

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 27 (1995)

Artikel: Storia e mito : per un tema di critica verghiana
Autor: Fontana, Pio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-263230>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

STORIA E MITO

Per un tema di critica verghiana*

Giacomo Debenedetti ha parlato di "mistero" del Verga, per "quel brusco salto nel genio che, dal Capuana in poi, si chiama la sua

* Testo della lezione di congedo tenuta il 23 giugno 1992, lasciando la cattedra di letteratura italiana dell'Università di San Gallo, dopo quasi trent'anni d'insegnamento. In essa si è cercato di ordinare e aggiornare, in vista di un discorso unitario, interessi e intuizioni critiche sul Verga, maturati in particolare in alcuni saggi recenti, quali "Le novelle milanesi del Verga, tra 'fantasticherie', mito e realtà", *Versants*, 1983, 4, pp. 119-135; "Sui rapporti tra strutture familiari e individuo nel Verga, dai *Malavoglia* a *Mastro-don Gesualdo*", *Idra. Semestrale di letteratura*, 1990, pp. 21-47; "Il personaggio verghiano di Malerba tra parodia e mito", in O. Lurati-R. Martinoni (a c. di), *Itinerari europei. Letteratura Lingua Società. Per G. Bonalumi*, Locarno, Dadò, 1991, pp. 31-40. Inutile dire che sono intervenute, rispetto a queste e ad altre premesse e anche al testo letto nella lezione, correzioni e aggiunte. Per le citazioni e i riferimenti alle opere verghiane si sono utilizzate: per *I Malavoglia*, in attesa dell'edizione critica imminente presso Il Polifilo di Milano a cura di Ferruccio Cecco, e di quella annunciata da Francesco Branciforti come vol. VIII dell'Edizione Nazionale; l'edizione curata dal Cecco per le Edizioni scolastiche B. Mondadori, Milano, 1986, utile anche per il commento (del Cecco, che ci ha gentilmente ragguagliati sui criteri dell'edizione in corso di stampa, cfr. anche "Per l'edizione critica dei *Malavoglia*", *Studi di Filologia italiana*, vol. XLI, 1983, pp. 257-294). Per il *Mastro-don Gesualdo*, l'edizione critica a c. di Carla Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Edizioni Il Saggiatore, 1979: ristampata con revisioni e aggiunte come vol. XI dell'Edizione Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1993, preceduta dal *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura della stessa studiosa, vol. X dell'Edizione Nazionale, *ibid.*, 1993. Ambedue i volumi sono fondamentali per lo studio del *Mastro*, anche per i saggi introduttivi e l'apparato critico. Per le novelle ci siamo serviti della raccolta di *Tutte le novelle*, a c. della Riccardi, Milano, Mondadori, 1979 (e dei volumi in ed. critica già disponibili nell'Edizione Nazionale, in particolare di *Vita dei campi*, pure di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987). Per le altre opere di altre edizioni, via via citate nelle note.

'conversione'¹, salto che dalla produzione postromantica e mondana segna il passaggio alle novelle di *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*, primo romanzo del ciclo dei "Vinti", cui tenne dietro, dopo un lungo travaglio, solo *Mastro-don Gesualdo*, delle opere progettate, preceduto dalle *Novelle rusticane*, da quelle di *Per le vie* e di *Vagabondaggio*, per tacere di altre opere che meno direttamente rientrano in questa evoluzione. Si trattava in sostanza del suo pervenire alla maturità, che implicava il suo rivolgersi alla terra d'origine, dalla quale si era allontanato per un'educazione sentimentale e culturale che l'aveva portato prima a Firenze e poi a Milano. Una riscoperta e un riesame, ultimamente, del mondo del mito dell'infanzia e del senso della realtà che vi si sostituisce e che riprendeva spunti e intuizioni già presenti nei suoi primi libri, cui non è estraneo l'affiorare di un mondo arcaico contrapposto al convenzionalismo mondano e alle prime avvisaglie del progresso e dell'industrializzazione: "Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita"², aveva scritto nella prefazione di *Eva*, romanzo del 1873, che ha affiancato, se non sostituito nell'attenzione della critica *Nedda*, a lungo conside-

¹ Cfr. "Presagi del Verga" (1953), in *Saggi critici*, Terza serie, Venezia, Marsilio, 1994, p. 179.

² Cfr. *Eva* (1873), in *Tutti i romanzi*, a c. di E. Ghidetti, vol. II, Firenze, Sansoni, 1983, p. 89. Sull'importanza di *Nedda* (1874), cfr. Ferruccio Cecco, *I Malavoglia*, cit., "Premesse alla lettura", pp. XIV-XVIII, che sottolinea come la novella conservi importanza per la novità tematica rusticana, che segna l'approccio del Verga al mondo popolare siciliano e alla letteratura "campagnola"; e Carla Riccardi, "*Vita dei campi: storia della raccolta*", in *Vita dei campi*, ed. critica cit., pp. XIII-XIV, che mette in evidenza il recupero quasi inconscio del passato nella novella, "di un materiale siciliano immagazzinato nell'infanzia, molto folclorico in partenza" e veristico nella resa; e vede affiorare nel testo i due "numi tutelari della nuova operazione verghiana" Manzoni (il ritratto di Nedda è una citazione manzoniana, come Nedda, che comincia a "perder coraggio" quando sente l'orologio della Punta, ricorda Renzo che sta per "perdersi affatto" quando sente il rumore dell'Adda) e Balzac, "cruciale per l'impostazione ideologica del verismo verghiano": un Balzac filtrato attraverso testi naturalisti recenti, dai Goncourt a Zola. Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

rata come il testo in cui Verga si sarebbe rinnovato, ma in effetti non ancora scevro di una concezione filantropica e deamicisiana.

Il ricupero del dialetto e dell'ottica dell'infanzia, come è stato detto a proposito di Meneghello, è la scoperta dell'immaginario come gioco, ma anche studio tenace e "passione per la cultura"³. Ambedue le motivazioni sono presenti nella "conversione" verghiana e sono interdipendenti. Il nascere del progettato ciclo, infatti, è una conseguenza del ricupero del proprio io e della sperimentazione del passaggio dall'infanzia alla maturità, ma si alimenta ovviamente anche dei modelli del realismo e del naturalismo, di Balzac e di Zola, specie della prefazione dell'*Assommoir*, del '77, cui s'ispirava l'idea del Capuana, della "forma più appropriata al suo soggetto"⁴, la teoria della "necessaria omologia fra livelli sociologici e livelli formali" e dell'eclisse dell'autore, sostituito da una voce narrante, che dà vita al cosiddetto "artificio della regressione"⁵. Ma si rifà anche a Flaubert, sulle prime rifiutato — si potrebbe dire — in nome delle ragioni stesse che stavano per dar vita al romanzo della "religione della famiglia", se stiamo alla lettera al Capuana sulla *Bovary*, del 14 gennaio 1874⁶; di fatto destinato ad alimentare forse più di altri autori più scopertamente presi a modello la vena narrativa verghiana⁷.

³ Scrivere risalendo all'infanzia e al dialetto è anzitutto giuoco, ma scrivere è anche studio tenace, "esprimere passione per la cultura", come dice a proposito di Meneghello Ernestina Pellegrini, "Il piano inferiore del mondo ha un orlo di monti celesti ed è colmo di paesi", in *Su/Per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

⁴ C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, pp. 102-103.

⁵ G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

⁶ G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, p. 23.

⁷ Il titolo iniziale del ciclo dei *Vinti*, *La marea*, può rifarsi alla tematica del mare, simbolo del destino dei Malavoglia, e della "fiumana", dell'"immensa corrente dell'attività umana", che travolge anche l'osservatore, nella "Prefazione" dei *Malavoglia*, ed. cit., p. 3; ma trova suggestione e spunto anche in Flaubert. Lia Fava Guzzetta ("Verga tra Manzoni e Flaubert", *Lettere italiane*, 1939, 3, pp. 334-350) ha attirato l'attenzione sull'immagine della marea in *Un cœur simple* (1877) di Flaubert:

È a partire dalla metà degli anni settanta, comunque, che vengono a determinarsi le occasioni della stagione più feconda di Verga, con l'inizio della stesura del "bozzetto marinaresco" di *Padron 'Ntoni*, che risale alla fine del '74, rielaborato e ampliato e infine sostituito da *I Malavoglia*; con la venuta a Milano nel '77 del Capuana, che non poco contribuirà a orientare criticamente l'amico e con la pubblicazione, alla fine del '76, dell'inchiesta di Leopoldo Franchetti e di Sidney Sonnino sulla Sicilia⁸, documento e stimolo di una viva

"Arrivée au sommet d'Ecquemaerville, elle aperçut les lumières d'Honfleur qui scintillaient dans la nuit comme une quantité d'étoiles; la mer, plus loin, s'étalait confusément. Alors une faiblesse l'arrêta; et la misère de son enfance, la déception du premier amour, le départ de son neveu, la mort de Virginie, comme les flots d'une marée, revinrent à la fois, et, lui montant à la gorge, l'étouffaient" (*Un cœur simple*, in *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dusmenil, vol. II, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1952, p. 616). Ma non andrebbe dimenticato un passo dell'*Education sentimentale* (*ibid.*, vol. II, p. 319-320): "C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges [...] des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible." Sui rapporti tra Verga e Flaubert, vanno ricordati gl'influssi del narratore francese già sulla produzione mondana del Verga e in particolare su *Il marito di Elena*, la cui prima, parziale stesura risalirebbe al 1879, mentre il rifacimento definitivo è posteriore ai *Malavoglia*. (Sulla questione, v. F. Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di G. Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 105-106). La Riccardi (cfr. *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori, 1983, pp. XVII-XIX) ha sottolineato nel carattere di Bianca elementi dedotti dal personaggio della Bovary e nella scena delle convulsioni di Bianca nel cap. I un'eco dell'agonia di Emma; indicando altri precedenti flaubertiani nell'agonia di Enrico Lanti in *Eva* e di Adele in *Eros*, nel delirio di Erminia in *Tigre reale*. Altri punti di contatto tra *Madame Bovary* e il *Mastro* sarebbero la vita di Emma in convento e l'analoga esperienza di Isabella, le prime delusioni e fantasticherie di Emma dopo il matrimonio e Isabella a Mangalavite, "dove si ritrova, esasperato, proprio ciò che Verga del romanzo di Flaubert respingeva". Per altre considerazioni, anche a proposito dell'entusiasmo verghiano per *Bouvard et Pécuchet* e sull'influsso del tema flaubertiano della "bêtise", cfr. il nostro saggio "Sui rapporti tra strutture familiari e individuo nel Verga...", cit., pp. 31-32.

⁸ Citiamo dall'edizione: L. Franchetti-S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, L. Franchetti, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, vol. I, S. Sonnino, *I contadini in*

attenzione dell'opinione pubblica sulla questione meridionale che ha influenzato indubbiamente il Verga di una novella come *Rosso Malpelo*, che ha per argomento lo sfruttamento dei fanciulli nelle miniere, ma che ha lasciato tracce anche nella composizione del romanzo⁹. Accenti positivistici e naturalistici sono presenti infatti nella prefazione dell'inchiesta e riecheggianti nella prefazione dei *Malavoglia*¹⁰. Altri punti in comune tra il documento e il romanzo sono stati indicati in particolare dal Luperini, che mette in evidenza come padron 'Ntoni rappresenti il piccolo proprietario in favore del quale Franchetti e Sonnino proponevano una riforma agraria, ostacolata dal ceto agrario parassitario (dagli usurai come zio Crocifisso, ai truffatori e ai contrabbandieri): l'idealizzazione del personaggio del nonno risponderebbe a un preciso programma sociale¹¹, anche se l'amara filosofia dell'autore non gli consente di proporre soluzioni e non sembra convinto del progresso come forza fatale e ineluttabile.

Ma se il Verga intrattenne relazioni soprattutto col Sonnino e vagheggiò, come conferma una lettera del febbraio del '78¹², di pubblicare a puntate sulla *Rassegna settimanale Padron 'Ntoni*, è

Sicilia, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1925.

⁹ Cfr. R. Luperini, "Sulla costruzione dei *Malavoglia*. Nuove ipotesi di lavoro", in AA.VV., *Verga, L'ideologia. Le strutture narrative. Il "caso" critico*, a c. di R. Luperini, Lecce, Milella, 1982, pp. 67-68: s'è tenuto presente l'inizio del saggio per l'inquadramento storico-sociale del nostro discorso. Per i rapporti di *Rosso Malpelo* con l'inchiesta di Franchetti e Sonnino, v. ancora del Luperini *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976.

¹⁰ Gli autori dell'inchiesta affermano: "non intendiamo giudicare nessuno" (vol. I, p. V). E nella prefazione del romanzo il Verga scrive: "Chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo". (*I Malavoglia*, ed. cit., p. 5. Cfr. la seconda prefazione, non pubblicata, in appendice: *ibid.*)

¹¹ R. Luperini, "Sulla costruzione dei *Malavoglia*...", cit., p. 71.

¹² Cfr. V. Perroni, "Sulla genesi dei *Malavoglia*", *Le ragioni critiche*, II, 1972, 6, pp. 471-526; V. Masiello, *Il punto su Verga*, Bari, Laterza, 1986, pp. 25-27; N. Borsellino, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982; F. Cecco, *I Malavoglia*, cit., p. XVIII; C. Riccardi, "Introduzione" a *Vita dei campi*, ed. crit. cit., p. XXIV.

lecito pensare che ciò non sia avvenuto anche per altre ragioni: ragioni che, come bene intese il Torracca, si sovrappongono nei *Malavoglia* allo "studio sociale" come presupposto del "romanzo"¹³. L'idealizzazione non risponde solo a uno sforzo di adeguamento alle idee socio-economiche dei due studiosi citati (o di altri, come il Villari, le cui *Lettere meridionali* sono del '78), in quanto recupera, con le strutture familiari, valori etici di cui troviamo espressione nella novella *Fantasticheria*, nata nello stesso anno, in stretta relazione con il romanzo, e di cui è quindi impossibile tacere. È in essa che il tema della "religione della famiglia" è messo dallo scrittore in rapporto con l'"ideale dell'ostrica", cioè con l'attaccamento dei personaggi, che sono già quelli del romanzo, allo scoglio su cui "la fortuna li ha lasciati cadere"¹⁴: tema contrapposto alle "inquietudini del pensiero vagabondo", che dovrebbero trovar pace in "quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione", e impedire che l'individuo "o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri", si stacchi dai suoi e finisca vittima di quel "pesce vorace" che è il mondo"¹⁵.

Motivazioni che riaffiorano poi nella prefazione del romanzo: così nell'immagine della lotta per la sopravvivenza si può vedere un anticipo della metafora della "fiumana del progresso", dove la componente positiva del secondo termine del sintagma, come osserva il Cecco¹⁶, è attenuata dalla violenza e dalla forza del primo. Valori etici che, sembra lecito dire, attenuano la contrapposizione tra la "civiltà siciliana" e quella delle altre parti d'Italia, cui perveniva il Franchetti nelle sue conclusioni. La non avvenuta pubblicazione nella *Rassegna settimanale* (il manoscritto, di trecento pagine, fu rifiutato per la sua ampiezza) può dirsi provvidenziale, in quanto permise al

¹³ Cfr. F. Torracca, *Scritti*, Napoli, Perrella, 1907, p. 390. Per il Villari, citato di seguito, cfr. *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, a c. di L. Chiti, Torino, Loescher, 1972.

¹⁴ *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 135.

¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶ *I Malavoglia*, cit., p. 3.

Verga di chiarire le proprie idee. Alle occasioni citate della sua conversione, sarebbe da aggiungere del resto anche la morte della prediletta sorella Rosa, nell'aprile 1877, e della madre nel dicembre del '78, che dovette servire a capovolgere la figura e il ruolo della donna nella narrativa verghiana maggiore, da "peccatrice" o da "tigre reale" nella produzione mondana, a madre o vittima nei *Malavoglia* e nel *Mastro*¹⁷. E da ricordare il carattere "puramente intellettuale della ricostruzione sperimentale" di un mondo arcaico e rurale¹⁸ che Verga sostituisce a uno studio "dal vero" (in una lettera a Capuana del 17 maggio '78¹⁹, dice che verrà in Sicilia solo "a lavoro finito", perché "da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta"), e che, più che come intesa a dare un "equivalente 'scientifico' della realtà", sembra sottrarsi al principio naturalistico della documentazione. L'invito rivolto al lettore in *Fantasticherie* a "chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause

¹⁷ Cfr. D. Rosa-Doudin, "Silenziose presenze. Il versante femminile della famiglia Malavoglia e la centralità della figura materna", *Versants*, 1991, 19, pp. 95-118. Ci sembra significativo che l'articolo di N. Paolini Giachery, "Dall'«incipit» dei *Malavoglia*: inattendibilità del «personaggio-filtro»" (*Otto-Novecento*, XVII, 1993, 3-4, pp. 149-152), prenda avvio dal ritorno di Verga alla Sicilia, "già felicemente interpretato come tappa di un percorso, in certo senso iniziatico, che spesso vediamo coincidere con la maturazione di un poeta, e che comporta che si parta per tornare [...], che si perda per ritrovare pervenendo a un approccio di secondo grado [...], un approccio passato attraverso la coscienza del limite, della precarietà dell'oggetto contemplato". La studiosa ferma poi la sua attenzione, oltre che su 'Ntoni, su Mena, esempi della tendenza a isolare, nella narrazione, dalla collettività rappresentata singole personalità anomale e non integrate, quasi a riflettere in esse la propria personale condizione. Mena è appunto "un'individualità che si isola in un'esperienza solitaria e illuminante". Sulla problematica, si v. anche gli atti del congresso su *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, a c. di N. Cacciaglia-A. Neiger-R. Pavese, Perugia, 25-27 ottobre 1989, Firenze, Olschki, 1991 (specie per i contributi di N. Mineo, G. Bàrberi Squarotti, G. Baldi, C. Riccardi, P. Gibellini, R. Luperini, R. Verdirame).

¹⁸ R. Luperini, "Sulla costruzione dei *Malavoglia*...", cit., p. 75.

¹⁹ Cfr. G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 61.

che fanno battere i piccoli cuori"²⁰, anche se l'immagine del microscopio sa di sperimentalismo (ma riprende e approfondisce quella del cannocchiale, presente nello stesso passo della novella e che rimanda all'uso teatrale, servendo, come l'occhialino, alla curiosità pettegola di una classe ricca e oziosa), recupera, fatte le debite differenze, l'idillismo leopardiano: il limite della siepe da cui anche Verga guarderà alla storia e all'uomo. In un atto di apparente rinuncia c'è il segreto della sua pensosità storica, che è anzitutto senso del destino, più che attenzione a particolari momenti o problemi²¹.

Importanza maggiore della saggistica sulla questione meridionale si può dire abbia in effetti un'altra componente culturale, cioè la ricerca folclorica ed etnologica con riguardo soprattutto all'Italia meridionale: basti pensare a Giuseppe Pitre, la cui *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* comincia ad apparire nel 1871, a Leonardo Vigo, Salvatore Salomone Marino, Stefano Amabile Guastella, il cui libro *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, del 1884²², è sicuramente presente al Verga di *Mastro-don Gesualdo* e di altri testi che vi conducono. L'uso dei materiali antropologici è ampiamente documentato nel Verga maggiore, specie nei *Malavoglia*

²⁰ *Tutte le novelle*, cit., p. 131. Sui sinonimi che seguono a "microscopio", e in particolare sull'ultimo, cfr. *Eva*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 89: "... avete il buon senso di supporre che ella non scorga scintillare l'ardore dei vostri desideri nelle lenti del vostro occhialeto..."

²¹ *Fantasticheria* nasce quando il "bozzetto" di Padron 'Ntoni sta per trasformarsi in romanzo, come dimostrano le proporzioni che assume e il tentativo fallito di pubblicarlo in rivista. Ha "funzione-chiave" e "finalità introduttiva" rispetto ai *Malavoglia*, come osserva il Cecco (*I Malavoglia*, cit., p. XXXII), e rivela la volontà dell'autore di chiarire a se stesso e rivelare al pubblico "i fondamenti etico-esistenziali della sua visione del mondo popolare" e i "procedimenti messi in atto per accostarvi"; non è comunque una semplice prefazione dei *Malavoglia*, ma piuttosto un recupero del mondo di *Nedda*, cui si aggiunge il "ribaltamento completo dell'osservazione", come afferma la Riccardi ("Introduzione" a *Vita dei campi*, ed. critica cit., p. XXVI), che è ritornata sull'argomento in "Padron 'Ntoni e «Fantasticheria»: una nuova data per l'officina dei *Malavoglia*", *Studi di Filologia italiana*, L, 1992, pp. 197-207.

²² Ripubblicato con introduzione di Italo Calvino, Palermo, Edizioni della Regione Siciliana, 1969; e Milano, Rizzoli, 1976.

e nelle novelle che li precedono: si pensi all'importanza dei proverbi, che stanno in rapporto con la coralità del romanzo e contribuiscono con altri elementi paremiologici a far sí che l'assunzione da parte dello scrittore dell'ottica di un anonimo narratore popolare sia premessa necessaria a lasciar parlare da sé la realtà e quindi al principio di poetica dell'opera che deve sembrare "essersi fatta da sé", come il Verga dirà ne *L'amante di Gramigna*²³. Decisivo tale apporto sul piano della poetica (si pensi a come l'artificio della regressione²⁴ si approfondirà a contatto con l'impersonalità flaubertiana) e del linguaggio (in particolare del discorso indiretto libero o "erlebte Rede", studiata in Verga da Spitzer²⁵).

Ma anche (e siamo pur sempre nel campo dell'immaginario, anche se in chiave simbolica) a proposito di metafore e immagini implicanti motti proverbiali, come quella della mano, affidata (come la più parte dei proverbi, del resto) al vecchio 'Ntoni, che continua ad avere nell'opera compiuta, anche dopo il rifiuto della concezione bozzettistica, un ruolo essenziale, accresciuto anzi d'importanza dalla morte del figlio Bastianazzo, che fa di lui un patriarca, simbolo di una continuità di generazioni di tono biblico, che assume nella sua stessa inattualità carattere sacro, solenne:

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, solea dire, mostrando il pugno chiuso — un pugno che sembrava fatto di legno di noce — Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro. Diceva pure, — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo — . E la

²³ *Tutte le novelle*, cit., p. 203.

²⁴ G. Baldi, *op. cit.*

²⁵ Cfr. L. Spitzer, "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*" (1956), in *Studi italiani*, a c. di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 293-316.

famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano²⁶.

L'immagine insiste anzitutto sulla "coesione del nucleo familiare, all'interno del quale vigono precisi rapporti gerarchici", come osserva il Cecco. Più che alla versione fornita dal Pitre ("Li jiddita di la manu nun su' tutti uguali"), sembra rifarsi però, secondo l'Alfieri²⁷ a quella del Longo e del Traina ("Li jiddita di la manu nun su' pari"), di sapore socio-politico e aristocratico, che esprime non solo l'unità nella diversità, ma anche una collaborazione destinata purtroppo a venir meno, come dimostra il riaffiorare della similitudine in *Pane nero*, novella delle *Rusticane*, iscritta in un contesto semantico in cui prevarrà sulla religione della famiglia quella della roba, della lotta spietata dell'individuo per sopravvivere. Crisi che ha le sue radici già nei *Malavoglia*, nello stesso calcolo (incoerente rispetto alle sue massime) del nonno a proposito del negozio dei lupini, acquistati a credito dallo zio Crocifisso e che andranno persi nel naufragio; e che sarà affidata soprattutto al personaggio del giovane 'Ntoni, il quale, dopo il servizio militare a Napoli, non si rassegnerà più alla vita del pescatore, si darà al contrabbando, traviato e non formato a una situazione diversa dalle chiacchiere dello speciale repubblicano e sovversivo. Si potrebbe ricordare che il Guastella, nelle sue *Parità*, osserva che l'eroe popolare per i contadini siciliani era il contrabbandiere, che vendicava il villano dal dazio e dal fisco²⁸. 'Ntoni fallisce dunque anche secondo la cultura che gli è propria, nella quale è nato, in ciò che ha pure, o potrebbe avere, di eversivo.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 7-8, anche per la cit. sg., dal commento di F. Cecco.

²⁷ Cfr. G. Alfieri, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei Malavoglia*, Catania, Fondazione Verga, 1985, pp. 218-219, anche per i riferimenti bibliografici.

²⁸ *Op. cit.*, Edizioni Rizzoli, pp. 108-109: "Chi ruba al Re non ruba a nessuno [...]; il modo più spiccio di rubare al Re è il contrabbando". E il contrabbandiere "assume nella fantasia popolare contorni epici".

L'interpretazione del personaggio del nonno come "testa quadra", accettata finchè la casa del nespolo prosperava²⁹, sarà del resto, subito dopo l'immagine della mano, contestata da don Silvestro, che lo giudica "un codino marcio", cioè un reazionario: premessa della considerazione di padron 'Ntoni come "testa stramba" nel VII capitolo³⁰, quando si tratta di rinnovare il consiglio comunale e gli vien mosso il rimprovero di non aver saputo guidare e amministrare la famiglia, mandando a morire il figlio e invischiandosi nell'affare dei lupini e quindi di non avere nemmeno le qualità per fare gl'interessi del comune. Se è vero che si può parlare di scherno per la dimensione politica e di polemica antisocialista del romanzo, come vorrebbe lo Spinazzola³¹, ci sembra che la conclusione ribadisca la "religione della famiglia" nella misura stessa in cui rientra già nel rifiuto, attraverso la politica, della storia e nel vagheggiamento di uno stato di natura come valore insostituibile; di un paradiso perduto che è componente essenziale della "Weltanschauung" verghiana, che si ricollega a quell'ideale dell'ostrica del quale l'autore dice che "non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non essere nati ostriche anche noi"³². Anche per questo, oltre che per l'origine dialettale e proverbiale e per gli stessi significati che trovano sviluppo nell'opera e gravitano attorno al tema del lavoro, non ci sembra che l'immagine della mano e della casa del nespolo rientri nella "mitologia degli affetti familiari, [...] in funzione dell'ideologia borghese ottocentesca, che rivaluta l'istituto familiare intimizzandolo". Essa potrebbe ricordare e anticipare piuttosto l'immagine di cui si serve Lévy-Bruhl, come simbolo della condizione di partecipazione tipica di una società primitiva, nella quale l'individuo è "pars pro toto":

²⁹ *Op. cit.*, pp. 9-10, anche per la cit. sg.

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³¹ Cfr. V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 171-173, 193-195.

³² *Tutte le novelle*, cit., p. 135.

... il y a sans doute des individus [...], mais comme il y a des doigts qui font partie de la main ou du pied, qui eux-mêmes font partie de l'homme, qui lui-même fait partie du groupe social, qui surtout lui-même fait partie de l'essence totémique³³.

Immagine alla quale la similitudine può essere accostata anche per le implicazioni etnologiche e per la genesi di un mito di cui c'è traccia indubbia in una novella come *Jeli il pastore*, contemporanea all'elaborazione del romanzo ma non estranea alle prime intuizioni del *Mastro-don Gesualdo*: il mito del "primo uomo del mondo", come è stato definito³⁴. Si aggiunga che l'immagine potrebbe esser letta anche come allusiva alla più convinta espressione di religiosità reperibile nei *Malavoglia*, che è quella della rassegnazione, appunto, "nelle mani di Dio", come dice il nonno ad Alessi, che gli chiede dove ora siano, nella scena centrale del naufragio³⁵. Del riuscire vinto dell'uomo nella forma ultimamente rituale del sacrificio, in cui trovano spiegazione anche gli altri elementi di crisi della struttura familiare, come il tralignare di 'Ntoni e di Lia.

Negare la presenza della storia nel romanzo ci sembra peraltro discutibile, in quanto il ricupero stesso di un senso più profondo di identità sta pure in rapporto, anche se in parte di contraddizione, con la partecipazione della Sicilia all'Unità, in un'invenzione che insieme denuncia ciò che l'autore avverte come delusione rispetto ai sogni risorgimentali e giovanili (ed è sentimento anche di italiani di altre regioni, nel secondo Ottocento). Lo stesso Luperini finisce per sottolineare però che il macrocosmo di Trezza è un microcosmo autosufficiente, privo di rapporti con la nazione, in cui il tempo non è rettilineo ma circolare, ritorna su se stesso. Il tempo dei *Malavoglia* sarebbe un tempo misto, che concilia elementi storici ed elementi

³³ *L'âme primitive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 19.

³⁴ Cfr. A. Asor Rosa, "Il primo e l'ultimo uomo del mondo", *Problemi*, 1968, 7-8, e AA. VV., *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1975.

³⁵ *Op. cit.*, p. 156.

etnologici, storia e mito³⁶. Bisognerà ammettere in effetti che, come già s'è detto, più che a singoli "événements" l'interesse dello scrittore va alla condizione umana: alla storicizzazione di un problema esistenziale, se non individuale. Ne è indizio intanto la struttura stessa del ciclo annunciato nella lettera al Paola Verdura del 21 aprile '78³⁷: *Padron Ntoni*, che diventerà poi *I Malavoglia*, rappresenta il primo gradino sociale ma si colloca cronologicamente dopo *Mastro-don Gesualdo*, le cui vicende sono anteriori a quelle dei pescatori. In rapporto di successione per discendenza rispetto al secondo romanzo, avrebbero poi dovuto seguire i tre successivi.

Da questo particolare rapporto dei *Malavoglia* rispetto al progettato ciclo, che è anzitutto ontogenetico, è nata la proposta di definirlo romanzo storico; di una storia che precorrerebbe quella degli "Annales". Osservazioni non prive di interesse sono state formulate in questo senso soprattutto dal Mazzamuto³⁸, che vede nell'opera una "storicizzazione narrativa del presente", rifacendosi a Bachtin, piuttosto che un'operazione di "attualizzazione del passato", più propria del cosiddetto romanzo storico classico. E che attira l'attenzione sul tempo patriarcale del libro, scandito come tempo liturgico, per servirsi del linguaggio di Le Goff³⁹ (l'anno del terremoto, la festa dei morti, la vigilia dei dolori di Maria Vergine, Natale, Pasqua ecc.), sottolineando il rapporto dell'uomo con il suo ambiente, che in sede romantico-positivistica ha indubbie ascendenze teoriche e culturali, anche di tipo storico e letterario, da Taine a Michelet, a proposito del quale lo studioso afferma che la condizione dell'uomo malavogliesco è assai simile a quella del contadino francese descritta

³⁶ *Op. cit.*, pp. 93 e 95.

³⁷ Cfr. *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 79-80.

³⁸ Cfr. P. Mazzamuto, "Il cronotopo de *I Malavoglia*", in "*I Malavoglia*". *Atti del congresso internazionale di studi* (1981), vol. I, Catania, Fondazione Verga, 1982, p. 189.

³⁹ *Ibid.*, p. 194. Di Le Goff si cita *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, trad. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1977.

ne *Le Peuple*, del 1846⁴⁰. In effetti la ricerca delle vicende del suo popolo, Michelet l'ha compiuta per le strade ("je l'ai ramassé sur les routes", come dice il Verga nelle novelle⁴¹; nelle famiglie, indagando "l'influence surtout de la femme", i "défauts incontestables", "le choc des intérêts, des idées", la vita comune e il tempo lungo che sarà della "nouvelle histoire", che considera Michelet un suo antesignano. Un'immagine come: "les populations sur leur glèbe sont comme les couches de coquillages au rocher"⁴²), può ricordare l'ideale dell'ostrica. Ma le coincidenze di Michelet con Verga stanno piuttosto in rapporto col mito della roba, sia nella novella che porta questo titolo, dove si direbbe che il tema della proprietà della terra, dell'"acquisition de la terre par le travailleur"⁴³, esaltato e celebrato come segno di libertà, venga filtrato attraverso le considerazioni del Guastella, come contestazione del diritto di proprietà inteso come "furto legale", come avverrà in Proudhon⁴⁴, sia per la luce che Michelet proietta sul sintagma "religione della famiglia" con una considerazione come la seguente: "Ces gens-là n'aiment que la terre! c'est toute leur religion!"⁴⁵. Precisazione che conferisce senso limitativo al sintagma, ponendo l'accento sul secondo termine, non certo sul primo, e che attenua la contrapposizione tra "religione della famiglia" e "religione della roba", in un rapporto di continuità nella sconfitta⁴⁶.

⁴⁰ J. Michelet, *Le Peuple*, Intr. et notes par P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1974.

⁴¹ Cfr. la lettera-prefazione al Farina in "L'amante di Gramigna" (1880), *Vita dei campi, Tutte le novelle*, cit., p. 202: "Io te lo [= "un documento umano"] ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi..."

⁴² J. Michelet, *Le Peuple*, cit., p. 13.

⁴³ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁴ Cfr. *Le parità e le storie morali...*, cit., ed. Rizzoli, p. 97.

⁴⁵ *Le Peuple*, cit., p. 87.

⁴⁶ Michelet è infine importante anche per il rapporto che è possibile stabilire tra lo storico francese, traduttore e interprete di Vico (e quindi indirettamente di una visione mitica della storia) e Flaubert. Cfr. *Bouvard et Pecuchet*, in G. Flaubert, *Œuvres*, vol. II, ed. cit., p. 819 (per la citazione della *Scienza nuova*). Ricco di testimonianze di una

Per tornare alla citazione di Lévy-Bruhl e all'esplicito rifarsi di Verga a un mondo di primitività innocente, da paradiso perduto, s'è citato *Jeli il pastore*: "'Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto', come dice il proverbio; era proprio di quelli che non hanno nè casa nè parenti"⁴⁷; tanto che la perdita della madre o del padre diremmo che perfezioni il personaggio restituendolo alla sua mitica autosufficienza, di cui è conferma la sua stessa psicologia o mentalità primitiva, che ripropone in chiave esistenziale la saggezza di padron 'Ntoni: "Poi ci pensò su un pezzetto. — Tu sei come gli uccelli; ma quando arriva l'inverno te ne puoi stare al fuoco senza far nulla"⁴⁸. Rispetto a quest'autosufficienza l'amore per Mara e il finale consenso a una sorta di matrimonio di convenienza con la ragazza, altrimenti esperta (ha visto sfumare il matrimonio con il figlio di massaro Neri, scoperta la tresca con Alfonso), maturano un incontro traumatico con la vita, la violenza di un rifiuto della storia, con l'uccisione del rivale: gesto che può ricordare quello di 'Ntoni che ferisce il brigadiere e che di conseguenza, uscito dal carcere, non potrà più rientrare nella "famiglia" ideale di Aci Trezza: "Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene"⁴⁹.

Nella vicenda esemplare di Jeli c'è però già, oltre che lo sviluppo del motivo della cacciata dall'Eden che contemporaneamente Verga andava elaborando in modo più complesso nei *Malavoglia*, almeno allusivamente, nella laboriosità del personaggio e nell'intrigo matrimoniale in cui — peraltro inconsapevole — si lascia invischiare, un precedente di *Mastro-don Gesualdo*. Jeli del resto, smarrito e incantato alla festa di San Giovanni, anticipa lo stupore attonito di Gesualdo morente nel palazzo della figlia e che, agli occhi di un mondo evoluto che lo respinge, torna a essere "un uomo primitivo...

costante ammirazione per Michelet, il vol. III della *Correspondance* di Flaubert, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1991.

⁴⁷ *Tutte le novelle*, cit., p. 139.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁹ *I Malavoglia*, cit., p. 279.

nello stato di natura"⁵⁰. Se Jeli è il "primo uomo del mondo", Rosso Malpelo, nella novella omonima, è l'"ultimo uomo del mondo", secondo la definizione di Asor Rosa: figura speculare di Jeli, come la cava in cui trascorre la sua esistenza, una sorta di Erebo, è l'immagine capovolta dell'Eden preistorico del pastore. La storia di Malpelo è quella patetica del bambino abbandonato e precocemente messo di fronte alla realtà adulta, all'inizio; ma anche, ultimamente, il mito dell'uomo che si distacca dalla famiglia in cui è nato, premessa della più articolata vicenda di Gesualdo. Il problema del rapporto tra le strutture familiari e l'individuo nel *Mastro-don Gesualdo* si riallaccia del resto a quello del rapporto tra Malpelo e suo padre Misciu, detto Bestia: il desiderio struggente di paternità di Gesualdo non è estraneo infatti all'importanza che la figura paterna occupa per Malpelo, come dice il Campailla⁵¹.

E se *La roba*, che come altre novelle delle *Rusticane* e in modo particolare è l'anticipo più evidente del romanzo, riduce al minimo se non esclude del tutto ogni residuo di vita familiare (Mazzarò dedica tutto se stesso ad accumulare la roba, rinunciando a sposarsi; e di sua madre ricorda solo che "gli era costata anche 12 tarì, quando aveva dovuto farla portare al camposanto"⁵²), nella scena conclusiva, come osserva ancora il critico, affiora nel gesto del personaggio che vicino alla fine vede nel ragazzo seminudo che gli passa davanti una "respinta figura filiale"⁵³ e gli scaglia un bastone tra le gambe, l'avvertimento di un senso diverso che avrebbe potuto dare alla propria esistenza. La solitudine di Mazzarò è eroica e insieme grottesca; tanto più grave sarà la finale sconfitta di Gesualdo, nella strenua lotta per risalire socialmente, specie con il matrimonio con Bianca Trao, di nobile casato ma ridotto alla miseria: Gesualdo morirà da straniero nel palazzo della figlia Isabella (forse non figlia

⁵⁰ *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a c. di C. Riccardi (1979), p. 462.

⁵¹ *Anatomie verghiane*, Bologna, Edizioni Pàtron, 1978, p. 173.

⁵² *Tutte le novelle*, cit., p. 281.

⁵³ *Op.cit.*, p. 270.

sua, e sposata con un nobile spiantato), ridotto all'impotenza di fronte allo scialo della roba da lui accumulata. In effetti per Gesualdo il tema (e possiamo anche dire il mito) della roba, anche se meno assoluto che per Mazzarò, è più complesso e non va disgiunto dall'ossessione del potere, nel suo muoversi entro le strutture familiari e sociali: vittima ultimamente della logica evolutiva e del crollo delle stesse, che egli tenta invano di controllare e dominare. Approdo negativo ma travagliato, in cui al programma "razionalistico" si aggiungono l'elemento "patetico" e la malattia, a rendere più drammatica illusione e utopia la lotta del protagonista e la sua finale sconfitta⁵⁴. Se nei *Malavoglia* il viaggio oltre le colonne d'Ercole del mito sconfitto e dell'idillio familiare era gravido di conseguenze negative tanto da riuscire impossibile, esso coincide con l'esperienza del nulla e con la morte per Gesualdo. Dalla partecipazione dell'individuo alla struttura familiare di una società primitiva, si passa all'imporsi dell'individualismo e a una struttura familiare come compromesso, frutto di "innesto" e di "mésalliance", che implica un rifiuto della storia.

Un romanzo come *Il marito di Elena*, di una certa importanza anche in quanto segna una ripresa di interesse per Flaubert, una revisione del primo giudizio, che culminerà nell'entusiasmo per *Bouvard et Pécuchet*⁵⁵ e nel meditato e decisivo approccio a *Un cœur simple*, e una novella come *Pane nero*, dell'82, sono testi in questo senso volti a saggiare la resistenza e la riproponibilità del mito malavogliesco: la conclusiva verifica della crisi insanabile a livello storico-sociale spiega il bisogno avvertito dall'autore di dar inizio al *Mastro* già nell'81, subito dopo la pubblicazione del primo grande romanzo. Anche le novelle di *Per le vie* (1883) ci mostrano i personaggi e l'istituto familiare in una irrimediabile decadenza, quando la tendenza all'intimismo non si risolve in poetica del quotidiano, ricuperando e rigenerando una materia tardo-romantica

⁵⁴ *Ibid*, p. 244.

⁵⁵ Cfr. la lettera a Felice Cameroni del 2 giugno 1881, *Lettere sparse*, cit., p. 113.

non assente certo nel *Mastro-don Gesualdo*. Rientrano più direttamente nella concezione del ritorno al mondo arcaico da cui il personaggio proviene, la novella *Camerati* (alla quale dedicheremo l'ultima parte del nostro discorso, in quanto significativa del rifiuto finale del Verga, oltre che di alcuni interessanti problemi di poetica), e gli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo* confluiti in *Vagabondaggio*, studiati dalla Riccardi⁵⁶, in cui (non diversamente da ciò che accade in *Camerati*) abbiamo la rinuncia al sogno di un mondo più vasto e il ritorno alla quiete domestica.

S'è accennato al fatto che non mancano nei *Malavoglia* le premesse del *Mastro*, e anzitutto il tema della roba. In effetti si devono registrare continuità e sviluppo, ma anche diversità di significati e di esiti, in questa come in altre tematiche comuni. Per quanto concerne il tema della roba, a parte l'importanza minore in conformità al livello sociale più basso, essa è posseduta in rapporto con la necessità e l'ambizione, reale anche se più elementare, nei *Malavoglia*; mentre è accumulata, trafficata e ultimamente dilapidata nel *Mastro*. E se, come osserva il Guglielmi⁵⁷, la "religione della famiglia" impone una rinuncia all'ambizione della "roba", quest'ultima, esprimendo "individualismo antagonistico a tutti i livelli", conduce a una solitudine tragica il personaggio. Non diverso il senso che assume la vita familiare e che diversamente connota l'immagine della casa: nido o rifugio, smarrito e infine ritrovato, almeno da qualche membro della famiglia, quella del nespolo; luogo di distruzione e di dissacrazione nel *Mastro*, sin dalla scena iniziale dell'incendio nel palazzo dei Trao e della scoperta di Bianca con il baronello Rubiera: dove sarà da osservare, nelle varianti che conducono dalla prima redazione dell'88 a quella definitiva, il passaggio dal ritratto di Bianca come "peccatrice" (memore di una visione statica di valori morali infranti), a quello di Bianca come vittima,

⁵⁶ Cfr. "Gli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo* e la novella *Vagabondaggio*", *Studi di filologia italiana*, 1975, vol. XXXIII.

⁵⁷ G. Guglielmi, "Sulla costruzione del *Mastro-don Gesualdo*", in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 106.

emblema di un processo di decadenza di un istituto che è al centro del romanzo, integrato e risolto in esso. Si tocca qui il punto estremo di saldatura del Verga mondano e del Verga, più che verista, mitografo della negazione e del rifiuto della storia, da un lato, e cronista dell'amara accettazione dell'esistenza, se non della vita politica, dall'altro. Nel capitolo I della parte II del romanzo, assistiamo a un colloquio tra Gesualdo e il canonico Lupi, suo amico, collega di intrighi e socio di affari:

... — Che scherzate? O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che hanno fatto in Francia, capite? Ma voi non leggete la storia...

— No, no, — disse Gesualdo — Non me ne importa.

— Me ne importa a me: Rivoluzione vuol dire rivoltare il cesto, e quelli ch'erano sotto salire a galla: gli affamati, i nullatenenti!...

[...] — Appunto! Bisogna aiutarsi per non andare in fondo al cesto, caro canonico! Bisogna tenersi a galla, se non vogliamo che i villani si servano colle sue mani. Li conosco... so fare, non dubitate⁵⁸.

Il colloquio anticipa la partecipazione ai moti carbonari di Gesualdo e del canonico, che rientra, anche se non ha esito fortunato, nel clima che caratterizza l'ascesa del protagonista e lo mostra anzi precursore della rivoluzione, se non maestro dell'intrigo politico. Nel corso del romanzo, con l'abbattersi sul suo capo delle disgrazie, nella decadenza che lo travolge e che si fa sentire, dopo i dispiaceri che gli procura Isabella e i guai del colera, in particolare con la malattia della moglie, nella IV e ultima parte, il suo atteggiamento muta radicalmente. Quando nel 1848 gli portano la notizia della rivoluzione, si stringerà nelle spalle: " — Ah?... Che volete?... La rivoluzione adesso l'ho in casa!..."⁵⁹. E' maturato in lui un distacco netto da ogni ideologia, che, se può far pensare all'indifferenza politica del vecchio 'Ntoni o

⁵⁸ Cfr. *Mastro-don Gesualdo*, ed. crit. cit. (1979), p. 184.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 373.

di Malerba in *Camerati*, introduce anche il nichilismo gesualdesco: il tema della morte e di una universale decadenza, che prende avvio soprattutto dalla morte di Bianca:

Adesso tutto andava a rotta di collo per don Gesualdo [...]. Ora tutti l'abbandonavano quasi rovinasse, e non c'era neppure chi accendesse il lume [...]. Né denari né nulla giovava più. Allora don Gesualdo si scoraggiò davvero⁶⁰.

Tema che si esprime con una serie di sinonimi che tornano con insistenza e costituiscono uno "Sprachfeld": "baraonda", "tramenio", "subisso", "sterminio", "parapiglia", "subbuglio", "finimondo", "catastrofe"⁶¹: termine, quest'ultimo, che già ricorre nella redazione dell'88 e nelle varianti⁶², attribuito alla morte di Bianca, ma che è interessante notare come qui puntualizzi la coincidenza del momento individuale e di quello collettivo e storico. Altrettanto insistente è il tema della regressione infantile, che interessa anzitutto i protagonisti: Gesualdo ("Lo stesso Gesualdo allora si mise a piangere come un bambino"⁶³) e Bianca ("Era diventata tale e quale una bambina, sospettosa, irascibile, capricciosa"⁶⁴), ma anche altri personaggi: Ciolla, don Ferdinando, la baronessa Rubiera, Brasi Camauro, il marchese Limoli, che da commentatore ironico della realtà allarga il tema emblematicamente a tutti ("Vuol dire che si torna indietro tutti..."⁶⁵): regressione che segna la fine dell'ascesa sociale di Gesualdo, che nel linguaggio dei personaggi esasperati della sua passività che lo circondano, diventa "don asino"⁶⁶, come diventerà,

⁶⁰ *Ibid.*, pp.386-387.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 202 (n.), (404)-407-432.

⁶² *Ibid.*, p. 407, var. 6-9. Per il *Mastro-don Gesualdo 1888*, cfr. ed. crit. cit., p. 216.

⁶³ *Op.cit.*, p. 403.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 388.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 432.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 427.

per le resistenze a farsi curare quando è ammalato, per bocca del farmacista, "don minchione"⁶⁷.

Questo processo involutivo, che toccherà il suo acme nel passaggio dall'accumulo della roba allo spreco, alla dissipazione ("Il denaro a fiumi, un va e vieni, una baraonda per la casa, tavola imbandita da mattina a sera"⁶⁸), può solo in parte essere ricondotto all'"artificio della regressione": introduce infatti Gesualdo alla visione da mondo rovesciato del "palazzo di cuccagna"⁶⁹, della figlia a Palermo, dove Gesualdo è ormai ridotto totalmente passivo, spettatore e non più attore di fronte alla fiumana della vita, e che nasce o trova conferma nella complessa e ambigua problematica parentale del protagonista del *Mastro*: figlio insieme ribelle e rispettoso; dissacratore nei confronti della famiglia da cui proviene, come di quella cui si lega. E come padre, personaggio incerto e diviso, sia per i figli che ha avuto da Diodata e in sostanza abbandona, sia per il rapporto delusivo e insicuro con Isabella: rispetto al quale, e al senso di colpa per i figli e la donna abbandonata, si spiega la bramosia di affetto e di potere che ne fa pure, anche se ultimamente fallito, un patriarca (che vorrebbe tenere tutti "sotto le ali"⁷⁰, ai tempi del colera, a Mangalavite). Mentre padron 'Ntoni era un punto di riferimento ideologico costante, Gesualdo è comunque figura che muta, sia per una strategia esistenziale, sia perché ultimamente vittima di essa e della legge del tempo. In questo senso di precarietà e di ambiguità rientra la stessa questione di Isabella, frutto del matrimonio di Gesualdo con Bianca, oppure della relazione di Bianca con don Nini Rubiera, cui il matrimonio sarebbe rimedio. Il Verga ha introdotto nella narrazione elementi in favore dell'una e dell'altra tesi (anche se propendendo piuttosto per quella di un Gesualdo più romanzescamente ingannato nella prima redazione), senza mai comunque dare risposta chiara

⁶⁷ *Ibid.*, p. 445.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 442.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 464.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 299.

all'interrogativo, sia perché il problema può rientrare nella crisi e nella concezione dissacrante della famiglia, evidente nel *Mastro-don Gesualdo*, sia perché il dubbio che in proposito tormenta il protagonista fin sul letto di morte è componente essenziale della condizione di compromesso esistenziale e sociale, della psicologia insidiata da un che di visionario (al limite di rottura del verismo, cui il romanzo si pone, oltre che come elemento di una struttura allegorica, per rifarsi alla tesi di Luperini⁷¹), che è premessa al delirio in cui si compie la fine del personaggio.

⁷¹ Cfr. R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989. Sul problema della paternità o meno di Gesualdo nei confronti di Isabella, v. il nostro saggio "Sui rapporti tra strutture familiari e individuo nel Verga...", cit., pp. 37-47. Posteriore alla stesura del nostro saggio è lo scritto del Luperini "L'allegoria di Gesualdo" (in parte letto al convegno su *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"* tenutosi a Catania nel marzo dell'89 e anticipato da "Il viaggio impossibile", *Belfagor*, 1989, 4, ristampato col precedente nel volume citato), che porta lo studioso ad affrontare in una lunga nota la questione di Isabella, nota ripresa e ampliata nel contributo definitivo agli *Atti* del convegno (Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1991, pp. 55-80). Per la nostra posizione, cfr. il saggio cit., pp. 46-47. Del Luperini, v. anche il commento al romanzo, Milano, Edizioni A. Mondadori Scuola, 1992, p. 203; della Riccardi, "I dubbi del Verga sul personaggio Gesualdo", *Nuova Antologia*, ottobre-dicembre 1990, pp. 312-324, e "I tempi dell'elaborazione del *Mastro-don Gesualdo* (1881-1888)", parte dell'"Introduzione" al *Mastro-don Gesualdo* 1888, ed. crit. cit., nella quale sono di particolare importanza gli *Schemi* dell'*Appendice I*, pp. 241-263, accresciuti rispetto a quelli dell'edizione critica del 1979. Essi mostrano come il Verga sappia sacrificare il materiale elaborato nel corso di circa tre anni, ma non l'ampio disegno iniziale. Per il problema della paternità di Gesualdo, anche se Marina Trao (che diventa poi Bianca) conserva una sua combattiva indipendenza nei confronti del marito (che ha suggerito alla Riccardi il modello della Bovary), e se è lei a chiedere e a ottenere di trasmettere il suo nome di ragazza alla figlia, a esigere il matrimonio di Isabella col duca di Leyra ecc., e anche se si precisa che Gesualdo sposa "Marina Margarone, malgrado le sappia un amante", sembrerebbe che l'autore voglia fare del protagonista il vero padre di Isabella. Ma non si può certo dire di più.

Per la problematica familiare del *Mastro* e in particolare la questione di Isabella, basterà qui dire che, se è venuto meno nella redazione definitiva il proposito di insistere su ciò che poteva fare di Isabella il frutto della colpa di Bianca e una ragione di più della sconfitta di Gesualdo, non è venuto meno in Verga il proposito di essere ultimamente reticente sulla questione, rendendo tanto più straziante il dubbio di Gesualdo quanto più sfuggente può riuscire ai suoi stessi occhi la realtà. È essenziale per Gesualdo credere nella propria paternità, proprio perché in lui è superata la censura della vita familiare che si esprimeva nella scena finale della *Roba*; come è essenziale nella logica e nel senso del romanzo, nel suo compiersi, da parte dell'autore portare il lettore a ritenerla incredibile. O ridurre spietatamente, in modo coerente, con la filosofia della roba la paternità a trasmissione patrimoniale ereditaria: in sostanza ad alienazione.

La struttura familiare diventa dunque nel *Mastro* lo specchio di un'evoluzione storica in cui più contano il calcolo, la convenienza, la legge del profitto, che la garanzia dei valori morali e dei legami di affetto. L'incrocio diventa regola, all'origine, come suggerisce il termine ricorrente di "innesto", legato all'immaginario e al linguaggio contadino di Gesualdo, a indicare l'intesa maritale o anche solo amorosa; poi, come principio darwiniano e positivistico che domina tutto il romanzo, presente nell'origine del nome stesso dei Trao (il cui motto è "Virtutem a sanguine traho", in ricordo del "fallo della prima autrice" con un "re libertino"⁷²), nel personaggio della baronessa Rubiera, che anticipa rovesciandola (in quanto è lei, contadina, che ha sposato un nobile), in una "mise en abyme", la storia di Gesualdo; allusivamente presente nel "destino" di Diodata, l'umile serva e amante di Gesualdo, "forse figlia di barone"⁷³; presente infine nel matrimonio di Gesualdo e Bianca e in quello di Isabella e del duca di Leyra. Principio che potremmo anche dire della "mésalliance", in

⁷² *Op. cit.*, p. 133.

⁷³ *Ibid.*, pp. 90, 92.

quanto lede il senso dell'onore e della dignità malavogliesca. Donde il senso di "souffrance", di tormento, incertezza e frustrazione e solitudine dei personaggi, in particolare di Gesualdo. Senso che accompagna il protagonista verso la fine, dal cinismo del politicante al finale nichilismo, dall'attivismo quasi superumano all'attesa della morte. L'immagine della mano, che abbiamo trovato all'inizio dei *Malavoglia*, in rapporto con il sostituirsi alla "pietas" malavogliesca della struttura familiare come luogo di potere e d'intrigo, o come luogo sognato e delusivo di gratificazione affettiva e quindi di totale sconfitta, si ricollega nel romanzo soprattutto al tema della fatica, grado negativo del lavoro, che Gesualdo s'illude possa cancellare le differenze sociali, se non addirittura riaccendere il sentimento, anche nel personaggio di Bianca. Ricordiamo le mani "... annerite [...] piccole e scarnie: delle povere mani pel suo duro mestiere"⁷⁴ di Diodata, che suscitano in lui tenerezza ma non lo fanno recedere dalla decisione di abbandonarla; le mani non diverse di Bianca nella scena della prima notte di matrimonio, "mani gracili e un po' sciupacchiate alle estremità di ragazza povera avvezza a far di tutto in casa [...] quelle mani piccole, che avevano lavorato come le sue", e cui si contrappongono le sue "grosse mani"⁷⁵. Mani che rimangono infine la testimonianza della sua sconfitta familiare e umana: da Isabella in collegio, che gli guarda "le mani per vedere se davvero erano sporche di calcina"⁷⁶, alla scena conclusiva di Gesualdo morto, dove l'attenzione dei servi che circondano il cadavere (non più socialmente dall'alto, quindi, ma dal basso, a dire la sconfitta totale, l'abbandono da parte di tutti) si appunta sulle sue mani: "le mani che hanno fatto

⁷⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 158-160.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 278.

la pappa..."⁷⁷. Conclusione che dissacra, col simbolo della partecipazione sociale e della religione familiare, anche il mito della roba.

All'affermazione che la novella *Libertà*, che mette in scena la rivoluzione di Bronte alla notizia dell'arrivo di Garibaldi, sarebbe l'unico testo verghiano "in cui un fatto storico è calato in forme narrative e non fa semplicemente da sfondo"⁷⁸, si potrebbe obiettare che gli avvenimenti storici sono per Verga forme partecipate della sconfitta dell'uomo. Non solo essi hanno per lo più esito negativo (dalla battaglia di Lissa in cui muore anche Luca, e che contribuisce quindi alle sventure dei Malavoglia, alla rivoluzione di Bronte, alla battaglia di Custoza del '66): l'attenzione dello scrittore va quasi sempre, come osserva il De Meijer⁷⁹, alla "retroguardia sfinita" dell'esercito che combatte; ed egli non manca poi di sottolineare l'incomprensibilità per l'uomo di ciò di cui è stato addirittura protagonista. In *Camerati*, novella confluita in *Per le vie* (1883), dedicata alla sconfitta dell'esercito italiano a Custoza, ne abbiamo conferma e abbiamo inoltre non a caso la ripresa della lezione stendhaliana di Waterloo nella *Chartreuse de Parme*, chiave del metodo cui Verga si rifà, come altri narratori, affrontando un luogo deputato della storia che rende appunto il senso di incapacità di

⁷⁷ *Ibid.*, p. 481. V. Guarracino (*Mastro-don Gesualdo*, a c. di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1989, p. 453) segnala l'articolo di P. Nicosia, "Le mani di mastro-don Gesualdo" *Sicilia*, Catania (18 novembre 1969), che ricorda che "nel linguaggio dei muratori «pappa» indicherebbe impasto di calce e di gesso, cioè calcina: spiegazione "più coerente non solo col contesto, ma anche con precedenti notazioni" (cfr. le mani "sporche di calcina" di Gesualdo: n. 76, p. 278 del romanzo). L'immagine delle mani è presente anche in Olindo Guerrini, formatosi al magistero giacobino del Carducci. Cfr. *Primo maggio* (1878), *Poeti dell'Ottocento*, a c. di L. Baldacci, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 840: "Toccandosi le mani ognuno di loro / cerca il vicino chi sia. // Se i calli suoi non vi segnò il lavoro / quella è una man di spia...". Cfr. la cit. di A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, p. 50.

⁷⁸ *Tutte le novelle*, cit., C. Riccardi, *Note ai testi*, p. 1030.

⁷⁹ Cfr. P. De Meijer, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969, p. 80.

dominare l'evento nella sua complessità, come ha osservato Bachtin citando la descrizione di Tolstoj della battaglia di Borodino, "dal punto di vista di Pierre che non la capisce"⁸⁰. Sarebbe inaccettabile⁸¹ parlare di un Verga che prende a modello Stendhal, ma è lecito e anzi necessario vedere un Verga che non lo ignora, e così facendo approfondisce il tema di un'esperienza più vasta del mondo, riproponendo il motivo del ritorno come paradosso politico o mito.

Per quanto concerne i rapporti di Verga con Stendhal nell'ambito della problematica di cui ci occupiamo, va citata anzitutto la tesi di L.F. Benedetto⁸², che affermava la dipendenza di *Camerati* dall'episodio di Waterloo, anche se limitandola a certi aspetti del racconto: la scena del riconoscimento, da parte di Fabrizio del Dongo, di Ney e di Napoleone, grazie all'aiuto dei camerati, che avrebbe ispirato la scena analoga di Vittorio Emanuele riconosciuto da Malerba; e taluni particolari descrittivi del quadro volutamente dispersivo del combattimento o della finale sorpresa nell'apprendere la sconfitta. In effetti, manca nella scheda del Benedetto la sottolineatura della diversa motivazione del comportamento del "soldatino", del "semplice" verghiano (termine in cui già affiora il modello flaubertiano presente pure in un'altra novella della raccolta, *Semplice storia*) e di Fabrizio; e manca, come è assente anche nella critica successiva, un approfondimento del significato di questo approccio allo scrittore francese. Tra gli studiosi che hanno inteso l'importanza dell'accostamento vanno citati G. Bàrberi Squarotti⁸³ e G.P. Marchi⁸⁴. Il primo vede in

⁸⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a c. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 311.

⁸¹ Cfr. A. Navarria, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, pp. 200-210.

⁸² L.F. Benedetto, *Arrigo Beyle milanese*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 106-107. Per un'analisi metodologicamente aggiornata del testo stendhaliano, v. S. Agosti, "Stendhal et la «grammaire» de l'événement", *Strumenti critici*, 1982, 47-48, pp. 107-128 (ma v. ora «Grammatica» dell'evento nella narrativa di Stendhal", in *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 61-88).

⁸³ Cfr. G. Verga, *Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 204-205.

⁸⁴ Cfr. Verga e il rifiuto della storia, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 28-30.

Malerba il contadino meridionale in contrapposizione con la mentalità cittadina, "capitato nella guerra senza sapere nulla" e che alla fine non sa capacitarsi che la battaglia sia stata perduta; e acutamente avverte che il Verga fa qui "il verso allo Stendhal de *La Chartreuse*", arrivando "fin quasi alla vera e propria citazione, quando a Malerba appare il re, non diversamente che a Fabrizio del Dongo Napoleone". Il Marchi crede che ci sia pure dipendenza di Verga da Stendhal, specie per il riconoscimento di Vittorio Emanuele che richiama quello del maresciallo Ney: "Calco tanto più significativo, in quanto viziato da un anacronismo: è noto infatti che Vittorio Emanuele non partecipò alle operazioni militari". Rilievo prezioso, che può contribuire a sottolineare la libertà dell'immaginario verghiano, ma anche l'intento parodistico presente nel racconto. Marchi vede poi nel testo, in contrapposizione con "la mobile coscienza in formazione" di Fabrizio, uno sforzo estremo di "oggettivazione" da parte del Verga, mirante a "depsicologizzare la scena di combattimento", allo scopo di fare della guerra un "evento ineluttabile, assimilabile ad un'epidemia o a una catastrofe naturale: per cui il tipo ideale di soldato non è il cittadino-operaio cosciente dei suoi diritti, ma il contadino che affronta la guerra con la stessa ignara determinazione con cui si sottopone alla quotidiana fatica del lavoro dei campi...". La lettura parallela dei due testi ci porterà a conclusioni in parte diverse.

Ricordiamo intanto che Bachtin parla di "un'altra linea" del romanzo di formazione, non più attento a educare l'uomo alla vita nella società borghese, secondo la definizione di Hegel, ma con Stendhal, Balzac e Flaubert, a mostrarci come "l'uomo positivo del mondo idillico diventa ridicolo, pietoso e inutile, e viene distrutto oppure si rieduca e diventa un rapace egoista"⁸⁵. Dove si potrebbe vedere una ragione di più dell'interesse combattuto di Verga (che pure, accingendosi a scrivere il *Mastro-don Gesualdo*, aveva pensato a un romanzo di formazione) per le vicende di Fabrizio.

⁸⁵ *Op.cit.*, p. 382.

Le scene del riconoscimento di Ney e del parziale riconoscimento di Napoleone in Stendhal si iscrivono appunto in un processo di educazione e di formazione di Fabrizio, che implica il ricupero della propria identità e un conseguimento di autonomia nello stesso mancato riconoscimento da parte del protagonista del suo vero padre, Robert, che pure incontra a Waterloo; e infine l'acquisto di un senso politico della vita, grazie all'esperienza della battaglia. Fabrizio, ignorante in tal senso perfino agli occhi di sua madre, che teme di vedere in lui il frutto di una "éducation absolument manquée"⁸⁶, alla fine dell'episodio, nei giorni di convalescenza ad Amiens,

devint comme un autre homme, tant il fit de réflexions profondes sur les choses qui venaient de lui arriver. Il n'était resté enfant que sur un point: ce qu'il avait vu, était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo? Pour la première fois de sa vie il trouva du plaisir à lire; il espérait toujours trouver dans les journaux, ou dans les récits de la bataille, quelque description qui lui permettrait de reconnaître les lieux qu'il avait parcourus..."⁸⁷.

Donde l'importanza del tema della metamorfosi, per la quale il personaggio, "mon petit", "mon cher petit", "mon pauvre petit"⁸⁸, per la "geôlière" o per la vivandiera, o "blancbec"⁸⁹ quando, ritenuto una spia, è rinchiuso in carcere, raggiunto il fronte diventa infine un ussaro e apparirà anzi, agli occhi delle fanciulle che si prendono cura di lui ferito, come "un prince déguisé"⁹⁰, dopo essere riuscito a battersi in difesa del colonnello Le Baron in una scena che recupera la tradizione cavalleresca di cui sognava. S'inserisce in questa occasionalità descrittiva, in rapporto con il divenire tra realtà e sogno

⁸⁶ Cfr. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles*, édition établie par H. Martineau, vol. II, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1952, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

del personaggio, il riconoscimento del maresciallo. Scena di cui è variazione, qualche pagina dopo, quella di Napoleone, acclamato dalla scorta, ciò che fa supporre a Fabrizio che si tratti dell'imperatore.

L'ottica di Waterloo nasce dunque da quella soggettiva di Fabrizio, attraverso un'educazione che potremmo dire sentimentale ed idealmente politica. Quella di Custoza, invece, attraverso il personaggio antierico di Malerba; Verga non ignora certo la lezione stendhaliana, ma per lo più per contrapporvisi, sostituendo alla soggettività l'impersonalità; al mito di una formazione che recupera la poesia cavalleresca, quello del ritorno a un passato arcaico e immobile. Malerba è descritto inizialmente come un goffo:

I camerati si divertivano alle sue spalle. Gallorini [che nella conclusione della novella cercherà di far la morale al protagonista] gli faceva il ritratto sul muro col carbone, e il nome sotto⁹¹.

Cioè come qualcosa di diverso da un "blancbec" (voce della fine del Settecento, secondo il Robert, che spiega: "Jeune homme sans expérience et sûr de soi"⁹²). E il punto d'arrivo non potrebbe essere più intenzionalmente diverso: Verga sembra proprio capovolgere l'approdo alla cultura e alla politica di Fabrizio. Scrivendo *Camerati* infatti, il narratore non può dimenticare, delineando la figura del reduce, quella di 'Ntoni di ritorno dal servizio militare, cui lo speciale cerca di far leggere la *Gazzetta di Catania* e *Il secolo* (giornale, quest'ultimo, fondato proprio nel 1866, l'anno di Custoza, e citato come "termine negativo della polemica verghiana"⁹³, in alcune novelle di *Per le vie*), e che potrebbe quindi già riecheggiare il testo stendhaliano, ma con la differenza, che in Malerba diventa netta, che 'Ntoni "si seccava a leggere": gliel'avevano insegnato per forza

⁹¹ *Op. cit.*, p. 424.

⁹² P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1973, *ad vocem*. Cfr. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Montecarlo, 1973 (ambidue citano Voltaire).

⁹³ Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 112.

quand'era soldato, ma gli costava fatica e non ne vedeva il profitto⁹⁴. Non meno essenziale il problema della diversità dei personaggi verghiani e di Fabrizio nella partecipazione alla vita militare. Diversità che in 'Ntoni giunge fino all'avvilimento del modello cavalleresco nella sua stessa accezione rusticana: all'esercizio delle armi, al duello di Fabrizio in difesa di Le Baron, di stampo ariostesco, o al duello di Turiddu e di compar Alfio, si sostituisce la guerra di guardie e ladri nell'episodio del ferimento di don Michele. Più vicino invece al nonno che al giovane 'Ntoni (anche se non arriva a identificarsi con lui) è il personaggio di Malerba.

In effetti non c'è in Malerba un progredire nel corso della novella, ma caso mai un rivelare (al di là dell'attesa di chi lo circonda e da cui, grazie al nomignolo, come i Malavoglia o Malpelo, è anzitutto misconosciuto), nella sua fedeltà a un mondo di remote certezze, nella sua speranza di non smarrirsi, di ritornare ("Ogni giorno con un pezzetto di lapis faceva un segno su di un piccolo almanacco che aveva in tasca"⁹⁵), nella sua stessa credulità, una sicurezza istintiva e una capacità di orientarsi che gli permettono di uscire dal labirinto, immagine della vita, in cui si trova. Alla metamorfosi di Fabrizio, Verga sostituisce il rimanere sempre se stesso di Malerba. Il suo moderato stupore, quindi, a sentirsi dire che quello è il re, è speculare rispetto alla sua indifferenza:

— O chi è colui ? chiese Malerba.

— Vittorio, rispose il Lucchese. Che non l'hai mai visto nei soldi, sciocco!

I soldati si voltavano a guardare, finché potevano. Poscia Malerba osservò fra sè: — Quello è il Re⁹⁶.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 223.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 424-425.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 429.

E non a caso ciò che della storia sembra gli sia qui rivelato è un falso, come ha osservato il Marchi. Viene in mente padron 'Ntoni che, considerato un "codino marcio [...] che cospirava per il ritorno di Franceschello, [...] invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi..."⁹⁷; e naturalmente anche la novella *Cos'è il Re*, e il materiale leggendario di proverbi e sentenze contro il re che è stato citato in proposito dagli etnologi⁹⁸.

Nella *Chartreuse* l'"admiration enfantine" di Fabrizio per il maresciallo Ney e per Napoleone si accompagna a una concezione della guerra come "ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon"⁹⁹, concezione che nonostante le traversie rimarrà fondamentale in tutto l'episodio e cui si ricollega il rapporto con gli ussari: "Ce qui déterminait Fabrice à rester, c'est que les hussards ses nouveaux camarades lui faisaient bonne mine..."¹⁰⁰. Nel titolo della novella verghiana, *Camerati* — che il Bigazzi¹⁰¹ giustamente definisce ironico —, si conferma invece il carattere se non fittizio eccezionale del coro di *Per le vie*: che non è più quello complice e ultimamente protagonista dei *Malavoglia*, nè quello dispettoso ma in fondo solidale e partecipe di un odiosamato destino che circonda Rosso Malpelo. Nè infine quello che costituisce, se non lo sfondo provvidenziale, quello della Fortuna rispetto alla vicenda di formazione di Fabrizio. Il coro dei camerati (il termine affiorava già nella novella *In piazza della Scala*, a indicare i colleghi tra i quali Bigio "teneva cattedra"¹⁰²) esprime la convenzionalità di un rapporto sociale che respinge nelle proprie convinzioni e nei propri pregiudizi l'individuo.

⁹⁷ *I Malavoglia*, cit., p. 10.

⁹⁸ Cfr. M. Tropea, *Cos'è il Re*, in *Novelle rusticane 1883-1983. Letture critiche*, a c. di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 11-30.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 115.

¹⁰² *Tutte le novelle*, p. 367.

A ciò corrisponde lo sfondo mobile ed eccezionale, mosaico di scene particolari e incoerenti che diventano espressione di disgregazione sociale anche in altre novelle della raccolta, in particolare in *L'ultima giornata*, dove il coro fortuito e fittizio ("frotta", "crocchio" o "brigata"¹⁰³), non serve se non a isolare il personaggio del suicida. La battaglia, vissuta da un gruppo di soldati e persa senza che nemmeno se ne siano accorti, è occasione al rivelarsi della figura di Malerba, il quale da "grullo" diventa "pratico"¹⁰⁴, sentendo che la giornata sarà calda "alle buffate di vento", o intervenendo in aiuto del tenente che "faceva anche lui alle fucilate come un semplice soldato"¹⁰⁵. E Malerba accompagna il suo intervento con la battuta: " — Lasciate fare a me che è il mio mestiere". La frase suggerisce una distinzione di funzioni in rapporto con un ruolo, in cui riaffiora l'immobilismo sociale verghiano. Nella *Chartreuse*, a questa stratificazione irreversibile corrisponde invece, coerentemente con il dinamismo formativo del personaggio, un dinamismo o trasformismo gerarchico: appaiono soldati, caporali, ufficiali, marescialli, generali, l'imperatore. In un giuoco cui contribuisce l'astuzia di Fabrizio, il suo farsi credere certo Vasi o certo Boulot, inventando personaggi inesistenti, in una strategia da "petit Machiavel"¹⁰⁶. E "métier de dupe"¹⁰⁷ definisce dentro di sé Fabrizio l'esporsi "à être tué", prima di entrare in possesso di un fucile per potersi battere. La frase messa in bocca da Verga a Malerba ("Lasciate fare a me che è il mio mestiere") nasce come risposta alla frase di Stendhal, con qualcosa in più di un capovolgimento. Escluso infatti che essa possa corrispondere a un'esibizione di attitudini e di una preparazione militare che nulla lascia supporre nel personaggio, la battuta viene a confermare — ci sembra — la cieca disponibilità di chi è socialmente subalter-

¹⁰³ *Ibid.*, p. 448.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 426.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

no: e solo in questo senso è accettabile l'interpretazione che vorrebbe fare di Malerba il simbolo del contadino-soldato. In effetti tale ruolo è nel personaggio più passivo che attivo. Come osserva il Bigazzi¹⁰⁸, anche il Malerba di *Camerati* "prende le distanze dal mondo, che ha il volto storico del Regno d'Italia"; e con lui il Verga che, "da uomo della vecchia borghesia risorgimentale" non poteva "credere alla protesta scapigliata e poi socialista fomentata anche da quella guerra e dalla lunga questione romana, mentre la Comune parigina, sullo sfondo, sembrava indicare il prezzo della lotta di classe". L'indifferenza di Malerba nel riconoscere (o credere di riconoscere) il re sta sullo stesso piano della sua diffidenza per le chiacchiere del Gallorini, che ritrova a guerra finita; paragonabile, come s'è detto, all'atteggiamento del nonno, che diceva a 'Ntoni nel capitolo VII dei *Malavoglia*: "Tu bada ai fatti tuoi, ché tutti costoro gridano ognuno pel suo interesse..."¹⁰⁹. Né sembra possibile assegnare un significato a Malerba che non sia quello, in senso restrittivo, del mito, del paradosso politico e dell'utopia, proprio del venir meno di ogni senso di socialità e solidarietà. Il suo rifiuto della storia si iscrive in un destino di sconfitta; è un vinto come i Malavoglia e anticipa la parabola discendente del tragico itinerario esistenziale di mastro-don Gesualdo.

Pio Fontana
Università di San Gallo

¹⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 113-115.

¹⁰⁹ *I Malavoglia*, cit., p. 100.

Avvertenza

A stesura avvenuta e a correzione compiuta delle bozze del presente saggio, sono apparsi due importanti contributi di Ferruccio Cecco, cioè l'edizione critica già citata dei *Malavoglia*, Milano, Il Polifilo, 1995; e *I Malavoglia. Testo critico e commento*, Torino, Einaudi, 1995. Ambedue propongono novità testuali ed esegetiche: solo per fare un esempio, il commento, anticipato in quello scolastico dell'86, è particolarmente arricchito di puntuali riferimenti etnologici, di cui sarebbe stato di grande utilità tener conto, per chiarire la tematica affrontata. Ci proponiamo comunque di approfondire in altra sede il nostro discorso, giovandoci in particolare degli strumenti messi a disposizione dalla più moderna filologia e critica, anzitutto dei contributi citati.