

La novelle milanesi del Verga, tra "Fantasticheria", mito e realtà

Autor(en): **Fontana, Pio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **4 (1983)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-250741>

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.

LE NOVELLE MILANESI DEL VERGA, TRA «FANTASTICHERIA», MITO E REALTÀ

La fortuna delle novelle milanesi del Verga, pubblicate col titolo di *Per le vie* nel 1883, oltre che scarsa per il prevalere dell'attenzione ai romanzi e ai racconti siciliani, registra prese di posizione contrastanti e che hanno potuto disorientare il lettore. Da un lato, infatti, vi si è voluto vedere un Verga zoliano, ed è l'opinione prevalente; dall'altro vi si sono riscoperti elementi di un Verga minore, riscattati dai toni mondani delle opere giovanili, e ci si è compiaciuti, almeno in passato¹, di contrapporre questo Verga a quello meridionale ed epico dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*. Di fatto, questa discordanza di opinioni è dovuta in parte almeno al carattere non certo unitario della raccolta, che si deve considerare peraltro come testimonianza preziosa di tendenze diverse, di cui dobbiamo prender atto con tutta l'obiettività possibile.

Detto questo, sarà necessario ricordare anzitutto quale significato abbia avuto il soggiorno a Milano dello scrittore e l'ideale ritorno alla Sicilia, come premessa per capire quale momento rappresenti la raccolta nella storia della sua poetica.

Il Verga vive a Milano per circa un ventennio, dal 1872 in poi, e vi scrive le sue opere più importanti. Se è vero, come ha affermato Alberto Asor Rosa², che Milano rimane nonostante le apparenze il centro di maturazione e di diffusione del verismo, non va comunque dimenticato che la prima esperienza che lo scrittore vi compie è quella del contatto con la scapigliatura, che col suo individualismo eccentrico rifletteva la stanchezza e la delusione di un ambiente in cui gli ideali del romanticismo e del Risorgimento erano stati intensamente vissuti, di fronte alla mediocre realtà dell'Italia unita. Tale esperienza approfondisce la cultura tardoromantica in cui il Verga si era formato, e se lo prepara ad aprirsi alle novità del naturalismo, rafforza tuttavia in lui anche quella diffidenza di fronte a ogni schema precostituito di natura intellettuale, a ogni programma, che spiega in buona parte il carattere particolare del verismo, di riscoperta di un'Italia anteriore all'Unità e a un'idea politica di progresso, di un mondo di vinti al quale il Verga non si rivolge con

spirito filantropico, come auspicava Zola nel *Roman expérimental*, ma a ritrovarvi un'umanità che coincide con la riscoperta di se stesso, delle proprie origini.

Rispetto a questa complessa operazione (ambigua in una misura che supera l'ambiguità stessa della poesia, e che lo stesso Verga faticherà a dominare in tutta la sua portata, alla ricerca come fu a lungo di un pubblico che in fondo la radicale novità della sua invenzione poetica non poteva che alienargli), Milano rappresenta, potremmo dire, il punto di osservazione e di partenza, e un termine o polo necessario di contraddizione. Il mondo dei pescatori dei *Malavoglia* si contrappone infatti a quello cittadino, se non come rifiuto, come una sorta di verifica negativa della storia nel suo dinamismo evolutivo; e si configura insieme come l'opposto della spinta all'evasione bovaristica e all'affermazione di sé del giovane Verga. Non c'è dubbio che lo scrittore avesse bisogno, come scriveva al Capuana mentre stava redigendo il romanzo³, di questo distacco e di questo confronto per conferire alla sua «recherche» quel carattere insieme individuale e universale, storico ed esistenziale che la contraddistingue. In questo senso il discusso termine di «conversione» può riuscire ancora accettabile: non tanto perché la riscoperta del mondo siciliano segni per lui un mutamento totale di spiriti e forme, quanto piuttosto perché, come è stato giustamente osservato⁴, *I Malavoglia* nascono da un processo di regressione «dall'esteriorità borghese-mondana all'intimità dello spirito, dall'alto verso il basso, dalla superficie esterna dell'esperienza verso il profondo».

Quando il Verga si rivolge al mondo settentrionale ha già preso dunque le distanze o maturato le proprie convinzioni nei confronti del naturalismo. Lo stesso progetto di un ciclo di romanzi che dalla vita dei pescatori doveva risalire all'esplorazione delle classi più alte, più che alla sistematicità zoliana sembra accostarsi alle idee esposte da Edmond de Goncourt nella prefazione ai *Frères Zemganno*, del '79, di cui Verga parla in una lettera del 14 luglio 1899 al suo traduttore Edouard Rod, e che il Capuana additava come manifesto della nuova arte⁵; ma tale progetto implica pure un'attenzione al ricupero del livello borghese da cui l'autore era partito, se non per adonestare le sue tendenze mondane, per operare una sorta di risarcimento della sua personalità, di ritorno all'età adulta, dopo essersi accostato metonimicamente all'infanzia.

Si aggiunga che, se il verismo dà i suoi frutti migliori nel decennio successivo, è pur vero che Milano stava perdendo quel primato culturale e in senso lato politico che aveva tenuto dal romanticismo, se non dall'Illuminismo fino all'Unità: l'esposizione nazionale dell'81 ne fu in qualche modo l'ultima testimonianza, e non sarà un caso che, per il volume miscelaneo *Milano 1881*, stampato in tale occasione dal tipografo Ottino, il Verga scrivesse la prosa *I dintorni di Milano*, interessante,

oltre che perché rappresenta una sorta di preludio di *Per le vie*, per il tono nostalgico dell'avvio, quasi un invito alla riscoperta che ricorda quella della Sicilia in *Fantasticheria*, del '79. Nasceva ormai la Roma bizantina, e sarà all'editore Sommaruga, che stampava la « Cronaca bizantina » cui collaborarono Carducci e D'Annunzio, che il Verga si rivolgerà nell'84 per pubblicare *Drammi intimi*⁶.

Ora, che significato avrà l'attenzione che lo scrittore presta in *Per le vie* al mondo e in particolare al sottoproletariato settentrionale? Anzitutto, ci sembra, di riprova, grazie al mutamento ambientale, della sfiducia nei confronti del progresso cui era pervenuto nei *Malavoglia*: sfiducia che assume forma di constatazione anche più grave, in quanto il quadro che egli ci presenta costituisce, se non un gradino successivo rispetto a quello dei pescatori, in sostanza la condizione in cui potrebbero trovarsi 'Ntoni o Lia Malavoglia, che hanno voluto o dovuto abbandonare la casa del nespolo. E non a caso il tema dell'emigrazione verso la città in cerca di lavoro è presente in alcuni testi.

Ma le novelle che ci proponiamo di esaminare non rappresentano solo un esperimento in margine al progettato ciclo o una parziale, collaterale prosecuzione di esso che si affianchi a quella delle *Rusticane*, con cui pure condividono parecchi temi (in particolare la decadenza del senso familiare, la perdita dei valori morali, una corruzione fatalmente legata al venir meno, in genere, dell'« ideale dell'ostrica »). Il titolo definitivo, che si è sostituito a quello di *Vita d'officina* (che era alternativa e complemento di tono appunto sistematico rispetto a *Vita dei campi*), significa infatti il riaffiorare della tematica della « fantasticheria », non aliena del resto dall'ispirazione prima dei *Malavoglia*, come dimostra il fatto che appunto nella novella omonima l'autore dava inizio alla riscoperta della Sicilia, e contrapponeva una realtà immobile e arcaica a quella evoluta e dinamica del nord, rappresentata dall'elegante compagna del narratore nel viaggio ad Aci Trezza. Fantasticheria, in questo senso, erano quelle « irrequietudini del pensiero vagabondo », di origine in sostanza romantica, che sono occasione della rievocazione e della introiezione della realtà. Ma fantasticheria può essere di conseguenza anche una forma di distaccata disponibilità che favorisca l'osservazione; di disimpegno tra scettico e critico, di curiosità, che non è più quella del Verga « rêveur » o narratore da salotto, come in *Nedda* (dove di fronte alla fiamma del caminetto egli ritrovava la gran fiamma del casolare alle pendici dell'Etna), ma caso mai del Verga « flâneur »⁷, che può anche conciliarsi con la poetica dell'impersonalità: in termini psicanalitici potremmo definirla una sorta di attenzione fluttuante, un astenersi da qualsiasi intervento per immedesimarsi totalmente nella realtà. (Una terza forma di fantasticheria, infine, si accompagna al tema del vabondaggio, già presente nei *Malavoglia* e che

riaffiorerà pure in queste novelle, per assumere importanza poi nelle novelle intitolate appunto *Vagabondaggio*, legate alla prima elaborazione di *Mastro-don Gesualdo*⁸, e in quelle di *Don Candeloro e Ci.*). Ma fermiamoci anzitutto sul Verga «flâneur», cui ci riconduce lo stesso titolo *Per le vie*.

Se apriamo il primo testo della raccolta, *Il bastione di Monforte*, specie di racconto-saggio paragonabile a *Fantasticheria* o alla prima parte dell'*Amante di Gramigna*, il confronto che s'impone è quello con la prefazione rifiutata dei *Malavoglia*: posteriore, anche se di pochi giorni, alla prima che fu data alle stampe⁹, e significativa quindi di tendenze latenti e segretamente operanti.

In essa lo scrittore descrive se stesso col sigaro in bocca davanti al fanale spento, attento a captare, potremmo dire, o a scoprire la realtà; «Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfilava davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica... [...] Avete creduto di cedere ad una divagazione della fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso»¹⁰. Nel *Bastione di Monforte*, di un tono lirico intenso ma controllato, l'evocazione di una «patria lontana» nutre di nostalgia la solitudine dell'abitante della grande città, costretto a una sorta di fatale esilio, e dà vita all'ottica del narratore, che consiste nella scelta di un punto di vista immobile, in fondo casuale, che potrebbe essere la finestra di una casa (quella finestra dell'appartamento di corso Venezia, all'angolo coi bastioni di porta Monforte, dove il Verga visse a lungo¹¹, e che guardava verso le strade erbose abitate dai pittori scapigliati); un punto di vista da cui contempla lo scorrere appunto della vita. Il tema dell'andare, anzi del passare, si fa in effetti in queste pagine ossessivo. Eccone uno spoglio sommario: «Ella va a capo chino...»; il «sopraggiungere di un legno che va adagio, dondolandosi come una culla...»; «Un vecchio che va curvo per la sua strada»; «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...»¹².

La tecnica è quella dello schizzo, dell'impressione pittorica (tra Firenze e Milano il Verga aveva indubbiamente assimilato le esperienze dei macchiaioli e degli impressionisti italiani; e non è senza significato che uno dei primi recensori, Felice Camerini, osservasse, anche se in fondo non con intenzione di lode, che «i quadretti del Verga raccolti sotto il titolo *Per le vie* stanno alla vita milanese come le tele di De Nittis a quella di Parigi e Londra») ¹³; oppure dell'istantanea fotografica (basterà ricordare in proposito l'interesse del Capuana e del Verga stesso per la

fotografia, documentata qualche anno fa da un'interessante mostra)¹⁴. Né manca anche qui, per concludere, una sorta di « alter ego » dello scrittore: « lo sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo », col « volto magro e austero in cui la percezione acuta della vita ha scavato come dei solchi »¹⁵. Figura che precisa in tutta la sua complessità l'atteggiamento del Verga, rivolto alla vita — diremo parafrasando la prefazione citata — che esiste intorno a lui ed in lui stesso.

Assodato che *Il bastione di Monforte* è chiave alla comprensione della poetica verghiana in rapporto con il mondo milanese e quindi a queste novelle in particolare, possiamo procedere alla lettura dei testi più significativi.

La rinuncia e l'umiltà erano tipici dei personaggi malavoglieschi su cui si fondava il senso corale della vita del villaggio, dal nonno a Mena Sant'Agata: atteggiamenti che assumevano carattere di virtù e si accompagnavano alla dignità e al pudore, alla reticenza e a un'onestà schiva, valori che il Verga riproponeva, oltre che metafore di quella ricerca di interiorità che era, come sappiamo, uno dei moventi e dei temi del romanzo. I personaggi di *Per le vie* sono soli, in una condizione d'animo che coincide con un senso di distacco dalle illusioni giovanili del Verga, e che, come dimostra l'affiorare di una presenza autobiografica, sollecita da parte sua una partecipazione anche maggiore. Tale solitudine è però anche frutto di una sconfitta come decadenza o disgregazione sociale. Accanto al « focalizzarsi », come dice il Bigazzi¹⁶, della narrazione nell'animo dei personaggi, in stretta dipendenza da esso, c'è quindi il ritratto di un mondo alienato e corrotto, che può riuscire, in quanto comico o grottesco, potenzialmente teatrale. Una premessa di questo sdoppiamento si aveva nelle ultime pagine di *Jeli il pastore*, dove alla filtrazione sistematica di un universo naturale nell'animo del personaggio faceva contrasto un mondo ostile e irridente: premessa che ritroveremo qui nella novella che conclude la raccolta, *L'ultima giornata*, e che genera poi la visione da mondo rovesciato che appare agli occhi di mastro-don Gesualdo morente: in un romanzo dove, sull'individuo solo, finisce per prevalere il tumultuare della folla, che incombe e straripa in scene di ricevimenti, incendi, processioni, pubbliche cerimonie, agitazioni popolari, con un che di eccitato, di frenetico, ultimamente di spettacolare¹⁷.

Si sa che l'attenzione alla psicologia dei personaggi non è inconciliabile con il naturalismo: Zola rivendicava anzi al romanzo sperimentale il compito di operare secondo i principi scientifici proprio nel campo dei « phénomènes psychologiques », occupandosi delle « lois de la pensée et des passions »¹⁸.

Per il Verga, che non sembra ignorare tali affermazioni nell'introdu-

zione a *L'amante di Gramigna*, lo psicologismo significava anzitutto la possibilità di un recupero dell'ispirazione individualistica e postromantica cui era tenacemente legato; e a parte la funzione essenziale che nella forma dell'introspezione esso aveva assunto nei *Malavoglia*, è facile intendere che, nonostante il proposito di attenersi alla «rappresentazione della osservazione psicologica», escludendo ciò che non rientrava nella possibilità di autocoscienza dei personaggi (secondo quanto scriveva a Federico De Roberto in una lettera del 18 agosto 1888)¹⁹, esso si configurasse a momenti come tendenza all'intimismo, non senza il pericolo di una ricerca di squisitezze sentimentali e ancora mondane. Tale pericolo, che sarà evidente nei *Drammi intimi* già citati (1884), è comunque evitato in *Per le vie* grazie al proposito di ritrarre l'ambiente popolare. Così nella novella *Il canarino del n. 15*, nella quale assistiamo caso mai alla filtrazione e all'attenuazione della realtà, con esiti che si potrebbero definire cecoviani e precrepuscolari. Lo spunto pietoso (non nuovo, in quanto la fanciulla paralitica che soffre in silenzio e si spegne sacrificandosi per la sorella che le ruba l'innamorato ricorda la «capinera» del romanzo giovanile e l'«uccelletto ferito» che era Nedda, se non la Mena dei *Malavoglia*), pur esposto al pericolo di uno sviluppo romanzesco per la tematica borghese cui si accosta, è decantato e svolto con una linearità e una misurata dimessità da poetica del quotidiano, in un vero «tour de force» stilistico. Come nei *Malavoglia*, anche qui si ha il recupero e la rigenerazione di una materia romantica, che ne permetterà l'utilizzazione in modo pertinente nel *Mastro-don Gesualdo*. Così le «mani pallide e lunghe»²⁰) di Mèlia sono presenti al narratore nel disegnare il personaggio estenuato, in preda a una condizione di «souffrance» che è il «Leitmotiv» di tutto il romanzo, di Bianca Trao: «Soltanto la mano colla quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola era un po' tremante, e l'altra distesa lungo il fianco si apriva e chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasimavano»²¹. Di indubbia derivazione malavogliesca (si ricordi il famoso colloquio tra Mena e Alfio Mosca nel capitolo II) è il senso delle sfumature psicologiche nei rapporti tra i personaggi, reso talora grazie all'intuizione, al sottinteso o al silenzio, più che al dialogo.

Al tema della fanciulla sacrificata è accostato quello della peccatrice, la sorella Gilda, che ricorda la Lia del romanzo; e Gilda aiuterà da ultimo la famiglia, come avrebbe voluto fare Lucia in *Pane nero*, testo dell'82 confluito nelle *Rusticane*.

Il senso di misura cui il Verga perviene qui va in parte perso nella traduzione scenica, rappresentata col titolo *In portineria* nell'85, per un'accentuazione del colorismo folcloristico (basterà citare le figure della giornalista, dello zio prete o della sonnambula, l'indovina che dovrebbe salvare Mèlia; e il contrasto patetico tra le due sorelle). E' tuttavia

significativo che in una lettera del 5 giugno 1885 al Capuana²², parlando di *In portineria*, lo scrittore si servisse praticamente dello stesso linguaggio e degli stessi principi di poetica presenti in una lettera del 25 febbraio dell'81 all'amico²³, concernente *I Malavoglia* (semplicità di linee, uniformità di toni, smussatura degli angoli, dissimulazione del dramma, sfumature che attenuano sentimenti e passioni ecc.), anche se, confrontando il testo con la versione teatrale di *Cavalleria rusticana*, egli individuava le cause della differenza di tono nella diversa materia presa a trattare.

Alla chiusa sofferenza di Mòlia e all'intimo pudore di Gilda (che non vuole che suo padre mostri agli amici il braccialetto che si è guadagnata prostituendosi), possono essere accostate la semplicità di cuore flaubertiana di Femia, la serva di *Semplice storia*, che vive la sua breve vicenda di amore e di delusione con un soldato meridionale; o la rassegnazione al loro destino di Carlotta in *Gelosia*, di Santina in *Via crucis*, dell'Arlia in *Conforti*.

Al carattere di mitica comunità quasi edenica, in cui penetrano la tentazione e il male, ma che sembra ricostituirsi alla fine dei *Malavoglia*, il Verga ha sostituito già nel *Marito di Elena* e nelle *Rusticane* una condizione di compromesso e di disagio, in cui i legami non solo del sentimento ma anche della passione sono sopraffatti dal calcolo, dal bisogno, o anche solo dal desiderio del meglio. Non diversamente accade in modo esplicito anche nelle novelle di *Per le vie* più scopertamente rivolte, come si diceva, a ritrarre lo spettacolo della vita. La frequenza in esse del discorso indiretto libero invita ovviamente al confronto col Verga siciliano²⁴. Le novelle milanesi presentano tuttavia caratteristiche nettamente diverse, in quanto vien meno sia la stringente logica drammatica, il pathos tipico di *Vita dei campi* (da *Cavalleria rusticana* a *La lupa*, da *Jeli il pastore* a *Rosso Malpelo*), sia la necessaria completezza esemplificativa in rapporto con un tema emblematico, anche se negativo, delle *Rusticane* (si pensi a *Malaria*, a *La roba*, a *Pane nero*, a *Libertà*)²⁵. I testi più scopertamente veristi di *Per le vie* assumono infatti carattere di cronaca: il personaggio ci è mostrato subito in una irrimediabile decadenza, di cui si registrano le tappe, più che ricercare le cause. Ne è esempio spinto fino all'ingegnosità, nella complicazione dell'intreccio, *Amore senza benda* (in cui il protagonista dalla passione arriva allo spietato, interessato cinismo); e ne sono esempi anche più convincenti le novelle che sembrano recuperare la tradizione dialettale lombarda, la forza caricaturale e satirica di un Porta²⁶, attraverso la scapigliatura (come *Al veglione*, con quei servi coi « faccioni da prete », che terminata la festa « mangiavano in fretta, mentre sparecchiavano, imboccando le bottiglie a guisa di trombette, appena fuori del palco, cacciando i guanti

nelle salse e nei dolciumi, lustri e allegri come mascheroni di fontana »²⁷ : contrapposti, ma in fondo segretamente uniti, al ritratto quasi gogoliano di una borghesia sanguigna e danarosa); anche se più spesso il tono è amaramente, ironicamente rassegnato.

Così Tonino, protagonista de *L'osteria dei Buoni Amici*, arrestato per aver ferito a causa di una ragazza di strada un rivale in una rissa, e che si riduce a vivere di espedienti come i suoi compagni (l'Orbo, il Basletta, Marco il nano, facchini, tosatori di cani, stallieri, sensali e ladri), non mette più in crisi una morale o addirittura una religione della famiglia, come accadeva per il suo omonimo 'Ntoni, che è evidentemente un precedente destinato a essere capovolto, ma sconcerta tutt'al più l'«architettura» (il termine è verghiano)²⁸, cioè il calcolo che il padre (non migliore di quello di Mòlia) aveva concepito, facendo assegnamento su di lui per raggiungere un certo benessere. Alla casa come centro di interessi, vigilato dalla sorella Barberina, che è caricatura di Mena nella sua virtù tutta protesa al guadagno, si sostituiscono l'osteria e il bordello. E dalla casa Tonino è espulso quando osa rubare, con gesto avvertito come ironicamente profanatorio.

Il riferimento al mondo dei *Malavoglia* è necessario per capire questa società, non solo in quanto depositario di valori qui corrotti e stravolti, ma anche in quanto conteneva più che una premessa di questa stessa involuzione. Se nulla infatti si può cambiare, la vita non potrà riuscire che una monotona ripetizione di atti, e ogni impulso tende col tempo a esaurirsi, fino all'immobilità della morte²⁹. Immobilismo regressivo che trova conferma in queste pagine.

Se ne può veder traccia anzitutto nel vetturino di *In piazza della Scala*, che impreca contro la miseria che, non diversamente da quanto accade in *Pane nero*, ha trasformato lui e sua moglie in animali da soma, che devono «adattarsi al finimento che s'erano messi addosso»³⁰; contro la povertà che gli ha sottratto la figlia, fuggita di casa: «Cagna miseria! come diceva la Ghita. Denari! tutto sta nei denari a questo mondo!»³¹ Notiamo per inciso che se il tema della roba è siciliano e accompagna l'ascendere vittorioso dei personaggi, per poi capovolgersi in quello dello spreco, quando i personaggi s'avviano alla decadenza (vedi Gesualdo), il tema del denaro (presente anche in altre novelle di *Per le vie*) riecheggia la polemica contro il mondo delle banche e delle imprese industriali, della prefazione di *Eva*, non immemore dei fermenti sociali assimilati dal Verga prima nell'ambiente catanese che a contatto con la scapigliatura; e non ha in sé nulla generoso, di vitalistico: è espressione di ciò che la società ha di artificioso e di insidioso (come tale appariva a un livello elementare già nei *Malavoglia*), e rende l'idea di calcolo e di bisogno, non la passione o la volontà di potenza che saranno di mastro-don Gesualdo. Bigio, il vetturino, anche se si diletta di leggere nel giornale

quelle che chiama «le ingiustizie e le birbonate che ci sono al mondo»³² (diversamente da 'Ntoni Malavoglia, che non aveva imparato a leggere tanto da pigliarci gusto), non sa vedere ultimamente che il proprio profitto: «Se ci hanno a essere delle vetture — dice — devono lasciarsi solo quelle che fanno il mestiere, in piazza della Scala, e levar di mezzo anche quella del n. 26, che trova sempre il modo di mettersi in capofila»³³. E finisce per concludere che gl'interessano non coloro che fanno le dimostrazioni e predicano l'eguaglianza, ma quelli che sono disposti a «spendere un soldo di carrozza»³⁴.

Ma non sarà un caso che l'autore affidi la formulazione più chiara della sua ideologia negativa a Malerba, protagonista di *Camerati*, personaggio non milanese e che sfiora soltanto l'ambiente cittadino, ripercorrendo con lui l'itinerario necessario del verismo verso le origini, per approdare al mito. La novella richiede quindi un discorso più lungo.

Il titolo, intanto, è conferma del carattere se non fittizio eccezionale del coro in *Per le vie*. I «camerati» (termine che già affiorava a indicare i colleghi tra i quali il Bigio «teneva cattedra»³⁵ nella novella precedente), non diversamente dai «buoni amici», non hanno più nulla del coro complice e ultimamente protagonista dei *Malavoglia*; né di quello dispettoso ma in fondo solidale, partecipe di un odiosamato destino comune, di *Rosso Malpelo*. Essi non esprimono che la convenzionalità di un rapporto sociale che isola e respinge nei propri pregiudizi e nelle proprie convinzioni il protagonista. A ciò contribuisce lo sfondo mobile ed eccezionale del racconto, quello di una battaglia che, vissuta da un gruppo di soldati e persa senza che nemmeno essi se ne rendano conto, è occasione al rivelarsi del loro carattere e in particolare di quello del contadino Malerba. A contatto con la natura e col pericolo, egli ritrova via via se stesso, e diventa anzi il filtro attraverso cui sono visti gli avvenimenti.

In partenza, Malerba sembra un inetto («la testa più dura di un sasso all'istruzione e in piazza d'armi [...]. L'ora della sortita se la passava vagabondando per le vie fuori porta, colle braccia ciondoloni...») ³⁶: grullo come i due protagonisti di *Semplice storia*, come loro attaccato pateticamente al ricordo del paese; e come i Malavoglia o Malpelo, grazie al nomignolo, prima che vinto misconosciuto. Ciò che lo salva è però la sua fedeltà a un mondo di remote certezze, delle quali non dubita mai: così, a contare il trascorrere del tempo che lo separa dal ritorno a casa, «Ogni giorno con un pezzetto di lapis faceva un segno su di un piccolo almanacco che aveva in tasca» ³⁷.

Diversamente da Malpelo, che finiva per perdersi nella cava dove lavorava, Malerba sa ritrovare il modo di uscire dal labirinto, immagine della vita, in cui si trova. E' una specie di Pollicino unito da un rapporto

misterioso e profondo, magico, con la realtà. La precarietà con cui è vissuto il rapporto col reale si traduce nella narrazione in frammentarietà impressionistica: la descrizione della battaglia non è ovviamente visione d'insieme, ma mosaico di scene particolari e incoerenti, in cui il Verga riassume quel processo di disgregazione sociale che è uno dei temi delle novelle, ed esprime insieme la sua delusione di fronte al venir meno delle speranze risorgimentali, simboleggiata nella sconfitta di Custoza, che è qui descritta³⁸. (Ricordiamo che in *Fantasticheria* e nei *Malavoglia*, testi strettamente congiunti a *Per le vie*, si rievocava un'altra sconfitta della terza guerra del Risorgimento, quella di Lissa). Nel quadro, se non c'è e non ci può essere, come dicevamo, visione d'insieme, prevale il senso delle masse («quelle masse che formicolavano»³⁹, verbo quest'ultimo che ritorna a più riprese, spia di un'ottica quasi divisionistica, ma che trova un precedente nel «brulicame» di *Fantasticheria*⁴⁰, spazzato via di tanto in tanto dal tifo, dal colera, dalla malannata o dalla burrasca, e che già anticipa certe scene di massa più complesse del *Mastro-don Gesualdo*).

In questo caos, Malerba, se fa gli scongiuri quando un compagno scherza sulla possibilità di morire, è anche il solo a sapersi orientare: « — O che sarà mai? — domandò Gallorini. Malerba levò il naso in aria, e rispose tosto: — Ci vorrà almeno un'ora a spuntare il sole »⁴¹. La sua indifferenza fatta di credulità e di sicurezza istintiva non viene meno del resto terminata la guerra. Torna al paese, e trova che la sua ragazza s'è maritata, stanca d'aspettarlo: « Anche lui non aveva tempo da perdere, e prese una vedova, con del ben di Dio »⁴². Dove abbiamo una sorta di revisione delle conclusioni di *Cavalleria rusticana* e di *Pane nero*, o di approfondimento — senza compiacimento di colpi di scena romanzeschi — della conclusione di *Amore senza benda*: la gelosia non ha più senso, e lo stesso problema matrimoniale e amoroso non è più visto sotto un'angolazione polemica.

Ai rimproveri del camerata Gallorini che lo ritrova (« — Tu non 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! »⁴³), oppone la sua remissiva, paziente fatica di ogni giorno, una saggezza che può ricordare quella del vecchio 'Ntoni: « Malerba rispondeva sempre col capo di sì. — Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla »⁴⁴.

La sua saggezza coincide col rifiuto di qualsiasi ideologia. Così il nonno, nei *Malavoglia*, quando si tratta di rinnovare il Consiglio del villaggio, non è gradito, perché, oltre che considerato responsabile della morte di Bastianazzo, si diceva che fosse « di quelli che si stringevano nelle spalle e se ne andavano coi remi in collo... »⁴⁵. Rispetto al nonno, però, o ad Alessi destinato a succedergli, Malerba assume un significato nuovo, in quanto ha vissuto la prova dell'alienazione dal proprio mondo,

ma senza soccombere come 'Ntoni.

L'« ideale dell'ostrica » diventa quindi paradosso politico, o mito. Malpelo si perdeva in quanto rappresentava un destino comune cui non si sapeva sottrarre, in cui nonostante tutto credeva; Malerba (anche se appartiene per cetò, provenienza e mentalità al mondo dei vinti) si salva anzitutto nella misura in cui sa essere solo, anche se Verga gli affida in sott'ordine il significato polemico di custode di certi valori che secondo lui avevano pur fatto il Risorgimento.

Se il protagonista di *Camerati* ricupera in fondo, con accento nuovo, il tema romantico del viaggio in cui l'estrema mèta coincide con il punto di partenza, il personaggio de *L'ultima giornata*, testo che chiude la raccolta, riprende il motivo della fantasticheria e del vagabondaggio, inteso come « déracinement » e impossibilità di affermarsi in un mondo diverso e ostile, di trovare un « ubi consistam ».

L'ultima giornata ci mostra un personaggio non nella sua decadenza in rapporto con la famiglia o con un gruppo sociale, ma come uno straniero, già morto quando la narrazione ha inizio e di cui non sapremo altro, se non che era venuto a Milano in cerca di lavoro, senza trovarlo. La casa, presente anche se negativamente in altre novelle, è qui assente del tutto: c'è la camera della pensione, nella quale quello che rimarrà un suicida senza nome aspetta giorno dopo giorno la lettera di un possibile datore di lavoro, non di un familiare né di un amico. Diversamente da Malerba, egli non ha una certezza cui aggrapparsi, e se una sorta di coro lo circonda, è un coro postumo, di vivi che parlano di un morto: coro che ha come caratteri distintivi l'occasionalità, l'eterogeneità e l'indifferenza. Il « déracinement » fatale di cui il personaggio è vittima anticipa quello, frutto di un mutamento sociale per così dire verticale (si può qui verificare il senso che *Per le vie* ha nella storia verghiana), di mastro-don Gesualdo⁴⁶. L'accostamento implica tuttavia precise, significative differenze: basterebbe citare il particolare delle mani del suicida, « che non avevano fatto nulla, e avevano avuto fame da un gran pezzo »⁴⁷, a confronto con « le mani che hanno fatto la pappa »⁴⁸ di Gesualdo morto, per suggerire il clima diverso in cui ci si muove. Il suicidio sotto il treno (simbolo del progresso e di un « mondo estraneo e nemico »⁴⁹ già nei *Malavoglia*) assume infatti carattere di esplicita condanna e di rifiuto, e si accompagna a qualcosa di ancora romantico (*L'ultima giornata* sta quindi solo in apparenza in contrapposizione rispetto a *Camerati*): si veda, prima ancora del gesto estremo, il senso di fragilità indifesa e giovanile del personaggio: « Andava lungo l'argine del canale, sotto i gelsi che mettevano le prime foglie. I prati, a diritta e a sinistra, erano tutti verdi. L'acqua, nell'ombra, scorreva nera, e di tanto in tanto luccicava al sole, un bel sole di primavera che faceva cinguettare gli uccelli »⁵⁰.

C'è in lui, morto «con una polizza del lotto in tasca»⁵¹, qualcosa, si potrebbe dire, di «bohémien»: ne è indizio il tema delle scarpe, «tenute insieme dallo spago»⁵², tema variato con insistenza («quelle ciabatte, che non stavano insieme»; «quelle scarpe che non si reggevano neppure con lo spago»; «quelle scarpacce che si slabbravano nella polvere» ecc.⁵³), e che potrebbe ricordare i «souliers blessés» di Rimbaud in *Ma bohème*. Il protagonista non può essere però un «Petit-Poucet rêveur», come si definiva il poeta: a prescindere dalla poetica nettamente diversa dei due scrittori⁵⁴, manca infatti al nostro personaggio la certezza di poter tornare dal suo lungo viaggio che aveva Malerba, e l'immagine quasi ossessiva delle scarpe, presenti fin nella loro assenza, diventa emblematica (e genera poi il tema dell'andare, del passare, del *Bastione di Monforte*): «Come il sole tramontava l'ombra del cadavere si allungava, dai piedi senza scarpe, a guisa di spaventapasseri»⁵⁵.

Anche qui c'è, come sappiamo, un coro fortuito e fittizio (formato dalle persone che per caso scoprono il cadavere o sono presenti, magari senza nemmeno accorgersene, alla morte; da chi l'ha conosciuto e infine da coloro che commentano la notizia), che non serve se non a isolare il personaggio. Superato il tenue filo conduttore di un'inchiesta di polizia, l'attenzione si concentra su di lui, con un processo di immedesimazione del narratore nel protagonista.

Se l'allegria della «frotta» di contadini che di ritorno dalla festa se lo trova davanti, o della «brigata» che l'aveva visto passare (si notino i due termini)⁵⁶, era di straziante contrasto, l'atmosfera festosa dell'ultimo sabato, con le osterie piene di gente, le baracche dei saltimbanchi e le bancarelle, diventa occasione di affettuosa, struggente invidia o amore della vita: sono le «voci sommesse e carezzevoli»⁵⁷; una coppia di giovani che si abbracciano; una donna che allatta il bambino, o infine una vecchia con la gerla, che si ferma a riposare sul ciglio della strada, parlandogli dei suoi guai e dei suoi malanni...

L'immedesimazione significa il riaffiorare della poetica della fantasticherie e del vagabondaggio, e il testo si riallaccia al *Bastione di Monforte*. Nella figura dello «sconosciuto alto e pallido» che abbiamo definito una sorta di «alter ego» dello scrittore è possibile infatti avvertire un ricordo e una variazione del personaggio del suicida, una figura complementare rispetto a essa, con un'accentuazione degli elementi idealizzanti, «rêveur» che in nome del sogno cerca di reagire alla realtà: «Allorché incontrò la donna vestita di nero egli volse a fissarle 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 seguì 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»⁵⁸.

A questo punto risulterà chiaro che le novelle di *Per le vie* non possono esser fatte rientrare (nonostante l'affiorare di notazioni di carattere sociale che il momento culturale poteva sollecitare, come il contrasto tra ricchi e poveri, che peraltro il Verga aveva già trattato nei romanzi giovanili) in quel clima di acceso populismo nutrito di uno zolianesimo non immemore delle esperienze della Comune parigina, che dette vita alla cosiddetta Scapigliatura democratica del Cameroni, del Tronconi, dell'Arrighi o del Valera⁵⁹.

Verga non è un accusatore della società, rivoluzionario e anarchico come quest'ultimo, che nel '79 aveva iniziato la sua torrenziale e lutulenta attività di libellista e di romanziere con *Milano sconosciuta*; e la sua folla (frotta, crocchio, brigata, gruppo di amici o di camerati) non ha nulla in comune con quella cui lo stesso Paolo Valera dedicherà un romanzo, epica e non « rassegnata », che « si agita, che strepita e si coalizza tutte le volte che la legge del privilegio le nega un diritto »⁶⁰. Non è senza significato che, imitando il De Marchi, in una lettera del 21 gennaio 1878 il Verga scrivesse al Ghisleri di cancellare il suo nome dalla lista dei collaboratori della rivista *La vita nuova — Preludio*, per l'orientamento di sinistra che aveva assunto⁶¹. Ma d'altra parte egli non è nemmeno un filantropo come il Giarelli, che deplorava quanto di antisocietario c'era nel Valera, anche se era accomunato all'amico nella definizione di « palombari del sottosuolo sociale »⁶²; o come gli autori dei due volumi su *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, pubblicati nel 1888 (accanto al Giarelli già citato, il Cima, il Fontana, A. Barilli, il Colombo e l'Arrighi): raccolta di intenti più moderati ma comunque sistematici, e certo interessante per la ricostruzione del costume e della letteratura difine secolo a Milano, ma in cui non era assente una presa di posizione polemica contro il gruppo dei veristi meridionali, Verga compreso⁶³.

Come osserva il Mariani nella sua *Storia della Scapigliatura*⁶⁴, quasi contemporaneamente il Verga si occupava dei derelitti di *Per le vie* e della « miseria decente » del ceto borghese nel *Marito di Elena*, individuando « su un piano letterario, quella coincidenza di problemi e di valori, di intenti e di ideali che ormai allineava, nella nuova storia d'Italia, borghesia e proletariato »; ma non ci sembra per questo da sottoscrivere la definizione di « moderatismo nient'affatto conservatore » che lo stesso critico (che prescinde dalla lettura di *Camerati* e dell'ultima novella, per noi essenziali) dà poi per concludere dell'atteggiamento verghiano.

Se è vero infatti che questa riluttanza a un impegno ideologico può stare in rispondenza a un complesso senso storico-esistenziale (come nei *Malavoglia*, dove significava rifiuto delle illusioni e accettazione virile

della propria condizione), non si può negare comunque che il ritorno di Malerba costituisca una premessa al conservatorismo reazionario dell'ultimo Verga, che ai sentimenti «miti» e «inalterati» dei suoi umili sostituirà in *Dal tuo al mio* l'immobilismo sociale. A ciò si accompagna del resto il radicale individualismo frutto del processo di immedesimazione dell'autore nel personaggio, presente specie nell'*Ultima giornata* e nel *Bastione di Monforte*: individualismo che sta al limite dell'estetismo, in quanto solo all'individuo d'eccezione che è lo scrittore è dato di appartarsi dalla vita per contemplarla, di rendere attivo e operante come metodo il principio della fantasticheria, e quindi di salvarsi. Atteggiamento che, oltre l'estrema lotta che il Verga impegnerà insieme con Gesualdo nei confronti della realtà e l'estrema sconfitta che subirà con lui, finirà per trionfare nella sua tenace ma sterile fedeltà degli ultimi anni al principio dell'impersonalità, che sembra precorrere il culto decadente dell'assoluto poetico.

Pio Fontana

Università di San Gallo

NOTE

- 1 Cf. A. Momigliano, « Giovanni Verga narratore. Consensi e dissensi », in *Atti del congresso delle scienze*, 1922; ora in: *Dante Manzoni Verga*, Messina-Città di Castello, D'Anna, 1944. Per la varia fortuna della raccolta, cf. E. Bonora, « Le novelle milanesi del Verga », *Giornale storico della letteratura italiana*, 1974, p. 474.
- 2 In *Storia d'Italia*, IV, 2: *Dall'Unità a oggi. La cultura*, Torino, Einaudi, 1975, p. 967.
- 3 Cf. *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 93-94 (lettera del 17 maggio 1878).
- 4 Da A. Asor Rosa, nel saggio « Il punto di vista dell'ottica verghiana », in *Letteratura e critica*, II, Studi in onore di N. Sapegno, Bulzoni, Roma, 1974, p. 760.
- 5 Cf. *Studi sulla letteratura contemporanea*, I serie, Milano, 1880.
- 6 Cf. G.P. Marchi, « Verga e De Marchi nei dintorni di Milano », in *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970, pp. 222-223, n. 3.
- 7 Cf. A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 759, n.
- 8 Per la prima elaborazione del romanzo, Cf. C. Riccardi, « Gli abbozzi del 'Mastrodon Gesualdo' e la novella *Vagabondaggio* » in *Studi di Filologia italiana*, XXXIII, 1975, pp. 265-392.
- 9 Rispettivamente del 19 e del 22 gennaio 1881.
- 10 Cf. « Le due prefazioni dei *Malavoglia* », in R. Bertacchini, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'800*, Roma, Studium, 1969, p. 245.
- 11 Cf. G. Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 125.
- 12 In *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 359. (Citiamo dall'edizione della Riccardi, pur tenendo presente anche quella a c. di G. Tellini, *Le novelle*, I, Roma, Salerno ed., 1980).
- 13 Cf. G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 672.
- 14 Si veda il catalogo, con introduzione di V. Spinazzola, edito dal Centro Informazioni 3 M in occasione della mostra inaugurata nell'ottobre 1970 a Catania, a c. di W. Settimelli e G. Garra Agosta.
- 15 Di autobiografismo del personaggio parla anche la Riccardi nell'*Introduzione a Tutte le novelle* cit., p. XVIII. La Riccardi sottolinea anche il rapporto che si può stabilire tra *Di là dal mare*, ultima delle *Novelle rusticane*, e *Il bastione di Monforte*, che definisce « trait d'union » delle due raccolte.
- 16 Cf. *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 99.
- 17 Nel saggio cit. alla nota 8, la Riccardi ha pubblicato i primi sette abbozzi del romanzo, a raffronto con la prima redazione di *Vagabondaggio* e di *Mondo piccino*: la prima fase della travagliata stesura del *Mastro* va dall'81 all'84.
- 18 Cf. *Le Roman expérimental*, Paris, 1880, cit. dall'ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1971, p. 70.
- 19 Cf. *Verga, De Roberto, Capuana*, Catalogo della mostra tenuta a Catania nel maggio-giugno 1955, a c. di A. Ciavarella, Catania, Gianotta, 1955, pp. 116-117. E v. R. Bigazzi, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 434.
- 20 *Op. cit.*, p. 375.

- 21 «Mastro-don Gesualdo» in G. Verga, *I Grandi Romanzi*, a c. di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, p. 337 (cap. III).
- 22 G. Verga, *Lettere a L. Capuana*, cit., p. 207 ss.
- 23 *Ibid.*, p. 162.
- 24 Si vedano le osservazioni linguistiche di G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 160, a proposito de *L'osteria dei «Buoni amici»*.
- 25 Cf. R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 100 e p. 128.
- 26 L'accostamento è stato proposto da A. Momigliano, *op. cit.*, p. 227. Per le differenze tra i due scrittori, v. E. Bonora, *op. cit.*, p. 212.
- 27 E. Bonora, *op. cit.*, p. 199, parla di «un quadro di crudezza quasi espressionistica».
- 28 *Op. cit.*, p. 406.
- 29 Cf. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, p. 135.
- 30 *Op. cit.*, p. 365. Nanni e la Rossa, protagonisti di *Pane nero*, diventano ben presto «due buoi dello stesso aratro» (*ibid.*, p. 313).
- 31 *Op. cit.*, p. 366.
- 32 *Op. cit.*, p. 367.
- 33 *Op. cit.*, p. 367. Anche per questa cit., si veda il commento del Luperini, *op. cit.*, p. 133.
- 34 *Op. cit.*, p. 368.
- 35 *Op. cit.*, p. 367.
- 36 *Op. cit.*, p. 424.
- 37 *Op. cit.*, pp. 424-425.
- 38 Cf. G. Tellini, in G. Verga, *Le novelle* cit., I, p. 615, n. Nella descrizione della battaglia, L. F. Benedetto ha sottolineato un'eco diretta delle pagine di Stendhal su Waterloo, nella *Chartreuse de Parme* (in *Arrigo Beyle milanese*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 106-107).
- 39 *Op. cit.*, p. 430.
- 40 *Op. cit.*, p. 131.
- 41 *Op. cit.*, p. 427.
- 42 *Op. cit.*, p. 433.
- 43 *Op. cit.*, pp. 433-434.
- 44 *Op. cit.*, p. 434.
- 45 *I Malavoglia*, in G. Verga, *I grandi Romanzi*, cit., p. 96.
- 46 Cf. C. Riccardi, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo»* cit.; «Mastro-don Gesualdo, dagli abbozzi al romanzo», in *Sigma*, 1977, 1-2, pp. 13-43, e *Introduzione all'edizione critica*, Milano, Fondazione Mondadori, Il Saggiatore, 1979.
- 47 *Op. cit.*, p. 449.
- 48 «Mastro-don Gesualdo», in G. Verga, *I grandi Romanzi* cit., p. 686.
- 49 Cf. *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, cit., p. 736, n.
- 50 *Op. cit.*, p. 450.
- 51 Sul tema del giuoco del lotto nella letteratura del tempo, cf. A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 996 ss.
- 52 *Op. cit.*, p. 449.
- 53 *Op. cit.*, pp. 449-450.
- 54 L'avventura di Rimbaud è «una *bohème* squisitamente lirica», «una avventura metafisica», come osserva M. Richter («*Ma bohème* di Rimbaud», *Strumenti critici*, 17, 1972, p. 100).
- 55 *Op. cit.*, p. 450.

- 56 *Op. cit.*, p. 448.
- 57 *Op. cit.*, p. 452. Nella descrizione dell'atmosfera festosa del sabato, con le baracche dei saltimbanchi, non manca un ricordo di *Jeli il pastore*. A un certo punto c'è infatti «Una ragazza in maglia color carne (che) suonava il tamburo sotto un cartellone dipinto» (p. 452). Così Jeli, dopo la morte dello Stellato, «poteva andarsene a spasso, a godersi la festa, [...] ché non aveva più né pane né tetto...», e vede «in un canto della piazza [...] una donna colla gonnella corta e le calze color di carne che pareva colle gambe nude, e picchiava sulla gran cassa, davanti a un lenzuolo dipinto» (p. 157). Si noti che in ambedue le novelle c'è il tema del vagabondaggio, anche se visto diversamente, e una morte violenta che mette fine all'incapacità di vivere o comunque di accedere a una vita adulta, a una società più complessa.
- 58 *Op. cit.*, pp. 361-362.
- 59 Cf. E. Bonora, *op. cit.*, pp. 197-198.
- 60 Cf. P. Valera, Editoriale de «La Folla», 1901, 1, cit. in E. Ghidetti, *La folla*, Napoli, 1973, p. 5, e in A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 995, n.
- 61 Cf. E. Bonora, *op. cit.*, pp. 197-198; G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 667.
- 62 Cf. G. Mariani, *op. cit.*, p. 623.
- 63 Uno dei collaboratori affermava tra l'altro che «i Milanesi avevano trovato che *I Malavoglia* facevano cascar dal sonno» (G. Mariani, *op. cit.*, p. 668).
- 64 *Op. cit.*, p. 667.

