante il suo periodo milanese. Per non divenir troppo raffinato nella descrizione di un ambiente da lui tanto conosciuto e finalmente disprezzato, egli si mette nei panni di don Gesualdo, che col suo senso pratico e col suo giudizio puro, smaschera questa falsa aristocrazia. «Povero Gesualdo», conclude il Verga dopo questa descrizione, in una subitanea emozione affettiva. Il duca di Leyra invece viene trattato in maniera fredda, quasi indifferente.

«Era un bell'uomo, magro, elegante, un po' calvo, gentilissimo. Si cavava il cappello anche per rispondere al saluto dei contadini». «Le signore asserivano che non dimostrava più di quaranta anni». Ma chi sono queste signore? Agrippina, per esempio, una ragazza con tanto di baffi (...) e due occhioni neri come il peccato che andavano frugando gli uomini, o la signora Capitana, la quale incontrammo mentre «civettava in mezzo a un gruppo di giovanotti e che era scollacciata che era una indecenza», o ancora le tre sorelle Margarone, Donna Giovannina, «un

bel pezzo di grazia di Dio anch'essa», donna Fifi, nel frattempo diventata la moglie del baronello Rubiera, «disseccata e gialla dal lungo celibato, tutta pelosa, con certi denti che sembrava volessero acchiappare un marito al volo», e donna Mita, che «sa quel che deve fare. È grande e grossa quanto le sue sorelle messe insieme; ma sa che deve fare la bambina, per non dar torto alle altre due». Che coro di ammiratrici quindi, per il duca di Leyra.

«Il duca s'era tirato dietro lo zio balì, onde sembrar più giovane - dicevano le male lingue: un vecchietto grasso e rubicondo che doveva lasciargli l'eredità, e intanto faceva la corte alle signore». Se il duca, per vanità avesse voluto parere più giovane che non era, sarebbe stato un debole, certo, un po' ridicolo, ma facilmente perdonabile. Ma la sua intenzione di concludere il matrimonio d'interesse con Isabella Trao il più presto possibile è talmente palese e la sua gentilezza «anche per i contadini» è così ovviamente ipocrita, che nel suo trattamento è chiaramente sensibile la profonda antipatia dello scrittore. Infatti egli tratterà il carattere di un uomo freddo, simulato, interessato solo alla dote della moglie. All'inizio della quarta parte leggiamo che Isabella minacciava di suicidarsi perché suo marito aveva preso a viaggiare fuori del regno. C'era da temere ch'egli volesse intendere una causa di separazione, per incompatibilità di carattere. Finalmente don Gesualdo fu costretto a «correre dietro al notaro per accomodare la faccenda, e placare il genero a furia di denari».

Più tardi, quando don Gesualdo viveva al palazzo, «egli si mostrava proprio un buon figliuolo col suocero», però «toccò anche il tasto degli interessi», Don Gesualdo, ridotto e già rassegnato com'era, intuì le intenzioni: ...«si sentì morire il sorriso in bocca».

La vecchiaia, nella visione del Verga, è un decadimento psichico e fisico, un disfaccimento commovente e deludente che colpisce in maniera più crudele i personaggi più simpatici. Lo vediamo esaminando la tra-

sformazione fisica di alcuni personaggi, causati da malattie o dalla vecchiaia e varie scene di morte. Cominciamo, seguendo l'ordine cronologico, con l'analisi del trattamento di

Padron 'Ntoni.

Lo conosciamo all'inizio del romanzo come custode tenace delle leggi invisibili della casa. A parte di essere il nonno vedovo, sembra essere senza età. Con un «pugno che sembrava fatto di legno di noce» egli sta al timone della barca, come pescatore sul mare e come «pater familias» a casa. Il benessere della famiglia è la sua unica preoccupazione e il fatto che esso dipende unicamente dalla situazione economica sarà la causa fatale della sua triste fine. Ma quanti guai e quanti stenti deve sopportare il pover'uomo! L'intero dramma della famiglia dei Malavoglia con tante speranze e tante delusioni sembra rispecchiarsi nella trasformazione del suo corpo, dalla notte in cui andava perduta la «Provvidenza» e Bastianazzo annegava — e nella quale «egli non pensava altro (...) e quando non parlava delle sue cose non diceva nulla, e alla conversazione ci stava come un manico di scopa» — fino al giorno in cui Alessi e sua moglie Nunziata lo videro per l'ultima volta in quella gran cameraccia coi letti in fila dell'ospedale. «Li aspettava come un'anima del purgatorio». Quando gli dissero che avevano riscattato la casa del nespolo gli chiesero se voleva tornarci, «rispose di sì, e di sì, cogli occhi che tornarono a luccicare». Ma il suo ultimo viaggio sarà quello nell'altro mondo. Era ineluttabile che egli non dovesse più rimettere piede nella sua casa. Ma prima ch'egli intraprenda quell'ultimo viaggio incontriamo il padron 'Ntoni in molte situazioni dolorose. Dopo la morte di Bastianazzo, della quale si sentiva colpevole perché era stato lui a combinare l'affare dei lupini e a dire a suo figlio di fare il trasporto con la «Provvidenza» — un consiglio che per quest'ultimo era un ordine come quando gli diceva di soffiarsi il naso o quando gli aveva detto di «pigliarsi la Longa in moglie»

— egli sembrava invecchiato di cento anni. Da allora in poi il Verga traccia l'immagine di un vecchietto sofferente e fa notare certi particolari dell'aspetto fisico di padron 'Ntoni dei quali prima non parlava. Anzi, sembra che lui cominci ad interessarsene solo adesso.

Per far riparare la barca, i Malavoglia si mettono a giornata «e se la sciatica piegava il vecchio come un uncino, rimaneva nel cortile a rifar le maglie alle reti, a raccomandare nasse, e mettere in ordine degli attrezzi, che era pratico di ogni cosa del mestiere». Ancora non si dà per vinto, ancora tenta di lottare contro il destino. Dopo un breve intermezzo di fortuna, in cui vediamo un padron 'Ntoni felice («seduto sul muricciuolo, diceva di sì col capo, e rideva tutto solo») perché finalmente tutto sembra andare liscio per il matrimonio di Mena, eccolo di nuovo colpito dal destino. La disgrazia che sta per accadere, sembra annunciarsi nella frase: «Il povero vecchio aveva abbaiato tutto il giorno per i suoi dolori». Infatti, dopo questo accenno alla sciatica del nonno, che evoca subito l'immagine espressiva dell'uncino, segue la drammatica scena della tempesta dopo la quale pare che il disgraziato sia veramente vinto:

«Il nonno stava meglio, e lo mettevano sull'uscio, al sole, avvolto nel tabarro, e col fazzoletto in testa, che sembrava un morto risuscitato, tanto che la gente andava a vederlo per curiosità; ed il poveraccio chinava il capo a questo e a quello, come un pappagallo, e sorrideva, tutto contento di trovarsi là, nel suo cappotto...».

Sottilmente verghiana e insieme così poetica è l'osservazione seguente, che paragona in maniera molto fine il nonno con lo zio Santoro che, essendo cieco, riconosce la gente dal passo e dalla voce.

«Ora che non aveva altro da fare aveva imparato a conoscere le galline ad una ad una, e stava a vedere quello che facevano, e passava il tempo ad ascoltare le voci dei vicini, dicendo: — Questa è comare Venera...».

Un vinto vero e proprio? Invece no. È tenace «tale quale come i gatti! — che se non danno il naso per terra sono sempre vivi». È molto significativo che l'autore riferisca qui il giudizio crudele di comare Venera, la Zuppidda, la chiacchierona più cattiva del villaggio «che compariva sempre all'improvviso, per dire la sua come il diavolo nella litania» e che era in giro tutto il giorno a piedi scalzi, a far la spia. Però «diceva sempre la verità come il Vangelo, questo era il suo vizio». Quando poi 'Ntoni fu imprigionato e che la casa era crollata davvero, il vecchio nonno si diede per vinto. La «Mena doveva andare a prendere il nonno per mano, verso l'avemaria, come un bambino, perché di sera non ci vedeva più, peggio di una gallina». Rispondeva sempre di sì col capo, da vero rassegnato. Ancora il Verga insiste sulla descrizione del poveraccio, ridotto a un rudere, nascondendo la sua pietà dietro un consiglio commovente per il suo significato pratico e apparentemente disinteressato:

«...don Ciccio disse che era proprio finita (...) e Alessi o la Mena o anche la Nunziata dovevano perdere le loro giornate a far la guardia; se no se lo sarebbero mangiato i porci, come trovavano l'uscio aperto».

Piero Nardi, nel commento a *I Malavoglia*, afferma che in questa motivazione, d'una crudezza brutale, il realismo pessimista dell'arte del Verga tocchi il fondo.

Mastro don Gesualdo / Mazzarò e la baronessa Rubiera

Facciamo tre nomi insieme, perché in questi personaggi troviamo la manifestazione più pura della passione per la roba, che costituisce il tema fondamentale delle *Novelle rusticane* (1881-83) e del romanzo *Mastro don Gesualdo*.

Mazzarò, il protagonista della novella *La roba*, che il viandante si immagina «tutto grande per quanto era grande la terra» e che invece era «un omiciattolo (...) che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo; e di

grasso non aveva altro che la pancia», è solo apparentemente il modello per la creazione del personaggio di don Gesualdo. Egli è l'antico tipo dell'avaro, meschino e gretto, che pensa incessantemente alla roba e ne vorrebbe ancora. «Di donne non aveva mai avuto sulle spalle che sua madre la quale gli era costata anche dieci tarì quando aveva dovuto farla portare al camposanto.

Si noti invece il comportamento di don Gesualdo quando muore suo padre, mastro Nunzio: «Il più turbato di tutti però era don Gesualdo. (...). Poi gli baciò la mano, e gli coprì la faccia col lenzuolo». La più netta differenza però si scopre nel momento in cui i due devono lasciare la roba. Mazzarò «andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: — Roba mia, vientene con me!». Si comporta da ostinato, da uomo che non ha capito. Quasi con le stesse parole il Verga descrive il comportamento di don Gesualdo a Mangalavite dove si «persuase che era proprio finita, che ogni speranza per lui era perduta. (...). Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini (...). Avrebbe voluto distruggere d'un colpo tutto quel bene di Dio che aveva accumulato». Questo è un atto di disperazione che il Verga perdona. Gli «concede» persino la triste ed umiliante fine in casa del genero, cioè, lo fa morire da vero eroe vinto e rassegnato.

La baronessa Rubiera è l'espressione di una concezione puramente economica della vita. L'amore della roba la rende sorda ad ogni sentimento.

Dopo la prima presentazione, in cui vediamo una donna che porta i segni del lavoro (braccia nude / capelli impolverati, braccia pelose / col ventre che ballava / accesa in volto) il Verga non trova mai più parole di simpatia per lei. Avendo poi smascherata la sua ipocrisia, descrive la «faccia ad un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori». Nel trattamento della baronessa paralitica, ecco che possiamo veramente parlare del naturalismo verghiano che tocca il fondo. Niente simpatia, niente pietà, ma disprezzo.

È l'unica volta che troviamo in Verga il trattamento esclusivamente spregiativo di un personaggio che non sia un intruso.

Abbiamo già citato sopra il passo nel quale ella è paragonata ad un bue colpito. È descritta, in un modo non meno duro, quando lascia la città per fuggire il colera:

«...paralitica, su di una sedia a bracciuoli, poiché nella portantina non entrava neppure, tanto era enorme, portata a fatica da quattro uomini, colla testa pendente da un lato, il faccione livido, la lingua pavonazza che usciva a metà dalle labbra bavose, gli occhi soltanto vivi e inquieti, le mani da morta agitate da un tremito continuo».

L'ultima volta che il Verga parla di lei, egli ci mostra una vecchia altercante che si ostina ancora ad arrendersi. È un motivo zoliano e fa pensare alla madre di Thérèse Raquin, paralitica anche lei e condannata ad assistere alla scena del drammatico suicidio della scellerata coppia. In Verga, la baronessa assiste alla rovina economica della famiglia, ormai inevitabile.

«La vecchia, che non aveva perduto una parola di tutto il discorso, sebbene nessuno badasse a lei, si mise a grugnire in una collera ostinata di bambina, gonfiando apposta le vene del collo per diventar pavonazza in viso (...) Accorse anche Rosaria, con ventre enorme, le mani sudice nella criniera arruffata e grigiastra, minacciando la paralitica lei pure: “Guardate un po’! È diventata cattiva come un asino rosso! Cosa gli manca, eh? Mangia come un lupo!”» (VI, 3).

Bianca

La descrizione di Bianca ci interessa specialmente perché ella è un personaggio umile e dolente che vive pienamente e nel silenzio del suo dramma personale senza ribellarsi né contro il destino che la condanna alla morte prematura né contro la volontà dei parenti che la costringono a sposare Gesualdo. Ipersensibile e timida, non parla quasi mai. Ma il lettore ha l'impressione di conoscerla, di

aver sentito la sua voce, solo perché i dolori morali e fisici si esprimono attraverso gli occhi, attraverso certi gesti o attraverso il tremare delle mani, che sembrano trasformarsi anch'essi per le sofferenze.

Il Verga ci descrive Bianca prima del matrimonio, in varie tappe, come lo esige la tecnica narrativa veristica. Prima la vediamo durante la festa di San Gregorio in casa Sganci: «...colle spalle un po' curve, il busto magro e piatto, i capelli lisci, il viso smunto e dilavato».

Questi attributi possono essere del tutto oggettivi e riguardare solo l'aspetto fisico. Sono infatti seguiti da un'osservazione che riguarda il vestito: «vestita di lanetta in mezzo a tutto il parentado in gala». Però, conosciamo ormai troppo il Verga per non intravedere in quest'ultimo particolare soprattutto un significato simbolico che preannuncia l'isolamento della futura sposa. Quando ella attraversa la sala, timida, l'aria umile e imbarazzata delle ragazze povere, la signora Capitana osserva: « — Che bella figurina!». Il Verga però riprende subito un motivo di prima e insiste ancora sul fatto che ella porta un vestitino di lanetta. Poco dopo egli fa notare che il vestito di lanetta le fa delle pieghe sulle spalle magre.

Il viso della ragazza è «affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose». Ha «delle mani scarne e bianche che spasimano».

Quando poi è deciso che Bianca sarà la sposa di don Gesualdo, l'autore sottolinea diverse volte i tratti tipici della fisionomia dei Trao, rendendo evidente così in maniera molto raffinata che il matrimonio non si farà tra Gesualdo e Bianca, ma tra un Motta e una Trao. Guarda il canonico Lupi che combina il matrimonio «sbigottita, col mento aguzzo dei Trao». Da sposa poi, ella ci è presentata con «un po' di petto nudo, il profilo angoloso dei Trao ingentilito dalla pettinatura allora in moda».

Quando lo scrittore parlerà un'altra volta di un segno particolare dei Trao, la povera Bianca sarà già segnata dalla morte: «un viso

che nessuno le aveva mai visto; il viso stralunato dei Trao, in cui gli occhi luccicavano come quelli di una pazza sul pallore e la magrezza spaventosa (...). Non la si riconosceva più».

Dopo il matrimonio di sua figlia, la vita di Bianca sembra essere esaurita, proprio come lo vuole lo scrittore: «Era ridotta uno scheletro, docile e rassegnata al suo destino, senza aspettare o desiderare più nulla. Soltanto avrebbe voluto rivedere la figliuola». La sua morte sarà un elemento di importanza secondaria che si perde quasi tra gli avvenimenti drammatici della seconda rivoluzione. Quando essa era finita, Bianca aveva chiuso gli occhi.

Ci fa pensare, questo modo indiretto di descrivere la morte di un personaggio che non è mai stato un vero e proprio protagonista, alla morte della Longa, la Madre, con la maiuscola, di tutti i romanzi e tutti i racconti dell'ambiente siciliano, la cui vita consisteva di solo dolore, di fatica e di sofferenza per la sua famiglia. Niente descrizione della lotta travolgente contro la morte. Regna un tono lirico in questo passo e la Longa è l'unico personaggio verghiano che muoia in pace: «Così passarono tutta la notte davanti al lettuccio, dove Maruzza non si muoveva più, sin quando la candela cominciò a mancare e si spense anch'essa».

Ma appena entra la luce pallida dalla finestra, il lirismo si esaurisce e riprende il tono veristico:

«(la Maruzza) aveva il viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere (...) Sul tardi vennero a pigliarsi la Longa in fretta e in furia, e nessuno pensò a fare la visita del morto».

La simpatia che fa che il Verga si affezioni agli umili, introduce nella sua narrativa oltre al tono aspro anche l'umorismo. È un umorismo che si manifesta come fenomeno secondario del trattamento veristico. Dobbiamo dire chiaramente che i momenti di umorismo sono rari. Il Verga non è un umorista, ma di tanto in tanto riesce a moderare la nota dominante di rassegnazione e di

delusione, facendoci vedere il suo sorriso; un sorriso che non offende perché è serio e pieno di amore.

Molti critici accennano all'umorismo verghiano. Quasi tutti però non fanno la netta distinzione tra umorismo e comicità. Tre quarti dei personaggi verghiani sono comici o addirittura ridicoli. Ciononostante non possiamo parlare di umorismo da parte dell'autore nel loro trattamento. È comico il loro comportamento, è comico il loro modo di esprimersi e producono un effetto comico i loro difetti umani. Ma il comico è un elemento intrinseco alla vita degli umili che alle volte si intreccia col tragico e con l'assurdo. Giuseppe Petronio vede in *Mastro don Gesualdo* «pagine tragiche, ma intorno un'atmosfera di commedia» e qualifica comico «l'affaccendarsi insistente di tanta piccola gente». I personaggi, specie quelli della piccola borghesia e della nobiltà decadente, sono «gli interpreti di una commedia della vita sociale (...) una commedia fitta e pettegola (...) resa con distacco più che con simpatia». La comicità, secondo Petronio, tocca l'amezza.

Certo, l'ambiente è comico, e non può non esserlo agli occhi del lettore. Lo è ovviamente anche per il Verga, che infine non può smentire la sua origine, la sua formazione spirituale, la tradizione letteraria e le sue esperienze della vita. Il distacco quindi è naturale, ma è anche voluto ed esclude per questo in nessun modo la simpatia per la maggior parte dei personaggi, anche se ce li presenta quando hanno «la schiuma alla bocca» perché sono adirati, quando — come la Vespa — appaiono «colle mani in aria, strappandosi i capelli» per mostrare la desolazione o quando egli descrive Turi, il calafato, che in un accesso di rabbia «comincia a bestemmiare e a buttare il berretto per terra, al solito suo» e che, per mostrare la contentezza (dopo aver bevuto alla bettola della Santuzza) «andava distribuendo per ischerzo agli amici dei pugni che avrebbero accoppato un bue».

Il vero effetto comico è raggiunto quando i

due effetti sono combinati (difetto fisico e comicità):

«Tu va a filare! — rispondeva compare Tino. — Le donne hanno i capelli lunghi e il giudizio corto. — E se ne andava zoppicando a bere l'erba bianca».

Questo esempio mostra chiaramente che basta l'evocazione realistica della vita meschina per creare molte scene ridicole. Ma solo attraverso la prospettiva dello scrittore che abbraccia la scena con lo sguardo indulgente, da lontano, l'elemento ridicolo è elevato a comicità. Con questa comicità il Verga smaschera quel po' che c'è da smascherare nei suoi personaggi. La vanità di don Silvestro (ne *I Malavoglia*) ad esempio, un uomo di scarsissima intelligenza che, durante la visita di morte dopo la sciagura successa a Bastianazzo, «per far ridere un po'», racconta una barzelletta che aveva raccolta dal suo avvocato, e gli era piaciuta tanto, quando gliel'avevano spiegata bene e che poi fa «il gallo colle donne, e si moveva ogni momento col pretesto di offrire le scranne ai nuovi arrivati, per far scricchiolare le sue scarpe verniciate». O quella del capitano d'arme in *Mastro don Gesualdo* che si accarezza i «baffi che si aveva lasciato crescere da poco». Questi baffi diventano il simbolo del suo grado militare nella battuta del marchese Limòli:

«Ehi, ehi! Adagio, signor Capitano! Sono il marchese Limòli, e ho ancora degli amici a Napoli per farvi scapitanare e tagliare i baffi novelli, sapete».

Lo stesso motivo è ripreso molto più tardi, ancora sotto l'aspetto della vanità, in casa Margarone, dove lo vediamo «seduto sul canapè accanto alla mamma Margarone, come uno sposo, facendo scivolare di tanto in tanto un'occhiata languida e sentimentale verso la ragazza, lasciandosi i baffi novelli». La ragazza, nota bene, è Fifi: disseccata dal celibato / tutta pelosa / con certi denti che sembrava volessero acchiappare un marito al volo.

Citiamo ancora il passo in cui il Verga smaschera la presunzione del cavaliere Pepe-

rito. (Conosciamo già la sua aspirazione alle ricchezze di donna Giuseppina Alòsi): «— Non me lo dite! esclamò Peperito —. Una Trao che sposa mastro don Gesualdo!... Non me lo dite!... Quando vedo una famiglia illustre come quella scendere tanto basso, mi fa male allo stomaco, in parola d'onore! — E volse le spalle soffiandosi il naso come una trombetta nel fazzoletto sudicio, fremendo d'indignazione per tutta la personcina misera, dopo aver saettato un'occhiata eloquente a donna Giuseppina» (I. 3).

Il solo aggettivo «sudicio» basta per rendere evidente la discrepanza tra la realtà e l'apparenza. Anche in questo esempio il Verga si sofferma a descrivere, in maniera molto sommaria, l'aspetto fisico del personaggio nel momento in cui questi è ridicolo di per sé, per una sua azione e le sue parole. Il Verga non tollera la minima ipocrisia. Isabella Motta, lo vediamo nei suoi rapporti col padre sulle ultime pagine del romanzo, è fredda di carattere, impassibile e alle volte insensibile. Questa è la sua indole, della quale ella non sa liberarsi e che la separa in maniera tragica da don Gesualdo:

«Allora l'attirò a sé lentamente, quasi esitando, guardandola fisso per vedere se voleva lei pure, e l'abbracciò stretta stretta, posando la guancia ispida su quei bei capelli fini. — Non ti fo male, di?... come quand'eri bambina?...».

Ancora per smascherare, l'elemento comico-satirico è introdotto persino nella commovente scena di morte dello stesso Nunzio che, da simbolo della vecchia società patriarcale che ormai sta per crollare, sta al centro degli avvenimenti tragicomici. Burgio e Speranza insaccano un po' di grano «per non morire di fame dove andavano, appena avrebbe chiusi gli occhi il vecchio». A questo comportamento materialistico s'oppono l'ipocrisia appena morto il padre:

«Gesualdo chino sul lettuccio del genitore, lo chiamava, scuotendolo. La sorella, arruffata, discinta, che sembrava più gialla in quella luce scialba, *preparavasi* a strillare. Infine Burgio, dopo un momento, azzardò la

sua opinione: — *Signori miei*, a me sembra morto di cent'anni» (III. 3).

Da questi molti casi di comicità intrinseca ad azioni, aspetti fisici, al comportamento ecc., si distinguono i pochi momenti in cui comicità e ironia sono maturate ad umorismo dell'autore. Sono scene spesso drammatiche o anche tragiche per i personaggi, in cui il Verga ci fa sentire il suo sorriso, non più offensivo, tagliente, ma consolante, quasi sereno. Diciamo «maturare» perché l'umorismo, nel primo Verga, consiste spesso di ironia senza garbo. (In *Tigre reale*: «L'altra scoppiò a ridere, ben inteso di un sorriso impercettibile, discreto... / Una leggiadra bionda, non bella... molto elegante che fa bene in un salone»).

Dopo un periodo relativamente breve in cui furono scritti i due romanzi e quattro delle raccolte di novelle, l'umorismo sparisce di nuovo per essere sostituito dal crudo sarcasmo le cui tracce troviamo già sulle ultime pagine di *Mastro don Gesualdo* con la scena dei camerieri.

L'umorismo verghiano traspare anche quando una descrizione particolareggiante raggiunge il punto in cui rischia di diventare disperatamente tragica e di essere soffocata dalla commozione. «Don Diego si alzò dal letto come si trovava, in camicia di flanelle, col fazzoletto in testa, le gambe stecchite che gli tremavano a verga dentro le mutande logore: *un ecceomo*» (I. 6).

Umoristico e quindi più che comico ci sembra essere la scena in cui padron 'Ntoni va con la lettera di 'Ntoni «dallo speciale e poi da don Giammaria che era del partito contrario affine di sentire le due campane», traducendo così in atto uno dei suoi innumerevoli motti. Chi può accusare Padron 'Ntoni di sfiducia?

I personaggi che non stanno al centro dell'azione sono ridotti a una formula semplicissima, un gesto, un modo di dire o addirittura un difetto diventato sigla. La riduzione però non sembra essere fatta o magari cercata dal Verga. Egli non riassume, come i commediografi, il carattere del personaggio e non lo

esprime poi attraverso l'aspetto fisico che assume finalmente un valore simbolico e insieme comico, ma traccia prima in modo oggettivo il «milieu». In questo punto il verismo verghiano è naturalismo. Però, non è il naturalismo scientifico poiché il Verga si sente sempre vicino ai suoi vinti e non vela mai completamente la sua simpatia. Egli non si distacca da loro per essere naturalista, ma

molto spesso il metodo naturalistico-veristico gli serve per evitare il pericolo di identificarsi troppo coi vinti. L'autore realizza il distacco a cui aspira, trattando i personaggi episodici, anche se sono poco simpatici, con umorismo formale, lasciando alla loro vita le tinte comiche, e i protagonisti più simpatici con umorismo etico consolante ma spesso anche biasimante.

BIBLIOGRAFIA

1. Realismo / naturalismo, verismo

- | | |
|-----------------|---|
| DUMESNIL, R., | Le réalisme et le naturalisme, Paris, 1968. |
| MARZOT, G., | Battaglie veristiche dell'Ottocento, Milano, 1941. |
| MARZOT, G., | Il verismo, in Questioni e correnti di storia letteraria, Milano, 1949. |
| DE SANCTIS, F., | Il darwinismo nell'arte, in Saggi critici, vol. terzo, Bari, 1965. |
| CARSANIGA, G., | Verga, tra verismo e realismo, in «Italian Studies» XXII (1967) 78-93. |

2. Indicazioni bibliografiche, critica verghiana, storia della critica

- | | |
|-------------------|---|
| LUPERINI, R., | Indicazioni bibliografiche della critica verghiana dal 1960 al 1968, in Pessimismo e verismo in Giovanni Verga, Padova, 1968. |
| LUPERINI, R., | Tre tesi sul Verga, La critica marxista e il pessimismo verghiano, «Ideologie», II, 4, 1968. |
| MADRIGNANI, C.A., | La nuova critica marxista su Verga, «Belfagor», I, gennaio, 1970. |
| MAZZAMUTO, P., | Rassegna della letteratura italiana, Firenze, 1956. |
| RAYA, G., | Un secolo di bibliografia verghiana, 1860-1960, Padova, 1960. |
| SANTANGELO, G., | Storia della critica verghiana, Firenze, 1962. |
| SERONI, A., | Verga, storia della critica, con antologia della critica, Palermo, 1960. |

3. Sulla vita e l'opera di Giovanni Verga

- CHIAPPELLI, F., Una lettura verghiana (La roba), «Lettere italiane», giugno-novembre, 1960.
 CHIAPPELLI, F., La Lupa, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 427, 1962.
 CECCHETTI, G., La "Nedda" del Verga, «Belfagor», luglio, 1960.
 CECCHETTI, G., "Pane nero" di Giovanni Verga, «Belfagor», marzo, 1962.
 CROCE, B., Giovanni Verga, in *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, 1922.
 DEVOTO, G., I "piani del racconto" in due capitoli de *I Malavoglia*, «Bollettino di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, 1954, n. 2.
 GEIGER, U., Il verismo del Verga, Berna, 1972.
 GARRONE, D., Giovanni Verga, con prefazione di Luigi Russo, Firenze, 1941 (ed. postuma).
 LAMPASONA, I., Verga, poeta dei vinti, Gastaldo Editore, 1956.
 LUPERINI, R., Pessimismo e verismo in Giovanni Verga, Padova, 1968.
 MARZOT, G., L'arte del Verga, Note ed analisi, Vicenza, 1930.
 MAZZONI, G., Mastro don Gesualdo, in: *Studi verghiani* a cura di Lisa PERRONI, Ed. del Sud, 1929.
 MOMIGLIANO, A., Dante, Manzoni, Verga, Messina-Firenze, 1955 (ristampa).
 NICOLOSI, F., Il mastro don Gesualdo - dalla prima alla seconda stesura, Roma, 1967.
 PETRONIO, G., Lettura di Mastro don Gesualdo, «Rassegna d'Italia», 1948-49, ora in: *Dall'illuminismo al verismo, saggi e proposte*, Palermo, 1962.
 RAGONESE, G., Giovanni Verga, Roma, 1931.
 RAGONESE, G., Nuovi problemi verghiani, «La nuova Italia», settembre, 1938.
 RUSSO, L., Giovanni Verga, Bari, 1970.
 SCARPA, A., L'umorismo nei Promessi sposi, Torino, 1932.
 SPITZER, L., L'originalità della narrazione ne *I Malavoglia*, «Belfagor», XI, 1956.
 TROMBATORE, G., Socialità e pessimismo nell'arte del Verga, in: *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi del secondo Ottocento*, Palermo, 1960.