STUDI E SAGGI

COLLANA DIRETTA DA

PAOLO ORVIETO

CONDIRETTORI

CLAUDIO GIGANTE, MATTEO PALUMBO,
EMILIO RUSSO

58

MARIELLA MUSCARIELLO

PARADIGMI SICILIANI

SAGGI DI LETTERATURA DELL'OTTO E DEL NOVECENTO

SALERNO EDITRICE
ROMA

Il volume è stato pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli «Federico II»

ISBN 978-88-6973-268-3

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2017 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PREMESSA

La letteratura siciliana tra Otto e Novecento si è come edificata su di un fertile paradosso: la marginalità geografica dell'isola e la conseguente lontananza dagli spazi continentali dove fervevano i dibattiti intorno alla nascita della cultura della Nuova Italia non impedirono agli scrittori di Sicilia di diventare, in modi diversi, alfieri della modernità. Certo, per alcuni di loro, segnati dall'esclusione e da una metaforica claustrofobia, fu necessario andare "di là del mare" e Firenze, Milano, Roma, Bonn furono le mete scelte per colmare le distanze. Portarono con sé il bagaglio di una preziosa eredità, quelle «"tendenze materialistiche", egemoni fin dal Settecento illuministico»[1] che si convertirono velocemente in un'adesione convinta allo scientismo positivista alieno, però, da ogni fede nel progresso, nelle "magnifiche sorti" di leopardiana memoria. Questo sostrato illuministico spiega anche l'apertura degli scrittori siciliani all'Europa, la curiosità intellettuale verso la Francia di Stendhal, Flaubert e Zola, il romanticismo tedesco, la Spagna di Cervantes e Unamuno, l'Inghilterra di Virginia Woolf e la conseguente disposizione al nuovo, alle sperimentazioni. Sia quelli che andarono a respirare "la grand'aria" oltremare che quelli che restarono, lavorarono per costruire un'identità regionale non separatista, ma edificata sul continuo confronto isola-continente, capace insieme di raccontare la singolarità della "sicilitudine" e il suo essere "metafora" del mondo.

Ha scritto Madrignani che «di fronte alla narrativa di Capuana, Verga, De Roberto, Pirandello e i loro seguaci si ha l'impressione di un'inusuale omogeneità pur nella grande varietà sul piano della scrittura. Questo effetto è sí dovuto alla matrice regionale comune, ma non meno alla disposizione a "educare" il pubblico continentale mettendolo di fronte ad una verità stilizzata ad alta densità visiva e impegnata a far emergere "le cose"».[2] Le "cose" di Sicilia, di una terra ripetutamente colonizzata, bef-

1. R. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. A. Asor Rosa, iii. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 711-89, a p. 715.

2. C.A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 8-9.

fata dalla Storia, stremata da una natura che è insieme "luce e lutto", passioni violente e desiderio di morte, che dietro le attrattive di una bellezza incontestabile nasconde piú di un'insidia. Ma non solo. A partire da Verga la letteratura siciliana diventa un'operazione di "scavo": scavo nelle lontane radici greche, nelle quali si annida una bellezza perduta ma anche l'origine di una visione fatalistica dell'esistenza che produce inerzia, immobilità sociale e alla quale consegue un senso diffuso del tragico, ma di un tragico "moderno", in cui la *tyke* «non nasce piú dal cielo, ma dal corpo e dai visceri [...] e dalla materia scende ogni sfida, ogni sconfitta»;[3] scavo come continuo esercizio della memoria per tutelare dalla forza corrosiva del tempo e dalle omologazioni della modernità la storia "minima" di una civiltà, l'antica immagine dell'isola dei "gelsomini" ora stuprata dalle violenze del "nero" presente. Tutto questo popola l'immaginario dei siciliani e nelle mani sapienti degli scrittori ha preso forma in una galassia tematica che trama i loro mondi fittizi e nutre la loro costante ambizione al "vero".

Attraverso l'analisi di alcuni testi – novelle e romanzi – questo volume intende descrivere una sorta di micromappa dei campi semantici che sono presenti tanto nella scrittura "storica", razionale di autori provenienti dalla parte occidentale dell'isola – come Pirandello, Sciascia, Lampedusa – quanto nel dettato mitico-poetico di chi è nato alle falde dell'Etna – Verga soprattutto –, ma tutti sempre disposti a necessari e significativi spostamenti geografici da una parte all'altra quando le ragioni del mondo descritto e osservato lo richiedono.[4]

Il rancore verso la Storia che lega molti intellettuali siciliani all'indomani dell'Unità d'Italia nasce con Verga: esplicito in *Libertà* e in *Dal tuo al mio*, già si insinua però nella compagine mitica dei *Malavoglia* attraverso il personaggio di don Franco che elegge la propria farmacia a "piccolo Parlamento" di Aci-Trezza. Qui l'ottimismo illuministico di don Franco si sgretola di fronte alla presa d'atto di un paese il cui consiglio comunale

3. G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu. Introduzione al 'Mastro-don Gesualdo'*, ora in Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 37-67, alle pp. 62-63.

4. V. Consolo, *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, p. 179.

riproduce in scala ridotta i miasmi della corruzione che si respirano nelle stanze del potere della Nuova Italia. Dunque è Verga l'archetipo del diffuso "antistoricismo" dei siciliani, limpidamente analizzato da Spinazzola e che trova nel lungo monologo interiore di don Fabrizio agonizzante l'epicedio di ogni utopica speranza nel progresso e nella Storia.

È stato Vincenzo Consolo in piú occasioni a definire la Sicilia come "terra tragica", vessata dalla "natura" e dalla "Storia" e Verga come «Eschilo e Leopardi della tragedia antica, del dolore, della condanna umana»,[5] autorizzando, per cosí dire, a rileggere *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* come forme diverse del tragico nella modernità che ora «corrompe e condanna» con i suoi insidiosi incantamenti, ora predispone un «nuovo averno profano» per chi per la "roba" si è venduto l'anima.[6]

Quella siciliana è una cultura, come si è detto, aperta all'Europa e disponibile a ogni forma di sperimentalismo. Gli stessi Verga e Capuana, pur avendo elaborato e praticato il modello narrativo del Verismo, furono capaci di superare la cosiddetta "barriera del naturalismo".[7] L'analisi di alcune loro novelle, *Mostruosità*, *Tortura* e *Tentazione!*, dimostra la capacità di narrare anche ciò che non è visibile e misurabile, l'anima, gli insondabili processi della coscienza, le psicopatologie, addentrandosi, cosí, nei territori destabilizzanti della modernità.

Tra Capuana e Pirandello piú figure di "escluse" si aggirano con diverse fisionomie ma con invariata pregnanza di simbolo etnico-culturale nell'immaginario narrativo degli scrittori siciliani di fine Ottocento e primi del Novecento. L'opera di Maria Messina risulta in questo senso emblematica. Tanto le sue novelle quanto i suoi romanzi pullulano di figure femminili sequestrate nei perimetri asfittici di case paterne e coniugali, escluse dal "fuori", ignare del mondo, condannate a vivere in spazi claustrofobici e in un tempo regolato sui ritmi ripetitivi e stagnanti della vita domestica. Vanna, la protagonista di *Casa paterna*, che ha potuto sperimentare, attraverso il matrimonio, l'"altrove", risulta doppiamente esclu-

5. V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994, p. 67.

6. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 62-63.

7. Il riferimento è al noto volume di R. Barilli, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.

sa: dalla vita della metropoli a cui il marito la fa sentire inadeguata e dalla dimora dov'è nata a cui torna per salvarsi e per ritrovarsi. Perché anche qui, dove molto è cambiato, non trova nessuna affettuosa accoglienza: colpevole di un atto di insubordinazione verso l'istituto matrimoniale e di avere con la sua fuga macchiato la propria famiglia d'origine di un'onta pubblicamente deprecabile, a lei non è concesso neanche il risarcimento del *nostos* dal momento che, per dirla con Verga, «quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni piú, perché ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le faccie con cui lo guardano son mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui».[8]

Come ha scritto Weinrich, «l'onore ha la sua storia».[9] La sua genesi risale alla letteratura spagnola del XVI secolo e, con varie modalità, si è accampato nelle mitologie letterarie dell'Europa occidentale. Codice non scritto, afferisce a «un'etica dell'opinione pubblica» e trova la sua espressione piú adeguata nella tragedia e nel dramma. Il "sangue caldo" dei siciliani e l'importanza accordata agli "occhi degli altri" spiegano la proliferazione del tema dell'onore nel teatro e nella narrativa siciliana, in cui le regole del mondo rusticano intervengono a lavare l'onta con la violenza e insieme a giustificarne il ricorso. Il tema dell'onore, declinato negli opposti registri del tragico verghiano e del grottesco pirandelliano, è qui rappresentato dall'impalcatura drammatica di *Malía* di Capuana, dove il balenio di un coltello azzera la vergogna dell'adulterio, e dalla storia farsesca della prima novella di Maria Messina, *Pettini-fini*.

Gli scrittori siciliani del Novecento, «in lotta con il seppellimento e con l'oblio»,[10] hanno innalzato una trincea di "musei", album fotografici, vocabolari dialettali e dizionari letterari, adibiti a raccontare, per lemmi, i caratteri della loro civiltà. Di conseguenza la memoria è un tema ricorrente nelle scritture di Sciascia, Bufalino e Consolo. Per Sciascia è strumento sostanziale della sua idea civile di letteratura, dell'impegno a rappresentare le trame del Potere e a offrire, come un lascito testamentario

8. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1995, p. 347.

9. H. Weinrich, *Mitologia dell'onore*, in Id., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it. di P. Barbon, I. Battafarano, L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 227-49, a p. 227.

10. V. Consolo, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1988, p. 123.

ai lettori a venire, le verità nascoste della Storia; per Bufalino è un mezzo per approntare, nostalgicamente, un «catasto affettivo» in cui recuperare frammenti di vita vissuta e oggetti, mestieri, figure delle tradizioni di una comunità;[11] mentre Consolo si serve della memoria per ritrovare nelle radici elleniche, sepolte dagli oltraggi e dagli scempi di una modernità oramai degradata e imbarbarita, la «sacralità perduta» della sua terra.[12]

11. G. Bufalino, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 22.
12. G. Turchetta, *Introduzione* a Consolo, *Le pietre di Pantalica*, cit., pp. v-xiii, a p. xi.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I saggi che seguono, qui rivisti e in qualche caso ampliati, sono quasi tutti già apparsi altrove. Il saggio del cap. I è stato pubblicato nel vol. *Prospettive sui 'Malavoglia'*. Atti dell'Incontro di studio della Società per lo studio della modernità letteraria, Catania, 17-18 febbraio 2006, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki, 2007, pp. 91-98; il saggio del cap. II in *«Tutto è degno di riso…». Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, a cura di A. Saccone, Napoli, Liguori, 2012, pp. 61-79; il saggio del cap. III in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*. Atti del Convegno internazionale di Napoli, 30-31 gennaio 2004, a cura di M.R. Alfani, P. Bianchi, S. Disegni, Napoli, Marchese, 2009, pp. 154-61; il saggio del cap. IV in *Il teatro verista*. Atti del Congresso di Catania, 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, 2 voll., I pp. 77-89; il saggio del cap. V è inedito; il saggio del cap. VI è già apparso in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, a cura di R. Giglio e P. Sabbatino, Napoli, Liguori, 2002, 2 voll., II. *Il Novecento*, pp. 171-85; il saggio del cap. VII in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole-Lussografica, 2004, 2 voll., I pp. 463-71; il saggio del cap. VIII è stato pubblicato *on line* sul sito www.italianisti.it (2007); il saggio del cap. IX (con il titolo *Sciascia e la memoria*) è in *L'eredità di Leonardo Sciascia*. Atti dell'Incontro di studi, Napoli, 6-7 maggio 2010, a cura di C. De Caprio e C. Vecce, Napoli, Il Torcoliere, 2012, pp. 187-94.

I

IL "PICCOLO PARLAMENTO" DI ACI-TREZZA

Che l'asse portante dei *Malavoglia* sia l'aperta contraddizione tra i valori di un *ethnos* primitivo e le irrequietudini dell'*ethos* borghese, è un assunto ampiamente condiviso dalla piú accreditata critica verghiana. Il primo romanzo del ciclo dei Vinti – a parere di Leonardo Sciascia scritto «*nella* storia» –[1] cela all'interno del racconto delle «minuzie quotidiane», dell'«inessenziale», un quadro di riferimento molto piú ampio,[2] che travalica i ristretti confini di Aci-Trezza per rappresentare, metaforicamente, i meccanismi delle «passioni» dell'Italia post-unitaria.[3] Ha scritto, infatti, Vitilio Masiello che qui «la microstoria [...] reca in sé la struttura cromosomica della macrostoria».[4] In una scrittura come quella verghiana, programmaticamente atteggiata a riprodurre "quadri" del mondo, lo spazio è inevitabilmente pregno di significato; non stupisce, quindi, che proprio nella mappa topografica del borgo è dato di rinvenire il piú vistoso segno di miniaturizzazione delle dinamiche storiche della nascente nazione che, a diversi livelli, si insinuano, corrosivamente, nelle trame del mito. Ci riferiamo alla farmacia di don Franco che funge, in questo senso, da cronotopo particolarmente raffigurativo.[5]

La farmacia compare con una certa insistenza nella letteratura degli ultimi decenni dell'Ottocento, ora come il luogo di una micidiale cooperazione tra medici e speziali avidi di guadagni, ora come punto d'in-

1. L. Sciascia, *Verga e il Risorgimento*, ora in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 151-56, a p. 155.

2. R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 43-45.

3. Si allude, qui, al manifesto programmatico che Verga aveva affidato alla nota *Prefazione* all'*Amante di Gramigna* (ora in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 202-10, alle pp. 202-3).

4. V. Masiello, *'I Malavoglia' e la letteratura europea della rivoluzione industriale*, in Id., *I miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 101-41, a p. 119.

5. Per la nozione di cronotopo si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 390 sgg.

contro per cinici pettegolezzi e maldicenze.[6] Ma nel mondo dei *Malavoglia* fatalità e indigenza gravano sugli esiti letali delle malattie che vi compaiono, sicché il medico, don Ciccio, è solo una sparuta presenza non adibita a stilare costose ricette, né a varcare la soglia dello speziale,[7] e le chiacchiere e le calunnie lastricano già fin troppo le vie del paese, sostano insistentemente sugli usci, allignano nelle case. Di qui la rifunzionalizzazione di questo spazio topico che viene eletto a rissoso "sinedrio" in cui il linguaggio della politica trova, nel «coro di parlanti popolari», un suo cantuccio. In una periferia della periferia com'è Aci-Trezza, dove domina l'incultura, don Franco sa leggere e scrivere, è, dunque, il detentore di un sapere, è un intellettuale. Se è difficile coglierlo nell'atto di «pestar cremor di tartaro», è molto facile, invece, osservarlo mentre attende alla lettura dei giornali e alla diffusione delle notizie:

> Lo speziale teneva conversazione sull'uscio della bottega, al fresco, col vicario e qualchedun altro. Come sapeva di lettera leggeva la gazzetta, e la faceva leggere agli altri, e ci aveva anche la Storia della Rivoluzione francese, che se la teneva là, a portata di mano, sotto il mortaio di cristallo, perciò quistionavano tutto il giorno con don Giammaria, il vicario, per passare il tempo, e ci pigliavano delle malattie dalla bile […]. Il sabato, poi, quando arrivava il giornale, don Franco spingevasi sino ad accendere mezz'ora, ed anche un'ora di candela […] onde spiattellare le sue idee, e non andare a letto a mo' dei bruti, come compare Cipolla o compare Malavoglia. L'estate poi non c'era neppur bisogno della candela […] e qualche volta veniva don Michele, il brigadiere delle guardie doganali, e anche don Silvestro, il segretario comunale, tornando dalla vigna, si fermava un momento. Allora don Franco diceva, fregandosi le mani, che pareva un piccolo Parlamento, e andava a piantarsi dietro il banco (*Mv*, p. 32).

«Repubblicano e robespierriano, un Cincinnato e un Garibaldi» – cosí

6. Si legga di B. Montagni, *Luoghi e momenti di una micidiale cooperazione: la farmacia e il consulto*, in Ead., *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 155-70.

7. Nel racconto della malattia di Padron 'Ntoni si legge: «Tanto che, pesta e ripesta, il medico ripeteva che andava e veniva per niente, e faceva il viaggio del sale […]» (G. Verga, *I Malavoglia* [d'ora innanzi *Mv*], a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1997, p. 357. Le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

lo definisce Verga nei cartoni preparatori del romanzo –,[8] vorrebbe rivoluzionare il Gotha della comunità, attestato sull'immobilismo di un sistema feudale – «Un vero feudatario!», dice a don Silvestro, «siete l'uomo fatale, mandato in terra per provare come quattro e quattr'otto che bisogna fare il bucato alla vecchia società» (p. 227) – e sogna di sostituire alla «gente vecchia» gli «uomini nuovi», ai «gattini ciechi» che ciondolano per le vie del paese chi, per aver sperimentato la modernità, ha aperto gli occhi.[9] 'Ntoni, in quanto giovane e in quanto reduce da una incursione nel mondo, gli appare come il discepolo ideale da indottrinare: lo costringe a leggere il «Secolo» e la «Gazzetta di Catania», lo impegna in lunghe chiacchierate sull'ingiustizia sociale (p. 291), offrendogli gli strumenti per radicalizzare la propria lacerante distanza dall'etica patriarcale alla quale è stato educato. È dunque anche attraverso il linguaggio politico, la lingua di don Franco, che la modernità, come ha rilevato Luperini, travia e corrompe, esacerbando la «scissione interiore» che mantiene 'Ntoni tragicamente sospeso tra mito e storia.[10] Fallimentare è, in questa prospettiva, la propaganda politica del farmacista, né, d'altra parte, la voce narrante ha inteso mai presentarlo, sin dalla sua prima apparizione, come un eroe delle idee. Don Franco è una macchietta: ce lo dicono la sua «barbona» e le sue «gambette», il suo «sorriso furbo che pareva si voles-

8. Ora nell'*Appendice IV* (*I Malavoglia'. Personaggi, carattere, fisico, e principali azioni*) all'ed. cit., pp. 387-92, a p. 388.

9. «Don Franco predicava che senza uomini nuovi non si faceva nulla […] – Gente vecchia! – conchiudeva don Franco colla barba in aria. – Gente buona pel tempo della camarilla. Al giorno d'oggi ci vogliono uomini nuovi» (*Mv*, p. 237); «Cosí 'Ntoni faceva il predicatore, come lo speziale; almeno aveva imparato questo nel viaggio, ed ora aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati» (ivi, p. 278).

10. «Con 'Ntoni l'escluso diventa, anche in Italia, emblema principe dell'immaginario letterario della modernità. 'Ntoni è diverso anche perché è scisso. È sempre diviso fra due mondi e sempre collocato in quello da cui vorrebbe essere lontano. All'inizio è sospeso fra universo arcaico-rurale e mondo moderno e cittadino, vive nel primo e sogna il secondo; alla fine questa tormentosa sospensione appare confermata ma perché egli vivrà nel secondo e sognerà il primo […]. Il suo destino sta nella tensione verso qualcosa che non si realizza mai. Ed è quindi un personaggio non pacificato e non concluso. All'esperienza dell'estraneità verso l'esterno si unisce quella della scissione all'interno. Ma non sono appunto estraneità e scissione le marche distintive del personaggio moderno?» (Luperini, *Verga moderno*, cit., pp. 48-49).

se mangiare qualcuno a colezione» (p. 33); ce lo insinua il sacro timore che ha della moglie, la dispotica Signora.[11]

Uno sguardo irrisorio, questo sullo speziale, che si estende, come per un contagio, su tutte le istituzioni di Aci-Trezza e zone limitrofe: sul brigadiere don Michele, «grasso e grosso meglio di un canonico [...] sempre vestito di panno, e si mangiava mezzo paese, e tutti lo lisciavano» (p. 209); sul sindaco, «mastro Croce Callà "Baco da seta", detto anche Giufà», che «se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che se ne stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi» (p. 67); sugli uomini di legge del Tribunale di Catania: i giurati, altrettanti «*giudei* che sbadigliavano e si facevano vento col fazzoletto»; l'avvocato Scipioni, che «chiacchierava e chiacchierava che le parole andavano come la carrucola di un pozzo»; il Presidente, che «senza darsene per inteso lo guardava cogli occhiali, e i gomiti appoggiati sui libracci» (pp. 338-40). L'ottimismo illuministico di don Franco non regge alla prova dei fatti: al suo piccolo, utopico Parlamento allestito per riformare l'esistente, la comunità di Aci-Trezza preferisce un consiglio comunale che riproduce su scala ridotta i miasmi della corruzione che si respirano nelle stanze del potere della Nuova Italia:

> Tale e quale come quegli altri ladri del Parlamento, che chiacchierano e chiacchierano fra di loro; ma ne sapete niente di quel che dicono? [...] sembra che vogliano prendersi pei capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso dei minchioni che ci credono. Tutte vesciche pel popolo che paga i ladri e i ruffiani, e gli sbirri come don Michele (p. 284).

A lui, ormai edotto sul sistema, non resta altro che rinunciare a ogni velleità educativa per «rincantucciarsi per leggere il giornale» e sfogarsi «a pestare nel mortaio tutto il giorno per passare il tempo» (p. 362).

Parlando delle *Rusticane*, Giancarlo Mazzacurati ha scritto: «In altre novelle della raccolta (in particolare *Libertà* e *Cos'è il re*) si affaccia, con diversi toni, il tema che era rimasto implicito nel mondo dei *Malavoglia*. La

11. «Ma intanto se la Signora si affacciava alla finestra, don Franco cambiava discorso, e gridava: – Bel tempo, eh? – ammiccando di nascosto a don Silvestro, per fargli capire quel che ci aveva nello stomaco da dire» (*Mv*, p. 130).

disillusione degli intellettuali – e specie di quelli meridionali – nei confronti del nuovo stato, il sentimento di sconfitta che già trapelava in Verga fin dagli anni di *Eva* e di *Tigre reale* si rovescia ormai sul terreno della storia recente, e si traduce in ulteriore rassegnazione alla fissità, alla ripetizione implacabile dei rapporti di forza, senza piú alcuna luce ideale».[12]

Piú oltre, interpretando il messaggio affidato a *Dal tuo al mio*, il critico invitava a porre il testo verghiano «in relazione ad una costellazione di romanzi, dai *Viceré* [...] a *I vecchi e i giovani* [...], nei quali scrittori siciliani di diverse generazioni denunciavano l'immobilità di fondo della vita isolana, sotto o dietro le trasformazioni apparenti degli ultimi decenni».[13] Il canone del romanzo antistorico, distesamente tratteggiato da Vittorio Spinazzola nella triade De Roberto-Pirandello-Lampedusa,[14] sembra dunque avere nella lettura verghiana del progresso il suo autorevole archetipo: è infatti a partire dal "rancore" di Verga verso la storia che – come ci ha indicato anche Rosario Contarino – la letteratura siciliana avrebbe poi, con «ardui *bricolages*», rappresentato la modernità «come un appuntamento perdente e inopportuno, come una successione di inganni e di chimere».[15] Un rancore che si fa esplicito, appunto, dalle *Rusticane* in poi, quando lo sguardo di Verga sugli scenari della storia diventa via via sempre piú torvo, azzerando progressivamente ogni residua sintonia tra «registro intellettuale e registro popolare»,[16] sicché appare lecito considerare la novella *Libertà*, alcune pagine del *Mastro-don Gesualdo* e *Dal tuo al mio* come altrettanti capitoli del romanzo antistorico di Giovanni Verga. Un romanzo che racconta i falsi movimenti della storia, la sua sostanza statica, ripetitiva, inattaccabile;[17] che, descrivendo la «farsa carnevalesca» di una notte carbonara, rivisita il Risorgimento per denunciarne le impo-

12. G. Mazzacurati, *Verga*, Napoli, Liguori, 1985, p. 69.

13. Ivi, p. 117.

14. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

15. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, cit., p. 787.

16. «Dopo il gradino sociale dei *Malavoglia*, ancora prossimo alla stagnazione ripetitiva dei cicli naturali, all'economia arcaica della sopravvivenza e della riproduzione, la scrittura dei testi verghiani rivela infatti non solo progressivo distacco ma crisi e infine frattura del rapporto di sintonia affettuosa tra registro intellettuale e registro popolare» (Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 42).

17. Sulla novella *Libertà* e sull'immobilismo della storia siciliana in essa rappresentato,

sture;[18] che mette in scena, tra bagliori d'incendio e fumi di zolfo, i subdoli effetti del trasformismo che dalle aule del Parlamento dilaga fin nelle province siciliane perché, al di là di ciclici accessi di «eccitazione morbosa», tutto rimanga com'è.[19]

Nei *Malavoglia*, dove ancora zone di primitiva innocenza contrastano le impietose logiche dell'utile, tanta lucida e critica coscienza non poteva che esprimersi in tracce embrionali, rivestirsi di toni leggeri, rimanere, appunto, nell'implicito: tale è il romanzo di *de-formazione* dello speziale, comico prototipo di intellettuale disilluso. Ma non solo. La rivoluzione delle donne contro il dazio sulla pece, che mette in subbuglio il villaggio, finisce nel nulla come in *Libertà*: la Zuppidda che sbraita «con la schiuma alla bocca», lo zio Crocifisso che, «per paura di peggio [...] stava rintanato in casa» (pp. 123-27), preludono, in chiave buffa, all'inferno di Bronte, alla «strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie» e ai nobili che, nel disperato tentativo di salvarsi, fanno «barricare il portone»;[20] la seduta del consiglio comunale, intento ad azzuffarsi per beghe private e per la salvaguardia di interessi personali, sembra anticipare il notturno consesso di Vizzini;[21] l'accomodamento proposto da don Silvestro alla Zuppidda – «Ora si devono fare gli assessori nuovi, in cambio di Padron Cipolla o di Massaro Mariano, che non valgono niente, e si potrebbe metterci vostro marito» (p. 136) – è una versione, su scala ridotta, del trasformismo parlamentare.

È già dunque dal primo gradino della scala sociale che si apprestava

si veda G. Mazzacurati, *La bilancia di 'Libertà' ovvero della rotazione imperfetta*, in Id., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 176-216.

18. Si vedano, in merito alla "notte carbonara" del *Mastro-don Gesualdo*, le articolate note di commento di G. Mazzacurati che ha curato, del testo verghiano, l'edizione Einaudi: G. Verga, *Mastro-don Gesualdo. 1889. In appendice l'edizione del 1888*, Torino 1992, pp. 220-21 e n.

19. Si allude, qui, alla nota risposta polemica di Capuana alle critiche che Boutet, in occasione dei Fasci siciliani del 1894, rivolse alle, a suo avviso, false rappresentazioni della Sicilia offerte da Capuana stesso e da Verga. La polemica è ora in L. Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo* [...], a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 198-205.

20. G. Verga, *Libertà*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 338-45, alle pp. 338 e 340.

21. Si veda la farsesca seduta del Consiglio comunale di Aci-Trezza che deve discutere del dazio sulla pece (*Mv*, pp. 133-37).

a salire, che Verga iniziava a osservare le vicende storiche «al controluce della negazione»,[22] interrelando al «fresco e sereno raccoglimento» di uno sguardo da lontano sulla terra di origine,[23] i turbamenti che la «Società delle banche e delle imprese industriali»[24] avevano da tempo prodotto in un intellettuale transfuga, mosso, per dirla con Debenedetti, dalla «volontà di scrivere» e dalle seduzioni delle emozioni metropolitane.[25] All'altezza dei *Malavoglia* la volontà si era già convertita in intima «necessità»[26] e le «passioni turbinose e incessanti delle grandi città», i loro «bisogni fittizii»[27] avevano sí generato in lui una nausea per l'inautentico, ma gli avevano anche fornito un'esperienza ineludibile che non gli consentiva di riprodurre paradigmi primitivi integri, privi di «senso della storia».[28] Una storia che, nell'universo dicotomico di Aci-Trezza, popolato da galantuomini e non, si palesa ora come forza esogena, come fatalistica nemesi – la chiamata di 'Ntoni alla leva militare e la battaglia di Lissa vengono di là dal mare e sono percepiti dalla famiglia Toscano come «remoti richiami di punizione e di morte» –,[29] ora come una produzione endogena, volontaria importazione delle piaghe politiche dell'Italia post-unitaria che legittimano i comportamenti di una comunità, di per sé predisposta al culto della "roba".

In *Sicilia e sicilitudine* Leonardo Sciascia ha spiegato che «la paura esistenziale» che grava sulla visione del mondo del popolo siciliano è conseguenza della «paura storica». L'insicurezza, l'apprensione che contrad-

22. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, cit., p. 787.

23. Lettera a Capuana del 14 marzo 1879, ora in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 114.

24. Il riferimento è alla nota *Prefazione* al romanzo *Eva*, ora in G. Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, 3 voll., II p. 89.

25. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 51-86.

26. Ivi, pp. 89-238.

27. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 114, lettera del 14 marzo 1879.

28. «In una Sicilia che ha vissuto come negletta "periferia" le grandi trasformazioni dell'età moderna e le sue rivoluzioni politiche e sociali, la letteratura non è stata certo sprovvista di "senso della storia"; ma questa coscienza della dinamica degli eventi non è sfociata in una cultura della speranza e del "possibile", ma nella psicologia dell'"insicurezza" e nell'apologia dell'esistente» (Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, cit., p. 787).

29. Si veda Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 42-43.

distinguono i suoi comportamenti hanno origini lontane e si manifestano in un'atavica diffidenza per il mare: «Non del mare che li isola, che li taglia fuori e li fa soli», scrive, «ma piuttosto di quel mare che ha portato alle loro spiagge i cavalieri berberi e normanni, i militi lombardi [...], i garibaldini, i piemontesi, le truppe di Patton e di Montgomery; e per secoli, continuo flagello, i pirati algerini che piombavano a predare i beni e le persone».[30]

Il mare è, dunque, per i Siciliani anche la via piú facile per le patite invasioni della storia. Giovanni Verga di certo conservava nel proprio immaginario le tracce di questo insidioso sospetto se, nello scrivere *I Malavoglia* che ratificavano il suo ritorno alle radici isolane, è sul mare, quello vicino del golfo di Catania e quello lontano di Trieste, che la morte è sempre in agguato. All'inizio del capitolo terzo leggiamo:

> Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo [...]. Il mare si udiva muggire attorno ai *faraglioni*, [...] e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda (p. 52).

La *Provvidenza* è in mare, con Bastianazzo, Menico e il carico di lupini; padron 'Ntoni è sulla riva, quando, al tramonto, arriva Maruzza:

> Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa (pp. 59-60).

Le lacrime, le anime del Purgatorio, il malaugurio, se descrivono, realisticamente, una situazione di attesa allarmata, si prestano, però, anche a una interpretazione simbolica: la barca, con la sua preziosa merce, è il segno tangibile della compromissione del mito con le seduzioni fallaci della storia e il suo affondamento è il primo, funesto avvertimento della

30. L. Sciascia, *Sicilia e sicilitudine*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 11-17, a p. 13.

corrente rovinosa del progresso; il pianto della Longa e di Lia assume il sapore di un cupo presagio che unisce, in un unico destino di sconfitta, il vecchio e il nuovo, chi resta attaccato allo scoglio e chi sceglierà, invece, la via dell'esilio. Ed è dalla *sciara* che la Longa e Lia osservano, impaurite, la tempesta: la sciara, un deposito di detriti, che Carlo Levi, raccontando la Sicilia, ha assimilato, metaforicamente, a «una lunga striscia nera, come un immenso nastro di lutto posato sulla terra».[31]

31. C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1958, p. 100.

II

VARIAZIONI SUL TRAGICO NEL "CICLO DEI VINTI"

Premessa

Acitrezza, La Trezza, 'A Trizza, la treccia, l'intreccio. Forse nessun romanzo moderno è cosí privo d'intreccio – v'è una ripetizione ossessiva di sciagure come per spiegato gioco del caso, per accanimento divino –, nessuna narrazione è cosí priva di romanzesco come *I Malavoglia*. Un poema narrativo, un'epica popolana, un'odissea chiusa, circolare, che dà il senso, nelle formule lessicali, nelle forme sintattiche, nel timbro monocorde, nel tono salmodiante, nei proverbi gravi e immutabili come sentenze giuridiche o versetti di sacre scritture, Bibbia, Talmud o Corano, dà il senso della mancanza di movimento, dell'assenza di sviluppo, suggerisce l'immagine della fissità: della predestinazione, della condanna, della pena senza rimedio. […] Un villaggio di poche case, Trezza, con la piazza, la chiesa di San Giovanni, l'osteria, la sciara, le barche ammarate sopra la spiaggia, sul greto del torrente, sotto il lavatoio; e il cupo mare che s'infrange e spumeggia contro i *faraglioni*; e l'Etna alle spalle, nero e fumante, in eterna minaccia. Un luogo di pura esistenza, di mero accadimento. Il luogo della treccia, del nodo mai sciolto della tragedia.[1]

Una lunga citazione, questa da Vincenzo Consolo e dal suo *L'olivo e l'olivastro* – indignato e poetico racconto del viaggio di ritorno nella Sicilia massacrata della cultura di massa, «Itaca perduta» –, ma esemplare per dare inizio a una ricognizione delle strutture del tragico nell'incompiuto ciclo dei Vinti.

Nel maggio del '78, intento alla stesura del bozzetto marinaresco *Padron 'Ntoni*, Verga scriveva all'amico Capuana:

Pel *Padron 'Ntoni* penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è piú efficace ed artistica, se non piú giusta, e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza […]. Tu hai nostalgia

1. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, cit., pp. 48-49.

di Milano ed io della Sicilia, cosí siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità.[2]

Ha inizio qui un complesso «lavoro di ricostruzione intellettuale» con il quale riappropriarsi di immagini, volti, luoghi natii a lungo accantonati per fare spazio alla scrittura melodrammatica dei romanzi mondani, utili all'integrazione nella società letteraria del continente, necessari a risarcire, con il successo di pubblico e di critica, i gravi sacrifici imposti alla propria famiglia. Oramai, conquistatosi un posto a Milano, «la capitale bacologica»,[3] la Sicilia, già riemersa alla memoria con *Nedda*, nelle rifrazioni della fiamma di un caminetto – «nella fantasticheria e nel chiarore il tempo si approfondisce; le immagini e i ricordi si fondono. Il sognatore di fiamma unisce quel che vede a quel che ha visto. Conosce la fusione dell'immaginazione e della memoria», ha scritto Gaston Bachelard –,[4] gli si impone con piú urgenza, come un terreno vergine alla letteratura, capace di risvegliare un'ispirazione oramai «logora, pigra, nauseata di se stessa».[5] Per evitare il rischio di impantanarsi in una scrittura mediocre perché stereotipa e di maniera,[6] ora è d'obbligo sostituire la «mente» agli «occhi»,[7] appropriarsi della «conoscenza minuta di un universo antropologico»,[8] ma lasciare anche che i ricordi sottentrino all'osservazione ravvicinata del mondo di lusso. La contemporanea elaborazione del progetto verista che si impegnava a offrire la «rappresentazione della realtà co-

2. Verga, *Lettere a Capuana*, cit., pp. 93-94.

3. Ivi, p. 52 (lettera a Capuana del 13 marzo 1874).

4. G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, trad. it. di G. Alberti, Milano, SE, 1996, p. 101.

5. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 382.

6. Per i romanzi mondani del periodo fiorentino-milanese ci permettiamo di rinviare al nostro *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989.

7. «Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (Verga, *Lettere a Capuana*, cit., p. 114, lettera da Catania del 14 marzo 1879).

8. Sull'argomento si rimanda a tutto il saggio di R. Luperini, *Simbolo e ricostruzione intellettuale nei 'Malavoglia'*, in Id., *Verga moderno*, cit., pp. 105-44.

m'è stata, o come avrebbe dovuto essere»,[9] non poteva che evocare simulacri di dolore e di lutto, non poteva non disegnare un'"isola di carta" – per adoperare il titolo di un bel volume di Antonio Di Grado –[10] condannata a una irredimibile infelicità. Una terra tragica, vessata da una natura che cela sotto gli incanti della sua bellezza piú di una insidia: il mare, come si è detto, facile varco per predoni e colonizzatori; l'Etna, vulcano «aspro ed inospitale», inquietante bocca di fuoco;[11] le zolfare, infernale sottosuolo, «luoghi di maledizione biblica»;[12] gli scogli di Scilla e Cariddi, mostri di «implacabile distruttività».[13] Complici di questa "natura matrigna", di leopardiana memoria,[14] erano, poi, la cultura, il «deposito ereditario, ancestrale» del fato dei Greci che condannava contadini e pescatori di Sicilia a uno stato di «cronica umiliazione»[15] e la Storia, che lí aveva generato e andava generando sofferto rancore per le sue inevase promesse, sobbalzi di ribellione entro un sostanziale quanto irredimibile immobilismo. Una rotazione dello sguardo, dagli scenari della mondanità alla "vita dei campi", che trasformò Verga da narratore alla moda, applaudito dalle «contesse e le marchese»,[16] a «Eschilo e Leopardi della tragedia antica, del dolore, della condanna umana».[17]

9. G. Verga, *Prefazione* a *Mv*, pp. 3-7, a p. 7.

10. A. Di Grado, *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi, 1996.

11. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 113.

12. Ivi, p. 12.

13. «Oltre, è la mostruosità assoluta, impassibile e spietata. Quella posta ai due lati dello stretto, nel passaggio obbligato, nel confine tra la vita e la morte, la natura e la cultura, in quel canale ribollente, in quell'utero tremendo di nascita o di annientamento: Scilla e Cariddi» (Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, cit., p. 21).

14. Sull'influenza di Leopardi sulla letteratura ottonovecentesca si veda G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974. Sugli echi leopardiani nella scrittura verghiana si segnalano, in particolare, Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 50-51, e Consolo, *Di qua dal faro*, cit., pp. 112-13.

15. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 282.

16. A proposito di *Storia di una capinera* Verga scriveva a Capuana il 7 febbraio 1873: «Ah! Dimenticavo che in fatto di piaceri abbiamo quelli delle lodi e dei complimenti delle contesse e delle marchese che ci fanno l'onore di chiederci il nostro libro (rilegato-due franchi di spesa!)» (Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 32).

17. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, cit., p. 67.

II. VARIAZIONI SUL TRAGICO NEL "CICLO DEI VINTI"

1. Le onde del destino

Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera […] – Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati!

G. Verga, *I Malavoglia*

La puntuale ricognizione effettuata da Marco D'Urso sulla *transistoricità* del tragico in alcuni romanzi del realismo ottonovecentesco non a caso parte dai *Malavoglia*, «un capolavoro che davvero mette a confronto e in conflitto lacerante, sia su un piano di attualità storica che su uno metastorico, l'*antico* e il *moderno*».[18] *Tragedia dell'inizio*, la storia della famiglia Toscano si scrive sulla drammatica collisione tra le ragioni di un'epica familiare e le altrettante legittime ragioni dell'individualismo moderno, tra l'«ideale dell'ostrica»[19] e la «vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio».[20] All'elementarità dei personaggi, alla semplicità dell'intrigo sembra, però, contrapporsi una complessità o, per meglio dire, una ridondanza delle strutture del tragico sulla quale, forse, val la pena soffermarsi: con la tragedia familiare, che ripete lo schema classico *hybris-nemesis-anankē*, si incrocia infatti il romanzo del giovane 'Ntoni che reca su di sé i segni della storicizzazione del tragico agli albori della modernità.

La parabola drammatica che investe la famiglia nel suo insieme fino alla catastrofe ruota intorno a due naufragi, rispettivamente raccontati nel capitolo III e nel capitolo X, ad alto tasso metaforico se, come ha scritto Blumenberg, sin dalla classicità la letteratura ha demonizzato il mare «come sfera dell'imprevedibilità, dell'anarchia e del disorientamento», interpretando il *topos* della «navigazione» e del «naufragio» come un «*passaggio* nell'errore» da parte di quanti, sedotti da piú lauti guadagni, non temono di misurarsi con l'imprevedibile violenza dei marosi.[21] Sono

18. M. D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 71.

19. G. Verga, *Fantasticheria*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 129-36, a p. 135.

20. Verga, *Prefazione* a *Mv*, cit., a p. 3.

21. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. di F. Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 28-29.

il sogno di trasformarsi da pescatori a commercianti prima e la necessità della sopravvivenza poi a spingere i Malavoglia ad avventurarsi sulla *Provvidenza*, nonostante che la natura elargisca segnali di pericolo da loro facilmente decifrabili:

> Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone, e l'orizzonte tutto irto di punte nere al levante, si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color di piombo, e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere (*Mv*, pp. 194-95).

Sulle soglie di questi eventi rovinosi la scrittura verghiana inserisce, come nel *mythos* tragico, all'interno della «configurazione mimetica del reale», una fitta rete di indizi funesti:[22] mentre Bastianazzo è in mare con il carico di lupini «il vento s'era messo a fare il diavolo [...], il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda» (p. 52); Maruzza colla piccola Lia aspetta allarmata e piangente sulla *sciara*, mentre l'oscurità improvvisa del mare e la violenza sonora del vento – significativamente traslata nel fragore di un treno,[23] emblema della «fiumana del progresso» e dei suoi aspetti brutali –[24] annunciano l'arrivo di un'onda inattesa che con la sua virulenza sconquassa irrimediabilmente la già rattoppata *Provvidenza*:

> Tutt'a un tratto si era fatto scuro che non ci si vedeva piú neanche a bestemmiare. [...] Si udiva il vento sibilare nella vela della *Provvidenza* e la fune che suonava come una corda di chitarra. All'improvviso il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferrovia, quando esce dal buco del monte, sopra Trezza, e arrivò un'ondata che non si era vista da dove fosse venuta, la quale fece scricchiolare la *Provvidenza* come un sacco di noci, e la buttò in aria (p. 202).

Simmetricamente alle due tempeste, la famiglia Malavoglia sconta la sua *hybris* con la perdita della casa e la vendita della barca esibite sin dall'inci-

22. D'Urso, op. cit., pp. 62-64.

23. Sul treno come immagine del perturbante nella storia della cultura e della letteratura si vedano W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, trad. it. di C. Vigliero, Torino, Einaudi, 1988, e R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

24. Verga, *Prefazione* a *Mv*, cit., p. 3.

pit del romanzo come beni identitari, tra l'altro correlati in rapporto analogico in piú di una metafora rintracciabile nella compagine del testo: «quella barca della casa del nespolo», «era una casa che faceva acqua da tutte le parti» (pp. 23 e 73).[25]

Seppure, sul finale, sia ormai ridotto a «uccellaccio di camposanto», come pietrificato dai dolori infertigli dall'inesorabile accanimento della sorte, Padron 'Ntoni, in quanto depositario del sapere dei padri, riconosce nella sua nemesi una necessità irrefutabile per lui racchiusa, ancora una volta, nella categoricità di un proverbio antico: «Chi cade nell'acqua è forza che si bagni» (p. 344).

Ma non è cosí per il giovane 'Ntoni. Se è vero che un elemento fondante del racconto tragico è il nesso tra carattere e destino del personaggio, sicché «l'inizio, e lo svolgersi degli episodi nel racconto» possono essere assunti «come profezia della fine» e «la fine come presa di coscienza [...] diventa memoria dell'inizio»,[26] acquista pregnanza significativa il commento del nonno alla lettera con cui 'Ntoni, durante il servizio di leva, chiede soldi alla famiglia per potersi adeguare alle logiche consumistiche della città:

> Mandiamogli dei soldi per comprarsi le pizze, al goloso! [...] già lui non ci ha colpa, è fatto cosí; è fatto come i merluzzi che abboccherebbero un chiodo arrugginito. Se non l'avessi tenuto a battesimo su queste braccia, direi che don Giammaria gli ha messo in bocca dello zucchero invece del sale (pp. 19-20).

Dunque, sin da subito, 'Ntoni reca sulla propria carta d'identità i segni premonitori di una appariscente diversità dall'universo familiare che lo circonda, improntato a una sobria etica del lavoro e del radicamento, alla quale, a partire proprio dalla chiamata alla leva, contrappone una innata disposizione al piacere che lo rende facile preda delle lusinghe dell'"altrove". Al ritorno dall'esperienza cittadina, 'Ntoni avvia un processo di progressiva distinzione dal nucleo familiare, di cui comincia a non condividere né i rituali, né, tantomeno, le modeste aspettative:

25. Si veda in merito l'articolata nota di commento di F. Cecco a *Mv*, p. 10.
26. D'Urso, op. cit., p. 59.

Il nonno, colla Maruzza, si consolavano a far castelli in aria per l'estate, quando ci sarebbero state le acciughe da salare, e i fichidindia a dieci un grano, e facevano dei grandi progetti d'andare alla tonnara, e per la pesca del pesce spada, dove si buscava una buona giornata, e intanto mastro Turi avrebbe messo in ordine la *Provvidenza*. I ragazzi stavano attenti, col mento in mano, a quei discorsi che si facevano sul ballatoio, o dopo cena; ma 'Ntoni che veniva da lontano, e il mondo lo conosceva meglio degli altri, si annoiava a sentire quelle chiacchiere, e preferiva andarsene a gironzolare attorno all'osteria, dove c'era tanta gente che non faceva nulla (p. 101).

Perché giovane, 'Ntoni «[ha] la memoria corta e […] gli occhi per guardare solo a levante» (p. 119), ed è dunque incongruo al suo focolare domestico, isola nell'isola, sorta di barriera all'incalzare inquietante della modernità.[27] Preferisce l'osteria, luogo di passaggio dove si può avere la fortuna di incontrare giovanotti che vengono da lontano, da Trieste o da Alessandria d'Egitto, che «spendevano e spandevano […] e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone» (p. 241). Le loro storie, storie di un'altra vita possibile, lo seducono molto piú delle favole che la cugina Anna racconta alla figlia Mara e ai suoi fratelli, forme semplici di un sapere antico che demanda alla fantasia l'unica opportunità, per chi resta aggrappato allo scoglio di Trezza, di sognare. L'incanto di una serata sull'aia, popolata di principi, re e bianchi cavalli, è infranto dall'«ostentazione impietosa della nuda verità» –[28] nessun figlio del re verrà a prendersi la piccola Mara, priva com'è di una dote – di cui 'Ntoni si fa sprezzante portavoce:

– La storia buona, disse allora 'Ntoni, è quella dei forestieri che sono arrivati oggi, con dei fazzoletti di seta che non par vero; e i denari non li guardano cogli occhi, quando li tirano fuori dal taschino. Hanno visto mezzo mondo, dice, che Trezza e Aci Castello messe insieme, sono nulla in paragone. Questo l'ho visto anch'io; e laggiú la gente passa il tempo a scialarsi tutto il giorno, invece di sta-

27. Di «aspetto insulare» della casa natale parla G. Bachelard in *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, trad. it. di M. Citterio e A.C. Peduzzi, Milano, Red, 2007, pp. 95-96.

28. M. Palumbo, *Vecchi e giovani: le due morti di Padron 'Ntoni*, in Id., *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, pp. 61-80, a p. 67. Un'articolata analisi di queste sequenze è già in N. Borsellino, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 134 sgg.

re a salare le acciughe e le donne, vestite di seta e cariche di anelli meglio della Madonna dell'Ognina, vanno in giro per le vie a rubarsi i bei marinai (p. 242).

La metafora delle dita della mano adoperata da Padron 'Ntoni per spiegare, con la forza di un'immagine, la compattezza della sua famiglia, comincia qui a rivelarsi impropria, contraddetta, oltre che dagli eventi luttuosi che il destino le infligge, dall'individualismo del giovane 'Ntoni, dalla sua coscienza critica che nel tempo radicalizza le sue posizioni di apostata della religione dei padri. La ragione gli suggerisce che solo fuoriuscendo dal cerchio della tradizione potrà contrastare la sua «maledetta sorte»,[29] ma il cuore, un «cuore piú grande del mare» (p. 194), lo trattiene sulla soglia, rendendogli ardua la scelta:[30]

– Sacramento! esclamava 'Ntoni, vorrei tornare a fare il soldato! – E si strappava i capelli e si dava dei pugni nella testa, ma non sapeva risolversi a pigliare la risoluzione che ci voleva, da vero cetriolo che era (p. 187).

Ma, poiché «l'esperienza del tragico non si esaurisce nella constatazione che esiste un conflitto inconciliabile, ma si realizza accettando di "passarvi attraverso"»,[31] 'Ntoni sceglierà di andare "di là del mare". Che provare a vivere nella modernità costituisca la *metabolē* della sua trama tragica è scritto nella miseria cenciosa degli abiti con i quali 'Ntoni fa il suo fallimentare ritorno nella casa paterna:

Tutt'a un tratto, si venne a sapere che era tornato 'Ntoni di padron 'Ntoni, di

29. «– Maledetta la mia sorte! Cominciò a gridare 'Ntoni strappandosi i capelli e pestando i piedi. Tutto il giorno a lavorare! All'osteria non ci vado! E in tasca non ho mai un soldo! […]» (*Mv*, p. 140).

30. «E infatti 'Ntoni […] è un personaggio sulla soglia. Solo nel cronotopo della soglia è possibile identificarlo; sulla soglia delle sue tre partenze che scandiscono – all'inizio, nella parte centrale, nella conclusione – il romanzo; sulla soglia della casa familiare […] da cui guarda spesso come estraneo tanto il mondo interno quanto quello esterno; sulla soglia della taverna, cacciato dalla Santuzza, ma senza poter tornare nella casa del nonno e dei fratelli; infine sulla soglia dell'addio a Trezza, ancora diviso fra modernità e paese. La soglia è il luogo dell'escluso, ma anche quello della scelta» (Luperini, *Verga moderno*, cit., p. 56).

31. R. Ottone, *Il tragico come domanda. Una chiave di volta della cultura occidentale*, Milano, Glossa, 1998, p. 11.

notte, con un bastimento catanese, e che si vergognava di farsi vedere senza scarpe. Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente (p. 276).

Da qui in poi la curva drammatica del suo romanzo accelera precipitosamente: continua a chiedersi «perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita» (pp. 279-80); arriva allo scontro frontale con il nonno, opponendo al suo salmodiare per massime un uso insistito del pronome io e desacralizzando quei valori, come la casa del nespolo e il lavoro, ai quali Padron 'Ntoni ha affidato il senso dell'esistenza propria e della propria stirpe.[32] Come un eroe eschileo 'Ntoni è, dunque, responsabile dei propri atti,[33] della degenerazione a cui arriva mangiando i resti dai piatti degli avventori dell'osteria di Santuzza e soprattutto lasciandosi tentare dal contrabbando con tutto quello che ne consegue.

La catastrofe tragica che coincide con i cinque lunghi anni di detenzione è anche, però, per lui, riconoscimento (*anagnōrisis*) e rivelazione (*apokalypsis*). Nel finale – distesamente analizzato dalla piú scaltrita critica verghiana –[34] 'Ntoni, tornato ancor piú lacero e pezzente nella riacquistata casa del nespolo, comprende finalmente che quanto sua madre aveva profetizzato nel disperato tentativo di trattenerlo sta, di fatto, accadendo. Nel tentativo di distoglierlo, adoperando il linguaggio del "cuore", dall'andare via, Maruzza, infatti, gli aveva pronosticato:

Dopo che io sarò sotterra, e quel povero vecchio sarà morto anche lui […] non ti basterà il cuore di lasciare il paese dove sei nato e cresciuto, e dove i tuoi mor-

32. *Mv*, pp. 248-49. Su questo esibito conflitto tra il nipote e il nonno si veda Palumbo, op. cit., pp. 69-70.

33. «L'idea di giustizia divina presuppone, tuttavia, che gli uomini siano responsabili dei loro atti. E nel teatro di Eschilo essi lo sono interamente» (J. de Romilly, *La tragedia greca*, trad. it. di A. Panciera, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 60).

34. Si vedano R. Luperini, *La pagina finale dei 'Malavoglia'*, e G. Lo Castro, *'Ntoni Malavoglia e il lungo giorno di Rocco Spatu*, in *Prospettive sui 'Malavoglia'*. Atti dell'Incontro di studio della Società per lo studio della modernità letteraria, Catania, 17-18 febbraio 2006, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki, 2007, risp. alle pp. 51-68 e 83-89.

ti saranno sotterrati sotto quel marmo, davanti all'altare dell'Addolorata che si è fatto liscio, tanti ci si sono inginocchiati sopra, la domenica (p. 253).

E il cuore, poi, davvero non gli basta, perché, nell'uscire di scena, oramai *ricorda* e *sa*:

Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene. *Ti rammenti* le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? E la Nunziata che spiegava gli indovinelli? E la mamma, e la Lia, tutti lí, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io *allora non sapevo nulla*, e qui non volevo starci, ma *ora che so* ogni cosa devo andarmene (p. 371).[35]

Ha scritto Romano Luperini:

Alla fine del romanzo [...] la tragedia che il lettore bene intende e a cui aderisce non è quella per cui 'Ntoni deve lasciare la casa del nespolo in nome di un'antica etica patriarcale e dei suoi parametri di peccato e di colpa; piuttosto dietro questa esigenza di espiazione, egli intuisce un impulso autopunitivo e masochistico che paga una colpa diversa e maggiore a cui è impossibile sottrarsi: la colpa del «progresso» che ci travolge, della modernità che ci sradica, ci corrompe e infine ci condanna a un'alienazione tale che l'essere stesso della vita, il suo significato, ci appare ormai non davanti ma dietro di noi, e irrimediabilmente da noi separato. *I Malavoglia* non sono una saga regressiva, ma una tragedia moderna.[36]

2. Il fuoco del *daimon*

Disse taluno che gli dei non si degnano / di occuparsi dei mortali / che sotto i piedi calpestano / la grazia delle cose intangibili. / [...] Baluardo non v'è per l'uomo / che è giunto alla sazietà della ricchezza / ed ha scalciato contro il grande altare / della Giustizia, muro non v'è che lo salvi / dall'annientamento.

Eschilo, *Agamennone*

Ha scritto Gaston Bachelard che il fuoco, «meno monotono e astratto dell'acqua che scorre, piú pronto a crescere e mutare dell'uccello sorvegliato ogni giorno nel proprio nido, [...] suggerisce il desiderio di cam-

35. I corsivi sono nostri.
36. Luperini, *Verga moderno*, cit., p. 57.

biare, di affrettare il tempo, di compiere e di superare la vita».[37] In questa prospettiva le fiamme dell'incendio in casa Trao che accompagnano l'allarmata entrata in scena di Gesualdo Motta, aspirante a *parvenir*, agitato dal demone della produttività che richiede tempi rapidi e convulsi, assumono un alto tasso di figuralità. Seppure spinto nello spazio fatiscente dei Trao da ragioni utilitaristiche – la casa nobiliare confina, infatti, pericolosamente con la sua –, per la sua intraprendenza Gesualdo si distingue subito dai comprimari che lo circondano, ora inermi di fronte all'evento, ora irresoluti sul da farsi, finanche disposti a vivere questa minacciosa esperienza come una buffa commedia:

> In cima alla scala, don Ferdinando, infagottato in una vecchia palandrana, con un fazzolettaccio legato in testa, la barba lunga di otto giorni, gli occhi grigiastri e stralunati, che sembravano quelli di un pazzo in quella faccia incartapecorita di asmatico, ripeteva come un'anatra: – Di qua! di qua! Ma nessuno osava avventurarsi per la scala che traballava [...]. Giacalone diceva piuttosto di abbattere la tettoia; don Luca il sagrestano assicurò che pel momento non c'era pericolo: una torre di Babele! Erano accorsi anche altri vicini. Santo Motta colle mani in tasca, il faccione gioviale e la battuta sempre pronta. [...] Mastro-don Gesualdo si slanciò il primo urlando su per la scala.[38]

Spostandosi dal mondo pre-moderno e chiuso tra "due zolle" di Aci-Trezza[39] all'entroterra di Vizzini, «nella consistenza e nella storicità del paese»,[40] Verga osserva ora da vicino i primi effetti del progresso sull'*ethos* di una società piccolo-borghese già sintonizzata sui ritmi del nascente capitalismo, di cui Gesualdo Motta, *self-made man*, personaggio del "fare", moderno Prometeo pronto a sfidare gli sbarramenti delle gerarchie sociali, è un esponente intrepido e audace.[41] Eppure, insieme alla «testa

37. G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco*, in Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, trad. it. di A. Pellegrino e G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2010, pp. 111-222, a p. 125.

38. Verga, *Mastro-don Gesualdo* (d'ora innanzi *MdG*), cit., pp. 10-12 (le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

39. Verga, *Fantasticheria*, cit., p. 131.

40. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 124.

41. Cfr. D.H. Lawrence, *Prefazione* (1922) a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, intr. e cura di E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 5-14. La trad. it. della *Prefazione* è di E. Vittorini.

fine», a una innata spregiudicatezza per gli affari, Gesualdo ha, come già 'Ntoni, «un cuore largo quanto un mare» (*MdG*, p. 299). Il demone della "roba" convive in lui con la nostalgia del sacro – la casa, gli affetti –, di quel sacro che ora diserta gli aridi fondali in cui si muove un'umanità varia ma coesa nel comune desiderio del possesso, sicché il conflitto tragico, che nel primo romanzo del Ciclo era rappresentato tanto dalla dicotomia tra la famiglia Malavoglia e il coro paesano quanto dal contrasto tra il *puer* e il *senex*, per dirla con Hillman,[42] qui è tutto interno al personaggio, accompagnato nella sua corsa concitata verso l'accumulo dai richiami ineffabili del sentimento.[43]

Gesualdo nasce gravato da una «tragica solitudine», destinato, fin dalla fanciullezza, al non-senso di un vorticante "vagabondaggio" che altro non è che viaggio verso la morte e il nulla.[44] Di questa infanzia intristita il lettore viene a conoscenza nel lungo indiretto libero con cui, nel capitolo IV della parte prima, con Diodata accucciata ai suoi piedi come un cane fedele, Gesualdo, nel convertire la propria storia di miseria e di fatiche nei toni eroici di un'epopea della "roba" e del lavoro, ricorda il padre, Mastro Nunzio, il quale «suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma» perché, «ragazzetto», non cedesse sotto il peso del gesso (p. 112); ricorda il suo primo acquisto di terra, la Canziria – terra nuova, che affranca dai vincoli familiari, primo latifondo di un manovale che è andato a «cercar fortuna» e che ha dunque violato l'«integrità natia» –,[45] che il padre avverte come il segno inaccettabile del suo esautoramento e che la madre non aveva potuto vedere,

42. J. Hillman, *Senex e puer. Un aspetto del presente storico e psicologico*, trad. it. di M. Giuliani Talarico, Venezia, Marsilio, 1990.

43. Nella sua *Guida alla lettura* nell'ed. Arnoldo Mondadori Scuola del *Mastro-don Gesualdo* (Milano 1992), ha scritto Romano Luperini: «Se nei *Malavoglia* il contrasto fra valori e sentimenti da un lato e logica dell'interesse dall'altro si sviluppa narrativamente nella contrapposizione fra la famiglia Toscano e i paesani di Trezza, ora il conflitto si è interiorizzato, è tutto dentro il protagonista e lo tormenta *peggio di una vespa*» (p. 91).

44. Luperini, *Verga moderno*, cit., pp. 145-60.

45. Sull'inserimento del "momento idillico" nel romanzo familiare si veda Bachtin, op. cit., pp. 379-80. Sul cosiddetto "idillio della Canziria" rimandiamo al nostro *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al 'Mastro-don Gesualdo'*, in M. Muscariello, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 51-55.

essendo già morta «raccomandando a tutti Santo, che era sempre stato il suo prediletto» e la figlia, «Speranza, carica di famiglia come era stata lei…» (p. 113). Il calore del "nido" che veniva offerto a 'Ntoni Malavoglia come contraltare allo straniamento metropolitano svapora qui nel gelo di rapporti familiari che miniaturizzano le norme della comunità di Vizzini, un «universo gelido, senza legge civile che non sia trappola giuridica, sopraffazione delle forme e del dominio»:[46]

> Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualcosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro […]. Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. – Nel paese non uno solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto […]. Le astuzie di ogni giorno; le ambagi per dire soltanto «vi saluto»; e le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce (p. 114).

Che in questo universo raggelato, fatto di corpi e di roba, l'anima sembri non avere cittadinanza ed è dunque condannata, laddove le si conceda la parola, a essere accerchiata dal chiacchiericcio irridente e salottiero, o, in nome di un progetto di capillare rastremazione dall'edizione del 1888 a quella del 1889, a essere tradotta nel linguaggio silente dei volti e dei gesti, è evidente in presenza del personaggio di Bianca Trao. Il suo dramma sentimentale matura in casa Sganci, dove, tra la farsa che gli altri, variamente, interpretano, s'intrude la sua voce sommessa, che ha tutti gli accenti – nel tono dolente, nell'abbondanza di sospensioni, nelle accorate domande che non trovano le risposte desiderate da parte del suo interlocutore, il cugino Niní Rubiera – di un discorso amoroso che funziona qui da solitario controcanto:

> Donna Fifí dovette seguire la mamma, coll'andatura cascante che le sembrava molto sentimentale, la testolina alquanto piegata sull'omero, le palpebre che battevano, colpite dalla luce piú viva, sugli occhi illanguiditi come se avesse sonno.
>
> Dolcemente, come una carezza, come una preghiera; [Bianca] tremava tutta, colla voce soffocata nella gola: – Niní!… Senti Niní!… fammi la carità!… Una

46. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 48.

parola sola!… […] Se non ti parlo qui è finita per me… è finita!… […] – Cosa mi rispondi, Niní? Cosa mi dici di fare?… Vedi… sono nelle tue braccia… come l'Addolorata!… […]

– Hai ragione!… siamo due disgraziati!… Mia madre non mi lascia padrone neanche di soffiarmi il naso!… […]

– La zia non vuole?

– No, non vuole!… Che posso farci?… Essa è la padrona!

Si udiva nella sala la voce del barone Zacco che disputava, alterato; e poi, nei momenti ch'esso taceva, il cicaleccio delle signore, come un passeraio, con la risatina squillante della signora Capitana, che faceva da ottavino (pp. 78-80).

Dopo, una volta rassegnatasi alla sua condizione di malmaritata, affiderà ai pallori e ai rossori del suo volto l'eloquenza muta della sua "scala delle temperature".[47] Alla notizia delle nozze del suo amato Niní con Fifí Margarone, «Bianca», si legge infatti, «ebbe un'ondata di sangue al viso, indi divenne smorta come un cencio; ma non si mosse né disse verbo» (p. 206).

Gesualdo, che pure «contribuisce ad edificarlo», questo universo, «ancora piú amaro e inospitale, perché non gli ha insegnato altra difesa che l'attaccamento al possesso, altro valore che quello dell'interesse individuale piú o meno mascherato»,[48] nel progettare il suo matrimonio sulle basi traballanti dell'affarismo borghese, accarezza la fantasticheria di una rifondazione dei legami di parentela e di una ricostruzione della casa:

– Che vuoi? [dice infine a Diodata] Non si può far sempre quel che si desidera. Non sono piú padrone… come quando ero un povero diavolo senza nulla … Ora ci ho tanta roba da lasciare… Non posso andare a cercare gli eredi di qua e di là, per strada… o negli ospizi dei trovatelli. Vuol dire che i figliuoli che avrò poi, se Dio m'aiuta, saranno nati sotto la buona stella!… (p. 118).

Una fantasticheria che si vanifica ben presto, nella prima notte di matrimonio, quando, nel chiuso di una camera nuziale, i tremori ribelli e le timide riluttanze di una sposa infelice vanificano l'illusione idillica, la-

47. Si allude qui al vol. di J. Starobinski, *La scala delle temperature. Saggio su 'Madame Bovary'*, trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Il Melangolo, 1984.

48. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 48.

sciando presagire che disinganno e alienazione hanno urgenza di rappresentare la parabola discendente dell'ascesa di un *parvenu*. Si scorgono, dietro la rozzezza del suo corpo e dei suoi comportamenti, sfumature sentimentali, richieste d'affetto destinate a essere mortificate da un'unione incongrua, perché viola le ferree logiche degli organigrammi sociali:

> In cuore gli si gonfiava un'insolita tenerezza, mentre l'aiutava a spettinarsi. Proprio le sue grosse mani che aiutavano una Trao, e si sentivano divenir leggere leggere fra quei capelli fini! [...] Essa rannicchiò il capo nelle spalle, simile a una colomba trepidante che stia per essere ghermita. – Ora ti voglio bene davvero, sai!... Ho paura di toccarti colle mani... ho le mani grosse perché ho tanto lavorato... [...] Ma essa aveva l'orecchio altrove. Pareva guardasse nello specchio, lontano, lontano. [...] – Parla – [...] tutto quello che desideri... Voglio che sii contenta tu pure!... [...] Ella si tirò indietro bruscamente [...] e s'irrigidí, tutta bianca, cogli occhi cerchiati di nero. Rideva tutto contento colla risata grossolana, nell'impeto caldo che cominciava a fargli girare il capo, [...] stringendosi sul cuore che gli batteva fino in gola quel corpo delicato che sentiva rabbrividire e quasi ribellarsi. [...] Ella si asciugò gli occhi febbrili, col viso tuttora contratto dolorosamente (pp. 183-85).

Anche qui una fitta rete di presagi, altrettanti «frammenti del senso finale disseminati nel tessuto del racconto»,[49] anticipa la catastrofe dell'eroe, cosicché «il silenzio, poi le censure e le lacrime di Bianca sono il primo chiaro pronostico di come la ruota dei sentimenti giri ormai al contrario di quella della 'roba' e delle fortune mondane; e girerà sempre piú al contrario, finché la sconfitta, paventata appunto nella 'roba', verrà invece prima di tutto da qui, dai sentimenti negati, impossibili».[50]

Sconfitto, sul piano dell'avere, dalla natura e dalla sua stirpe – dalla malattia che lo costringe a una patita inazione e dall'insensato dispendio di casa Leyra –,[51] sul piano privato la rovina è diretta conseguenza della

49. D'Urso, op. cit., p. 62.

50. Verga, *MdG*, p. 185 (n. di Mazzacurati).

51. «Di tanto in tanto gli arrivavano pure all'orecchio altre male nuove che non gli lasciavano requie, come tafani, come vespe pungenti; dicevasi in paese che il signor duca vi seminasse a due mani debiti fitti al pari della grandine, la medesima gramigna che devastava i suoi possessi e si propagava ai beni della moglie peggio delle cavallette» (*MdG*, p. 379).

sua colpa, del patto che ha stipulato con il diavolo: «l'anima, l'interiorità in cambio della roba».[52] Anche qui, mentre la trama va accumulando successi e trionfi, il testo dispensa metaforici presagi. Il racconto del crollo del ponte che avviene nel capitolo V della prima parte è anticipato, infatti, da tre incontri con altrettanti anonimi personaggi – un vecchio, un contadino febbricitante, don Lio, lo scalpellinatore – che funzionano da sapienti vettori di preveggenza:[53] in tutti sono presenti in significativa insistenza immagini infernali,[54] mentre Gesualdo, con la «faccia accesa e riarsa, bianca di polvere soltanto nel cavo degli occhi e sui capelli», attraversa un paesaggio apocalittico e inquietante:

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi (pp. 104-5).

Che la roba e gli affetti siano, nella storia di Gesualdo, strettamente interrelati è chiarito esplicitamente in piú luoghi del testo: basta riandare alle parole con cui il canonico Lupi rassicura Gesualdo sull'assenso dei fratelli Trao al suo matrimonio-affare con Bianca – «– Fate conto che il fiume torni a rifarvi il ponte meglio di prima» (p. 136) – o, quando, adoperando il suo linguaggio concreto, Gesualdo definisce la propria unione con Bianca un "innesto" sbagliato:

Un affare sbagliato [...]. Nulla, nulla gli aveva fruttato quel matrimonio; né la dote, né il figlio maschio, né l'aiuto del parentado, e neppure ciò che gli dava prima Diodata, un momento di svago, un'ora di buonumore, come il bicchiere di vino a un pover'uomo che ha lavorato tutto il giorno, là! Neppur quello! – Una moglie che vi si squagliava fra le mani, che vi faceva gelare le carezze, con

52. Luperini, *Verga moderno*, cit., p. 66.
53. Ivi, pp. 60-66.
54. *MdG*, pp. 98, 102-3.

quel viso, con quegli occhi, con quel fare spaventato, come se volessero farla cascare in peccato mortale, ogni volta, e il prete non ci avesse messo su tanto di croce, prima, quand'ella aveva detto di sí… Bianca non ci aveva colpa. Era il sangue della razza che si rifiutava. Le pesche non si innestano sull'ulivo. Ella, poveretta, chinava il viso, arrivava ad offrirlo anzi, tutto rosso, per ubbidire al comandamento di Dio, come fosse pagata per farlo… (p. 298).[55]

Ma è soprattutto significativo che, in una sorta di legame anaforico, alla rovina del ponte faccia eco, a poche pagine di distanza, la distruzione, a opera di un gruppo di scalmanati, del *buffet* di nozze tanto amorevolmente allestito dalla fedele Diodata. Come, all'arrivo alla Torretta, agli occhi di Gesualdo quella che era l'armatura costruita sul fiume si presenta, ormai, ridotta a «un enorme ammasso di rovine» (p. 123), cosí «i vicini, la gente di casa, Brasi Camauro, Giacalone, Nanni l'Orbo, una turba famelica, piombò sui rimasugli del trattamento, disputandosi i dolciumi, strappandoseli di mano, accapigliandosi fra di loro. E compare Santo, col pretesto di difendere la roba, abbrancava quel che poteva, e se lo ficcava da per tutto, in bocca, nelle tasche, dentro la camicia. Nunzio, il ragazzo di Burgio, entrato come un gatto, si era arrampicato sulla tavola, e s'arrabbattava a calci e pugni anche lui, strillando come un ossesso; gli altri monelli carponi sotto» (p. 174). La sua volontà di costruzione è in lotta perpetua con l'attitudine distruttiva di chi lo circonda, della famiglia d'origine come di quella acquisita, come della invidiosa folla che popola Vizzini. Tanto il matrimonio quanto la sua fallimentare paternità esacerbano la sua tragica solitudine, perché Bianca e la figlia Isabella agiscono mosse da un'identità genetica altra da lui, impossibile alla condivisione, recalcitrante a ogni forma di effusivo dialogo,[56] ostili a ogni sua passione.

55. Sul tema del matrimonio nel *Mastro-don Gesualdo* si veda F. Danelon, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 292-325.

56. Per l'impossibilità di un dialogo prima con Bianca, poi con la figlia Isabella, si vedano in particolare le pp. 184-86 e 468. Solo in due occasioni Bianca dimostra una certa affettività verso il marito, quando il canonico Lupi vuole coinvolgerlo nella "notte carbonara" e quando, durante la sua agonia, Bianca intuisce le manovre di Donna Lavinia Zacco per farsi sposare, morta lei, da Gesualdo. Si veda, nella prima occorrenza, quanto Gesualdo sappia apprezzare questo raro momento di tenerezza: «– Sono contento, vedi,

Si veda, ad esempio, quanto diverso sia il rapporto che le due donne intrattengono con lo spazio di Mangalavite che è, per Gesualdo, la terra emblema del suo instancabile fare, il "nido" a fatica conquistato:

> Don Gesualdo [...] ci stava come un papa, fra i suoi armenti, i suoi campi, i suoi contadini, le sue faccende [...]. La sera poi si riposava, seduto in mezzo alla sua gente, sullo scalino della gradinata che saliva al viale, dinanzi al cancello, in maniche di camicia, godendosi il fresco e la libertà della campagna, ascoltando i lamenti interminabili e i discorsi sconclusionati dei suoi mezzaiuoli. Alla moglie, che l'aria della campagna faceva star peggio, soleva dire per consolarla: – Qui almeno non hai paura d'acchiappare il colèra (p. 321).

Da parte sua, la figlia, «ch'era venuta dal collegio con tante belle cose in testa, che s'era immaginata di trovare a Mangalavite tante belle cose come alla Favorita di Palermo, sedili di marmo, statue, fiori da per tutto, dei grandi alberi, dei viali tenuti come tante sale da ballo, aveva provato qui un'altra delusione» (p. 323).

Unica sintonia è con Diodata, «scagli[a] residu[a] dell'antico idillio rusticale e delle sue dolenti complicità sentimentali»,[57] che non a caso l'accompagnerà «come una benigna eumenide» sulla soglia del suo viaggio verso l'agonia palermitana, verso il compimento della sua fatale *anankē*.[58] Benché al suo ingresso nello spazio perturbante perché troppo vasto del palazzo del duca di Leyra Gesualdo percepisca che qui tutto è regolato su «un cerimoniale di messa cantata», la *foresteria* nella quale viene relegato è uno «sconfortante antinferno», dove «può leggere ogni giorno i segni della sua disfatta attraverso gli "atti mancati" della storia e delle sue scelte personali [...] costretto ad assistere alla rivincita della grande aristocrazia parassitaria [...] e ogni giorno sperimenta il vuoto della mancata corrispondenza amorosa della figlia legittima, a questo punto ingigantito anche da tardivi sensi di colpa nei confronti dei trascurati figli natu-

Bianca! Sono contento d'andare magari verso il precipizio, per vedere che cominci ad affezionarti a me e alla casa...» (*MdG*, p. 220).

57. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 42.

58. R. Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'"ars moriendi" borghese*, in *Il centenario del 'Mastro-don Gesualdo'*. Atti del Congresso internazionale di Catania, 15-18 marzo 1989, Catania, Fondazione Verga, 1991, 2 voll., 1 pp. 187-98, a p. 188.

rali».[59] Qui, dove non gli è possibile aspirare a nessuna possibilità di catarsi, Gesualdo vive la sua solitudine di morente,[60] ergendosi a eroe di una tragedia della modernità che ha spogliato anche il trapasso di ogni sacralità, condannando lui, infaticabile protagonista dell'ascesa borghese, a una deserta «morte del povero».[61] Lucido, ricorda le sue terre «misurat[e] col desiderio» (p. 455), ora vendute per soddisfare il lusso rapinoso di casa Leyra, ma nel delirio febbrile i soprassalti della sua coscienza inquieta gli fanno apparire, come altrettante Erinni, gli affetti trascurati, rabbiosi e inclementi verso la sua colpa:

Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro se stesso che affaticavasi e s'arrabbattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: – Bestia! Bestia! Che hai fatto? Ben ti sta! (p. 436).

A lui, vissuto nell'ambizione di conquistarsi, attraverso la "roba", il proprio destino, la Moira riserva una fine desolata, consegnandolo «colle stimmate del suo peccato»[62] – le sue «mani […] sporche di calcina» –[63] al solo sguardo, cinico e beffardo, di un servitore.

Ha scritto Giancarlo Mazzacurati:

Lo strato mitico […] nel *Mastro-don Gesualdo* affonda fino alle radici elementari del tragico. Un tragico senza agnizione e senza definitiva veggenza, come accade di solito nel tragico moderno, che per di piú qui è calato entro un cerchio tanto domestico, folto di linguaggi mediocri o addirittura comici, di eroi senza

59. Ivi, pp. 189-90.

60. Si veda in merito N. Elias, *La solitudine del morente*, trad. it. di M. Keller, Bologna, Il Mulino, 2005. Della solitudine del morente come cifra distintiva di tutte le morti del *Mastro* parla G. Lo Castro nel recente *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, p. 91.

61. Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 192-94.

62. Verga, *Prefazione* a *Mv*, cit., p. 6.

63. La prima a guardare con evidente disprezzo le mani «sporche […] di calcina» di Mastro-don Gesualdo è la figlia Isabella (*MdG*, p. 303); poi il suo sguardo sembra prolungarsi in quello impietoso del cocchiere che si sofferma sul suo corpo ormai inerte: «– Si vede com'era nato… – osservò gravemente il cocchiere maggiore. – Guardate che mani! Già, son le mani che hanno fatto la pappa!… Vedete cos'è nascer fortunati… Intanto vi muore nella batista come un principe!…» (ivi, p. 470).

carisma, di comparse da *vaudeville* [...] che è difficile attraversarne i rumori per giungere al luogo silenzioso in cui i verdetti implacabilmente si compiono. Ma gli Dèi ci sono ancora, anche se sono scesi nelle fibre organiche del mondo dall'Olimpo e da ogni altra zona metafisica dove risiedeva un tempo la Legge: tanto piú invincibili, quanto piú avvinti al loro regno estremo, fatto ormai di terra, di sangue, di "roba", di materia che rigermina con immobili regole, di cicli ineluttabili che vanno dalla vita fisica alla ripetizione delle sorti, su fino agli ordini violenti del possesso. [...] Sono queste divinità biologiche, fisiche, economiche [...] le guardiane feroci del nuovo averno profano in cui si consuma la vicenda di Mastro-don Gesualdo [...]. Non piú dal cielo, ma dal corpo e dai visceri nasce infine la *tyke*; e dalla materia scende ogni sfida, ogni sconfitta.[64]

64. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 62-63.

III

CAPUANA E LA SCIENZA DELLE PASSIONI. LETTURA DELLA NOVELLA *MOSTRUOSITÀ*

Appena reduce dall'insuccesso dei *Malavoglia*, di cui pure continuava a essere soddisfatto per la confortante coerenza che intravedeva tra la ormai elaborata teoria dell'impersonalità e il racconto "sincero e spassionato" della comunità di Aci-Trezza,[1] Verga stava lavorando al *Marito di Elena* che, tra mille ubbie e insoddisfazioni, sarebbe stato edito da Treves nel 1882. Ma mentre, con l'acribia documentaria del suo metodo, andava raccogliendo informazioni toponomastiche per una realistica messa in scena della storia di Elena e Cesare Dorello, l'amico Capuana pubblicava sul «Fanfulla della domenica» una novella, *Mostruosità*, che per essere, come il romanzo verghiano, una storia di matrimonio e di adulterio, avrebbe potuto bruciare, per cosí dire, sul tempo le attese del pubblico. Un pericolo che lo scrittore catanese avvertí immediatamente se, in una lettera del 30 luglio 1881, cosí scriveva all'amico lontano:

> Ho comprato il *Fanfulla* ultimo per la tua *Mostruosità*. La Mostruosità me l'hai fatta a me, che m'hai fottuto *d'avance* quel *Marito* ecc. Il mio dispetto però non mi fa velo al giudizio, e ti dico che, specialmente al principio, sin oltre la metà, c'è forza, originalità, efficacia irresistibile. La fine avrebbe dovuto essere meno precipitata. Capisco le ragioni dello spazio, ma le capisco io solo, e qualchedun'altro. Come io solo e qualchedun'altro, comprendiamo la rivoluzione che succede nei sentimenti rispettivi di quei due coniugi poco rispettabili, senza quel maggiore sviluppo che l'argomento avrebbe richiesto. Nondimeno è la piú bella cosa dell'anno *Fanfullesco*.[2]

La lettura verghiana, oltre che precipitosa nell'istituire un'allarmata ana-

1. «Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi piú o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia» (Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 168, lettera da Milano dell'11 aprile 1881).

2. Ivi, pp. 191-92.

logia tra *Il marito di Elena* e *Mostruosità*, sembra non tener conto dei differenti statuti dei generi narrativi, la forma breve e quella lunga che, come Luigi Pirandello avrà modo di spiegare, non si distinguono per "lunghezza", ma piuttosto perché «ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla propria fantasia una favola qualsiasi, o la considera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e piú determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo».[3] Infatti. Mentre nel romanzo che Verga andava scrivendo l'irrisarcibile incomunicabilità tra moglie e marito era lo "sviluppo logico", ampiamente analitico, dell'antitesi irriducibile dei loro *milieux* di provenienza – mondo borghese e mondo contadino –, a connotare i quali concorrevano i fondali della campagna e della città cosí come comprimari e personaggi secondari esemplati sui modelli antitetici dell'*ethnos* rusticano e dell'etichetta mondana,[4] la novella di Capuana sceglie di raccontare, per dirla con Alvaro, «il momento culminante d'una vita, che lascia scoprire il passato e indovinare il futuro».[5] Ma differenze piú vistose e significative sembrano addensarsi sulle due scritture, per cogliere le quali è necessario, seppur brevemente, contestualizzarle nelle rispettive biografie intellettuali dei due autori.

«Mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso», come ebbe a definirlo Giacomo Debenedetti,[6] *Il marito di Elena*, piú che uno scialbo *remake* delle atmosfere sentimentali degli anni fiorentini e milanesi, è un sondaggio, a un livello sociale piú alto dei *Malavoglia*, dei devastanti effetti della «vanità» e dell'«ambizione»; perciò il racconto del «peccato di Elena», prossimo a quello della «figlia di Gesualdo»,[7] andrebbe inserito

3. L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, ora in G. Finocchiaro Chimirri, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 145-48, a p. 146.

4. Sul romanzo verghiano dell'82 si veda il nostro *I fantasmi della scrittura. 'Il marito di Elena' e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra*, ora in Muscariello, *Gli inganni della scienza*, cit., pp. 59-97.

5. C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1959, p. 408.

6. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 32.

7. R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 440.

di diritto nella storia del ciclo dei Vinti, come un inquietante presagio che sembra annunciare, nel malriuscito impiego del metodo dell'impersonalità, il fallimento a venire; ma soprattutto, a una capillare lettura del testo, sul personaggio di Elena Dorello gravita, con il peso della sua esemplarità, il modello flaubertiano di Madame Bovary.[8] Scorrendo l'epistolario verghiano, particolarmente utile a soccorrere chi intende conoscere le idee letterarie di un autore poco propenso alle dichiarazioni di poetica, proprio nell'81, in stretta successione, è possibile leggere due lettere inviate a Felice Cameroni, l'una su Zola, l'altra su Flaubert. Se nella prima lo scrittore catanese avanzava significative riserve su *La fortune des Rougon* nel quale l'idillio di Miette e Silvière gli appariva «sbagliato e falso da cima a fondo», una palese infrazione alla tenuta realistica del romanzo sperimentale, nella seconda, lettore entusiasta, affermava: «Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli».[9]

Nella storia di Capuana gli anni tra l'80 e l'82 segnano, con la pubblicazione degli *Studii sulla letteratura contemporanea I* e *II serie*, il momento del massimo impegno nella teorizzazione e diffusione di una scienza della letteratura che, complice il De Meis, coniugava il sistema del positivismo con le letture desanctisiane, per approntare un nuovo linguaggio con cui dare forma a quello studio del «cuore umano» che Verga, nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, aveva individuato come «il frutto della nuova arte»;[10] la dedica di *Giacinta* a Zola nel '79, le recensioni all'*Assommoir*, a *Une page d'amour*[11] e a *Nana* – seppure quest'ultima impegnata a distinguere gli eccessi teorici del *Romanzo sperimentale* dalla «tremenda potenza» del volume in oggetto –[12] testimoniano la volontà di ricono-

8. In proposito si veda il nostro *Percorsi del bovarismo in Verga*, ora in Muscariello, *Gli inganni della scienza*, cit., pp. 99-113.

9. Lettere del 19 marzo e del 2 giugno 1881, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 108 e 113.

10. G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 202-10, a p. 203.

11. Le due recensioni, apparse sul «Corriere della Sera» dell'11 marzo 1877 e del 10 giugno 1878, confluirono poi nei suoi *Studii sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880.

12. L. Capuana, *Emilio Zola*, ora in Id., *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, pp. 100-9.

scersi all'interno di quella linea evolutiva della forma romanzo che da Balzac era giunta sino a Zola; e come quest'ultimo indicava che «il terreno proprio di noi romanzieri naturalisti è […] il corpo dell'uomo nei suoi fenomeni mentali e passionali, allo stato normale e morboso»,[13] Capuana andava facendo nelle sue novelle, con rigore "clinico", della psicopatologia, mettendo in scena esistenze malate la cui portata eversiva era calcolabile in misura della distanza dalla norma socialmente intesa.

Mostruosità è una di queste. Non a caso rifluita in seguito nella raccolta *Le appassionate*, definita dallo stesso autore una galleria di «casi passionali, diremmo quasi, casi di coscienza dolorosi e tragici»,[14] *Mostruosità* apparve a Nencioni, critico del «Fanfulla», «una cosa originale, potente, *striking*. Tutto vi è visto bene e reso bene, senza ricercatezze, senza *preziosità*, senza cataloghi descrittivi…».[15] Effettivamente tanto le immagini quanto il linguaggio adoperati per raccontare il morboso legame tra Virginia, la moglie ninfomane, e Giovanni, il marito ripetutamente tradito, rifuggono da quella retorica del silenzio, densa di reticenze, che aveva accompagnato Elena Dorello sulla strada dell'illecito, tanto che una lettrice attenta come la Marchesa Colombi aveva scritto a Verga: «Conosco una signora che non trova pace perché non le è risultato ben chiaro se l'Elena è onesta o no».[16] Qui, al contrario, tutto è fin troppo evidente. L'attacco della novella – «L'amava, come un bruto, quantunque la sapesse non solamente indegna d'affetto ma di compassione» –[17] e la ricorsività con cui compare la parola «fango»[18] inducono il lettore a un immediato cortocircuito tra la scrittura di Capuana e il registro impiegato

13. É. Zola, *Il romanzo sperimentale*, intr. di E. Scolari, Parma, Pratiche, 1980, p. 23.

14. Cosí recita la *Nota introduttiva* premessa a L. Capuana, *Le appassionate*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice, 1973, 3 voll., I pp. 253-54, a p. 253.

15. Si veda *Mostruosità*, ivi, pp. 375-88, a p. 375 n. 1.

16. La lettera che la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) inviò a Verga il 9 marzo del 1889 è ora in *29 inediti Verga Torelli-Viollier*, a cura di G. Raya, in «Biologia culturale», XIV, 3 settembre 1979, pp. 121-22.

17. Capuana, *Mostruosità*, cit., p. 375 (le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

18. «La perversione dell'organismo la spinge a rotolarsi nel fango»; «Quella sciagurata sguazzava intanto nel fango a testa alta, sorridente, senza curarsi di nulla»; «In che modo un uomo cosí intelligente, vero artista nella sua professione, lasciava calcarsi, senza la-

da Zola nella sua *Teresa Raquin*, in cui Sainte-Beuve rilevava l'abuso eccessivo di parole come *vautrer* ('rivoltarsi nel fango') e *brutal*.[19] D'altronde il titolo stesso della novella capuaniana, semanticamente adeguato al testo, segnala la pertinenza di quest'ultimo ad alcune tendenze che Taine aveva ritenuto fondanti nel programma naturalista: il coraggio di affrontare temi sordidi e il divorzio dall'ideale. Per dirla ancora con Taine, è indubbio che la «facoltà dominante» di Virginia, «superba figura di donna dalla carne che fremeva voluttuosamente fra le pieghe del vestito di seta, dai capelli d'oro smaglianti, e dalle labbra porporine umide sempre di baci» (pp. 375-76), sia l'erotismo, e che il suo sia, nel sistema di classificazione tainiano dei tipi umani, un temperamento appassionato.[20] L'equazione tra passione e malattia è fin troppo trasparente, tant'è che il bisogno irrefrenabile di relazioni clandestine è definito «una perversione dell'organismo» (p. 376) su cui ha un'incidenza non trascurabile l'influenza del clima: «E faceva progetti di viaggi, di villeggiature, liete fantasie da innamorato, per sottrarla all'aria cittadina che doveva averle prodotto quello sconquassamento di nervi» (p. 379).

Ma minato da insana passione è anche il marito, prototipo di inetto, affetto da una fiacchezza caratteriale che non è che l'esatto rovescio dell'esuberanza rigogliosa di lei, e se l'oltraggiosa protervia di quest'ultima è come alimentata dall'imbelle debolezza di lui, l'attrazione di Giovanni per lei si potenzia a ogni tradimento fino a farlo sprofondare «ogni giorno di piú nell'abbiezione» (p. 376); sicché lo spazio chiuso della loro casa, in cui si consuma tutta la vicenda, sembra l'immagine traslata di un laboratorio – *topos* prediletto della poetica naturalistica – in cui osservare e sottoporre a esperimento «la strana unione che può prodursi tra due diversi temperamenti».[21] Poiché entrambi sono disposti a lasciarsi travol-

mento, dai fangosi stivaletti di una miserabile che la nostalgia della mota trascinava pei rigagnoli, frenata appena appena dalle ipocrisie sociali?» (ivi, pp. 376, 379-80).

19. Si veda, in merito, Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 320-21.

20. Sul pensiero di Taine si rimanda alle pagine fondamentali di R. Wellek, *Storia della critica moderna*, iv. *Dal Realismo al Simbolismo*, trad. it. di A. Lombardo e R.M. Colombo, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 39-75.

21. É. Zola, *Prefazione* a Id., *Teresa Raquin*, trad. it. E. Groppali, Milano, Garzanti, 1985, pp. 3-8, a p. 4.

gere dagli istinti naturali che attentano alla razionalità delle istituzioni sociali, non stupisce che per raccontare i loro comportamenti il narratore faccia ampio ricorso a metafore e analogie zoomorfe,[22] particolarmente adatte, nella loro paradigmatica iconicità, a dipingere la *bêtise* di un interno coniugale: «Gli bastava vivere accanto a lei, [...] fingendo di non vedere, roso dalla terribile smania di voler tutto vedere, quasi per toccare il fondo di quell'abisso che gl'inghiottiva il cuore, la ragione, ogni cosa, e lo riduceva un animale»; o ancora: «Finalmente rassegnato e avvilito, come un cane rognoso che il padrone non vuol piú in casa e che va a guaire dietro l'uscio, quantunque scacciato col bastone»; infine: «Chi lo tratteneva dallo schiacciarla come un vile insetto, cosí?» (pp. 376 e 387).

Nel ritmo incalzante di un racconto essenzialmente focalizzato sui personaggi, sulle loro sensazioni e i loro gesti, si staglia un frammento descrittivo la cui funzionalità, nella logica sintetica del dettato, potrebbe essere proporzionale al potenziale allusivo che lo sottende:

> La gabbia dei canarini pendeva ancora nel vano d'una finestra, ma un ragno v'aveva tessuto dentro la sua tela che dava un aspetto desolato alla gentile prigione di fil di ferro (p. 386).

Forse l'immagine inquietante della tela di ragno è la traslazione, pertinente a un racconto di putredine borghese, dell'antico binomio tessitura-scrittura;[23] la pausa descrittiva si caricherebbe, in questo caso, di un significato metadiegetico, indizio eloquente di una tecnica narrativa che, fondandosi sul concetto dell'arte-vita, deve aderire, come un guanto, al soggetto rappresentato: è da un bestiario che il narratore effettua i suoi prelievi per tratteggiare gli attori del dramma ed è ancora a esso che ritorna allorché soggiace alla tentazione, per Capuana ricorrente, di lasciare la propria *griffe*.

Il momento culminante della vicenda – per ritornare alla definizione

22. Sullo zoomorfismo nel romanzo ottocentesco europeo, si veda l'articolato studio di F. de Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002.

23. Si veda P. Zambon, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in Ead., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 147-48.

di Alvaro della novella riportata in apertura – è messo in moto dalla relazione di Virginia con un amante dal forte temperamento, un «tiranno», capace di farla piegare «alla propria volontà quasi pezzetto di cera da modellarsi col calor delle dita» (p. 380). La degenerazione raggiunge la sua *Spannung*: il rivale è «un mostriciattolo, nero, nano, dal naso spropositato, dalla testa pelata piú di una zucca e che non giungeva a mascherare la bruttezza con la raffinata eleganza dei vestiti» (ivi). Giovanni, coltolo in atteggiamento da padrone verso la moglie colpevole di non avergli procurato un'intera somma di denaro di cui aveva bisogno,

> in quel momento non pensò piú alla propria onta, no, ma all'avvilimento di lei in faccia a quel rospo ch'ella avrebbe dovuto schiacciare col tacco degli stivalini! E quando vide che colui, strappatigli di mano i biglietti di banca e contatili, glieli schiaffava in viso e alzava la mano per picchiarla, si sentí colpito lui sul volto, a traverso l'uscio. Dentro, una molla gli scattò. Il mostriciattolo non aveva avuto tempo di scappare all'urtone che aveva quasi fracassato i battenti. Con le mani fra' capelli, senza un grido, immobile, Virginia guardava atterrita i corpi, aggrovigliati come due serpenti, che si divincolavano sul tappeto in lotta feroce. Il nano guaiva fra la morsa di quelle braccia di acciaio, sotto quei pugni che gli piombavano addosso come colpi di maglio e gl'illividivano e gl'insanguinavano la faccia (p. 384).

È la traslitterazione letteraria di una darwiniana lotta per l'esistenza. L'effetto è un totale rovesciamento del gioco delle parti. Virginia, la «regina», la «maga», «bella e superba», si fa «dimessa come una serva» (pp. 378-79, 382, 386), totalmente soggiogata da «quell'atto di forza brutale» che, svelandole nel marito un insospettabile vigore sommerso, glielo rende, seppur tardivamente, amabile.[24] L'evoluzione dell'intimo è significativamente tradotta in una trasformazione fisiologica, non diversamente dal modo in cui molte specie animali sono sottoposte, periodicamente, alla muta:

> Sí, gli si aggirava lei intorno […] con sguardi smarriti, dimessa come una serva, senza implorare pietà, mentre sentivasi rifiorir nel cuore qualcosa di nuovo, e

24. «Perché ora, sí, lo amava lei, colpita profondamente da quell'atto di forza brutale che aveva lasciato mezzo morto sul tappeto del salottino il vigliacco che stava per picchiarla!» (Capuana, *Mostruosità*, cit., p. 385).

tutto il passato le si andava dileguando via via dal corpo colle invisibili scaglie della pelle, diventava piú fina, piú trasparente, senza riflessi, d'un candore di marmo! (p. 386).

Il suo nome, Virginia, che a un lettore attento alle consonanze dell'onomastica con il destino dell'eroe suonava come una nota antifrastica,[25] stonata con il programmatico registro tragico del *fait divers* messo in scena, trova qui, nel «candore di marmo» della pelle rigenerata la sua scoperta intenzionalità. Semmai una traccia gli era stata offerta dal ritratto di Tranquillo Cremona che campeggia nello studio del marito e che questi non si stanca di ammirare, affascinato dal linguaggio della pittura che è, contrariamente all'arte del racconto, sottratto per sempre alle trappole della temporalità:

Soltanto il ritratto del Cremona, quella divina figura immortalata dall'arte, gli faceva battere il cuore come una volta. Era stato fatto nei primi mesi del loro matrimonio quando lo splendido fiore della bellezza di lei non era stato ancora inquinato; e tutta la pudica innocenza della vergine diventata appena donna s'era rifugiata su la meravigliosa tela dove il pittore aveva diffuso piú largamente la magica fosforescenza del suo pennello (p. 387).

Al contrario, Giovanni, trasformatosi da dominato in dominatore, «sentiva rivoltarsi ogni giorno di piú dal lezzo del passato che si sprigionava da quel corpo di donna maculato di baci e di carezze altrui» (ivi). La passione si converte in "ribrezzo" – una parola-chiave del *corpus* delle *Appassionate* perché eletta a titolo di una delle piú conosciute e controverse novelle –[26] fino a spingerlo, in chiusura, a un tentativo di uxoricidio, stornato soltanto dal casuale arrivo del padre di lui: «Gli s'era inginocchiata ai piedi, credendo d'intenerirlo, e s'era sentita afferrare pel collo da due granfie di belva che tentavano di strozzarla» (ivi). Il sipario scende sui

25. Sui significati dell'onomastica nei romanzi, si veda F. Ferrucci, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, v. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 887-901.

26. Piú critici hanno rilevato che la novella *Ribrezzo*, compresa nel *corpus* delle *Appassionate*, è una possibile "fonte" letteraria del romanzo *L'esclusa* di Luigi Pirandello; si vedano P.M. Sipala, *Da 'Giacinta' a 'L'esclusa'*, in Id., *Capuana* e *Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974, pp. 17-28, e N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1987², p. 27.

singhiozzi del marito, lasciando al lettore, come ancora Alvaro indica, di «indovinare il futuro».[27]

Nella storia di Capuana, lo schema narrativo di *Mostruosità* – «Marito tradito dalla moglie – Conseguente disprezzo della moglie per il marito – Diverso comportamento del marito – Ribaltamento della situazione» –, sottoposto ai filtri della riscrittura, doveva riemergere nell'immaginario del suo autore nella novella *Un consulto legale*, pubblicata sul «Marzocco» nel 1903 e poi rifluita nella raccolta *Coscienze* del 1905.[28] Sorta di citazione intertestuale, *Un consulto* sottrae alla tematica sentimentale la sua drammaticità per rivestirla degli ornamenti leggeri dell'ironia: tutto è raccontato attraverso un serrato dialogo tra il marito, il signor Costa, determinato a sancire legalmente il fallimento del proprio matrimonio, e l'avvocato Pontieri che, tra manzoniani ricorsi al lessico lapidario del latino, lo convince a risolvere la questione armandosi di un «poderoso nerbo di bue» con cui picchiare «una due volte la settimana, da lasciare i lividi» la moglie fedifraga e insolente.[29] Se il racconto dell'81 era focalizzato sulla psicopatologia di un rapporto coniugale, ora ciò che interessa il narratore è la messa in scena di «una coscienza elastica», quella dell'avvocato,[30] sorta di umoristico *raisonneur*, intento a dimostrare l'inconsistenza e la relatività di ogni valore, primo, tra tutti, quello della passione. La valenza antifrastica di questa rivisitazione è affidata, oltre che alla scomparsa dalla scena dell'inquietante bellezza di Virginia, vampiresca *femme fatale* – «lei non conosce mia moglie», dice il signor Costa, «è tale che l'accopperebbe un buffetto: magra, allampanata, pelle e ossa» –,[31] al paradossale

27. «– Perché non me l'hai lasciata finire? – egli disse a suo padre sopraggiunto per caso. – Perché non me l'hai lasciata finire? – Suo padre lo guardò stupito. – Oh, mi sentivo piú felice… allora! – esclamò Giovanni. E scoppiò in singhiozzi» (Capuana, *Mostruosità*, cit., pp. 387-88).

28. Tanto lo schema narrativo della novella quanto la sua riscrittura nella posteriore raccolta *Coscienze* ci sono stati suggeriti da C. Vannocci nel suo *La casistica della coscienza*, in F. Ferrara et alii, *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 87-125, alle pp. 107-8; nello stesso volume si veda il saggio di L. Lorenzi, *La casistica della passione*, pp. 29-59.

29. L. Capuana, *Un consulto legale*, ora in Id., *Racconti*, cit., III pp. 126-32, alle pp. 131-32.

30. Ivi, p. 128.

31. Ivi, p. 130.

epilogo della novella – il consiglio dell'avvocato si rivela, infatti, prezioso, adatto a ricomporre il *ménage* matrimoniale – che sfrutta le possibilità narrative del grottesco.[32]

Testo destinato a rientrare in una storia, ancora tutta da farsi, dei complessi rapporti tra lo scrittore mineota e Pirandello, intessuti di «suggestioni reciproche, di trasformazioni e di recuperi»,[33] *Un consulto legale* testimonia la vitalità sperimentale dell'ultimo Capuana a nostro avviso parallela al "valore" dei suoi piú tardivi discorsi critici riconosciuto, con convincente dimostrazione, da Antonio Palermo.[34]

Dalla raccolta *Il decameroncino* del 1901 fino a *La voluttà di creare* del 1911, passando per *Delitto ideale* del 1902 e per *Coscienze*, seppure in maniera visibilmente ridotta, l'Amore, l'Adulterio e la Gelosia – tre voci chiave del discorso amoroso – continuano a ripresentarsi alla fantasia dello scrittore, ora, però, provvisto di altri alambicchi e di nuovi reagenti: la parapsicologia, il magnetismo, l'occultismo concorrono sí a disintegrare la sostanza fisiologica della passione – «Maya, la divina illusione» la definisce infatti il dottor Maggioli, narratore del *Decameroncino* –[35] ma non tradiscono la costante ricerca del vero da Capuana ancora perseguita con giovanile tenacia.

Renitente ormai a farsi notomizzare, la passione gli si offre, adesso, come un soggetto ideale per raccontare i percorsi illogici e misteriosi della psiche umana, per conoscere le inquietudini dell'"io". Disponibile – come Verga non fu – a derogare agli statuti dell'impersonalità,[36] "l'anima"

32. «– Me ne darà notizie da qui a un mese. Se però il mio consiglio avrà portato buon frutto, pensi che un onorario sarebbe poco; ci vorrà il palmario. Lo pretendo –. Due mesi dopo il signor Costa gli presentava un bel cronometro con doppia cassa in oro e pesante catena. – È il suo palmario, avvocato! Ma per lei – soggiungeva – varrà assai piú la mia gratitudine. È immensa! –» (ivi, p. 132).

33. E. Scarano, *Introduzione* a Ferrara et alii, *Novelliere impenitente*, cit., pp. 9-28, alle pp. 25-26.

34. A. Palermo, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*. Atti del Convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, a cura di M. Picone ed E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 297-316.

35. L. Capuana, *Il Decameroncino*, a cura di A. Castelvecchi, Roma, Salerno Editrice, 1991, p. 98.

36. Sulla fedeltà di Verga alla scrittura dell'"impersonalità", "sincera" e "spassionata",

non costituí per la scrittura capuaniana una soglia invalicabile e l'ultima produzione novellistica, insieme al *Marchese di Roccaverdina*,[37] stanno lí a confermare che, a dispetto di quanto affermavano *i cavalieri dello spirito*, impegnati a sostenere «illecite primogeniture», «l'analisi psicologica 'seria' (in senso auerbachiano)» fu, invece, per dirla con Bigazzi, «una scoperta naturalista».[38]

si veda G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto. Verga dal 'Mastro-don Gesualdo' alla 'Duchessa di Leyra'*, ora in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 69-87.

37. In un'intervista rilasciata a Ugo Ojetti (ora in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1985) Capuana affermava a proposito del *Marchese di Roccaverdina*: «In esso cercherò di contemperare i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico» (p. 19).

38. R. Bigazzi, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in Id., *I colori del vero*, cit., pp. 455-500, a p. 475.

IV

UNA COMMEDIA TRA LE NOVELLE. *MALÍA* E *LE PAESANE* DI LUIGI CAPUANA

È indubbio che nell'estetica del Naturalismo il problema del "metodo", dell'impersonalità artistica, svolga una funzione predominante, valida per tutti i generi letterari: tanto in un bozzetto quanto in una novella, nell'intrigo di un romanzo come nella successione delle scene a teatro, l'«ideale dell'opera d'arte moderna» è, per dirla con Verga, «ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale».[1] Nella storia verghiana l'«eclissi totale», la perfetta immedesimazione della «facoltà di esprimersi di un artista» con «un mondo sociale, umano, naturale che l'artista ci fa vedere», avvenne – come Giacomo Debenedetti ebbe a dire – con *I Malavoglia*.[2] Complici "l'artificio della regressione" e l'uso sistematico dell'*erlebte rede*, che qui non lasciava spazio a voci fuori campo, la storia semplice di una comunità di pescatori sembrò «*essersi fatta da sé*». Un fenomeno difficile da ripetersi anche per chi l'aveva magistralmente approntato, se dalle *Rusticane* in poi i due astri, per abusare ancora della pregnante metafora astronomica debenedettiana, cominciano a «sciogliersi», a «staccarsi l'uno dall'altro».[3] Ma l'antica arte della retorica offriva ai paladini del "vero" uno strumento molto piú semplice da adoperare, senza margini di rischio: il dialogo.

«Nell'esporre in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale sono cosa

1. Verga, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 203.
2. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 408.
3. Ivi.

tutta sua. L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro», affermava Federico De Roberto nella *Prefazione* ai suoi *Processi verbali*,[4] istituendo un fertile cortocircuito tra le forme del narrare e i modi della rappresentazione. Se le sue novelle erano «la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo», se in esse si ottemperava alle unità di tempo e di luogo e si riduceva l'intervento dello scrittore all'uso delle *didascalie*,[5] gli esordi teatrali di Verga e di Capuana, con *Cavalleria rusticana* e *In portineria* per l'uno e con *Il piccolo archivio* per l'altro, avevano già dato inizio, nei fatti, a quella pratica di traduzione dal testo narrativo al testo teatrale, e anche viceversa, che sembra essere una delle costanti del teatro verista siciliano.[6]

Nella complessa storia dei rapporti di Capuana colle scene – una passione giovanile assopita dal «mortifero veleno della novella e del romanzo»,[7] quindi convertitasi nell'attenzione critica alle sorti dei palcoscenici italiani e stranieri,[8] infine rinvigorita dal progetto verista di un rinnova-

4. F. De Roberto, *Prefazione* a Id., *Processi verbali*, ora in Id., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1993, pp. 1641-42, a p. 1641.

5. «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro […]. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie* […]. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo» (ivi, pp. 1641-42).

6. Si vedano, in merito, di N. Tedesco, *Introduzione* a G. Verga, *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 7-25, e *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980.

7. «O silenziosa camera di Piazza Santa Caterina, o piccolo giardino che fiorivi sotto la mia finestra e spandevi la tua ombra fresca sul davanzale di essa, mentr'io […] divoravo quelle dapprima ostiche pagine balzacchiane che dovevano infondermi nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo!» (L. Capuana, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, in Id., *Homo*, Milano, Treves, 1888, pp. v-xxxv, alle pp. xx-xxi).

8. «Però non avevo ancora buttato via ogni ultimo resto di pudore: il teatro rimaneva sempre (apparentemente almeno) la mia unica passione […]. E per prepararmi convenientemente alla mia nuova carriera, mi diedi a fare di botto il critico drammatico; giacché ho avuto sempre il lodevole costume di voler apprender bene il mestiere prima di

mento del teatro, «l'ultima cittadella della convenzione» –[9] furono in prima istanza i fondali borghesi ad attrarlo, fino a che il 25 novembre del 1891, a breve distanza dalle polemiche, dai consensi e i dissensi raccolti dalla riduzione drammatica di *Giacinta*,[10] metteva la parola fine alla commedia *Malía*,[11] dove una fattoria di un «paesetto della Sicilia», assiepata di «seggiole, bicchieri, canestri con càlia»,[12] vivacizzata dalle chiacchiere dei contadini, sottentrava alle suppellettili e al vuoto cicaleccio di salotti *à la page*.

La vicenda del testo si snoda in tre tappe fondamentali: da dramma in lingua, diventa, attraverso un'operazione di snellimento e di focalizzazione sulla storia passionale dei protagonisti, un melodramma (1893, con musica di P. Frontini), per poi assumere nel 1903, con la traduzione di Sinopoli, la veste dialettale.[13] Sembrerebbe, da uno schema siffatto, che *Malía* si sia sottratta alle interferenze e ai travasi prima rilevati tra teatro

mettermi ad esercitarlo» (ivi, p. XXV). Su Capuana critico teatrale si vedano di A. PALERMO, *Il lungo interim di Capuana*, in ID., *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 119-46, e *"La coscienza del vero". Luigi Capuana critico e narratore*, in *Storia della Sicilia*, dir. R. ROMEO, VIII. *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma-Catania, Editalia-Sanfilippo, 2000, pp. 3-18.

9. É. ZOLA, *Il naturalismo nel teatro*, in ID., *Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 73-103, a p. 96.

10. Sulle vicende di *Giacinta* a teatro si rimanda soprattutto ad A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, pp. 41-54; G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 67-103; G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», XLV 1993, pp. 47-86.

11. «[…] ieri alle 2 e 40 p.m. misi la parola fine alla commedia *Malía*, e domani la leggerò a Cesare Rossi. Io sono contento del mio lavoro: mi pare d'aver scritto una cosa *teatralissima, drammaticissima*; senza nessuna ombra di convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura… Resta poi a vedere se quel che pare alla mia coscienza sia tale davvero» (lettera di Capuana a De Roberto del 25 novembre 1891, ora in *Capuana e De Roberto*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 334).

12. L. CAPUANA, *Malía*, in ID., *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894, pp. 301-84, a p. 301.

13. Per una storia del testo si vedano l'*Introduzione* di S. ZAPPULLA MUSCARÀ a L. CAPUANA, *Malía*, Catania, Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, 1997, pp. 5-58, e la *Nota introduttiva* di L. PASQUINI a *Malía*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA e L.P., Palermo, Sellerio, 1999, 2 voll., I pp. 105-13. Sulla versione dialettale si segnala l'intervento di F. CALIRI, *Dalla lingua al dialetto in 'Malía'*, in *Capuana verista*. Atti dell'Incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 177-98.

e racconto, se nei suoi tragitti non le fosse accaduto, per cosí dire, un incidente di percorso; se il suo autore, per ragioni che tenteremo, per via indiziaria, di ipotizzare, non l'avesse pubblicata nel 1894 all'interno di una delle sue piú famose raccolte di novelle, *Le Paesane*. Una scelta audace, spiazzante per il lettore abituale di un "novelliere impenitente", dal momento che Capuana si sentí necessitato a motivarla scrivendo, alle soglie del testo – direbbe Genette a mo' di "parafulmine" –,[14] quest'*Avvertenza*: «Con *Malía* ho tentato di applicare a un'opera teatrale la stessa formola d'arte adoprata per le *Paesane*; per ciò non credo una stonatura stamparla insieme con esse in questo volume».[15] Certo, la "formula" è la stessa, sintetizzabile, come è stato detto, nella "sincerità" della rappresentazione,[16] cosí come non mancano macroscopici elementi di contiguità tra le novelle e il dramma – l'ambiente paesano con i suoi riti e le sue superstizioni, la patologia maniacale dei personaggi-protagonisti – ma, a una lettura piú attenta, *Malía* sembra risultare, rispetto alla silloge novellistica che l'accoglie, un'"intrusa". Perché, soprattutto, un'intrusa è Jana, la protagonista.[17]

Nella raccolta del '94 è in scena un universo tutto al maschile: Fra Formica, Quacquarà, il canonico Salamanca sono altrettante macchiette predisposte a che il narratore sperimenti tutte le gradazioni del comico e se, come in *Comparatico* e *Alle Assise*, ci si accosta alle tonalità del tragico, il registro del grottesco e le tinte tenui dell'idillio ne azzerano le potenzialità.[18] Non è cosí per *Malía*. La giovane Jana attenta, con la forza deva-

14. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di M.C. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 204-6.

15. L. Capuana, *Avvertenza*, in Id., *Le Paesane*, cit., p. 298.

16. Sulla "sincerità" come parola-chiave del metodo critico e letterario di Capuana si veda A. Palermo, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà*, cit., pp. 297-316.

17. «Vittima e carnefice di sé stessa e dell'umanità intorno. Quindi Jana, in fondo, costituisce elemento di differenza rispetto al contesto sociale in cui si anima e ai personaggi che le fanno da corona. Domina la vicenda, il bozzetto idilliaco di una piccola comunità, come un'ombra inquieta che rivela il malessere di fondo di quella pace» (D. Morea, *Una cosa teatralissima*, *Introduzione* a L. Capuana, *Malía*, a cura di D.M., Napoli, Bellini, 1995, pp. v-xv, a p. xiv).

18. Scrive G. Oliva in *'Comparatico' e il modello verghiano* (in «Critica letteraria», xviii 1990, 66-67 pp. 339-48, a p. 348): «L'alone tragico che incombe sul primo getto di *Compara-*

stante del suo "sentire", alla razionalità delle norme sociali, insidiando i paradigmi naturali della scienza positivista – gli usi, i costumi, le tradizioni popolari – con una piú moderna idea di natura, come di «luogo popolato di demoni e di follia»;[19] è dunque il campagnolo prototipo di uno di quei "casi passionali" che Capuana, attento lettore delle *Lezioni* di Charcot, andava analizzando, pressoché contemporaneamente alle *Paesane*, negli interni cittadini delle *Appassionate*.[20]

Figlia di massaio Paolo 'Nsiddu, promessa sposa del giovane Nino, Jana si innamora del cognato Cola, marito della sorella Nedda, dal quale si lascia sedurre. Ma il suo corpo, violato dall'incestuosa relazione, tradisce la sua colpa: pallori, tremori, estenuazioni e lacrime, insieme alla pervicace ostinazione ad annullare il proprio impegno di matrimonio, sono i segni visibili di un dramma intimo che la comunità paesana che la circonda, ignara delle irrazionali tortuosità della passione amorosa, legge come altrettanti sintomi di una nefasta *magaría*, perpetrata ai suoi danni da una donna, la Caristia, ingannata da Cola che le aveva fatto credere di voler sposare sua nipote. Entra in scena, dunque, don Saverio Teri, il ma-

tico scompare quasi del tutto e l'ordine rappresentativo sminuisce la carica drammatica […]. La figura di Ianu è liberata dal ghigno perverso e dalla furbizia e, soprattutto, dalla straordinaria capacità di simulare che ne faceva una sorta di eroe tragico. La novella è ridotta a livello delle altre della stessa raccolta e il dramma del "compare caprone" si perde in mezzo alla tipologia fissa dei personaggi delle *Paesane*, caricaturali, perseguitati da *tic*, da un vizio comportamentale, da una fissazione che sfiora la pazzia […]. Insomma, il tragico lascia il posto al grottesco». Si veda, a proposito dei «toni idilliaci» di *Alle Assise*, D. Tanteri, *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, in «Siculorum Gymnasium», xxiv 1971, pp. 1-60, alle pp. 21-22.

19. Si veda quanto ha scritto Mazzacurati a proposito dell'*Esclusa* di Pirandello e, piú in generale, del significato delle figure femminili nella narrativa e nel teatro pirandelliani: «La loro posizione, prossima agli abissi improvvisi della passione, alle ventate irrefrenabili dell'irrazionale, sembra ancora quella tradizionale dell'antropologia aristotelica e cristiano-medievale, coi suoi lunghi retaggi moderni, fin dentro le soglie della stessa antropologia e della psichiatria positivista. Solo che, a partire dall'*Esclusa*, nella gnosi pirandelliana le parti appaiono invertite: il luogo dei demoni, in età moderna, il luogo della follia, è di fatto il luogo della natura» (G. Mazzacurati, *Marta Ayala tra xenofilia e xenofobia*, ora in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 89-114, a p. 95).

20. La raccolta fu pubblicata da Giannotta nel 1893; nella *Prefazione* che l'accompagnava veniva sottolineato il suo rapporto con *Le Paesane* (si veda ora la *Nota introduttiva* di E. Ghidetti a Capuana, *Le appassionate*, cit., pp. 253-54).

go, perché con le sue arti talismaniche liberi l'incolpevole Jana. Il sortilegio non produce alcun effetto e Jana, braccata dalle proterve insistenze di Cola, anch'egli vittima di una irredimibile attrazione erotica verso la cognata, confessa, sotto giuramento di un complice silenzio, ogni cosa a Nino che, ora, intende sposare. Alla notizia Cola, che accampa diritti di proprietà sulla cognata, provoca spavaldamente Nino, che, in seguito al pubblico vilipendio del proprio onore, viene meno alla promessa fatta, uccidendolo.

Se, con un'ulteriore operazione, si passa al modello narrativo sotteso a *Malía*, sintetizzabile nella catena evenemenziale tradimento-gelosia-morte, il testo capuaniano sembra mostrare non pochi punti di tangenza con *Cavalleria rusticana* e andrebbe, a ragione, liquidato come opera «convenzionale», per cosí dire, priva di immaginazione.[21] Ma è il personaggio di Jana, con la sua intima complessità, a non consentire una interpretazione cosí semplificata.

Mentre nel dramma verghiano «il risultato del trasferimento della passione dal mondo sofisticato dei salotti a quello semplice della campagna comporta la presenza di tutte le tappe dall'amore alla morte meno la passione, meno cioè l'analisi interna, intima, di essa»,[22] in *Malía* – entro la messa in azione di una coralità paesana: le voci e i gesti del barbiere Taddarita, della zia Pina, della serva Caterina tinteggiano di color locale la rappresentazione ad apertura di sipario – si insinua, per poi espandersi a tutto campo nel secondo atto, il conflitto interiore di Jana. La successione dei fondali di scena sembra confermarlo: dal gran cortile della fattoria dove fervono i preparativi per il ricevimento delle nozze di Nedda e Cola del primo atto, si passa, nel secondo, alla camera di Jana – un luogo deputato dell'intimo – per poi tornare, con una sorta di movimento circolare, che sembra metaforicamente disegnare il perimetro senza vie di fuga nel quale si dibatte un'anima assediata, alla fattoria di mastro Paolo,

21. Scrive F. Angelini a proposito di *Malía*: «[…] il dramma, coi tre atti, la moltiplicazione dei personaggi, infine il dialetto si limitava ad enfatizzare una situazione che, dopo *Cavalleria* e *In portineria*, poteva anche apparire convenzionale» (*Teatro verista in Italia*, in *Naturalismo e Verismo. I generi, poetiche e tecniche*. Atti del Congresso internazionale di Catania, 10-13 febbraio 1986, Catania, Fondazione Verga, 1988, 2 voll., I pp. 323-43, a p. 336).

22. Ivi, p. 328.

quando, nel terzo e ultimo atto, l'agnizione dell'incesto avvenuto converte il dramma privato in tragedia familiare. Alla parziale ma significativa deroga all'unità di luogo si accompagna un'altrettanto significativa soppressione dell'unità di tempo. Se Verga, intenzionato a far coincidere «il tempo della rappresentazione con il tempo rappresentato»,[23] aveva scelto di dividere in scene la storia di Alfio e Turiddu, consumatasi nel fatidico giorno della "malapasqua", Capuana opta per una scansione in atti e offre, per bocca dei personaggi, una serie di indicazioni temporali circa lo svolgimento di una vicenda non piú appiattita sul presente, ma che si snoda sulla durata necessaria a un dramma della "coscienza": «Di che volete che si tratti? Una ragazza che pareva di ferro, bianca come la ricotta, e rossa e fresca come le rose… in quattro mesi!… Povera figliuola! Non si riconosce», afferma accorata zia Pina nel secondo atto, e Jana, di rincalzo, a Cola: «Quattro mesi di pene! Quattro mesi di pianto! Non vi basta quel che ho sofferto? Che male vi ho fatto?»; e poi: «Quattro mesi! Giorno e notte! Come una pazza! Ah, Madonna mia!»; e infine Cola poco prima che cali la tela: «Son due mesi che ti vengo dietro come un cagnolino!… Due mesi che mi hai fatto soffrire tutte le pene dell'inferno! Due mesi che mi tieni a bada! Sposerai… ma quando vorrò io, e se vorrò; per ora sei mia, mia sei!».[24]

Già qui, dunque, Capuana si sbarazza di alcune convenzioni di cui il teatro ha fatto «lungo uso o abuso», come dirà nella *Prefazione* a *Serena*,[25] perché già qui, in un testo paradigmatico del verismo a teatro, un dramma psicologico scorre, come un fiume carsico, all'interno di un testo rusticano. Infatti. Attento, fin dagli esordi, alle patologie del sentimento – e la novella *Il dottor Cymbalus* sta a confermarlo –, per la sua scrittura i percorsi inquietanti e misteriosi della psiche umana, le ragioni insondabili dell'anima non costituirono mai, come si è detto, una soglia invalicabile. Ma c'è di piú. Mentre in Verga, come afferma Madrignani, «le due maniere, quella verista e quella psicologica, vanno in parallelo senza possi-

23. Ivi, p. 330.

24. Capuana, *Malía*, cit., pp. 328, 342, 344, 379 (le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

25. L. Capuana, *Ai lettori*, prefazione a Id., *Serena*, ora in Id., *Teatro italiano*, cit., p. 155.

bilità d'incontro […]; non c'è posto per la psicologia amorosa nelle novelle rusticane e nei due grandi romanzi proprio perché non c'è posto per il femminile»,[26] in Capuana, al contrario, tanto nelle novelle quanto nei romanzi, *verismo* e *psicologismo* spesso si fondono ed è quanto, ci sembra, avvenga anche in questa sua «*teatralissima, drammaticissima*» *Malía*.

Già la doppia valenza semantica del titolo ne è un indizio. Malía, infatti, significa tanto «fattura, stregoneria», «bevanda o pozione magica atta a produrre determinati effetti», quanto «attrattiva irresistibile, forza di seduzione, idea fissa, ossessione»;[27] pertiene, dunque, sia alla sfera del concreto, del reale, sia a quella rarefatta e impalpabile delle emozioni. Se il coro popolare che circonda Jana e Cola attribuisce al primo significato del termine la «tortura» che la protagonista mostra di patire, i due cognati sono consapevoli che non sono gli anatemi e le pratiche occulte della Caristia ad averli avvinti in un'attrazione senza scampo, ma che è stato il Destino, la «mia cattiva stella», lo definisce Jana in uno dei suoi accessi di isteria (p. 365). Come dire che entro la tematica folklorica si insinua il senso tragico di una "fatalità", la percezione di essere entrambi vittime dei disegni di una *Moira* crudele che li ha resi schiavi inaffrancabili di una passione erotica.

Per spiegare la condizione di cronica umiliazione di certi personaggi verghiani, Giacomo Debenedetti ha parlato della persistenza, nell'immaginario psicologico dei contadini siciliani, del «feudalesimo baronale» (che continua ad agire come un collettivo «tabú») e del «fato» dei Greci, due archetipi che condizionano inconsciamente i "vinti" «come deposito ereditario, ancestrale», a cui non è dato di sottrarsi. Al fine di chiarire cosa sia il «fato» per i Greci, Debenedetti parafrasa i testi di Walter Otto, *Gli dei della Grecia*, e di George Thomson, *Eschilo e Atene*, e cita tra le Moire, «reggitrici di un ordinamento sacro e implacabili vendicatrici delle infrazioni fatte ad esso», terrificanti «filatrici» della trama della sorte degli umani, Làchesi, colei che taglia e distribuisce la tela della

26. C.A. Madrignani, *L'altro Verga*, introduzione a G. Verga, *Drammi intimi*, Palermo, Sellerio, 1979, pp. ix-xxvi, a p. xxiii.

27. Si veda la voce *malía* nel *Grande dizionario della lingua italiana* di S. Battaglia, Torino, Utet, ix 1975, pp. 542-43.

vita. Un discorso incalzante e convincente che serve al critico verghiano per arrivare infine a Mastro-don Gesualdo e alla sua roba, «segno tangibile della sorte» che gli ha conferito «il potere di far curvare le spalle al sottoposto [...]».[28] Dal momento che Capuana, rivolgendosi ai lettori di *Serena*, scriverà che «gli avvenimenti spesso si svolgono e si aggruppano lentamente attorno a noi, e pure producono intime catastrofi assai piú tragiche di quelle che hanno origine da passioni violente e da delitti. E allora, osservando bene, si scorge che il *fatum* degli antichi greci non è, forse, una parola vana, buona soltanto per le frasi retoriche o per certe teoriche d'arte»,[29] ci sentiamo legittimati a trasferire le seducenti divagazioni della prosa debenedettiana dagli orizzonti concreti del sociale alle atmosfere impalpabili della passione, e a credere che Jana possa essere un personaggio da tragedia.[30] Se cosí è, allora *Malía* dovrebbe contenere, nel reticolo della sua trama, alcuni segni di una sua partecipazione alle forme del tragico.

Se a livello macrostrutturale si può rilevare che la vicenda inizia bene – con la rappresentazione festosa dei preparativi nuziali – per poi avere un esito infelice; che i tre atti sembrano riprodurre il modello base della tragedia perché ad una protasi fa seguito un'epístasi che si scioglie in catastrofe; che l'amore e la struttura sociale, in questo caso la cellula familiare, sono due forze nemiche e inconciliabili; non mancano spie e indizi piú nascosti che vale la pena snidare. Le urla della Caristia (bel nome beneaugurante, pregno di allusività) – «Non te la godrai! No! No! Fuoco dall'aria, Signore!»; «Non te la godrai! Mala fine, Signore!... Si rompa il collo, Signore!... Non te la godrai!» (p. 318) – dietro il portone, per lei inaccessibile, fanno del suo personaggio una moderna Erinni persecutrice degli spergiuri. Scomparsa lei, «i colori del vero» di una giornata sull'aia cominciano subito a stemperarsi, per l'invadenza di una tonalità piú

28. Val la pena di rimandare a tutto il saggio di G. Debenedetti, *Struttura e sovrastruttura del mondo verghiano*, in Id., *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 273-88.

29. Capuana, *Ai lettori*, cit., p. 165.

30. «E il suo fascino risiede anche in una sottesa connotazione ai canoni della tragedia greca connaturati strettamente alla cultura siciliana e dunque mediterranea in genere. Per questo *Malía* può emergere, da una lettura piú intensa, come millenaria costruzione di un pathos intrinseco al popolo meridionale» (Morea, op. cit., p. xiii).

forte, il rosso, simbolo di passione e di sangue, di eros e *thanatos*, pronti a entrare in scena: l'insistenza sul vino, che peraltro involontariamente Nedda fa spargere per terra – traccia profetica del truculento finale –, la ricorsività di parole come «fuoco», «inferno», «demonio» – pertinenti anche al campo semantico della colpa e del peccato – possono funzionare da demarcatori all'interno del dettato.[31]

Ma, per esaurire la ricognizione delle spie del tragico, torniamo a Debenedetti e a Walter Otto. Scrive quest'ultimo che «il divino per chi è toccato dal destino si fa demoniaco» e Debenedetti postilla: «cioè da potenza e aiuto nella vita si trasforma in inganno, avversità». Sembra quasi che le logiche del pagano scardinino la devozione cristiana di Jana – una «buona creatura», una cattolica osservante che «mette i fiori alla Madonna» sull'«altarino» che spicca nel mobilio essenziale della sua camera virginale (p. 341) – quando, in preda alle convulsioni, nel giorno dell'Immacolata, prorompe:

> Non mi sente!… Non m'ascolta!… L'ho pregata tanto!… No!… No!… Non posso piú pregare!… Ah! Madonna! Ah, Madonna tiranna!… Come l'avete permesso? […] No, voi non siete piú la madre dei peccatori!… Tiranna siete! Potevate salvarmi… e non avete voluto!… (p. 350).

E per questa via giungiamo a don Saverio Teri, il mago, il depositario di una cultura del soprannaturale decisamente alternativa a ogni forma ufficiale di religiosità. Figura destinata a piú ampio sviluppo – è, infatti, il protagonista della novella che da lui prende il titolo e che, nella *dispositio* delle *Paesane*, segue immediatamente *Malía* perché, avverte in calce l'autore, «può servire quasi di comento al concetto della commedia» –,[32] a lui sono riconosciuti dalla sapienza popolare i poteri di sciogliere e di legare fatture, agreste *Moira*, in grado di controllare la vita umana. I dizionari dei miti ricordano che le Moire, in quanto figlie di Erebo e della Notte, erano cieche e che Làchesi girava il fuso con la testa rivolta altrove.

Se nella novella leggiamo che «egli infatti il pane se lo buscava tessendo, come soleva dire, e ritessendo con le gambe i tre quartieri del paese,

31. Capuana, *Malía*, cit., pp. 305, 315, 317, 321, 328, 337-38, 345, 347, 354, 374, 378.
32. L. Capuana, *Il mago*, in Id., *Le Paesane*, cit., pp. 385-98, a p. 385.

cercando di vendere qualche pezza di tela casalinga, qualche asciugamani [...] tutto quel che gli affidavano per rivenderlo a buon mercato: – Tela, donnine, tela! Uuh! Uuh!... Passa il lupo! –»,[33] è con questo verso che don Saverio fa il suo ingresso sul palcoscenico di *Malía*, unico personaggio accompagnato al suo apparire da una piú minuziosa didascalia, per cosí dire, fisiognomica: «*Porta una piccola balla di pezze di tela sulla schiena, fermata con cinghie passate alle spalle; tovagliuoli e asciugamani pendono dal metro di legno che tiene in mano. Parla untuosamente, tenendo il collo un po' storto e chiudendo spesso un occhio*» (p. 332). Tutto il dialogo che avviene tra lui, la zia Pina e massaio Paolo, che lo hanno fatto accorrere perché liberi la riluttante Jana dai lacci orditi dalla Caristia, è costruito intorno ai suoi due mestieri – quello pubblico di venditore ambulante di stoffe e di chincaglierie a buon mercato e quello occulto, di stregone in possesso della prodigiosa medaglia di san Francesco Saverio – che a tratti si sovrappongono fino a confondersi, fissando il personaggio nell'allusivo gesto di tagliare la tela: «Cheti!... Zitti!... Si ribellano gli amici spiriti maligni! (*Ad alta voce, alla zia Pina*) Quante canne? A due tarí e cinque grana; proprio in regalo (*A massaio Paolo, sotto voce*). Gliela metterete sotto il capezzale, senza farvi scorgere... (*Alla zia Pina, ad alta voce*). Taglio, o non taglio? (*Sotto voce, a massaio Paolo*). Non dubitate, massaio. La cosa è forte; però...» (p. 336).

Una campionatura delle marche di tragicità, questa, forse parziale e affrettata, ma funzionale a farci ritenere che *Malía* è, in buona sostanza, all'interno del concerto corale delle *Paesane*, una nota stonata. Un'opinione che sembra trovare peraltro conferma in quanto Capuana, nel 1892, aveva sostenuto in *La Sicilia e il brigantaggio*. Qui, l'indignazione per la strumentalizzazione politico-elettorale che si andava facendo di certi «luoghi comuni» sull'"isola del sole", involontariamente avallati dalla popolarità di *Cavalleria rusticana*, gli faceva dire, in un immaginario colloquio con l'amico Verga:

Cosí, invano tu hai raccontato la dolente istoria di *Rosso Malpelo*, e il dramma intimo e doloroso di *Pane nero*; invano hai tratteggiato la sorniona figura del *Reverendo*, dipinto a larghi tratti il gran paesaggio di *Malaria* [...] – Invano, io, per

33. Ivi, pp. 385-86.

la mia parte, ho raccontato le storielle, mezzo tristi e mezzo gioconde di *Don Peppeantonio*, di *Quacquarà*, del *Canonico Salamanca* e di tant'altri; invano né tu, né io, non v'abbiamo introdotto, non che una coltellata, neppure una puntura di spillo, quantunque tutte quelle figure fossero tanto schiettamente siciliane che avremmo potuto presentarne proprio la fede di battesimo.[34]

Le novelle citate, previa un'accurata opera di revisione, confluiranno nel testo delle *Paesane* nelle quali, affermerà Capuana, «è il lato comico della vita siciliana, o meglio il lato comico di certi carrettieri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza».[35] Allora perché un autore, solitamente accorto alla congruente compattezza dei propri testi, vi ha introdotto la drammatica storia di Jana?

Rappresentata nel dicembre 1891 al Teatro Nazionale di Roma, *Malía* non ebbe entusiastici consensi né di pubblico né di critica. Complice, per dirla con Pirandello,[36] l'errata «traduzione» del testo operata dalla compagnia Pietroboni e da scenografi e costumisti,[37] e la presenza di un pubblico composto «in gran parte di commediografi andati a male, di letterati dilettanti, di parrucchieri della critica»,[38] il dramma a cui Verga aveva riservato un entusiastico giudizio – «[...] è pure una bella cosa, la piú bella cosa che egli abbia scritto» –[39] disattese, nella sua messa in scena, le aspettative di cui pure il suo autore l'aveva caricato. Capuana non si arre-

34. L. Capuana, *La Sicilia e il Brigantaggio*, ora in Id., *L'isola del sole*, Catania, Giannotta, 1914, pp. 1-140, alle pp. 8-9.

35. Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, cit., p. 205.

36. Alludiamo al saggio *Illustratori, attori e traduttori* che Pirandello pubblicò nel 1908 sulla «Nuova Antologia», ora nel vi vol. della sua opera completa, *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.

37. In una lettera a Stanis Manca del 6 giugno 1903, Capuana scriverà: «Le rappresentazioni di *Malía* fatte dalle compagnie non dialettali avevano falsato i caratteri. Ricordo che nella prima rappresentazione in Roma l'attrice che sosteneva la parte di Jana ebbe fin la disperata idea di vestirsi in *decolleté* nella scena delle nozze; e a un mio amico che gliene fece osservare la sconvenienza prima che fosse alzato il sipario rispose queste testuali parole: – *Eh, via! Il pubblico è sempre contento quando vede un po' di ciccia!* – Non vi dico altro. Su per giú *Malía*, prima della mirabile interpretazione della Compagnia dialettale siciliana era stata eseguita con questi criteri!» (ora in Pasquini, op. cit., p. 109).

38. G. Arcoleo, *Malía*, in «La tavola rotonda» del 15 maggio 1892.

39. Lettera di Verga a De Roberto del 13 gennaio 1892, ora in Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 274.

se e brigò perché fosse proposta in Germania, ma il traduttore a cui si rivolse non la trovava adatta al pubblico tedesco; ogni tentativo intrapreso per portare *Malía* al successo non ebbe buon esito, tanto che in una lettera a Verga del febbraio 1892 scriveva: «Alla Marini *Malía* fu mandata fra i primi. Scrissi anche una lettera in proposito allo Zacconi. Non ho avuto risposta. Evidentemente c'è una malía contro *Malía*».[40]

Un incantesimo in parte esorcizzato dal successo della versione melodrammatica (ma Verga, suo lettore privilegiato, considerava «la commedia in prosa […] *immensamente* superiore al melodramma»), ma che continuava a gravare sul testo, impedendogli di ottenere «sul teatro la fortuna che si merita[va]».[41]

Aveva scritto Zola: «Un romanzo che si legge in solitudine, a casa propria, con i piedi sugli alari, non è una rappresentazione che si tiene davanti a duemila spettatori. […] Il lettore nella sua solitudine tollera tutto, va dove lo si vuole condurre, anche quando ne ha fastidio, mentre gli spettatori, che sono molti, hanno pudori, sgomenti, sensibilità di cui occorre tener conto, pena l'insuccesso sicuro».[42] Sarà forse per questo che Capuana, profondo conoscitore dei «súbiti ed irragionevoli entusiasmi, dei súbiti e non meno irragionevoli sdegni, delle strane freddezze, delle bizzarre indolenze, delle indifferenze inattese…» che serpeggiano tra i palchi e nei *foyers*,[43] si sia infine risolto, per sottrarre la sua *Malía* alle incomprensioni del pubblico-massa, a offrirla al "gusto" e all'"intelligenza" di un lettore solitario. Restava, però, lo scacco di un fallito esperimento teatrale che troverà un suo pieno risarcimento solo grazie all'imprevista conversione capuaniana al teatro dialettale.[44] Il dialetto siciliano, che peraltro

40. Si vedano le lettere tra Verga e Capuana del 4, 12 e 19 febbraio 1892, ora in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 342-44.

41. Lettera di Verga a Capuana del 15 giugno 1895, ivi, p. 358.

42. Zola, *Il naturalismo nel teatro*, cit., pp. 95-96.

43. L. Capuana, *Al lettore*, in Id., *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1872, pp. v-xxxii, alle pp. vii-viii.

44. Capuana, che aveva giudicato il teatro dialettale inferiore (in linea con le posizioni verghiane), cambierà opinione, motivandola nella prefazione al primo volume del suo *Teatro dialettale siciliano* (Palermo, Reber, 1911). Per un fertile dibattito sul teatro di Capuana e anche sulle ragioni del suo approdo all'uso del dialetto sulle scene, si rimanda al già

cancellava i toscanismi che critici accorti avevano rilevato nel tessuto linguistico di *Malía* come altrettanti spropositi,[45] insieme alla felice recitazione della Compagnia Grasso, diedero nuova vita al dramma.

Nell'aprile 1894 Verga aveva scritto a De Roberto: «Del resto, in confidenza, e me ne dispiace pel nostro Capuana, la *Malía* come opera è morta e seppellita e non se ne parla piú»;[46] certo non poteva presagire le deviazioni di percorso della biografia intellettuale dell'amico, né i tragitti spesso inopinabili che i testi letterari compiono nel tempo. Sta di fatto che la sua fu una diagnosi errata e che *Malía*, portata trionfalmente sulle scene italiane, varcò poi l'Oceano, per colpire finanche il pubblico di New York. Scriveva il critico Luigi Barzini sul «Corriere della Sera» del 9 settembre 1921:

> In nessun teatro da questa parte dell'Atlantico erano passati fremiti piú profondi di commozione, orrore, ribrezzo. Non tutti gli spettatori hanno resistito fino alla fine e alcune signore, sopraffatte dall'intensità del realismo si sono allontanate, come se una vera tragedia della vita maturasse innanzi a loro.[47]

Come a dire che il pubblico "ideale" a cui Capuana si era rivolto nello scrivere la fatale vicenda della contadina Jana, intrisa di roventi passioni predisposte a sciogliersi in aristotelica catarsi, coincise, infine, con il pubblico "reale", gli spettatori del nuovo mondo, a tal punto coinvolti dal *pathos* della rappresentazione, da lasciar cadere le «barriere della finzio-

citato vol. *Capuana verista*, del quale si segnala, tra l'altro, l'intervento di P. Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi*, pp. 117-30.

45. I toscanismi li aveva rilevati Verga, se il 16 gennaio 1892 gli aveva scritto: «I toscanismi di cui ti parlavo saranno due o tre, *bono* ad esempio, e poi dei vocaboli e modi di dire che sono puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente, ma che mi stonano con quel mirabile *tono* di verità e di *colore locale* che hai saputo dare alla *parlata* della commedia, *smettono* ad esempio della 8ª pagina: io, *mineolo*, avrei detto *se non la finiscono*» (ora in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 341-42); non sfuggirono né ad Arcoleo, che sottolineò l'ibrido impasto linguistico di *Malía* nel suo articolo su «La tavola rotonda», né a Boutet, che ne scrisse sull'«O di Giotto» del 15 maggio 1892. A quest'ultimo articolo Capuana rispose con una lettera risentita che Barbina, nel suo volume *Teatro verista siciliano* (Bologna, Cappelli, 1970), riporta in nota a p. 15.

46. Ora in Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 299.

47. Ora nella *Nota introduttiva* di A. Barbina a L. Capuana, *Malía*, in *Teatro verista siciliano*, cit., pp. 211-18, alle pp. 217-18 n.

ne».[48] Solo cosí *Malía*, un testo ideato all'interno del progetto teatrale del Verismo, riusciva nel programmatico intento di creare «l'illusione completa della realtà».[49]

48. Discutendo delle diverse modalità di ricezione dello spettacolo teatrale, scrive M. Pagnini (in *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 98): «[Lo spettatore] stabilisce un rapporto ambiguo con la scena e particolarmente col personaggio: rapporto di coinvolgimento, o di immedesimazione, per cui cadono le barriere della "finzione"».

49. Il rinvio è alla nota lettera di Verga a Capuana del 25 febbraio 1881 (in Verga, *Lettere a Capuana*, cit., pp. 108-9): «Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire man mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza messa in scena, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà».

V

RACCONTARE LO STUPRO. VERGA, CAPUANA E LA NOVELLA MODERNA

La modernità di Giovanni Verga, la sostanza avanguardistica e sperimentale del verismo italiano passano per Luperini anche attraverso le trasformazioni operate, a partire da *Vita dei campi*, nelle strutture della forma breve. In *Verga e l'invenzione della novella moderna* il serrato *excursus* nei territori della teoria del racconto individua in Lukács, Ejchenbaum e Pirandello le voci piú autorevoli dalle quali partire per un'analisi delle significative mutazioni della forma novella tra Otto e Novecento. Se per il primo la novella si fonda su di un «accaduto straordinario [che] coincide con l'arbitrio del caso», se per il secondo nella novella «sin dal primo periodo si deve cogliere il germe della tensione che [la] percorre e che si concentra nel finale», per Pirandello, a differenza del romanzo, la novella deve scegliere di mettere in scena «un momento culminante», «un eccesso». In Italia, continua Luperini, è con *Vita dei campi* che ha inizio la svolta verso la modernità, intesa come superamento tanto della novella scapigliata che rappresentava l'«inaudito» correlato, però, al soprannaturale o a luoghi remoti ed esotici, quanto del bozzettismo campagnolo strutturato su di una serie di eventi paritetici che non si sciolgono in un finale «a precipizio». È, infatti, con la raccolta verghiana dell'80 che il ricorso all'impersonalità produce sostanziali variazioni nella struttura della forma breve:

> La rappresentazione diventa oggettiva e l'azione si fa diretta concentrandosi su pochi primi piani; il racconto si raggruma in singoli episodi, staccati gli uni dagli altri e dotati ciascuno di un rilievo netto; infine essi sono collocati in una *climax* narrativa culminante nella conclusione.[1]

Ma quel che piú conta, ai fini del nostro discorso, è che con Verga, e anche con Capuana, l'assurdo che i ribelli di Milano confinavano entro i peri-

1. Luperini, *Verga moderno*, cit., pp. 89-93.

metri del fantastico o del patologico entra a far parte della vita ordinaria, aprendo, in tal modo, la strada alle molteplici figurazioni del "caso" che manovrano le esistenze dei personaggi pirandelliani delle *Novelle per un anno*, che vivono condizioni paradossali a tal punto interiorizzate da convertirsi in stati cronici dell'io.

Dunque, *accaduto straordinario*, *arbitrio del caso*, *tensione che si concentra nel finale*, *quotidianità dell'inaudito* sono tutti commi della novella moderna evidentemente consoni, tra altri, al tema dello stupro – massicciamente presente nella narrativa italiana dell'Otto-Novecento – e qui scelto come oggetto d'analisi di due novelle, *Tentazione!* e *Tortura* che, non a caso, portano la firma di Verga e Capuana.

Tentazione!, pubblicata per la prima volta sulla «Gazzetta del popolo della domenica» nel 1883, rifluí poi nei *Drammi intimi* editi da Sommaruga nel 1884. La raccolta non ebbe successo né di pubblico né di critica perché appariva franta e disorganica – conteneva, infatti tre novelle intimistiche e d'ambiente aristocratico e tre novelle rusticali –, una commistione forse resa ancora piú evidente dalla coeva pubblicazione delle *Rusticane* e *Per le vie* che, per cosí dire, brillavano per compattezza di temi e di ambientazione.[2] Ma, nella *Prefazione* alla riedizione Sellerio del 1979 dei *Drammi intimi*, Madrignani sottolinea opportunamente la miopia di taluni critici «storico-sistematici (quelli amanti della progressione lineare, per cui un artista è sempre, ineluttabilmente, in sviluppo)» per i quali gli sconcerti sentimentali raccontati in *I drammi ignoti*, *L'ultima visita* e *Bollettino sanitario* costituirebbero, nell'itinerario verghiano, un passo indietro, un ritorno ai languori dei romanzi mondani e non piuttosto un segno della «fedeltà a quell'arte psicologica e intimistica, che è largamente presente nella produzione del Verga», ascrivibile a «una letteratura psicologico-scientifica d'impianto positivista» presente nel periodo post-unitario.[3] Che gli anni che vanno dall'80 all'85 siano stati per Verga un «vitalis-

2. Per la complessa storia editoriale e redazionale della raccolta si veda l'ed. critica di G. Verga, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri (vol. xvii dell'Edizione Nazionale), Firenze, Le Monnier, 1987.

3. C.A. Madrignani, *L'altro Verga*, prefazione a Verga, *Drammi intimi*, cit., pp. ix-xxvi, a p. x. È da questa edizione che si citano i brani di *Tentazione!* (d'ora innanzi *Tz.* Le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

simo quinquennio» durante il quale «una specie di frenesia torrentizia (dettata anche da ragioni economiche e di mercato) [...] istigava [...] a riempire molteplici invasi, all'inseguimento di un pubblico dagli umori instabili, ora improvvisamente appassionato al suo nuovo stile (specie nei suoi esiti "bozzettistici" e teatrali), ora nostalgico del suo vecchio stile, dei suoi meno "esotici" climi formali, delle sue piú seducenti e spirituali passioni», è già stato detto come meglio non si poteva.[4] Preme però ricordarlo qui, proprio perché la raccolta dei *Drammi intimi* si autodenuncia nella sua mescidata e "chiastica" composizione, come maggiore prova a carico di questo discorso. Piú tavoli di lavoro, dunque, avverte Mazzacurati, due stili, il vecchio e il nuovo che non si succedono, ma tutt'al piú si alternano o si affiancano, a conferma che Verga per ragioni di pubblico, ma anche e soprattutto per ragioni di metodo, fu uno «scrittore senza conversione».[5]

Come che sia, dopo quella sommarughiana, si succedono ristampe abusive e riedizioni parziali, smembramenti della raccolta – *I drammi ignoti*, *L'ultima visita e Bollettino sanitario* rifluirono nei *Ricordi del capitano d'Arce* –, mentre *La Barberina di Marcantonio*, *La chiave d'oro* e *Tentazione!* non trovarono collocazione in nessuna raccolta verghiana.[6]

Tentazione! è una novella "scandalosa", nella quale dello stupro di gruppo ai danni di un'innocente contadina poco o niente viene lasciato all'immaginazione del lettore. Un inedito Verga – solitamente incline a una moralistica reticenza – è quello che qui mette in scena la repentina trasformazione di una giornata qualunque in una "giornata particolare" nella quale tre giovani, Ambrogio, Carlo e il Pigna, dopo una tranquilla gita fuori porta – nella quale, di scorcio, sembra di intravvedere l'atmosfera creata da Maupassant nell'incipit della sua bellissima *Partie de campagne* – si trovano in modo del tutto irrazionale e inaspettato a trasformarsi in un branco violento, capace di stuprare e uccidere una giovane e malcapitata contadina. Inopinatamente, la tranquilla campagna di Vaprio si tinge di rosso, sicché lo scenario campestre non è sufficiente a occultare la sostan-

4. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 39.
5. Sull'argomento si veda Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 429-39.
6. Nell'edizione di Verga, *Tutte le novelle*, cit., si leggono, infatti, tra le "novelle sparse".

za psicologica che permea la novella, ben lontana dal codice rusticano del Verga verista. Come ha annotato Francesco de Cristofaro nella sua *Lupa in fabula*, «*Tentazione!* sta in un limbo, dato che nulla ci è detto di preciso circa la provenienza dei personaggi, ma alcuni indizi, come l'accenno a una locanda (cronotopo quasi fisso della letteratura delle periferie) e la menzione di un tipico luogo di villeggiatura situato nei dintorni di Milano, fanno pensare ad un radicamento urbano: tre giovani che organizzano una scampagnata. Insomma, sembra che in questa strana raccolta del 1883 per la prima volta la tipologia "documento umano" e quella "studio dell'uomo interiore" coabitino».[7]

Ma c'è di piú. L'unicità di *Tentazione!* nella storia verghiana sembra confermata dall'assoluta non conformità a uno dei piú noti interventi di teoria del racconto dello scrittore siciliano e simultaneamente già saggiare quella che, in una sorta di preveggenza, ipotizzava sarebbe stata la sostanza della narrativa futura. Nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, infatti, aveva scritto:

> Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, piú minuzioso e piú intimo; sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo piú modesti, se non piú umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire. [...] La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e cosí generalmente tutte le risorse dell'immaginazione che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*?[8]

Sono trascorsi solo tre anni e nell'immaginario verghiano prende corpo, appunto, un *fait divers* che di "logico", di prevedibile non presenta alcuna traccia, e che, «a precipizio», volge verso la catastrofe finale. Ma non è solo l'architettura della trama a trasgredire i paradigmi del naturalismo

7. F. de Cristofaro, *Lupa in fabula, o la passione che uccide: dai 'Mysteres de Paris' alle novelle di Verga*, in *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, a cura di S. Manferlotti, Roma, Carocci, 2009, pp. 125-47, a p. 145 n.

8. Verga, *L'amante di Gramigna*, cit., pp. 202-3.

perché le prove a carico di una diversa intenzionalità narrativa si annidano nell'aggrovigliato tempo del racconto, che inizia *in medias res* – «Ecco come fu. Vero com'è vero Iddio!» (*Tz*, p. 31) – che ha lo scopo di avvertire il lettore sulla sostanza realistica di un accadimento, per la sua imprevedibilità, difficile a credersi; poi la macchina narrativa torna indietro e i fatti si svolgono in presa diretta, ma la progressione logico-cronologica è interrotta da una prolessi – «Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire» (ivi) – che, posta in strategica posizione, subito dopo il sintetico racconto di una giornata trascorsa in allegria – «Giocarono alle bocce, fecero una bella passeggiata sino al fiume, si regalarono il bicchierino e infine desinarono al *Merlo bianco*» (ivi) – e prima che, per dirla con Luperini, "l'incontro e il caso" – nell'individuo moderno il destino può stare nella «segreta alleanza fra caso, corpo e pulsioni inconsce», ha scritto –[9] convertano la serena spensieratezza dell'esordio in altrettante rapide e convulse scene di una moderna tragedia, funziona da soglia oltre la quale la festosità dei tre protagonisti si converte in lucida follia; poi il finale – «Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare» (p. 38) –, che, reiterando quanto già affidato alla prolessi, conferisce alla novella un andamento circolare, alternativo al modello della linearità progressiva che solitamente caratterizza la sequenzialità del "documento umano".

È piú che lecito che un lettore esperto di Verga che intenda analizzare il testo di *Tentazione!* anche per assegnarle uno spazio nel suo *corpus* novellistico depotenziandone parzialmente l'unicità, rintracci nella *Lupa* l'archetipo erotico che, seppure significativamente rivisitato e finanche rovesciato, ricompare in filigrana nella «*silhouette* d'ascendenza sandiana» della giovane contadinella che ha la sventura d'imbattersi nei tre amici che hanno smarrito la strada e che di lí a poco, deviando dal percorso lineare che li avrebbe portati al tramvai, la smarriranno anche metaforicamente, trasformandosi in un branco di "bestie" senza pietà:[10]

9. R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 21.

10. De Cristofaro, *Lupa in fabula*, cit., p. 139.

Carlo, che era stato soldato, pretendeva conoscere le scorciatoje, e li aveva fatto prendere per una viottola che tagliava i prati a zig zag. Fu quella la rovina! (p. 32).

A seguire la capillare rilettura a cui de Cristofaro sottopone la novella di *Vita dei campi*, con la gnà Pina «*il topos*» della *femme fatale* «appariva, all'altezza cronologica della *fin de siècle*, già esausto, visto che l'esplorazione delle sue possibili articolazioni narrative e concettuali poteva dirsi compiuta».[11] Ritornava, per cosí dire, vergine e poteva anche assumere i tratti ingenui di una contadinella che, per il solo fatto di essere donna e di esibire un corpo desiderabile, diventa un vettore di seduzione. Ma a lei, personaggio ordinario, mancano del tutto i tratti leggendari, ctoni che avvolgono la ferina e notturna femminilità della Lupa, ma soprattutto, se per quest'ultima, «esito "classico" della cultura verista»,[12] Verga demandava alla comunità che l'osservava il compito di presentare la sua inquietante, patologica e distruttiva sessualità, sicché la vicenda della sua passione incestuosa è come l'effetto che segue alla causa, ha un "perché" nel suo temperamento eslege e demoniaco, tutto questo manca in *Tentazione!*: la contadinella è «un bel tocco di ragazza» tutta salute, dice di non avere il «moroso», ribatte alle *avances* verbali del Pigna affermando con la ritrosia della sua giovane età: «no, che non son bella» (pp. 33-34).

Niente, dunque, che presti il fianco a una sua correità nello stupro di cui sarà vittima. Qui mondo maschile e mondo femminile sono a parti invertite. Basti, a confermarlo, la presenza nella compagine del discorso di uno stesso *frame* che però nella *Lupa* è attribuito alla gnà Pina, in *Tentazione!* al Pigna:

La *Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, *mangiandoselo con gli occhi neri*;[13]

Ella si schermiva, col gomito alto. Corpo! Che prospettiva! Il Pigna *se la mangia-*

11. Ivi, p. 135.
12. Ivi, p. 134.
13. G. Verga, *La lupa*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 197-201, a p. 201.

va con gli occhi, di sotto il braccio alzato. Allora ella gli si piantò in faccia, minacciandolo di sbattergli il paniere sul muso (p. 35).

Dopo lo stupro di gruppo – «infine il Pigna, pallido, ansante, se la cacciò di sotto, con un ginocchio sul petto. E allora tutti e tre, l'uno dopo l'altro, al contatto di quelle carni calde, come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubbriachi di donna…» (ivi) –, temendo che la ragazza racconti l'accaduto, la uccidono brutalmente. La vittima, da icona di oleografica bellezza, si trasforma quindi in immagine terrificante, segno che «l'iperrealismo corporale verghiano»[14] scavalca già "la barriera del naturalismo" facendo da apripista all'espressionismo novecentesco:

Carlino l'afferrò alla gola. – Ah! vuoi rovinarci tutti maledetta! Ella non poteva piú gridare, sotto quella stretta, ma li minacciava sempre con quegli occhi spalancati dove c'erano i carabinieri e la forca. Diventava livida, con la lingua tutta fuori, nera, enorme, una lingua che non poteva capire piú nella sua bocca; e a quella vista *persero la testa* tutti e tre dalla paura. Carlo le stringeva la gola sempre piú a misura che la donna rallentava le braccia, e si abbandonava, inerte, con la testa arrovesciata sui sassi, gli occhi che mostravano il bianco. Infine la lasciarono ad uno ad uno, lentamente, atterriti (p. 36).

Dunque, una follia collettiva si impadronisce di loro, sicché la macabra decapitazione del cadavere da atto necessario al suo occultamento sembra caricarsi di una eloquente valenza simbolica: se per Chevalier e Gheerbrant la testa è «lo *spirito nel suo manifestarsi*, in relazione al corpo che è una manifestazione della materia»,[15] il taglio della testa della pove-

14. A proposito della rappresentazione in *MdG* della baronessa Rubiera colpita da ictus, cosí ha scritto Mazzacurati in nota a p. 292 dell'edizione da lui curata: «l'insistenza sui particolari che decompongono la fisionomia, sugli umori acidi che colano dalla bocca, la stessa similitudine descrittiva ("come un bue colpito dal macellaio"), assumerà subito un significato morale soverchiante. Come se la malattia divenisse, espressionisticamente, un momento di rivelazione, che rovescia l'interno all'esterno, stacca la maschera di buona contadina dal volto e fa coagulare in liquidi disgustosi i mali dell'anima. Mai come qui, l'iperrealismo corporale è stato, in V., al servizio dei simboli, piú che dello scrupolo documentario».

15. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, figure, colori, numeri*, trad. it. di N.G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, Milano, Rizzoli, 1997, 2 voll., II p. 468.

ra contadinella rimarca la scissione, in questo eccesso di inopinata *libido*, tra il raziocinio e le pulsioni irrefrenabili dell'eros.

Nonostante l'acclarata misoginia verghiana, in *Tentazione!* sembra che nessuna giustificazione venga offerta agli stupratori. Se, infatti, «nulla sembra essere di criminale nei tre giovani, spensierati, allegri, un po' brilli, ma tutti ragazzi normali, fidanzati e bravi lavoratori»,[16] un altro elemento di particolare rilevanza ci sembra la scelta di ambientare questa *tranche de vie* nella campagna lombarda, dal momento che nella scrittura verghiana, come si è già detto, programmaticamente atteggiata a riprodurre "quadri" del mondo, lo spazio è inevitabilmente pregno di significato. Nell'intervento sui *Dintorni di Milano*, che Verga pubblicò nel volume edito da Ottino in occasione dell'Esposizione Universale del 1881, si legge:

> I dintorni di Milano sono modellati sulle linee severe di questo paesaggio. Basta salire sul Duomo in un bel giorno di primavera per averne un'impressione complessiva. È un'impressione grandiosa ma calma. Al di là di quella vasta distesa di tetti e di campanili che vi circonda, tutta allo stesso livello, si spiega la pianura lombarda, di un verde tranquillo, spianata col cilindro, spartita colle seste, solcata da canali diritti, da strade piú diritte ancora, da piantagioni segnate col filo, senza un'ondulazione di terreno e senza una linea capricciosa in gran parte.[17]

Una geografia che nella sua monotonia, nella sua geometrica configurazione rafforza, per contrasto, l'indecifrabilità della follia di cui diventa teatro, quasi connotandosi, metaforicamente, come un ulteriore capo d'accusa contro il branco che, oltre a violare il corpo della donna, deturpa con i suoi irrazionali comportamenti la compostezza dei luoghi.

Non è cosí per la Lupa, «essere irrazionale»,[18] ella stessa pura "natura", in perfetta sintonia con le terre assolate di Sicilia dove si aggira famelica, «quando il sole batteva a piombo [...] sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa [...]»;[19]

16. Lo Castro, *La verità difficile*, cit., p. 12.
17. G. Verga, *I dintorni di Milano*, in R. Barbiera et alii, *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 61-69, a p. 62.
18. De Cristofaro, *Lupa in fabula*, cit., p. 134.
19. Verga, *La lupa*, cit., pp. 198-99.

quel sole che sarà per don Fabrizio Salina, l'ultimo Gattopardo, «l'autentico sovrano della Sicilia».[20] Vale la pena di riandare al discorso con il quale il protagonista lampedusiano spiegherà a un turbato Chevalley, approdato al palazzo di Donnafugata dalle brume torinesi, l'incidenza del paesaggio e del clima sul temperamento dei siciliani:

> D'altronde vedo che mi sono spiegato male: ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio. Queste sono le forze che insieme e forse piú che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno formato l'animo: questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di esseri razionali; […] clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi; li conti, Chevalley, li conti: Maggio, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre; sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste […]. Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevica fuoco, come sulle città maledette della Bibbia […]. Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima […] hanno formato il carattere nostro che rimane cosí condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità d'animo.[21]

Una ben dosata miscela di teatralizzazione, metodo positivista e analisi psicologica fa di *Tortura* una delle piú apprezzate novelle di Luigi Capuana, pubblicata nel 1889 nella raccolta *Fumando*, ma in seguito, una volta sottoposta a significativi aggiustamenti, promossa dall'autore stesso a fungere da testo d'apertura della raccolta *Le appassionate* del 1893.[22] La follia che investe Teresa, madre e moglie esemplare, destabilizzata dallo stupro subito dal cognato del quale si sente in qualche modo colpevole, ben si accordava con l'intento di raccontare nella silloge in oggetto «casi passionali, diremmo quasi, casi di coscienza dolorosi o tragici». Attento osservatore della psicologia femminile sin da *Profili di donne* del '77, rigati dalla conoscenza profonda delle opere di Dumas fils e dall'ammirazione

20. G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 48.

21. Ivi, pp. 163-64.

22. Per *Tortura* (d'ora innanzi *Tr*) si è adoperata l'edizione a cura di C.A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1992, accompagnata da una *Nota* dello stesso (*Teresa, «povera pazza»*, pp. 47-68) nella quale le pp. 59-68 sono riservate a un'accurata storia della novella (le successive indicazioni di p. di *Tr* saranno date dir. a testo).

manifesta per la produzione erotico-sentimentale del Verga degli anni fiorentini-milanesi, già qui cominciava a disvelarsi l'interesse di Capuana per il mondo femminile, «una moderna considerazione della donna, un certo raffinato rispetto per quanto è femminile, al di là di ogni verifica morale».[23] Ma all'altezza degli anni '90 la conoscenza degli studi di Charcot e della *Psycopatia sexualis* di Krafft-Ebing conferisce sostanza scientifica a un piú approfondito scandaglio della psicologia femminile e a uno studio delle psicopatologie da cui le donne potevano essere affette, non piú spiegabili in chiave semplicisticamente "biologica".[24] Certo è che, seppure Capuana taceva, per non «mettere in discussione l'ordine sociale borghese nel quale era perfettamente integrato»,[25] le ragioni storiche di una condizione di malessere delle donne della media e alta borghesia intrappolate nelle maglie di ordini e regole patriarcali, con *Le appassionate* metteva in scena un'ampia campionatura «di donne offese nell''onore' (secondo i dettami della vigente etica sessuale) e che le circostanze del vivere sociale condannano senza appello: le protagoniste, Teresa, Giustina, Carmelina, scontano di persona non tanto i propri errori, quanto la involontaria o momentanea trasgressione ad un rigido codice di comportamento morale e sociale, vittime quindi di circostanze avverse, piuttosto che ribelli alla condizione subordinata loro imposta dalla società».[26] Per loro sono gli interni coniugali a funzionare, per dirla con Macchia, da "stanze della tortura", nelle quali, in linea con gli orientamenti della cultura realista e naturalista, maturano storie di funesta infelicità.

Di sovrapponibile *Tentazione!* e *Tortura* hanno l'attacco *in medias res* e l'incipit che sottolineano la valenza imprevedibile e incomprensibile dell'accaduto, in un caso, come si è detto, presumibilmente ricostruito da uno degli stupratori «che narra per provare a darsi conto di un evento irrisolto»,[27] nell'altro dal delirante monologo interiore di Teresa, la vitti-

23. C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 89.

24. Si veda A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 98-99, e A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 254-55.

25. Storti Abate, op. cit., p. 99.

26. Ghidetti, op. cit., pp. 253-54.

27. Lo Castro, *La verità difficile*, cit., p. 10.

ma, che non sa spiegarsi le ragioni della violenza subita dal cognato e che ripete ossessivamente a se stessa la medesima domanda, «tentando d'illudersi per non piú ricordarsene, per non piú crederci» (*Tr*, p. 9):

Ecco come fu. Vero com'è vero Iddio (*Tz*, p. 31);
Com'era avvenuto? Non avrebbe saputo dirlo neppur lei (*Tr*, p. 9).

Per il resto qui tutto cambia: lo scenario *en plain air* è sostituito da un interno borghese; alla furia del branco subentra la progressiva intensificazione delle turbe psichiche della protagonista che, soggetta alle regole del perbenismo borghese, deve tacere perché l'ordine familiare rimanga intatto[28] e solo lei patisca le conseguenze di un disordine non previsto dal sistema. Un disordine che ha lasciato sul suo corpo tracce visibili che Teresa si affretta a cancellare ma che, nella sua psiche alterata, crede che riaffiorino per accusarla:

E si era rizzata, riavviandosi istintivamente i voluminosi capelli disordinatisi nella breve lotta; [...] cosí rizzavasi ora, ogni volta che l'allucinazione la vinceva; e cosí riportava istintivamente le mani al capo per riavviarsi i capelli alla rinascente sensazione del disordine di allora (p. 12);

cosí come, in un delirio paranoico, si affretta a disfarsi di tutto ciò che, «con la solidità del vero», le appare come testimone muto ma eloquente dell'oltraggio subito: prima dell'arredamento del salottino – il palcoscenico dove si è consumata l'«atrocissima scena» (p. 10) –, poi degli abiti che ha indosso, verso i quali prova «un invincibile ribrezzo»:

e mentre le labbra aride articolavano di tanto in tanto parole inintellegibili e sconnesse, quell'altra stanza che prima serviva da salottino, i mobili, i quadri, gli oggetti d'arte sparsi allora qua e là su le pareti e negli angoli, il tavolino tondo, il

28. Persino il prete, l'unico al quale Teresa confessa il proprio tormento, le consiglia il silenzio: «– No, tu non sarai rea tacendo. Poiché la tua coscienza non può rimproverarsi niente, poiché non hai trovato niente in fondo al tuo cuore da doverne chiedere perdono a quel Dio che legge i piú nascosti abissi dell'uomo; va, tu sei ancora pura e innocente anche al cospetto di tuo marito; e faresti molto male, e ne saresti responsabile innanzi agli uomini e innanzi a Dio, se ti lasciassi fuggir di bocca quel che ormai dovrà rimanere un triste segreto fra Dio e te!» (*Tr*, p. 20).

lume della ventola giapponese, le si rizzavano rapidamente attorno con la solidità del vero; quasi fossero ancora là, e non li avesse ella dispersi due giorni dopo, perché sparisse anche ogni inanimato testimone dell'incredibile onta… (pp. 10-11).

al barlume dell'alba […] la prima sensazione che le aveva dato la coscienza di se stessa era stata un invincibile ribrezzo dei vestiti che trovavasi indosso; poi una pazza paura che non le si fossero appiccicati alle carni per perpetuare la sua onta. Rapidamente s'era spogliata, strappando i bottoni, i ganci, ogni cosa che faceva intoppo; e rivestitasi in fretta, aveva spinto coi piedi fuori della stanza quel mucchio di roba e di biancheria, quasi fosse stato un sudiciume da poter appestar l'aria (p. 13).

Tornando al saggio di Luperini da cui abbiamo preso l'abbrivio, lo studioso, analizzando *La lupa* e *Comparatico* di Capuana – una delle migliori novelle della raccolta *Le paesane*, pressoché coeva alle *Appassionate* – ha rilevato come uno degli elementi fondanti della modernità della novella verista sia la soppressione delle giunture temporali, l'adozione di «una struttura formale per scene staccate» che, sostituendo l'intensificazione drammatica al racconto piano e disteso dei fatti, avvicina la forma breve, come Pirandello avrebbe di lí a poco sostenuto, alla "condensazione" della tragedia classica. Se Verga raggiunge questo effetto con la tecnica del montaggio protocinematografico, «Capuana ricorre allo stacco del bianco tipografico che individua ed isola sette segmenti narrativi».[29] Anche in *Tortura* ben nove stacchi del bianco tipografico visualizzano la soppressione della temporalità narrativa e «mimano lo snodarsi caotico delle situazioni psicologiche e riproducono il disordine con cui sono rivissuti i ricordi e subíte le ricorrenze ossessive».[30]

Ma la variante fondamentale è il contesto coniugale nel quale avviene lo stupro che, sottratto al "caso", si spiega con l'incontenibilità di una passione, quella del cognato, a lungo trattenuta:

– Perdonami, Teresa, perdonami!… […] Ti ho amata… Da due anni… Mi ero allontanato di casa tua per questo… Perdonami! (p. 15),

29. Luperini, *Verga moderno*, cit., pp. 96-98.
30. Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 79.

le dice il cognato concitato prima di andare via per sempre. Una dichiarazione d'amore – «Ti ho amata… Da due anni» – che diventa per Teresa un martellante *refrain* che corrode il suo equilibrio psicofisico perché la vera "tortura" di cui è vittima consiste nel non riuscire a sottrarsi al fascino di una sessualità a lei ignota prima che il cognato, «di carattere un po' chiuso, un po' fantastico, ma docile nella sua impetuosità» (p. 33), non gliela disvelasse, ridestando «in tutto il suo corpo [un] lento brulichío di sensazioni e vibrazioni, qualcosa rimasto a germogliare nell'oscurità feconda, e che usciva fuori a un tratto, e si espandeva e fioriva…» (p. 39). Avvezza a essere moglie-madre, a un rapporto coniugale che si sostanzia di affetto fraterno e di amicizia,[31] Teresa dopo la "violenza" subita non riesce piú ad aderire all'immagine di moglie immacolata in cui il marito, ragionevole e pacato, la identifica, sconcertandolo. «Uomo della Ragione e Uomo dell'Ordine», come lo ha appropriatamente definito Madrignani,[32] è destabilizzato dai cambiamenti di cui è attonito spettatore:

> Certe stranezze del carattere di sua moglie diventavano addirittura inesplicabili. Non la riconosceva! Nei momenti, nei giorni ch'ella tentava di rifugiarsi in lui per vincere il triste dèmone, egli la vedeva sempre agitata, eccessiva in quei baci ed abbracci piú da amante che da moglie, e affatto diversa da quella ch'era stata fin allora (p. 40).

Tortura è una sorta di racconto "manifesto" della vocazione drammatizzante di Capuana e della sua affinata capacità di entrare come una sonda nell'aggrovigliata interiorità femminile. Gli eventi esterni – il ritorno del marito dal suo viaggio di lavoro, l'inaspettata e per lei terrificante gravidanza, la nascita del bambino – piú che fungere da sequenze narrative, sono funzionali al progetto letterario di seguire un percorso patologico che pagina dopo pagina si inasprisce. Complice l'ossessiva, fantasmati-

31. «Si occupava soltanto di lui. Nel salottino, rinnovato da cima a fondo e che gli avrebbe procurato una sorpresa, le pareva di amarlo con maggior tenerezza, quasi con ineffabile pietà materna; giacché ora le accadeva di chiamar piú facilmente: Figliolo mio! colui che, datole cuore, nome, agiatezza, e rimasto modello di marito innamorato della moglie, sapeva mettere nell'intima affezione coniugale tutte le delicatezze dell'affetto fraterno e l'alta devozione della vera amicizia» (*Tr*, pp. 16-17).

32. Madrignani, *Nota* a *Tr*, cit., p. 47.

ca presenza del cognato, la follia di Teresa raggiunge l'acme nel senso di sollievo che prova alla morte del bambino che è per lei «l'insultante testimone della [sua] ignominia» (p. 31).

Attento osservatore delle evoluzioni del costume e delle trasformazioni culturali in atto, Capuana allude qui allo scollamento avvenuto nel secondo Ottocento tra matrimonio e passione e sfrutta appieno la potenza distruttiva e patologica di quest'ultima che, facendo emergere il conflitto tra natura e cultura, è un vettore di inquietante destabilizzazione.[33] Ma soprattutto intuisce che è la donna, atavicamente piú prossima alla natura,[34] ad avvertire questo insanabile conflitto: la sanità di Teresa dentro il matrimonio regge fino a quando l'ardore del cognato non ha fatto affiorare le ragioni del proprio corpo, lungamente nascoste dietro lo spesso velo delle convenzioni e delle istituzioni borghesi. La volontà del suo autore di non alienarsi i favori del pubblico borghese pervicacemente guadagnati, di non eccedere offendendo il falso moralismo degli stessi lettori contro cui aveva tuonato l'amico Verga nella *Prefazione* a *Eva* è all'origine della significativa aggiunta, nell'edizione del '93, di un finale che sigla, pur alludendo alla sopraggiunta, dolorosa consapevolezza del marito, un pacificante ritorno all'"ordine":

> Sei mesi dopo, al ritorno della ragione, ella credeva di aver fatto un lungo sogno orrendo, e lo raccontava al marito, domandandogli a intervalli: – Ho sognato, è vero? – Sí, hai sognato – egli rispondeva fremendo. – Abbiamo sognato tutti! – soggiunse all'ultimo. E pensava quasi con invidia al fratello che aveva cessato di sognare, uccidendosi in Australia (p. 44).

Scomparsi i perturbanti testimoni dell'«accaduto inaudito» – il bambino e il cognato – Teresa si riappropria della "maschera" di moglie borghese ma la sua follia, come la ninfomania di Virginia o la frigidità di Giustina, testimoniano la modernità di un autore che «[ha] intuito con il suo fiuto di *conteur à la page* che il tema donna si offriva come una zona di frontiera

33. «Che non un certo genere di passione, ma la passione in generale costituisca un eccesso distruttivo e perciò patologico, perché mette a nudo entro gli stessi personaggi il conflitto natura-cultura, mi sembra che emerga chiaramente da una lettura integrale delle *Appassionate* come libro» (Scarano, op. cit., p. 15).

34. Cavalli Pasini, op. cit., p. 230.

e di sperimentazione e [ha] cercato, con temeraria facilità, di penetrare nei fantasmi dell'"altro" – per identificarli, ed esorcizzarli».[35]

Nello stesso anno delle *Appassionate*, il 1893, Pirandello portava a termine la prima stesura dell'*Esclusa*, un romanzo che lo avrebbe impegnato, tra riscritture e revisioni, fino all'edizione definitiva del 1927.[36] Si è già detto che da una ipotetica storia dei rapporti tra lo scrittore agrigentino e Capuana emergerebbe un'intricata vicenda di affinità e di reciproci influssi nella quale un capitolo particolarmente esplicativo dovrebbe proprio incentrarsi sulle interferenze tra le *Appassionate* e la storia di Marta Ayala, dal momento che piú voci critiche hanno individuato nella novella *Ribrezzo* una delle possibili fonti dell'*Esclusa*. Ma il documento piú interessante è senza dubbio la dedica in forma di lettera a Capuana premessa all'edizione Treves del 1908, dove si legge:

> Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendici giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga piú nell'intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzatamente saltuaria, si sia potuto avvertire alla parte piú originale del lavoro: parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo.[37]

Che tra le righe di questo stralcio affiori, come è stato detto, l'avvenuta inclusione dell'*Esclusa* nell'orbita dell'umorismo già felicemente saggiato nel *Fu Mattia Pascal* e dunque la fuoriuscita di Pirandello dai laboratori del naturalismo che suona come un congedo dal suo riconosciuto mentore, è piú che convincente.[38] Ma c'è ancora un filamento che sem-

35. Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 85.

36. Si veda N. Borsellino, *Stratigrafia dell''Esclusa'*, ora in Id., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 139-54.

37. La dedica si legge ora nella *Nota al testo* di G. Mazzacurati all'ed. dell'*Esclusa* (Torino, Einaudi, 1995) da lui curata, pp. xxxiii-xxxvi, a p. xxxiv.

38. «[…] la lettera a Capuana appare oggi un riuscito esercizio di diplomazia letteraria, poiché nelle intenzioni del suo emittente ebbe ad assolvere un duplice e contrastante mandato: da un lato ricordare pubblicamente (e onestamente) il consiglio e gli incoraggiamenti offerti dall'affermato scrittore siciliano all'imberbe collega al tempo della sua breve *bohème* romana e, dall'altro, alludere […] alla distanza e alla diversità che soprattut-

bra legare Pirandello a Capuana e in specie alle *Appassionate*, che «si presenta come l'opera in cui la rappresentazione del rapporto e dell'interferenza tra natura e cultura» si sostanzia di una «conflittualità irriducibile».[39] Non è forse un caso che all'atto di tradurre nelle strutture delle sue trame romanzesche la poetica dell'*Umorismo*, il contrasto tra la "vita" e la "forma", lo scrittore agrigentino attingesse al "pianeta donna", a Marta Ayala, a Silvia Roncella, a Vania Nestoroff, affidandovi «una funzione di confine, verso quell'idea di natura che in Pirandello si identifica col magma ribollente sotto la crosta della normalità e delle repressioni civili, col caos distruttivo e insieme rigeneratore, che periodicamente erompe a svellere l'assuefazione all'ordine artificiale della vita mondana, ai suoi riti, alle sue ipocrite cecità».[40]

Con la scelta di raccontare lo stupro – un eccesso, un evento inaudito, *un fait divers* – i paradigmi del naturalismo allargano i loro confini, disponendo Verga e Capuana a cimentarsi con ciò che non è osservabile né misurabile: le pulsioni recondite dell'eros, i tortuosi percorsi della coscienza, il trauma, l'impossibilità per il personaggio di dirigere, bene o male, il proprio destino; in una parola, a lambire territori narrativi a venire, misurandosi in anticipo con stranianti «strappi nel cielo di carta».

to nel frattempo, dal 1893 al 1903, si erano venute determinando fra gli ismi capuaniani e le idee sul romanzo, e in genere sull'arte maturate dal romanziere dell'*Esclusa*, fattosi ormai adulto» (G. Nicoletti, *Marta o il morbo dell'impassibilità*, introduzione a L. Pirandello, *L'esclusa*, Firenze, Giunti, 1994, pp. ix-xxvi, a p. x).

39. Scarano, op. cit., p. 21.

40. Mazzacurati, *Marta Ayala tra xenofobia e xenofilia*, cit., pp. 93-94.

VI

UNA SCRITTURA IN TRANSITO. MARIA MESSINA TRA VERGA E PIRANDELLO

Quando, nel 1979, Garra Agosta pubblicava ventitré lettere autografe di Maria Messina a Giovanni Verga,[1] probabilmente non poteva immaginare che, oltre a «colmare l'incompleto mosaico biografico verghiano»,[2] restituiva all'attenzione degli studiosi una voce femminile forse troppo sommessa per non perdersi tra i timbri autorevoli che, variamente, agli inizi del Novecento, annunciavano il tramonto del Naturalismo e la nascita, dalle ceneri dello sperimentalismo zoliano, di nuove forme letterarie, di altri modi di raccontare.[3]

Un "idillio", quello della giovane esordiente con lo scrittore catanese, che ha inizio nel novembre del 1909 per concludersi, con qualche rammarico, nel dicembre del 1919;[4] una *«suite» ad una voce* – per dirla con

1. *Un idillio letterario inedito verghiano. Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, a cura di G. Garra Agosta, Catania, Greco, 1979. Il volume è corredato di un'*Introduzione* di C. Greco Lanza (pp. 11-26) dove, oltre a un profilo di *Maria Messina scrittrice*, la studiosa fornisce, estrapolando le notizie offerte dall'epistolario, un suo ritratto. Notizie sulla breve e pallida biografia della scrittrice palermitana sono anche in M. Maugeri Salerno, *Maria Messina*, in *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*. Atti del Convegno nazionale di Misterbianco, 1-3 dicembre 1983, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, pp. 219-30.

2. G. Garra Agosta, *Premessa* a *Un idillio*, cit., pp. 7-10, a p. 10.

3. Tra la vasta bibliografia sull'argomento si rimanda a M. Guglielminetti, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, e in particolare alla *Parte prima* del vol. che si compone di tre capitoli su *L'orazione di D'Annunzio*, *Il soliloquio di Pirandello*, *Il monologo di Svevo*.

4. Nell'ultima lettera, inviata da Napoli il 24 dicembre 1919, infatti, Maria Messina scriveva: «Al mio grande amico, che mi à dimenticata, auguro con affetto vivissimo il buon anno. Sí, io sento che Ella non mi segue piú; mentre io sono sempre la stessa piccola devota amica di un giorno, quella che scrisse Pettini fini e lei le tese la mano, da lontano. A poco a poco Ella si è mostrato "cambiato" verso di me. Prima mi ha scritto con misurata freddezza, poi non mi ha scritto piú. Perché? Non à avuto fiducia nelle mie povere forze? O un altro motivo mi à fatto smarrire la Sua benevolenza?» (Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 59).

Rousset –[5] che si consuma tra due date particolarmente significative nella biografia intellettuale e del mittente e del destinatario. Il 1909 è, infatti, per Maria Messina, l'anno del debutto con la raccolta di novelle *Pettini-fini*,[6] mentre Verga già da qualche tempo si era ridotto a un dignitoso e volontario silenzio che, a ridosso delle prime, infatuate lettere della Messina, lo induceva a scrivere all'allora giovane critico Natale Scalia:

> Ho tardato a risponderle, e vorrà scusarmene, perché me n'è mancato il tempo, e soprattutto per la ritrosia, chiamiamola pure cosí, che ho a mettermi in mostra in qualche modo. – E la vetrina dei librai? – dirà Lei. Ma lí non aveva che fare la mia persona, e credo che non debba importare neppure al pubblico. Del resto ormai ho chiuso bottega e faccio l'ortolano.[7]

Un destino letterario ha dunque inizio nel momento in cui l'altro, intempestivamente scelto come modello privilegiato, attraversa le zone d'ombra della critica letteraria per divenire, dopo i fasti di fine Ottocento, una «storia chiusa» della quale, proprio nel '19, grazie alla monumentale monografia di Luigi Russo, sarebbe stato restaurato e recuperato, tra dissensi e consensi, il valore etico ed estetico.[8]

Dal canto suo, è all'incirca negli stessi anni – tra il '18 e il '21 – che Maria Messina avrebbe vissuto la stagione migliore: con *Cenerella* prima e con *Primavera senza sole* e *Alla deriva* poi, sarebbe approdata infatti dalla novella al romanzo per arrivare, con *La casa nel vicolo* del '21, a dare del suo stile, ormai maturo, la prova piú compiuta.[9]

5. Il riferimento è al noto saggio di J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. it. di F. Giacone, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81-120.

6. La raccolta fu pubblicata dall'editore Sandròn di Palermo.

7. Lettera del 1° febbraio 1910, ora in Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 389-90.

8. L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1919. Già nel 1918 Federigo Tozzi aveva pubblicato sul «Messaggero della domenica» del 17 novembre un articolo dal titolo *Giovanni Verga e noi* (ora in F. Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, intr. di G. Luti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1304-8) dove scriveva: «E allora abbiamo capito perché Giovanni Verga, quello grande e schietto come le cose piú schiette della natura, abbia dovuto cedere il posto a ogni specie di campionari, dei quali faremo presto i conti, e a una critica che si è sempre dimenticata di lui per non essere costretta a stare piú guardinga verso gli altri» (p. 1305).

9. *Cenerella* fu pubblicato da Bemporad (Firenze 1918), *Primavera senza sole* nel 1920 da

Ma torniamo ai suoi esordi e alle lettere a Verga che raccontano, nell'essenzialità della scrittura privata, gli sconcerti, le insicurezze, i fervorosi entusiasmi di una debuttante. Al grande Maestro che ha, a suo avviso, «colto il meglio e il piú dell'anima Siciliana», la giovane autodidatta di Alimena, costretta dal lavoro del padre a continue migrazioni, a farsi, per sua esplicita ammissione, «uccello senza nido»,[10] ha inviato la sua prima raccolta di novelle, *Pettini-fini*, sperando che la legga. Al di là di ogni ottimistica previsione, Verga è tempestivo nell'inviarle un lusinghiero giudizio.[11] Incoraggiata a proseguire, è sempre a Verga che invia la seconda raccolta, *Piccoli gorghi*,[12] sulla quale lo scrittore conferma il proprio benevolo apprezzamento. Val la pena di leggere la risposta della Messina che, oltre a contenere vistosi indizi di quella matrice isolana che è comune intelligenza del mondo, uguale sentire, antropologica affinità, può essere assunta a emblema della sofferta inadeguatezza che, all'altezza del primo Novecento, le donne intenzionate a scrivere continuavano a provare:

Ella mi ha fatto piangere di tenerezza e di riconoscenza… Sono giovane, o Maestro, giovane e timida e la sua lode mi riempie di umiltà. Mi sono chiesta: – Che ò mai scritto di bello per meritare simili parole da Giovanni Verga? Ne sono io degna? […] Ciò che desidero ardentemente è di vederLa davvero, di potere inchinarmi a Lei e dirLe il mio affetto riverente. Forse, una volta dinanzi a Lei, non saprò parlare come adesso non so scrivere; piccola e timida resterò senza parole…

Da quanto tempo ò lasciato la Sicilia? Da due o tre anni. E da lontano l'ò veduta meglio che da vicina.[13]

Giannini di Napoli, *Alla deriva* e *La casa nel vicolo*, rispettivamente nel '20 e nel '21 da Treves. Sempre con Treves la Messina pubblicò nel 1926 *Le pause della vita* e nel 1928, presso la casa editrice Ceschina di Milano, *L'amore negato*.

10. Lettera da Trani del 13 luglio 1914, in Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 51.

11. Si veda la prima lettera dell'epistolario, datata 6 novembre 1909, ivi, pp. 27-28.

12. La raccolta, con dedica a Giovanni Verga, fu pubblicata nel 1911 ancora da Sandròn.

13. Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 37. È evidente che sin dalle prime battute la Messina conta sulla "sicilianità" come codice di comunicazione a cui alludere per entrare in sintonia con il suo destinatario. Nel chiudere la prima lettera, infatti, scriveva: «Ma creda che il mio sentimento di gratitudine, pur cosí malamente espresso, è assai grande e sincero e assai tenace, come tenaci sono tutti i sentimenti della *gente selvatica* e dei siciliani…»

Un *imprimatur*, questo verghiano, che fu benaugurante se per *Piccoli gorghi* Borgese scrisse un'articolata recensione dal titolo emblematico *Una scolara di Verga*.[14] Con lo stile che gli era proprio, trapunto di «ma» e di «ossimori», teso a «risolvere [...] in categorie spirituali generali» l'autore o l'opera di cui parla,[15] Borgese invitava a riconoscere in Maria Messina un «temperamento [...] fra i piú attraenti della nostra letteratura femminile», che però, con l'«anacronistica» preferenza accordata al modello verghiano – un modello in quegli anni non piú «in voga presso il pubblico, che lo trova troppo aspro e pesante, né presso molti letterati che, senza osar confessarlo, lo giudicano *poco elegante*» – finiva, a suo avviso, per «negarsi la vista di altri orizzonti».[16] Come dire che, almeno per il momento, non era possibile riconoscere alla giovane scrittrice altro posto nel sistema letterario coevo che quello riservato a chi pratica i percorsi tranquilli ma troppo frequentati dell'epigonismo.

Sarebbero trascorsi alcuni anni perché «lo spirito di grazia e di libertà

(ivi, p. 28). Singolare è che le idee della Messina sulla distanza necessaria alla rappresentazione della gente di Sicilia sono perfettamente sovrapponibili a quanto Verga aveva confidato a Capuana in una lettera del 14 marzo 1879, lettera che la Messina non poteva conoscere essendo stata pubblicata per la prima volta da Lina e Vito Perroni sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo 1940: «Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (ora in Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 114).

14. G.A. Borgese, *Una scolara di Verga*, ora in Id., *La vita e il libro*, III. *La crisi ideale, poeti nostri, narratori del passato, Croce e Vico, Croce e i giovani, conclusioni*, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 164-69.

15. Sono questi alcuni stilemi della scrittura di Borgese rilevati da P.V. Mengaldo in *Giuseppe Antonio Borgese* (in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 29-33). «Categoria spirituale generale» della Messina sarebbe, per Borgese, la "pigrizia", se discutendo di una immagine di «bella intensità» presente nella novella *Scarpette*, cosí concludeva: «Quasi non so perché questo piccolo disegno assuma un posto sproporzionato nelle mie impressioni. Mi pare di sentirvi, ancora impacciato ed incerto, uno spirito di grazia e di libertà fantastica, che permetterà a Maria Messina di scrivere cose anche piú belle, quand'ella si sia alquanto liberata dal metodo narrativo un po' troppo secco e prudente che finora s'è imposto» (Borgese, *Una scolara di Verga*, cit., p. 169).

16. Ivi, pp. 165-66.

fantastica» che a Borgese sembrava scorressero come un fiume carsico sotto la crosta porosa di una scrittura di riflesso, emergessero, ai suoi occhi di attento lettore, nel romanzo *Alla deriva*, personalizzando lo stile della Messina, ormai affrancabile dai legami vincolanti con la tradizione letteraria nazionale e, dunque, encomiasticamente accostabile, per smalto e «nitore», alla prosa di Colette.[17]

Quando nel 1981 la casa editrice Sellerio dava inizio con *Casa paterna* alla riedizione delle opere della Messina, il compito di presentare al pubblico questa scrittrice dimenticata fu assegnato a Leonardo Sciascia che, in una breve quanto densa postfazione, partiva proprio dall'interpretazione che ne aveva dato Borgese, che arricchiva, però, aggiungendovi due postille quanto mai interessanti.[18]

La prima si allacciava al concetto di limite che per Borgese gravava sul modello veristico adoperato dalla Messina, per Sciascia «un limite quasi oggettivo, dato da una sorta di realizzazione del paradosso di Oscar Wilde – "la natura imita l'arte" – nel mondo contadino siciliano. La natura siciliana, i rapporti umani nella campagna siciliana, erano diventati veristi, erano diventati verghiani»;[19] la seconda rilevava, già a partire da qualche novella di *Piccoli gorghi* del 1911 e soprattutto nelle *Briciole del destino* del 1918, «il preciso disvelarsi di quello stesso orizzonte umano e sociale che inesauribilmente, già da prima Pirandello veniva cogliendo e consegnava alle *Novelle per un anno* e a romanzi come *L'esclusa*: la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grigiore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna. Come, appunto, in Pirandello: ma vissuta piú dall'interno, con una sensitività piú pronta ed accorata. Da far pensare a Cecov piú che a Verga; e nel

17. Si veda la breve recensione di *Alla deriva* in G.A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, pp. 129-30.

18. Il volume *Casa paterna* raccoglie tre novelle della Messina tratte da *Piccoli gorghi* e *Le briciole del destino*, accompagnate, appunto, da una *Nota* di L. Sciascia; in seguito la Sellerio ha pubblicato: *La casa nel vicolo* nel 1982; *Piccoli gorghi* (che riunisce tutti i racconti delle raccolte *Pettini-fini*, *Piccoli gorghi* e *Le briciole del destino*) con un'*Introduzione* di A. Messina nel 1988; *Gente che passa* (che accorpa le due raccolte *Il guinzaglio* e *Ragazze siciliane*) nel 1989; *L'amore negato* nel 1993; *Personcine* e *Dopo l'inverno* (quest'ultimo a cura di R. Schoell-Dombrowsky) nel 1998.

19. Sciascia, *Nota*, cit., p. 62.

nome di Cecov, vero maestro ad entrambe, alla sua coetanea Katherine Mansfield».[20] Come dire che nell'opera della Messina le matrici della cultura isolana interagivano, complice Pirandello, con suggestioni europee e, piú ancora, che in essa si annidavano alcuni segni dei complessi transiti delle forme narrative dai rassicuranti statuti oggettivi della cultura ottocentesca alle magmatiche morfologie della soggettività novecentesca. Valga, a riprova di questa intersezione dell'immaginario verghiano con quello pirandelliano, la metafora adoperata da Maria Messina per visualizzare, nella *Casa nel vicolo*, il rapporto che lega indissolubilmente la protagonista Nicolina agli spazi asfittici delle sue "stanze della tortura":

> Ecco zia Nicolina, attaccata alla casa come il fitto lichene che s'attacca allo scoglio e non lo lascia respirare.[21]

A chi abbia memorizzato alcune figure-tipo delle "fantasticherie" verghiane, l'immagine non può non evocare, in dissolvenza incrociata, l'«ideale dell'ostrica» con cui lo scrittore catanese sintetizzava iconograficamente un valore-guida della famiglia Malavoglia:

> Insomma l'ideale dell'ostrica! Direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica [...] peraltro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano [...] cose serissime e rispettabilissime anch'esse.[22]

L'ostrica e il lichene, organismi prelevati dal comune fondale della natura, si distinguono però significativamente per appartenere l'una al mondo animale, l'altro a quello vegetale, per essere l'una un mollusco pregiato, l'altro un comunissimo e dannoso vegetale; un passaggio, questo dalla fauna alla flora che segnala la devitalizzazione del personaggio novecentesco e insieme l'avvenuta sostituzione delle certezze collettive con

20. Ivi, pp. 60-61.
21. Messina, *La casa nel vicolo*, cit., p. 106.
22. Verga, *Fantasticheria*, cit., pp. 135-36.

scelte individuali per mezzo delle quali «un soggetto solitario, tra ferite e scacchi di vario segno»,[23] cerca, a fatica, una via di sopravvivenza.

Convinti che motivi e temi verghiani ricompaiano variamente nelle finzioni di Maria Messina e anche che alcuni archetipi pirandelliani scorrano dentro le molte storie di reclusione da lei nel tempo allestite,[24] vorremmo però provare a retrodatare i percorsi di lettura indicati da Sciascia e verificare se la complessità da lui intravista a partire da *Piccoli gorghi* non lieviti fin dagli incerti esordi di una principiante, nel racconto *Pettini-fini* che aveva dato il titolo alla raccolta del 1909, alla quale la stessa autrice aveva riconosciuto, con umile reverenza, la legittima "paternità" dell'autore di *Vita dei campi*.

È probabile che Maria Messina, lettrice attenta e vorace dell'opera dello scrittore catanese, abbia, al suo debutto letterario, rievocato alcuni frammenti dell'immaginario verghiano da sottoporre a riscrittura e che proprio in *Vita dei campi* – il testo dal quale avrebbe poi prelevato, memorizzandola, la similitudine dell'ostrica da tradurre in lichene – si nasconda l'archetipo di *Pettini-fini*. Privilegiando come indizio piú appariscente la coincidenza tematica, ci sembra possibile ipotizzare che la novella-modello possa essere *Pentolaccia*, essendo, come *Pettini-fini*, una storia di adulterio consumato sui fondali miserevoli della campagna siciliana.

Se è vero che «Rosso Malpelo, la Lupa, i Malavoglia, sono tutti soprannomi, cioè nomi-destino inflitti ai personaggi da una comunità che avverte in loro un potenziale eroico che attende di esplodere»,[25] «Pentolaccia», l'omonimo protagonista della novella, non sfugge di certo a questo consapevole gioco onomastico:

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

23. G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 185.

24. Si veda in proposito A. Mazza, *Maria Messina, tra Verga e Pirandello*, in «Letture», marzo 1994, pp. 195-208.

25. Ferrucci, op. cit., p. 898.

e faccia cose da matto, come uno che non ci vegga piú dagli occhi pel mal di denti; ché quelle cose lí sono appunto come i denti, che danno un martoro da far perdere la ragione allorché spuntano, ma dopo non danno piú noia, e servono a masticare il pane; e lui ci masticava cosí bene che aveva messo pancia, come un galantuomo, e pareva un canonico; per questo la gente lo chiamava «Pentolaccia» perché ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni, ché gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio.[26]

Ma la malevolenza di quanti lo circondano, già percepibile nella scelta di un dispregiativo per ribattezzare l'eroe, supera le loro stesse intenzioni. Mentre «Pentolaccia» riposa dietro una siepe, gli altri contadini, suoi compagni di lavoro, parlano di lui, il «becco», di sua moglie Venera e di don Liborio, l'amante, e dei vantaggi economici che da questa tresca gli vengono. Il codice dell'onore, finora necessariamente assente dalla trama, come una fiamma indomabile, la invade, scoperchiando (per rimanere sul registro metonimico della «pentola al fuoco») ciò che finora era a lui solo celato. Quanto basta perché, qualche giorno dopo, di ritorno a casa, «Pentolaccia» ammazzi don Liborio «come un bue»,[27] consacrandosi, cosí, al pari di Jeli il pastore, personaggio rusticano.

È utile qui ritornare al discorso di Debenedetti sugli archetipi storici e culturali che continuano a gravare, ancora nel secondo Ottocento, sul popolo siciliano perché è partendo da questi che il critico scioglieva anche la felice formula di «umiliati cronici» con cui definiva i contadini di Verga. Infatti, complici il «feudalesimo baronale» e il «fato dei greci», divenuti nel tempo una sorta di «memoria ereditaria, ancestrale», la soggezione nelle campagne siciliane è divenuta, a suo avviso, «parte integrante dell'aria che si respira, vincolo nei modi di pensare e di agire, […] stato permanente di umiliazione». Un'impossibilità alla ribellione che

26. G. Verga, *Pentolaccia*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 221-26, alle pp. 221-22.

27. «"Pentolaccia", lui, stava zitto, e non si muoveva dal suo posto. Ma come si udí per la stradicciuola tranquilla il passo lento del dottore che se ne veniva adagio adagio, un po' stanco delle visite, soffiando pel caldo, e facendosi vento col cappello di paglia, "Pentolaccia" andò a prendere la stanga colla quale sua moglie lo scacciava fuori di casa, quando egli era di troppo, e si appostò dietro l'uscio. […] Appena don Liborio mise il piede nella stanza, suo compare levò la stanga, e gli lasciò cadere fra capo e collo tal colpo, che l'ammazzò come un bue, senza bisogno di medico, né di speziale» (ivi, p. 226).

decade, però, quando le *tranches de vie* per loro allestite prevedono l'accesso a una zona franca, quella «dell'iniziativa, la loro libertà, che in una vita depressa è pronta a scattare, a risentirsi soprattutto di fronte all'offesa». Esemplare, in merito, parve a Debenedetti proprio la storia di Jeli, il mite guardiano di cavalli, repentinamente trasformatosi, per gelosia, in sanguigno personaggio rusticano, una imprevedibile metamorfosi che al critico, invece, appariva logica nella sua apparente illogicità:

Questo [Jeli] alla fine uccide il "signorino", il feudatario Alfonso, perché gli aveva preso la sua Mara [...]. Ma don Alfonso aveva rotto, nei suoi rapporti con Jeli, il diritto di tenerlo umiliato: non era piú il "signorino", il feudatario, era stato amico della sua infanzia, aveva giocato con lui, lo aveva perfino iniziato ai segreti dell'alfabeto. Si era messo nella zona di parità, in cui si dà all'altro la possibilità di pretendere: Jeli uccide perché il torto inflittogli da Alfonso non rientra nei doveri passivi dell'umiliazione, ma nei diritti creati dall'offesa.[28]

Anche i rapporti tra «Pentolaccia» e don Liborio si erano nel tempo fatti piú stretti in modo da cancellare i segni visibili di una diversa estrazione sociale – don Liborio è il medico del paese, mentre «Pentolaccia» lavora nel maggese –, perché alcuni interessi in comune e una crescente familiarità avevano contribuito a porli, appunto, in quella amichevole ma insidiosa «zona di parità» che legittima, nella "vita dei campi", epiloghi cruenti:

Don Liborio era anche suo socio, tenevano una chiusa a mezzeria; ci avevano una trentina di pecore in comune; prendevano insieme dei pascoli in affitto, e don Liborio dava la sua parola in garanzia, quando si andava dinanzi al notaio. «Pentolaccia» gli portava le prime fave e i primi piselli, gli spaccava la legna per la cucina, gli pigiava l'uva nel palmento; a lui in cambio non gli mancava nulla, né il grano nel graticcio, né il vino nella botte, né l'olio nell'orciuolo; sua moglie bianca e rossa come una mela, sfoggiava scarpe nuove e fazzoletti di seta; don Liborio non si faceva pagar le sue visite, e gli aveva battezzato anche un bambino. Insomma facevano una casa sola, ed ei chiamava don Liborio «signor compare» e lavorava con coscienza – su tal riguardo «Pentolaccia» non gli si poteva dire – a far prosperare la società col «signor compare» il quale perciò ci aveva il

28. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 421-23.

suo vantaggio, anche lui, e cosí erano contenti tutti, ché alle volte il diavolo non è brutto come si dipinge.[29]

Il soprannome Pettini-fini con cui gli abitanti del quartiere di Santa Caterina sono soliti chiamare il merciaiolo protagonista dell'omonima novella non è, come «Pentolaccia», un nome-destino, visto che appartiene alla preistoria del personaggio, quando ancora la trama dell'adulterio per lui predisposta non ha avuto inizio:

Lo chiamavano Pettini-fini, perché aveva cominciato a fare il merciaiolo portando una cassetta appesa al collo per le cigne: con pochi nastri, lacci da scarpe, forcine, pettini di legno, e que' specchietti da due soldi che comprano i bimbi e le ragazze; e perché andava gridando: – Pettini fini! specchi fini! –;[30]

eppure anche Maria Messina battezza il proprio eroe prelevandone il nome dal campo semantico del concreto e della "roba", per adoperare una parola-chiave del dizionario verghiano. Ed è anche qui la "roba" a segnalare, con la sua vistosa palpabilità, la promozione sociale guadagnata attraverso il tradimento: se la tresca di Venera con don Liborio procura a «Pentolaccia» grano, vino, olio e, soprattutto, una «moglie bianca e rossa come una mela», con «scarpe nuove, e fazzoletti di seta», la relazione di gnà Mara con il barone De Vita riempie, come per incanto, di merce di lusso la cassetta di Pettini-fini – «oggetti buoni, sciarpe, nastri e fazzoletti di seta» –, lo provvede di una «casa propria» e finanche di una consorte con «un par di fianchi che pareva un'abbadessa».[31] Una moglie che, a sua volta, chiede e ottiene – elargendo con prodigalità grano e quant'altro – che il vicinato le riconosca il suo evidente cambiamento di *status* rinominandola, sostituendo il popolaresco gnà Mara con il ben piú signorile titolo di «donna Marietta».[32]

Se già l'esistenza di una condizione di disparità tra marito e amante –

29. Verga, *Pentolaccia*, cit., pp. 223-24.

30. M. Messina, *Pettini-fini*, ora in Ead., *Piccoli gorghi*, cit., pp. 21-22, a p. 21.

31. Ivi.

32. «Una volta chiamò una vicina, povera come Giobbe, e le promise tanta farina da far due pani, se la chiamasse donna Marietta e la facesse chiamar cosí dagli altri. – No, gna' Maruzza mia – le rispose la vicina, – non mi conviene, ché la mia farina se ne va e a voi

«Pettini-fini diceva mirabilia del barone, lo chiamava il suo benefattore […]» –,[33] attentando a un comma ineludibile del codice rusticano, è un vistoso scarto dal modello verghiano, è proprio la variazione a cui Maria Messina sottopone il ruolo del vicinato ad avviare l'intreccio verso un finale «senza pompa di paesaggio né drammaticità sanguinaria».[34] Personaggio solitamente privo di fisionomia ma altrettanto solitamente proclive alla delazione, il vicinato è qui, in *Pettini-fini*, indifferente o omertoso, comunque adibito a silenziosa ed estranea comparsa:

Pettini-fini tornava da Reitano. Le campane sonavano l'Ave Maria, i pecorai si ritiravano alle chiuse, spingendo i lunghi greggi con grida rare e brevi, e i cani da guardia percorrevano la via buia, fiutando. Pettini-fini camminava con passo lento e dinoccolato, ché era stanco morto, pregustando il buon fuoco che l'aspettava, e la buona tavola. Entrato nel vicolo, guardò lontano verso le ultime case, verso la sua casa: scorse sull'uscio un'ombra nera a canto alla grassa figura di donna Marietta… Sbirciò… Il barone De Vita?… Non l'aspettavano dunque per quella sera? […].

L'ombra nera sparí, scappò nell'altro vicolo; sua moglie rientrò, lui s'avviò lento lento, piegato sul fianco sotto il peso della cassetta. Una vicina uscí sulla strada e acquistò due matassine di cotone.[35]

In un suggestivo saggio dal titolo *Mitologia dell'onore*, Harald Weinrich sottolinea come «solo in caso di perdita, l'onore attira su di sé l'attenzione pubblica. L'onore – e basta il sospetto che sia cosí – è macchiato e il disonorato è segnato a dito, il senza onore dovrà vivere nella vergogna, se non preferirà di rinunciare alla vita senza onore». Valore collettivo e particolarmente visibile soltanto quando «un'azione (ingiuria reale) o un discorso offensivo (ingiuria verbale)»[36] lo intaccano, è nella segretezza che esso, una volta violato, può trovare, per cosí dire, una complice nicchia in cui continuare a fingersi, agli occhi del mondo, ancora integro e

resta il *donna*… Forse le dovette dare dell'altro, già che col tempo, a poco a poco, tutti nel vicinato la chiamaron donna Marietta» (ivi).

33. Ivi.

34. «La vita siciliana, quale essa la espone, non ha né pompa di paesaggio, né drammaticità sanguinaria. È tutta in tono minore» (Borgese, *Una scolara del Verga*, cit., p. 166).

35. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.

36. Weinrich, op. cit., p. 228.

consentire a chi è stato oltraggiato di sottrarsi alle regole comportamentali previste dal suo codice. Ed è esattamente ciò che Pettini-fini, unico testimonio di se stesso, decide di fare:

Che fare… uno scandalo? Perdere la pace per i begli occhi della gente? Si stava cosí bene in casa sua… Pensò ancora al buon fuoco che l'aspettava, alla buona tavola. Perché doveva rovinarsi la vita? Prese il corno e sonò:
– Tutu-tu…[37]

Per dirla con Brooks,[38] l'intenzionalità di una trama che punta essenzialmente sulla rappresentabilità di un'atmosfera stagnante che avvolga i ritmi consueti di un'esistenza vissuta «in tono minore», non può prevedere per sé altro epilogo se non quello che Pettini-fini, disposto a preservare il proprio destino dal potenziale destabilizzante dell'"avvenimento", le riserva. Dopo che il barone De Vita, messo sull'avviso dal suono del corno, si dilegua protetto dal buio della sera, Pettini-fini rientra in casa:

– Oh, Raimú… – esclamò sua moglie chiudendo una cassa.
– Buona sera, Marietta –. Entrò, posò la cassetta. La tavola era apparecchiata piú lautamente del solito; sul fornello un tegame borbottava e mandava una fragranza da resuscitare i morti. Pettini-fini sedette a tavola, mise i piedi accanto del braciere: poi si passò la mano ossuta fra' capelli radi, e disse, guardando il coscio d'agnello contornato di patate, che donna Marietta aveva messo a tavola:
– Come lo sapevi che tornavo stasera?
– Me lo diceva il cuore… – rispose donna Marietta. – Mangia, Raimú, mangia…[39]

Un'immagine della Sicilia non piú veristica, questa che Maria Messina propone: qui, non ci sono né "scuri" né "coltelli a molla", né "forbici" che luccicano sotto un sole abbacinante a conferire alla scrittura i toni accesi della tragedia,[40] ma piuttosto le tinte uniformemente stemperate di un

37. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.
38. Il riferimento è al suggestivo vol. di P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995.
39. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.
40. Il riferimento è alla *Lupa*, a *Cavalleria rusticana* e a *Jeli il pastore* dove, con queste armi,

epos che trascolora in farsa; ed è qui, in questo cauto approssimarsi al registro graffiante del grottesco, che il testo lascia trapelare diverse consonanze pirandelliane. Prima tra tutte, la remissività di Pettini-fini verso le convenzioni sociali che, riducendolo a ridicola "marionetta", lo apparenta ai personaggi di alcune novelle e atti unici di Pirandello i quali, «serrati nella trappola della propria immagine sociale», scelgono di «viverci dentro per sempre come paguri, separando definitivamente coscienza e gesti, vita interiore e vita pubblica».[41] Certo, mancava all'esordiente Maria Messina l'apparato teorico dell'*Umorismo* che funzionò per lo scrittore agrigentino come strumento linguistico-filosofico con cui demistificare valori correnti, riflettere su cosa si nasconde dietro l'apparenza delle cose, sicché la scelta di Pettini-fini risponde piú alle logiche effimere del benessere economico che ai percorsi serpentini delle ragioni esistenziali. Ma, come che sia, resta il fatto che l'antropologia di questo primo personaggio della Messina trasgredisce i canoni vitalistici della cultura ottocentesca avvicinandosi, seppur timidamente, a quelle regioni dell'impotenza che la cultura del primo Novecento, non piú antropocentrica, andava allestendo per i suoi antieroi. Conseguenzialmente, anche lo stile della novella, rastremato ed essenziale quanto e se non piú di quello verghiano, viene attraversato, però, da un gioco sotterraneo di simboli, solitamente estranei alla scrittura "oggettiva" del Verismo: il «corno», per esempio, con cui Pettini-fini segnala la propria presenza e poi «il buio», «l'ombra nera» – due volte ripetuta a intensificare la propria valenza figurale –, entrambi tropi del disonore, l'uno abusato dall'immaginario popolare, l'altro letterario, in quanto negazione della «luce» che ancora Weinrich indica come metafora tipica dei racconti dell'onore.[42]

si compiono rusticani omicidi. Sull'immagine ottocentesca del Sud che Maria Messina rinnova, scriveva ancora Borgese: «[...] la Calabria e la Sicilia sono note in una immagine di grandiosa scenografia: rupi rosse sul mare, cieli abbaglianti, passioni veementi e sfrenate, balenio di coltelli, boati di vulcani, alluvioni fragorose. Anche ciò che si riconosce delle miserie di quelle terre, il disastro di Modica, per esempio, ha qualcosa di tragico e d'imponente» (*Una scolara del Verga*, cit., p. 167).

41. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 121.

42. «L'onore, che si ha, non si fa notare particolarmente; è come la luce o come il sole – le metafore preferite per l'onore – e ci si rallegra con tutta naturalezza del suo splendore» (Weinrich, op. cit., p. 228).

E a segnalare ulteriormente la compresenza dei registri, stralci di libero indiretto – funzionali alla messa in forma della mimèsi linguistica – sono contraddetti da una parola a tratti allusiva, reticente,[43] specchio di un sapere che appartiene, in prima istanza, all'onniscienza del narratore.

Nel 1912, dunque tre anni dopo la pubblicazione di *Pettini-fini*, Pirandello pubblicava sul «Corriere della Sera» due novelle, *Certi obblighi* e *La verità*, entrambe storie di adulteri. Protagonisti sono Quaquèo e Tararà che, costretti a vendicare il proprio onore macchiato dai tradimenti di pubblico dominio delle reciproche consorti, optano per due paradossali soluzioni. Il primo, infatti, seguito da una folla di aizzatori curiosi, si dirige verso casa armato di coltello dove sa di sorprendere la moglie in flagrante adulterio, ma costringe il proprio rivale a nascondersi in un armadio, pregandolo di non rendere manifesta la propria presenza alla folla che si aspetta, come richiedono "certi obblighi", che il marito offeso salvi, con l'omicidio, la propria reputazione; l'altro, Tararà, uccide la moglie adultera ma poi, in tribunale, afferma la propria verità, raccontando che la vera colpevole è la moglie del suo rivale che aveva condotto le guardie a cogliere sul fatto gli amanti, costringendolo, cosí, a smettere di far finta di non sapere e a passare all'azione.

Se tutta la prima novella è giocata sulla trama simbolica dell'opposizione luce/ombra – Quaquèo è infatti un lampionaio al quale mancano sempre i «becchi» per accendere i lumi della città –,[44] nella seconda è al

43. «Come s'erano arricchiti? avevan preso un terno? avevano ereditato? Lo sapevano donna Marietta e il barone De Vita, che per un boccon di pane aveva dato a Pettini-fini la casa dirimpetto al suo palazzo» (Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 21). Come avverte B. Mortara Garavelli (in *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989), la reticenza appartiene a una «retorica del silenzio; di un implicito che ha forza tale da far intendere assai piú di quanto non si dica» (p. 255) e l'allusione può essere «un parlar coperto, un'oscurità voluta» (p. 259), sicché entrambe queste figure del discorso sono qui particolarmente funzionali all'organizzazione di una trama di adulterio che di segretezza e oscurità si sostanzia.

44. Adulti e ragazzi deridono Quaquèo per i tradimenti di pubblico dominio della moglie, giocando di continuo sul doppio senso della parola «becco»: «Ma che deve accendere, se non c'è petrolio? Il paese questa sera rischia di restare al bujo. L'appaltatore dell'illuminazione è in lite col Comune [...]. Quaquèo non ha potuto rigovernare i lumi, dopo mezzogiorno. Venuta la sera, s'è messo in giro con la scala per provare se si accendono con quel po' di petrolio rimasto dalla notte scorsa. Si accendono per poco, poi s'abbassano e appestano la via. I cittadini protestano, se la pigliano con lui, come se fosse

lezzo insopportabile della folla che gremisce l'aula del tribunale e alle mosche insistenti che ronzano intorno al giudice e ai carabinieri[45] che Pirandello affidava il compito di palesare, metaforicamente, il proprio dissenso dalle convenzioni sociali che, intolleranti, imprigionano i suoi personaggi in ruoli prefissati.[46]

Capillarmente analizzate da Lucio Lugnani con strumenti narratologici adatti a dimostrare il processo di deperimento a cui Pirandello sottoponeva il codice dell'onore per raccontare «una storia intellettuale molto piú che una vicenda sociale»,[47] a esse abbiamo brevemente accennato, per concludere, a conferma di un'allora seppur inconsapevole partecipazione della Messina ad alcune significative transizioni, ideologiche e formali, del moderno. Al crocevia tra Verga e Pirandello, intrecciando mo-

colpa sua. I piú tristi e i monellacci gli ricantano piú sguajatamente la solita canzone: – Ci vogliono i becchi! Ci vogliono i becchi! I becchi, Quaquèo, i becchi!» (L. Pirandello, *Certi obblighi*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, I 1987, pp. 446-55, alle pp. 451-52).

45. «Apparve allora lampante e incontestabile la superiorità dell'imputato di fronte a coloro che dovevano giudicarlo. Seduto su quel fazzolettone rosso fiammante, Tararà non avvertiva affatto quel lezzo, abituale al suo naso, e poteva sorridere; Tararà non sentiva caldo, pur vestito com'era di quel greve abito di panno turchino; Tararà infine non aveva alcun fastidio dalle mosche, che facevano scattare in gesti irosi i signori giurati, il procuratore del re, il presidente, il cancelliere, gli avvocati, gli uscieri e finanche i carabinieri. Le mosche gli si posavano su le mani, gli svolavano ronzanti sonnacchiose attorno alla faccia, gli s'attaccavano voraci su la fronte, agli angoli della bocca e perfino a quelli degli occhi: non le sentiva, non le cacciava, e poteva seguitare a sorridere» (L. Pirandello, *La verità*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., I to. I 1985, pp. 743-52, alle pp. 744-45).

46. «Io odio a morte tutti coloro che si son composti e quasi automatizzati in un dato numero di pensieri e di movimenti, paghi, tranquilli e sicuri d'aver capito il congegno dell'universo, d'aver trovato la chiave per caricarne o scaricarne le molle, per regolarne il registro. Io li chiamo conclusioni ambulanti. Vogliono vedere in tutto, trarre da tutto una conclusione, dalla storia antica e moderna, da ogni avvenimento, da ogni incidente. Amo invece ed ammiro le anime sconclusionate, irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, di irrigidirsi in questa o in quella forma determinata» (L. Pirandello, *Non conclude*, ora in *Appendice IV* a G. Mazzacurati et alii, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 437-39, a p. 439).

47. L. Lugnani, *Codice rusticano, codice quaquèano e codice tararèo: il punto d'onore in due novelle pirandelliane*, in Id., *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 31-79.

tivo della "roba" e motivo della "maschera", mescidando stilemi ottocenteschi con i registri dell'allegoria novecentesca, la novella *Pettini-fini*, pur segnata da alcune inevitabili ingenuità di una scrittura neofita che convivono con eloquenti segnali di una embrionale potenzialità affabulativa, sembra partecipare piú di quanto non appaia alle avventure di una cultura in trasformazione e andrebbe dunque sottratta al magma indistinto dell'epigonismo.

Negli anni, con le successive raccolte di novelle e ancor di piú con i romanzi, Maria Messina andò sempre piú raffinando il suo stile personale, affidando a una eloquente retorica del silenzio[48] (già saggiata nelle reticenze di *Pettini-fini*) e soprattutto alla caparbia rappresentazione degli spazi asfittici di case paterne e dimore coniugali da cui si può evadere solo a patto di smarrire la propria identità, l'incarico di raccontare i destini di personaggi femminili drammaticamente afflitti dalle opposte sindromi della claustrofobia e dell'agorafobia,[49] per i quali, però, come Sciascia avvertiva, non predispose mai pirandelliane vie di fuga, né «la grazia della follia».[50]

48. Si veda in merito C. Barbarulli-L. Brandi, *I colori del silenzio: strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara, Tufani, 1996.

49. Rimandiamo al nostro *Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*, in M. Muscariello, *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2002, pp. 69-90.

50. «Bisognava che la Messina uscisse da quel mondo e che si abbandonasse al suo – piccolo-borghese, impiegatizio, ossessionato dalle apparenze e dal decoro: quello della Girgenti di Pirandello, ma senza quei buchi nel cielo di carta da cui per i personaggi pirandelliani scende l'idea della fuga o la grazia della follia – perché trovasse la sua voce vera» (Sciascia, *Nota*, cit., pp. 62-63). Significativo in questo senso è il titolo del volume di M. Di Giovanna, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Napoli, Federico & Ardia, 1989.

VII

«UNA STRANIERA DI PASSAGGIO». LETTURA DELLA NOVELLA *CASA PATERNA* DI MARIA MESSINA

Nella narrativa di Maria Messina lo spazio della casa funge da metafora pregnante dei destini senza scampo dei suoi personaggi. Maschere affette dalle sindromi opposte della claustrofobia e della claustrofilia, essi si dibattono drammaticamente tra le atmosfere asfittiche in cui sono imprigionati e la coscienza che, fuori dalle mura delle dimore avite o coniugali, si trovano solo dispersione e disgregazione del proprio io. In questa prospettiva la novella *Casa paterna*, appartenente alla raccolta *Le briciole del destino* e presentata ai lettori contemporanei da Leonardo Sciascia insieme a *Gli ospiti* e *L'ora che passa*[1] come un primo assaggio di una scrittura femminile ingiustamente nascosta dalle ombre della critica e delle storie letterarie, risulta emblematica sin dal titolo.

La novella si apre con il ritorno di Vanna, in fuga da Roma e da un matrimonio infelice, alla casa paterna, dunque con un attacco *in medias res*, quando il dramma di un'unione impossibile si è già consumato. È dalla sua voce, infatti, che retrospettivamente il lettore viene a conoscenza di una storia di irrisarcibile incomunicabilità tra una femminilità relegata ai margini della vita sociale e un modello maschile perfettamente integrato nei ritmi della vita cittadina. La distanza che separa marito e moglie si misura infatti sulle antitetiche disposizioni con cui i due personaggi si rapportano alla capitale, ai suoi spazi e alle sue occasioni mondane:

– E poi… Ma già! Tu non hai un'idea di Roma. Esser sola, non conoscere anima viva; passare la giornata aspettando l'unica persona che dovrebbe volerti un po' di bene… Sta quasi tutto il giorno fuori. È sempre occupato. Il suo studio è lontano. Il piú delle volte prende un boccone in trattoria. Non sarebbe possibile, vedi, venire a desinare a casa ogni giorno. Le distanze sono grandi. E poi, a Ro-

1. *Casa paterna* è nell'ordine la prima delle tre novelle di cui si compone la silloge pubblicata dalla casa editrice Sellerio di Palermo nel 1981 con una *Nota* di Leonardo Sciascia. Per le citazioni dal testo è stata utilizzata l'edizione del 1990.

ma, hanno altri versi. Certe sere rientra con due o tre amici. Avvocati come lui. Gente che scrive sui giornali. Parlano per ore ed ore di cose che non capisco: di politica, di teatri, di filosofia. Allora, nella stanza attigua, mi par d'essere una povera cosa buttata in un canto. Una di quelle pupattole di cencio che facevo da piccola. Io non faccio parte della vita ch'egli vive… Io non conosco nessuno. Per le vie di Roma mi pare d'essere una formica. Ma lui conosce tutti. Mi pare tanto strano che si possono avere degli amici tra quella folla che va e va senza tregua –.[2]

Un'emarginata, dunque, sia nel perimetro domestico che per le vie della capitale dove gli abiti di ragazza, che tradiscono la sua identità di modesta provinciale, contrastano con gli abbigliamenti alla moda a cui, evidentemente, il marito, uomo di mondo, attribuisce un preciso significato di partecipazione ai codici della comunità:[3]

Se usciamo quasi si vergogna, perché io debbo essere ben goffa nei miei vestiti di quand'ero ragazza… Un giorno ho venduto l'orologino d'oro, una cosa inutile per me, e mi son comprato un vestito azzurro bell'e fatto. Gli è piaciuto, e mi ha condotto a teatro, una volta (lui ha la poltrona *gratis*) (p. 15).

Sempre nei mondi fittizi della Messina la condizione di solitaria reclusione in cui versano le sue protagoniste potenzia, per reazione, un'attività risarcitiva dell'immaginazione o della memoria e le case evocate contrastano per luminosità e solarità con le gelide, funeree abitazioni del vissuto.[4] Nel caso di Vanna è «l'odore delle alghe» che le sembra prove-

2. Messina, *Casa paterna*, cit., pp. 14-15 (le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

3. Non è un caso che il narratore, presentandolo sulla scena del racconto, enfatizzi particolari del suo abbigliamento che demarcano la sua urbanità: «Egli fece un'ottima impressione a Remigia e a Viola che non lo conoscevano ancora. I baffi nerissimi, piccoli, l'occhialetto che portava appeso a una catenella d'oro, il vestito chiaro, tutto piacque alle due donne che senza volerlo lo confrontarono a Luigi e Nené insaccati nei comodi vestiti di grossa stoffa a dadi» (ivi, pp. 27-28).

4. È quanto accade per esempio a Nicolina, protagonista del romanzo *La casa nel vicolo*: «La vista che offriva l'alto balcone era chiusa, quasi soffocata, tra il violetto, che a quell'ora pareva fondo e cupo come un pozzo vuoto, e la gran distesa di tetti rossicci e borraccini su cui gravava un cielo basso e scolorato. Nicolina cuciva in fretta, senza alzare gli occhi: sentiva, come se la respirasse con l'aria, la monotonia del limitato paesaggio. Senza volerlo indugiava a pensare alla casa di Sant'Agata; rivedeva il balconcino di ferro arrug-

nire dalle lettere da casa (p. 16) a farle sognare, per dirla con Bachelard, «nell'estrema profondità della *rêverie*», la dimora natale[5] che le appare, complice la lontananza, come un nido salvifico e protettivo a cui fare ritorno, sicché, con un gesto di inusitata ribellione, abbandona il marito.

Il suo «cervellino da romanzo» (p. 18), come dire quel tanto di bovaristico che connota la sua disposizione verso la vita,[6] quel fremente desiderio dell'"altrove" che l'aveva accompagnata nel viaggio di andata e che ora si ripresenta nell'impaziente attesa del rientro («– O mare della mia fanciullezza! – mormorava intrecciando le dita dietro la nuca. – Io t'ho passato due volte col cuore gonfio di speranze. Quando ho lasciato la mia casa e quando vi son tornata», p. 25), deve subito, sin dall'arrivo, fare i conti con le mutazioni che lo spazio originario ha nel tempo subito. Fuori, intorno alla casa, ogni cosa è al suo posto e Vanna sembra ritrovare il piacere delle cose note, la vista del «mercato sonnolento con le tende afflosciate e i banchi arrovesciati», di «un punto della spiaggia dove aveva fatto i bagni, una volta» (p. 10), ma il dentro non le appare altrettanto riconoscibile. Infatti, con l'arrivo di due cognate, Viola e Remigia, dalla forte predisposizione organizzativa e amministrativa,[7] la distribuzione degli spazi è cambiata e Vanna, privata della stanza «color di rosa» dove aveva trascorso la sua fanciullezza, si vede relegata altrove, in una camera che non solo non reca i segni della sua pregressa identità ma che, nelle sue vaste dimensioni, sembra preludere allo smarrimento che di qui a poco l'accompagnerà anche tra le pareti domestiche:

Quasi con premura la madre l'accompagnò nella "camera del gatto", uno stan-

ginito, spalancato sui campi, davanti al cielo libero che pareva mescolare le sue nubi col mare, lontano, lontano» (Messina, *La casa nel vicolo*, cit., p. 9).

5. «Quando si sogna la casa natale, nell'estrema profondità della *rêverie*, si partecipa a quel calore originario, alla materia ben temperata del paradiso materiale» (G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1993, p. 35).

6. Si veda in merito J. De Gaultier, *Il bovarismo*, trad. it. di E. Frisia Michel, Milano, SE, 1992.

7. «Esse solo si occupavano della casa. Tenevano le chiavi e amministravano gli interessi comuni. Gli stessi suoceri erano soggetti a Remigia e a Viola. Fra di loro due erano sempre d'accordo, anche nel contrariare gli altri e specie Maria che aveva un'indole mansueta. Contrariavano per un bisogno del loro spirito autoritario» (Messina, *Casa paterna*, cit., p. 17).

zone immenso, da prima vuoto, che si chiamava "del gatto" perché un soriano, morto di vecchiaia, vi era sempre andato a dormire sulla finestra.

Quando Vanna era bambina, ogni stanza aveva il suo nome. Un fatto qualunque che si ripetesse o che eccitasse la fantasia dei ragazzi, dava origine a un nuovo e bizzarro nome. Cosí c'era la stanza "dei fichidindia", quella "dei libri", quella "color di rosa". – Ti abbiamo preparata questa, perché ieri, lí per lí, non s'è trovato di meglio – spiegò la madre. – Vi starò benissimo! – fece Vanna [...] – E la mia? – esclamò posando il velo sul letto. – Quale? – Quella rosa. Vi stavo prima. – Ah! Lí dorme Ninetta, adesso. Che vuoi... le camere, ora siamo in tanti! Sono tutte occupate. E poi, te l'ho detto, non si sperava che venissi, per quest'anno... (pp. 11-12).

Infatti, una molesta sensazione di esclusione comincia a impadronirsi di lei, che può ben presto calcolare la portata della propria estraneità di ribelle agli obblighi coniugali dalle stanze ormai occupate e dalla diversa disposizione degli ambienti. E non solo. Vanna ha infranto il sistema delle convenzioni familiari e sociali e deve far dunque i conti con l'incomprensione che la circonda: quella desolata della madre, che «si sentiva la piú colpevole. Lei non aveva saputo inculcare alla sua Vanna quei sentimenti di sottomissione e di sacrificio, che sono le virtú principali di una donna (p. 22); quella proterva della sorella minore Ninetta che, terrorizzata di rimaner zitella in conseguenza del comportamento ardito della sorella, «aveva vergogna di lei come se la folla conoscesse la sua fuga» (ivi); quella impudente delle amiche di famiglia che «la squadravano con aria diffidente, facendo domande ed apprezzamenti, senza riguardo» (p. 20). All'iniziale gioia che ha accompagnato il suo viaggio a ritroso verso le proprie radici, nei luoghi in cui credeva possibile ritrovare un proprio centro spirituale, sottentra ben presto la coscienza di una incolmabile distanza avvertibile nei silenzi imbarazzati, nei rimproveri sfrontati, nella progressiva emarginazione a cui la famiglia, regolata sulle leggi senza appello di una società di provincia, la destina:

Poi non si sorprese quando, nei giorni di visite, la lasciarono sola. Pareva che in casa si rammentassero della sua presenza, soltanto per soffrirne. Del resto, quasi se ne dimenticavano. All'ora del caffè e latte, Viola preparava per tutti e poi diceva: – Mi scordavo di Vanna... – e riempiva un'altra tazza. Nessuno si affrettava a chiamarla. Spesso Maria andava a cercarla di nascosto.

A tavola tacevano tutti, imbarazzati. Ninetta abbassava gli occhi sul piatto. Il padre, confuso, domandava il vino con una specie di timidità. Ognuno aveva soggezione degli altri perché ognuno si sentiva colpevole d'avere permesso la stravaganza di Vanna. E gli occhi chiari e freddi di Viola, e la fronte corrugata di Remigia erano carichi di rimproveri. Se Vanna non fosse stata abituata male, se Vanna non avesse saputo che in casa l'avrebbero accolta a braccia aperte, Vanna non si sarebbe decisa, da un'ora all'altra, a imballare la sua roba come una zingara (pp. 21-22).[8]

Unica soluzione praticabile, per lei straniera a tutto ciò che la circonda, è dunque un forzoso esilio dalla vita familiare – «Vanna non uscí piú» (p. 22) –, compensato da un rapporto quasi panico con la natura e, in particolare, con il mare. *Leit-motiv* ricorrente, il mare si insedia nel corpo della novella con la forza di un emblema:

Rimasta sola, Vanna s'affacciò. Non aveva sonno. Dalla finestra s'indovinava il mare. Si era sempre divertita a indovinare il mare, di notte (p. 13).

Guardava brillare, sul mare, la luce del faro. Lo aveva riconosciuto con gioia, come se fosse tornata indietro di molti anni, come se il faro, nella notte, l'avesse salutata (p. 14).

Vedeva il mare, il bel mare della sua adolescenza, che la salutava da lontano, frangendo la spuma perlacea sulla spiaggia deserta. Era felice d'esser tornata. Un torpore benefico le rallentava i nervi (p. 15).

Vanna non l'ascoltava. Con le mani intrecciate dietro alla nuca, fissava una vela che passava in alto mare, contro l'orizzonte roseo (p. 17).

La sera Vanna restava sulla terrazza fino a tardi. Non si doleva di esser lasciata in solitudine. Nel silenzio della notte ascoltava il mormorio vasto e pauroso del

8. Nel generale dissenso che la circonda l'unica persona in grado di capirla è la cognata Maria, che oltre a essere per lei una presenza nota, legata all'infanzia, ha dei tratti somatici a lei affini che la dispongono ad apparirle come una sorta di suo rassicurante doppio: «Godeva la vicinanza di Maria, la dolce cognata venuta molti anni innanzi nella casa paterna, accolta come un'altra figlia, come un'altra sorella. Era piccola come lei, bruna come lei. Le ricordava i bei giorni dell'adolescenza»; e poi: «– Già… Io avevo diciotto anni e tu ventiquattro. Avevamo la stessa statura. Vedi? Per somigliarti sempre non sono piú cresciuta» (Messina, *Casa paterna*, cit., pp. 17 e 19).

mare, delle onde che si frangevano contro la riva. Qualche rosa le sfiorava i capelli. Sentiva che il suo spirito si riposava (p. 23).

Se è vero che il mare è «simbolo della dinamica della vita. Tutto nasce dal mare e tutto vi ritorna [...]. Per questo il mare è sia l'immagine della vita sia quella della morte»,[9] non stupisce che esso accompagni con lo sciabordio delle sue onde le pause di riflessione che Vanna si concede per auscultare la propria intimità e che sia appunto in mare che infine si uccida, come la scrittura ellittica e carica di silenzi della Messina lascia intuire.[10]

Costretta ad accettare che i fratelli richiamino il marito perché la riprenda con sé, di fronte all'ostentata indifferenza di lui che le lascia presagire una solitudine affettiva e una prigionia ancor piú aspre del passato, a Vanna «le parve di essere già tornata a Roma nell'appartamento al quarto piano», e un impellente «bisogno di aria» la fa scappare in terrazza,[11] nello spazio limitrofo che separa, per dirla con Macchia, le sue "stanze della tortura" dalla sconfinata libertà dei movimenti del mare.

Nel capitolo precedente, seguendo le indicazioni di due critici raffinati come Borgese e Sciascia, si sono indicati i modelli che presiedono alla scrittura di Maria Messina in Verga e Pirandello. In particolare Sciascia ci ha avvertiti che dalle prime, incerte prove fino a *Le briciole del destino* e oltre, la scrittrice di Alimena si era andata progressivamente affrancando dai moduli del Verismo per mettere in scena esistenze desolate, in «tono minore»,[12] un umbratile mondo piccolo-borghese e provinciale molto prossimo a quello che affolla la scrittura pirandelliana.

Casa paterna sembra confermare questo percorso. Infatti, l'archetipo femminile piú prossimo a Vanna sembra essere la protagonista dell'*Esclusa*, Marta Ayala. Diversa è la trama – qui non ci sono tradimenti presunti o reali da punire –, tragico e non umoristico è l'epilogo, eppure nell'esiguo spazio di un racconto breve Maria Messina ha messo in scena una

9. Sulla simbologia del mare si veda Chevalier-Gheerbrant, op. cit., pp. 67-68.

10. La novella si chiude cosí: «Vanna si mise a correre verso la costa. Andò davanti al mare. Il vento le passava sui capelli. Un fiotto s'avanzò fino ai suoi piedi...» (Messina, *Casa paterna*, cit., p. 30).

11. Si vedano ivi le pp. 28-30.

12. Sciascia, *Nota*, cit., p. 61.

straniera chiusa nei perimetri claustrofobici predisposti dai falsi miti della decenza e dell'onore, stretta nelle maglie di una pressoché unanime "xenofobia". È prendendo spunto da un passo dell'*Umorismo* che Giancarlo Mazzacurati ha spiegato perché sia una donna «la prima compiuta "straniera" pirandelliana»:

L'universo femminile spesso appare, nell'opera sua, piú incline ad ascoltare gli echi del flusso natale, piú permeabile alle sue infiltrazioni, tra le mura cieche delle reclusioni terrestri; mentre quello maschile, contraffatto nella sua logica razionale, si circonda di ideologie e di geometrie, costruisce piú rigidi argini, progetta il tempo e la storia, anche per non sentire la vertigine del mondo senza tempo e senza storia.[13]

Se già la partenza improvvisa di Vanna è ascrivibile alla forza dirompente di un alogico imperativo interiore,[14] la contiguità alla natura, già evidente nel rapporto simbiotico con il mare, è ribadita in un passo esemplare del testo in cui la protagonista ricorda come, in un tempo non troppo lontano, le aritmie del suo cuore di adolescente si confondevano all'unisono con i rumori della terra:

Era lo stesso postino, un po' vecchio, che le aveva già portato le lettere del fidanzato. L'aveva già atteso tante volte, sulla terrazza, in certe belle mattinate che non aveva mai piú rivedute le stesse, in cui il sole era piú luminoso, il mare piú azzurro, e i rumori che venivano dal cielo dal mare dalla strada erano profondi e tumultuosi come i battiti del suo cuore, e tutto era ridente e fresco come le sue labbra che ripetevano: «Signore! Fate che scriva!» (p. 18).

Eppure il magistero verghiano, seppure metabolizzato, sembra persistere e informare di sé la trama e soprattutto il punto di vista del personaggio. Il motivo della roba, ad esempio, che condiziona i comportamenti

13. Mazzacurati, *Marta Ayala tra xenofobia e xenofilia*, cit., pp. 93-97. Si veda, in merito, anche la n. 19 del cap. iv.

14. «Sentiva la gravità del passo fatto, ma non se ne pentiva. Sí, era proprio fuggita. S'era bisticciata col marito, di notte. Al mattino aveva riempito in fretta e furia un baule delle sue poche robe, ed era partita. Aveva venduto dei gioielli. A Napoli aveva telegrafato al padre, avvertendogli che s'imbarcava. Aveva fatto tutto, con una precisione di cui ora si stupiva, senza riflettere – lei che non aveva mai osservato un orario ferroviario, – come se qualcuno l'avesse guidata ad ogni passo» (Messina, *Casa paterna*, cit., p. 13).

familiari, della madre, che «avrebbe preferito viver sola col marito; ma restava coi figli un po' perché li amava e piú perché la poca pensione del marito non poteva bastare a far figurare Ninetta» (p. 23), e di Ninetta stessa, che «era irascibile. Piangeva come una bambina se una sera non l'accompagnavano in Piazza a sentir la musica. Aveva diciannove anni e una gran paura di restare zitella, soggetta a qualcuna delle cognate, poi che non aveva dote e i genitori erano vecchi» (p. 20).[15]

Ma soprattutto è il consuntivo con cui Vanna cerca di spiegare a se stessa la sua ormai irreversibile estraneità alla famiglia e alla casa a evocare, in controluce, la scena finale dei *Malavoglia*, quando il giovane 'Ntoni, di ritorno alla ricostruita ma trasformata casa del nespolo, avverte imperiosa la propria condizione di esule da una comunità che, come l'ostrica, non ha mai abbandonato il suo scoglio, autocondannandosi alla destabilizzante condizione di fuggiasco:

Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga. Come fu entrato, e fu messo a sedere, in un cantuccio, non osavano quasi fargli festa. Ei non sembrava piú quello, e andava guardando in giro le pareti, come non le avesse mai viste; fino il cane gli abbaiava, che non l'aveva conosciuto mai.[16]

Cosí Vanna avverte prima un controritmo, uno iato tra sé e la propria madre:

– Non so com'è. O sono cambiata io, o è cambiata lei. Ho tentato di parlarle come prima, quando lei accoglieva tutte le mie confidenze di bimba. Ma non è

15. Vanna stessa, volendo spiegarsi la disaffezione del marito e il fallimento del suo matrimonio, dice: «Che pretendo? Ch'egli abbia pietà dell'anima mia? Che mi voglia un po' di bene? Queste cose non si domandano. Non è colpa sua. Non è colpa mia. S'è ingannato. Ci voleva un'altra moglie. Ricca. Piú istruita. Io non sono che una palla di piombo al suo piede. Perché mi guardi cosí? È la verità. Non temere: sono calma. Ero eccitata, ma ora sono calma. Vedi, io non gli ho portato neanche una piccola dote. Pure, con un capitale fra le mani, avrebbe potuto fondare il giornale. È la verità» (ivi, p. 16).

16. Verga, *Mv*, pp. 368 sgg. Il tema dell'impossibilità di un reinserimento nella comunità, una volta oltrepassate le colonne d'Ercole della terra natia, era già stato anticipato dai discorsi di Alfio Mosca la cui vicenda, seppure con significative differenze, funziona come una sorta di *mise en abyme* che prefigura, miniaturizzandolo, il romanzo del giovane 'Ntoni.

la stessa cosa. Non sente piú ciò che è al di là delle mie parole dette, non vede ciò che di oscuro, di profondo, di inesplicabile mi resta nell'anima. Il suo affetto non riscalda piú l'eco delle parole mie quando passano nel suo cuore stanco ed attonito… Io non son riuscita che a spaventarla, che a farla piangere. Mi ha fatto pietà – (pp. 19-20);

poi, progressivamente, arriva a comprendere che non c'è possibilità di reinserimento per chi ha scelto di allontanarsi:

Non si torna. Tutto cambia. I fratelli hanno un altro viso. La madre ha un'altra voce. Altre donne hanno occupato il tuo posto mentre eri lontana. E ciascuno ti accoglie, come s'accoglie una straniera di passaggio (p. 25).

Se è vero che il distacco è un tema ricorrente in molti dei romanzi di Giovanni Verga, un tema che nel mondo dei Malavoglia, nella «dimensione mitica del gruppo o del nucleo familiare […] è un evento piú ritualmente sofferto, in quanto esso corrisponde nei valori della comunità alla morte»,[17] il nomadismo a cui 'Ntoni si dispone si fa speculare al suicidio di Vanna, sicché non sembra privo di significato che nell'ultimo suo sguardo su Aci-Trezza si insinui, con la forza di un simbolo predittivo, l'immagine del mare:

Cosí stette un gran pezzo, pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lí sotto;[18]

un brontolio che, come è stato detto, è come «la voce di un amico» che lo avverte che la sua vita «non sarà piú *sul* mare o *nel* mare, ma *come* il mare, che "non ha paese nemmen lui"».[19]

17. Borsellino, *Storia di Verga*, cit., pp. 120-21.

18. Verga, *Mv*, p. 372.

19. G. Cecchetti, *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 109. Sulla valenza simbolica delle ultime pagine dei *Malavoglia* ha scritto G. Mazzacurati (in *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 17-35). L'oscurità del nespolo che si «estende sulla piazza "scura e deserta", infine al paese "tutto nero"» è stata letta come «il sigillo di un pronostico tragico, destinato ai transfughi e agli apostati della religione naturale dei padri» (ivi, pp. 33-34).

VIII

LA MORTE DI DON FABRIZIO. ANALISI DELLA PARTE VII DEL *GATTOPARDO*

Nel concludere la sua recensione al *Gattopardo*, pubblicata nel dicembre del '58 sul «Corriere della Sera», Eugenio Montale scriveva: «Ed è un peccato che un breve riassunto non possa suggerire le qualità piú alte di Lampedusa artista e moralista: la sua virtú di pittore di paesaggio e d'interni, il suo dono di far vivere una folla di figure che sono troppo vere, per essere semplicemente "veriste". A lettura finita ricordiamo tutto del *Gattopardo* e siamo certi che prima o poi vorremmo rileggerlo da capo a fondo».[1]

Privato delle seduzioni dell'intreccio – non sono infatti gli eventi a ordire la trama del romanzo lampedusiano –, il lettore viene risarcito, però, dal proliferare di descrizioni ad alto tasso di allusività simbolica – giardini, palazzi, salotti affollati, gli studi del re e di Sedara, il *parvenu*, seducenti rovine barocche, vedute diurne e notturne – che costruiscono un racconto per immagini capaci di imprimersi con maggior persistenza dei "fatti" nella memoria di chi legge e di narrare, iconograficamente, il conflitto tra la tradizione e l'avanzare del "nuovo".

«Ridurre il tempo allo spazio è, per Tomasi, scelta strategica, nella vita come nella scrittura», ha detto Romano Luperini.[2] E a giusta ragione, dal momento che nei suoi *Ricordi d'infanzia*, scanditi in «luoghi, memorie di case e di viaggio», Lampedusa premetteva che avrebbe seguito «il metodo di raggruppare per argomenti», «provandosi a dare un'impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale».[3] Un metodo, questo, coerentemente applicato anche nella struttura del *Gatto-*

1. E. Montale, *Il Gattopardo*, in «Corriere della Sera», 12 dicembre 1958.

2. R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità*, in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal 'Gattopardo'*. Atti del Convegno di Palermo, 12-14 dicembre 1996, a cura di F. Orlando, Palermo, Assessorato alla cultura, 1999, pp. 203-15, a p. 205.

3. G. Tomasi di Lampedusa, *Introduzione* a Id., *Ricordi d'infanzia*, in Id., *Racconti*, a cura di N. Polo, pref. di G. Lanza Tomasi, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 25-27, a p. 27.

pardo, perdipiú arricchita dall'assoluta centralità del protagonista e dal costante contrappunto delle sue meditazioni.

Non dovrebbe stupire perciò che, nella rete di "premonizioni" che la coscienza critica del principe di Salina, illustre prototipo di intellettuale, è in grado di avvertire, la sua morte sia come pronosticata nel perimetro di una tela, il quadro di Greuze di fronte al quale indugia, riflettendo, un immalinconito Gattopardo. Prima di entrare, perciò, nella squallida camera d'albergo in cui si svolge la breve agonia del protagonista raccontata nella parte settima, è forse utile una veloce incursione nel capitolo precedente, partecipare, per cosí dire, al ballo in casa Ponteleone, una dimora che, per indulgere alla passione topografica di Lampedusa, funziona da anticamera della "fine di tutto".[4]

Il motivo della morte, che ricorre come un ossessivo *refrain* in tutta la compagine del testo,[5] incornicia, aprendola e chiudendola, la parte sesta, dal momento che «i vestiti delle signore che arrivavano da Napoli nelle lunghe cassette nere simili a feretri»[6] e l'apparizione di una processione recante il viatico a un anonimo moribondo rimbalzano nella repulsiva, finale visione di un barroccio carico di buoi macellati.[7] Al centro, la crescente irritazione del principe di Salina, estraneo a tutto, alla vanagloriosa ignoranza della sua casta come alla logica prosaicamente economica di Calogero Sedara:

Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini. Lo trovò presto: la biblioteca piccola, silenziosa, illuminata e vuota. Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della "Morte del giusto" di

4. «La svolta politico-matrimoniale, solo processo attivo di cui il protagonista sia partecipe, è compiuta: un'ellissi su vent'anni, il cui prevedibile lento declino non si desidera raccontare, fa del ballo del 1862 l'anticamera narrativa della morte nel 1883» (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del 'Gattopardo'*, Torino, Einaudi, 1998, p. 61).

5. Sul tema della morte si vedano, in particolare, G.P. Samonà, *'Il Gattopardo', i 'Racconti', Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 167-91, e S. Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, ivi, id., 1973, pp. 47-54.

6. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 192 (le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

7. «Un lungo barroccio scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello, già fatti a quarti e che esibivano i loro meccanismi piú intimi con l'impudicizia della morte. A tratti una qualche goccia rossa e densa cadeva sul selciato» (ivi, p. 211).

Greuze. Il vegliardo stava spirando nel suo letto, tra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva piú il libertinaggio che il dolore [...]. Subito dopo chiese a se stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sí, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile [...] e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state piú decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso (pp. 202-3).

La scelta di Jean-Baptiste Greuze che, nella sua pittura coniugava l'analisi della società francese con il giudizio morale, non poteva essere piú calzante all'interno di un romanzo che, per dirla con Francesco Orlando, intreccia "l'intimità e la storia"; ma perché cambiare il nome al suo piú famoso quadro, *Il figlio ingrato*, e sostituirlo con *La morte del giusto*? Perché, crediamo, era necessario mantenere la focalizzazione narrativa sul protagonista messa in atto sin dalle prime pagine – il *Gattopardo* è il romanzo di un principe-padre – e insieme marcare la funzione di *mise en abyme* del dipinto di Greuze, che anticipa, miniaturizzandola, la parte che segue.[8]

L'ampia ellissi narrativa – piú di 20 anni separano, infatti, la serata mondana dai Ponteleone dalla morte di don Fabrizio – si sutura, quindi, nella continuità tematica e nella sequenza anaforica di alcune immagini.

Anche nella parte settima, come d'altronde in tutto il romanzo, l'esiguo racconto degli avvenimenti si intreccia sapientemente alle copiose, intime riflessioni dell'eroe. Nessuna indicazione viene offerta al lettore

8. È quanto induce a pensare S.S. Nigro nel suo *Il romanzo di un turista* che accompagna il volume di G. Tomasi di Lampedusa, *Viaggio in Europa. Epistolario 1925-1930*, a cura di G. Lanza Tomasi e S.S.N., Milano, Mondadori, 2006, pp. 17-31, a p. 31: «Lo stesso Principe è morto nella "stanza bassa" di un albergo squallido, in un "quartiere angustiato" di Palermo, come dentro la scena borghese di un quadro morale di Jean-Baptiste Greuze. Il quadro settecentesco del Louvre racconta, nei modi solenni e scenografici di un pittore di storia, la morte compianta di un vecchio padre di famiglia e l'arrivo tardivo di un "figlio ingrato". Il titolo dell'opera è *Le Fils puni*. Ma il Principe si era addossato il quadro come "Morte del Giusto"». Sull'uso e la funzione della *mise en abyme* si confrontino J. Ricardou, *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*, trad. it. di R. Rossi, Cosenza, Lerici, 1976, pp. 143-73, e soprattutto L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, trad. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994.

circa la malattia di don Fabrizio, evidentemente ritenuta irrilevante da un narratore teso a rappresentare un esemplare caso di morte per «usura»,[9] lenta, graduale, esito naturale del quotidiano accumulo, nell'anima del suo protagonista, di un avvertito «sedimento di lutto» (p. 65). Sappiamo, invece, del suo viaggio a Napoli per consultare il professore Sémmola e della sua scelta di tornare in Sicilia in treno. Simbolo perturbante della modernità, il treno è qui pregno di valenze metaforiche: è una bara la «scatola rovente» dello scompartimento, è una rovinosa discesa verso le viscere della terra la malferma corsa dei vagoni tra «paesaggi malefici, giogaie maledette, pianure malariche e torpide» (p. 217).[10] Lontano da Donnafugata, impossibilitato a raggiungere la «casa di mare», don Fabrizio muore in uno spazio estraneo e degradato – l'albergo *Trinacria* –, per molti aspetti simile alla stanza di un ospedale che la società borghese del secondo Ottocento aveva eletto a scenario della morte del "povero", e come essa inospitale;[11] muore, pertanto, spossessato di tutto, perché di suo «non aveva adesso che questo corpo sfinito» (p. 220). Spossessato, ma, direi, anche assediato dai segni eloquenti del trionfo del ceto medio di cui il nipote Fabrizietto, con «gl'istinti goderecci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese» è, agli occhi del principe, assuefatti alla raffinatezza aristocratica, una sintesi eloquente:

> Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. Fabrizietto avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio, ricordi di merende economiche, di scherzucci malvagetti agli insegnanti, di cavalli acquistati avendo l'occhio al loro prezzo piú che ai loro pregi ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata dall'assillo che altri potessero pompeggiare piú di lui (p. 221).

9. «[…] la morte ha due modalità nel *Gattopardo*. È strazio, o invece è usura. Brusca, rapida e tremenda per il soldato come per il coniglietto, per il protagonista si esacerba in sofferenza soltanto al compiersi di un graduale lentissimo processo» (Orlando, op. cit., p. 77).

10. Nella stessa p. 217 si legge: «Accompagnato dalla quarantenne figlia Concetta, dal nipote Fabrizietto, aveva compiuto un viaggio lugubre, lento come una cerimonia funebre».

11. Si veda in merito M. Vovelle, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, trad. it. di G. Ferrara, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 543-45.

Come aveva pronosticato, sarebbe rimasto lui l'ultimo "gattopardo", dopo, non ci sarebbero stati che "sciacalletti" e "iene".[12]

Quando è in scena una malattia, «una prima donna sulla ribalta ottocentesca», non può mancare un medico che ausculti i sintomi e stili ricette.[13] Nella solitudine che accerchia il morente fa la sua breve ma significativa comparsa un medico chiamato in fretta:

> Era un povero diavolo, il medico di quel quartiere angustiato, il testimonio impotente di mille agonie miserabili. Al di sopra della *redingote* sdrucita si allungava il povero volto emaciato irto di peli bianchi, un volto disilluso di intellettuale famelico; quando estrasse dal taschino l'orologio senza catena si videro le macchie di verderame che avevano trapassato la doratura posticcia. Anche lui era una povera otre che lo sdrucio della mulattiera aveva liso e che spandeva senza saperlo le ultime gocce di olio. Misurò i battiti del polso, prescrisse delle gocce di canfora, mostrò i denti cariati in un sorriso che voleva essere rassicurante e che invece chiedeva pietà; se ne andò a passi felpati (pp. 218-19).

Si potrebbe, dunque, dire che sia un estremo, malridotto doppio del protagonista: entrambi, infatti, sono testimoni impotenti di inarrestabili disfacimenti – dei corpi l'uno, delle tradizioni l'altro –, entrambi sono afflitti, in quanto intellettuali, dai disinganni della ragione e da una progressiva perdita delle energie vitali. Ma ciò che rende la morte del principe «una novità senza modelli nella letteratura occidentale del Novecento»,[14] è il suo lunghissimo monologo interiore in cui la limpida intelligenza del reale è, a tratti, interrotta dal lirismo delle allucinazioni.

Da sempre affascinato dall'idea della morte – «corteggi la morte?» gli

12. È quanto il principe di Salina pensa nel congedarsi da Chevalley: «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra» (Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 168). Sull'argomento si rimanda a N. Zago, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1983.

13. Sul personaggio del medico e sulle sue significative trasformazioni nella letteratura ottocentesca si veda Montagni, op. cit.

14. «Ma è soprattutto per concentrazione di tempi narrativi che la parte settima del *Gattopardo* dista dal racconto di Tolstoj – o da uno come *Morire* di Schnitzler. Affidando formalmente la specificità di questa morte a un commovente monologo interiore, piú rigoroso che dovunque altrove nel suo romanzo, Lampedusa ha dotato d'una novità senza modelli la letteratura occidentale del Novecento» (Orlando, op. cit., pp. 81-82).

aveva chiesto il prediletto Tancredi (p. 203) – in quanto capace nella sua "immobilità atemporale" di arrestare il flusso distruttivo della Storia, Fabrizio Salina sceglie, per iniziare il racconto della propria fine, una pregnante metafora, una clessidra rovesciata da cui fuoriesce, inarrestabile, il tempo della vita:

> Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente come i granellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia (p. 215).

Osserva poi l'eleganza di Tancredi, la trasformazione del suo sorriso beffardo ora «tinto di malinconico affetto», riesce a elaborare un complicato calcolo algebrico dell'effimera durata dei suoi momenti felici; continua a custodire la memoria di «ricordi inconsueti» – degli arazzi di Donnafugata, dei mandorleti di Ragattisi, della fontana di Anfitrite, del suo osservatorio –, di cose che conservano ormai, solo per lui, il fascino della perennità e che «fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio» (pp. 218, 220-21); e insieme ausculta l'inarrestabile incalzare della propria fine: «Sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno»; «Era solo, un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili»; «Non era piú un fiume che erompeva da lui, ma un oceano, tempestoso, irto di spume e di cavalloni sfrenati»; e, infine, «Il fragore del mare si placò del tutto» (pp. 216, 220, 224, 225).

L'acqua, ha scritto Bachelard, «è superlativamente mortuaria», è «la sostanza simbolica della morte» e Gilbert Durand, chiosando *L'Eau et les rêves* del filosofo francese, afferma:

> L'acqua che scorre è amaro invito al viaggio senza ritorno: non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume e le rive non risalgono mai alla loro sorgente. L'acqua che scorre è la figura dell'irrevocabile. L'acqua è epifania dell'infelicità del tempo, è clessidra definitiva.[15]

15. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1983, p. 89.

L'immaginario di Lampedusa non poteva, dunque, ordire una tela piú armoniosa di simboli nictomorfi – per dirla ancora con Durand – per rappresentare la sconfitta di un personaggio destinato a scomparire nelle tenebre della Storia.

Francesco Orlando ci ha avvertiti che agisce, all'interno del testo, una sorta di autobiografismo rovesciato, nel senso che don Fabrizio è tutto ciò che Lampedusa non è stato.[16] Eppure sembra che l'autore e il suo personaggio condividano un segreto.

In un volume di recente pubblicazione dal titolo intrigante – *Il segreto del 'Gattopardo'*, appunto – l'autore, Fabio Troncarelli, basandosi su fonti e documenti dell'epoca, ricostruisce la tenebrosa vicenda che coinvolse la contessa Giulia Trigona, giovane e bellissima zia materna di Tomasi di Lampedusa, uccisa a pugnalate il 2 marzo 1911 dal suo amante, il tenente Vincenzo Paternò, nella stanza di un albergo romano. Un sanguinoso fatto di cronaca che sconvolse l'opinione pubblica del tempo, ma che soprattutto turbò profondamente Beatrice, la madre dello scrittore, il quale all'epoca dei fatti era quindicenne. Troncarelli rileva come accreditati studiosi della biografia e dell'opera di Lampedusa – Vitello, Samonà, Gilmore – siano concordi nell'affermare che l'episodio costituí per lo stesso giovanissimo Giuseppe un trauma difficilmente risarcibile, rimosso dai propri *Ricordi d'infanzia* che si interrompono «poco prima dello scoppio dello scandalo», ma che riaffiorerebbe, per Troncarelli, abilmente travestito, in alcuni passaggi delle sue lezioni di *Letteratura inglese*, fino a palesarsi con maggior robustezza in un capitolo del romanzo, progettato ma mai scritto, del quale ha dato notizia Gioacchino Lanza Tomasi. Il capitolo avrebbe raccontato che il principe di Salina, innamoratosi di Angelica, faceva irruzione nell'hôtel des Palmes di Palermo per salvare la donna, in procinto di consumare adulterio con il senatore Tassoni, da uno scandalo altrimenti inevitabile. Saranno state certamente ragioni di poetica – Tomasi di Lampedusa aborriva il melodramma e i facili sentimen-

16. «Come l'evidenza dice che Don Fabrizio è l'io del romanzo, cosí dice che ricchissimo, politicamente influente, padre di famiglia, donnaiolo, astronomo premiato, *non è* Lampedusa impoverito, emarginato, solitario, frustrato nel sesso, dilettante sconosciuto. Ma appunto di tutto ciò che il personaggio non è, *è* il risvolto – ed è compenso l'averlo creato» (Orlando, op. cit., p. 13).

talismi di certa letteratura – a dissuaderlo dal dare forma a queste fantasie, ma non si può escludere che i meccanismi censori della rimozione abbiano svolto la loro parte. Non tanto però, crediamo, da non offrire al lettore della parte settima del *Gattopardo* la possibilità di intravedere, dietro il contenuto manifesto dell'attività onirica del principe di Salina ormai agonizzante, un contenuto latente riconducibile al cruento episodio del 1911.[17] Ritorniamo, brevemente, al capitolo qui in oggetto. Ancora vigile, il principe ripensa ad altre morti, quelle violente di giovani che Orlando definisce, come già è stato annotato, per «strazio»:

Perché mai Dio voleva che nessuno morisse con la propria faccia? Perché a tutti succede cosí: si muore con una maschera sul volto; anche i giovani; anche quel soldato col viso imbrattato; anche Paolo quando lo avevano rialzato dal marciapiede con la faccia contratta e spiegazzata mentre la gente rincorreva nella polvere il cavallo che lo aveva sbattuto giú. E se in lui, vecchio, il fragore della vita in fuga era tanto potente, quale mai doveva essere stato il tumulto di quei serbatoi ancora colmi che si svuotavano in un attimo da quei poveri corpi giovani? (p. 219).

Poi, quando è ormai preda delle visioni deliranti degli ultimi attimi di vita, attorniato dai familiari, leggiamo:

Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora: snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia *tournure*, con un cappellino di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliziosa avvenenza del volto. Insinuava una manina inguantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che cosí giovane com'era si era arresa a lui: l'ora della partenza del treno doveva esser vicina. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e cosí, pudica ma pronta ad esser posseduta, gli apparve piú bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari (p. 225).

Riportiamo, ora, uno stralcio della cronaca che il giornalista Lelio Antonioni fece del delitto Paternò:

La sventurata contessa giaceva ormai senza vita, rovesciata su di un fianco sul letto matrimoniale in un lago di sangue, sgorgato a fiotti dal collo largamente e

17. Si rimanda a tutto il cap. VII del vol. di F. Troncarelli, *Il segreto del 'Gattopardo'. Il delitto Paternò: storia d'amore, mafia e politica*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 117-27.

orrendamente squarciato sul lato destro. Un'altra ferita, assai profonda al torace doveva aver leso anche il polmone. Il sangue, colando lungo le sponde del materasso, aveva disegnato larghe chiazze sul pavimento. Spruzzato di sangue anche il bel viso della vittima, sul quale era passato il vento gelido della morte. Una gamba era leggermente sollevata e a tale mossa, nella quale l'aveva fissata la morte, corrispondeva quella del braccio rattrappito, segno che la sventurata signora doveva aver cercato disperatamente di fermare il rivolo di sangue che ormai l'inondava. Cosí ho visto sul letto di morte, nella squallida stanza di un alberghetto di terz'ordine, esanime, dissanguata, col collo orribilmente squarciato e una larga ferita nel fianco, colei che era stata una delle piú belle, piú gentili, piú note e affascinanti dame dell'aristocrazia palermitana. Gli occhi vitrei erano sbarrati in una visione d'orrore, le labbra gonfie, raccapriccianti. […] Gettati sul divanetto un tailleur di panno marrone e un gran cappello di feltro, incorniciato da una piuma bianca di struzzo.[18]

Pressoché esiliato dai *Ricordi d'infanzia* – «Posso promettere di non dire nulla che sia falso. Ma non vorrò dire *tutto*. Riservo a me il diritto di mentire per omissione», vi aveva premesso l'autore –,[19] il fantasma di Giulia Trigona, tutelato dagli spessi veli delle menzogne della letteratura, riemerge, seppure involontariamente, dagli anfratti della coscienza per assurgere, nella finzione narrativa, a seducente emblema del *cupio dissolvi* dell'ultimo Gattopardo, confortato dal «presagio vago del riedificarsi altrove di un'individualità […] meno cosciente ma piú larga […] chissà dove per cementare una mole piú duratura» (pp. 215-16).

18. L. Antonioni, *Roma inizio secolo. Cronache vissute della Roma umbertina*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1970, p. 143, ora in Troncarelli, op. cit., pp. 23-24.

19. Tomasi di Lampedusa, *Introduzione*, cit., p. 27.

IX

SCIASCIA, BUFALINO, CONSOLO E LA MEMORIA

In un ipotetico dizionario dei lemmi ricorrenti nella scrittura di Sciascia, la voce "memoria" occuperebbe non poco spazio, pervasiva com'è tanto nella sua narrativa quanto nella sua saggistica; spesso esibita sin dalle soglie del testo: nei titoli – *Il teatro della memoria*, *La sentenza memorabile* –[1] e nelle epigrafi, altrettante citazioni *en abyme* di una affollata ma lucidamente selezionata memoria letteraria.[2]

Non sembra improprio, dunque, per chiarirci cosa sia stata, per Sciascia, la memoria, partire da un passo di Savinio che lo scrittore di Racalmuto ha posto in calce a un suo ammirato intervento sull'autore di *Hermaphrodito*, facendolo, *tout-court*, proprio:

La memoria è la nostra cultura. È l'ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri propri pensieri: è anche l'ordinata raccolta dei pensieri degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduto. E perché la memoria è l'ordinata raccolta dei pensieri nostri e altrui, essa è la nostra religione ('religio'). Nacque la Memoria nell'istante medesimo che l'esiliato Adamo varcava la soglia del Paradiso terrestre… Disperata era in principio la Memoria. Ma quando un dio si avvicinò a lei amorosamente, alla Memoria si aggiunse la Speranza… Nove figlie generò l'amore di Giove a Mnemosine. Le quali, scese che furono sulla terra, questa ne sospirò di gioia e di consolazione. L'arte dunque è sorta dal fecondo grembo della Memoria… Se l'arte non deriva dalla

1. L. Sciascia, *Il teatro della memoria. La sentenza memorabile*, Milano, Adelphi, 2004.

2. In proposito Vincenzo Consolo ha scritto che le epigrafi di Leonardo Sciascia sono «rimemorazione della letteratura, la grande letteratura d'altri tempi e d'altri contesti, cielo di verità sopra un mondo, contro una storia di menzogna e di sconfitta, di offesa all'uomo. […] In Sciascia l'epigrafe, come il titolo, come l'illustrazione in copertina – sempre dallo scrittore scelta e indicata all'editore –, come la dedica, come ogni altro elemento del paratesto, è quanto di piú vicino, di piú connaturato al testo ci sia. La sua epigrafe è sempre di un autore scelto per ammirazione e immedesimazione, è brano, frase di un'opera sotto la cui luce bisogna porre il testo che ci accingiamo a leggere» (V. Consolo, *Prefazione* a P. Di Silvestro, *Le epigrafi di Leonardo Sciascia illustrate da 25 disegni a china*, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 9-14, alle pp. 11-13).

Memoria, l'arte è ignobile (plebea), ristretta e piena di noia, vana come i sogni…[3]

Sono stabilite qui, in un discorso, com'è d'uso in Savinio, segnato dalle sue origini greche e dalle ripetute frequentazioni del mondo classico, proficue equazioni che densificano la sostanza della memoria, nobilitandone la funzionalità: tra Memoria e Religione, tra Memoria e Mito, tra Memoria e Arte, tra Memoria e Civiltà. Non sono forse questi – religione, mito, arte e civiltà – i valori a cui l'intellettuale Sciascia, laico sacerdote di una memoria "presbite" adibita a sostenere la sua idea civile della letteratura, è sempre rimasto, nel tempo, fedele?[4]

Consapevole, perché nato e cresciuto in «un piccolo paese, isola nell'isola, della Sicilia interna, senza, in quei primi anni, mai allontanarsene», di avere «da inventariare ricordi ben diversi per quantità, qualità e significati, di quelli di ogni altro suo coetaneo che quei primi anni li ha passati in città piú o meno grandi, in paesi affacciati al mare o toccati da strade e ferrovie di grande transito»,[5] si è sempre impegnato a tutelare i "colori" della propria memoria dal "nero presente": i frammenti significativi della storia propria e di quella di Sicilia hanno riempito gli scaffali di una biblioteca ideale che, insieme alla sua biblioteca reale, affollata di libri, dove Borges convive con Brancati e Manzoni con Montaigne, gli ha consentito di penetrare negli oscuri meandri dell'Italia contemporanea.

Perciò memoria autobiografica e memoria letteraria spesso si intrec-

3. Il brano, tratto dall'articolo di A. Savinio *Primi saggi di filosofia delle arti* (ora in Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 77-107), è citato da L. Sciascia nel suo *Savinio*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 209-15, alle pp. 214-15.

4. «L'investigazione, come avverte Sciascia da lettore e autore di *detective-stories*, implica la metafisica; e dunque l'intuizione rivelatrice vi si configura come vaticinio, fondato su una continuità fra passato e futuro nell'eterno presente del teatro della memoria: ovvero sulla chiaroveggenza d'una memoria "presbite", cioè archetipica, che "va alle cose lontane e svanisce sulle vicine" e grazie a questa sua trasparenza, come "di un vino che si decanta", riesce a leggere nei nostri destini collettivi l'incessante fermentare di remote finzioni» (A. Di Grado, *Leonardo Sciascia. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1986, p. 19).

5. L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, in Id., *Fatti diversi di storia civile e letteraria*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 172-80, a p. 172.

ciano nella sua scrittura, dando origine a tentacolari percorsi critici: valga, per tutti, il saggio dal titolo *E come il cielo avrebbe potuto non essere…* Questo l'esordio:

> Il caso, la memoria; il gioco del combinarsi di occasioni, coincidenze, rispondenze, ricordi; il connettersi e concatenarsi dapprima impercettibile delle cose viste, lette, immaginate, sospettate, sognate che assumono poi rapporti di cause ed effetti: e tutto si dispiega, si fa netto e necessario nel nostro sentimento, nella nostra ragione, nel nostro modo di essere.[6]

L'occasione è una sosta in una libreria antiquaria dove lo sguardo si posa su di un opuscolo dal titolo *Il Texas/La ferrovia Nuova York Texas Messicano/La colonizzazione italiana della costa del Texas* e sulla sua data di pubblicazione: 1881. È da qui che prende l'abbrivio il ritmo sinuoso e divagante della memoria, capace di attivare una fitta trama di richiami mnestici tra letteratura e Storia, tra cinema e fotografia: l'anno 1881 gli evoca insieme i *Malavoglia* e l'inizio di quella «misera, atroce, ma negli effetti poi grandiosa, epopea» che fu l'emigrazione dei braccianti meridionali verso il sogno americano; da qui alla novella di Maria Messina, *La Mèrica*, il passaggio avviene con la velocità di un lampo, per poi arrivare a raccontare, attraverso vertiginosi cortocircuiti tra *Giungla d'asfalto* e Frank Capra, tra vecchie istantanee di emigranti e le testimonianze dal fronte di Vittorio Sereni – «E come il cielo avrebbe potuto non essere una tesa freschissima bandiera a stelle e a strisce? Fu cosí che ci presero» –, i propri personali ricordi dello sbarco americano nella Sicilia del '43 e il disarmato stupore dei soldati italiani all'arrivo, sulle coste dell'isola, delle truppe di Patton e di Montgomery.[7]

Parlando degli *auctores* sciasciani, Antonio Di Grado ci ha avvertiti che è opportuno distinguere «i modelli dalle scoperte (o riscoperte) […], questo o quel Padre letterario, dalla vocazione a farsi a sua volta padre putativo e generoso *talent scout*».[8] È proprio su questo piano che Maria

6. Ivi, p. 181.

7. Si rimanda a tutto il saggio, qui necessariamente sintetizzato, ivi, pp. 181-88.

8. A. Di Grado, *L'albero genealogico e l'olivo saraceno*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*. Atti del Convegno di Racalmuto, 21-22 novembre 1998, a cura di R. Castelli, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2000, pp. 5-13, alle pp. 8-9.

Messina e Giovanni Verga sembrano offrirsi come testimoni a favore di questo duplice impegno di Sciascia lettore, della sua memoria, ora declinata a sottrarre all'oblio delle storie letterarie frammenti significativi della tradizione dei Siciliani, ora disposta, con grande onestà intellettuale, a "rileggere" per recuperare alla propria idea di letteratura scrittori pregiudizialmente estromessi.

Di Maria Messina e della *Nota* di Leonardo Sciascia che accompagna l'edizione Sellerio di *Casa paterna* abbiamo già distesamente parlato. Ma va aggiunto che il limpido discorso critico dello scrittore di Racalmuto, ragionando sulle consonanze col Verismo presenti nella scrittura della Messina ma insistendo soprattutto sul suo proiettarsi verso orizzonti pirandelliani, ottiene il duplice effetto e di includerla nel proprio "sistema", nella "galassia pirandelliana",[9] e, attraverso Pirandello, di conferire alla sua scrittura un respiro europeo. Insomma, Sciascia, come ebbe a dire di Pirandello, «è sempre dalla parte di lei»:

> È quando esce dal mito e guarda la donna dentro la società, dentro la famiglia, vittima appunto di quel pregiudizio antico cui altri ne ha aggiunto l'infima borghesia ferocemente (e quella siciliana in particolare), che Pirandello diventa, come oggi si direbbe, uno scrittore "femminista"; e possiamo anche dire il piú "femminista" che la letteratura italiana annoveri. La sua trepida, dolorosa, angosciata attenzione alla condizione della donna [...] non ha incrinature, sfaglio, contraddizioni. Lo scrittore è sempre dalla parte di lei.[10]

Tra i due tragitti predominanti nel percorso della letteratura siciliana, acutamente tracciati da Natale Tedesco – una linea epico-lirica, da Verga a Vittorini a Bonaviri, e una linea saggistico-discorsiva, da De Roberto a Pirandello a Brancati – è indubbio che Sciascia si sia riconosciuto appieno nella seconda.[11] Per sua esplicita ammissione, era andato, nel tempo, a una progressiva svalutazione dei *Malavoglia*, quasi a una «insofferen-

9. È Di Grado a parlare, per Sciascia e i suoi autori, di «sistema», di «galassia pirandelliana» (ivi, p. 9).

10. L. Sciascia, *Eva*, in Id., *Alfabeto pirandelliano*, ora in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, III 2004, pp. 470-513, a p. 478.

11. N. Tedesco, *Sciascia e la tradizione dei siciliani*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, cit., pp. 15-22, a p. 17.

za».[12] Ma la pratica del rileggere – ha scritto, infatti, che «la gioia del rileggere è piú intensa e luminosa di quella del leggere» –[13] e l'incontro inatteso con una delle meno note novelle verghiane, *La chiave d'oro*, hanno sia cambiato di segno il suo giudizio sul primo romanzo del ciclo dei Vinti, sia riorientato la sua interpretazione dell'opera verghiana che, affrancata dall'ipoteca dell'"ideologia", gli rivela altre, a lui piú congeniali ragioni.

Alla *Chiave d'oro* Sciascia ha riservato un saggio – dal titolo per noi esemplare, *Verga e la memoria* – perfettamente sovrapponibile alla struttura di un poliziesco, dove il critico, indossati i panni di un sagace detective, presta minuziosa attenzione ai dettagli, lavora, per dirla con Lavagetto, "con piccoli indizi", trasformandosi in un «instancabile risolutore di enigmi».[14] La novella ha tutti gli ingredienti per intrigare Leonardo Sciascia: c'è un assassinio, quello di un povero ladro d'olive ammazzato da un campiere, Surfareddu, sorta di mafioso che lavora alle dipendenze di un canonico; c'è il giudice che, venuto a fare giustizia, ma disposto a lasciarsi corrompere, finge di aver perso nel frutteto la chiave del proprio orologio; e c'è il canonico stesso che, intenzionato a occultare la verità, compra il silenzio del tutore dell'ordine con una chiave d'oro che, insieme all'indulto di Garibaldi, ottiene la piena assoluzione dei colpevoli. Una «storia morale», questa, dove, seppure nel linguaggio rastremato che gli è proprio, il narratore sta decisamente dalla parte della «gentuzza», esce da «quell'ambiguità tra pietà e ideologia» che Sciascia, dissentendone, aveva avvertito nella novella *Libertà*.[15] Ma c'è di piú. Munito, metaforicamente, della stessa lente d'ingrandimento che permette a Sherlock Hol-

12. «E debbo premettere [...] che negli anni in cui non l'ho piú riletto sono andato verso una svalutazione dell'opera, arrivando persino ad una insofferenza quasi uguale a quella che manifesta Dominique Fernandez in *Mére Mediterranée*» (L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in Id., *Cruciverba*, cit., pp. 150-60, alle pp. 158-59).

13. L. Sciascia, *Del rileggere*, in Id., *Cruciverba*, cit., pp. 253-59, a p. 257.

14. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 33.

15. Sciascia, *Verga e la memoria*, cit., p. 154. Aveva scritto a proposito della novella *Libertà*, di avere il sospetto che «in *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto» (L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazza*, cit., pp. 79-94, a p. 87).

mes di risalire dalla cenere di un sigaro all'identità dell'assassino, Sciascia si sofferma su di un dettaglio, nascosto tra le pieghe dell'intreccio, all'apparenza irrilevante. È la presenza di un bambino sul luogo del delitto: «Ma appena fuori dal cortile», si legge nella novella, «si trovarono fra i piedi Luigino, che era sgattaiolato fra la gente. – Portate via questo ragazzo, gridò lo zio canonico. – No! Voglio andare a vedere anche io! – strillava costui. E dopo, finché visse, gli rimase impresso in mente lo spettacolo che aveva avuto sotto gli occhi cosí piccolo».[16] È cosí che Luigino e la sua capacità, nel tempo, di ricordare, diventano per Sciascia una rivelazione, gli consentono di rimuovere un velo che copriva, a suo avviso, la sostanza profonda dell'opera verghiana che è, appunto, la memoria. Ma l'indagine continua e, adottando uno dei principi metodologici fondanti affermati da Holmes – la necessaria applicazione al "fatto" di un ragionamento regressivo o analitico –,[17] Sciascia ripercorre *à rébours* la storia di Verga e *Nedda*, *Fantasticheria* e i *Malavoglia* diventano altrettanti testi a favore del «peculiare apporto della memoria» nell'opera dello scrittore catanese. In *Nedda* agisce, infatti, un complesso gioco di rifrazioni mnemoniche: è la fiamma di un caminetto, come la «madeleine inzuppata nell'infuso», a far riscoprire a un romanziere annoiato, saturo di immaginazione, il potenziale narrativo implicito nei fatti di Sicilia; in *Fantasticheria*, la sostanza «svagata, capricciosa, lontana della memoria» assume, per Sciascia, corporea identità nella compagna di viaggio ripetutamente invitata dall'autore a rammentare quanto ha visto nella breve sosta ad Aci-Trezza; nei *Malavoglia*, è nella forma, nello stile, che a Sciascia si palesa, come un'epifania, il tratto precipuo della scrittura verghiana, che è un «riascoltare, un trasferire la memoria alla memoria di una voce, di un modo, di una cadenza, di una sintassi», è memoria di «una voce narrante».[18]

Una fiamma, una donna, un bambino, sono altrettanti pezzi di un *puzzle* che, incastrati tra di loro, offrono al lettore una «chiave d'oro» – la chiave della memoria – con cui entrare nei segreti dell'opera di Verga e

16. G. Verga, *La chiave d'oro*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 911-15, a p. 913.
17. Lavagetto, op. cit., p. 21.
18. Sciascia, *Verga e la memoria*, cit., pp. 155-58.

risolvere quello che a Giacomo Debenedetti era parso un mistero nella sua biografia intellettuale: il salto, il brusco passaggio dalla mediocrità dei romanzi mondani al genio della narrativa rusticana.[19]

E cosí, con il rigore analitico, la capacità affabulativa che contraddistingue la sua prosa, anche quella saggistica, Sciascia accoglie Verga tra quegli scrittori siciliani che, in modi diversi, furono intenti a non occultare la Storia, a rimuovere imposture, a cercare infaticabilmente giustizia nei sotterranei del Potere.

Se De Roberto vi si impegnò utilizzando gli acidi corrosivi del suo naturalismo critico, se l'amato Pirandello si serví del bisturi dell'umorismo per rimuovere le maschere che nascondono i volti, Sciascia preferí armarsi di uno "scettico disincanto" evidente, come un lascito testamentario, dal sottotitolo scelto per la raccolta, pubblicata postuma, di articoli giornalistici: *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*.[20] Scetticismo e disincanto – disposizioni ineludibili di una lucida coscienza critica – che non scalfirono la sua fede nella scrittura, la sua tenacia nello scrivere, per l'opinione pubblica, su «certi delitti, certa amministrazione della giustizia; e sulla mafia»,[21] altrettante sopraffazioni consumate in un'epoca affetta da una inquietante amnesia, nella quale, come ha scritto Brancati,

> la parola "posteri" è messa in ridicolo, e si cerca di dimostrare che i morti non esistono. In questo modo, si tolgono di mezzo dei termini di paragone che potrebbero farci arrossire: gli uomini del passato e quelli dell'avvenire; e si dà a tutti gl'imbecilli il coraggio che gl'imbecilli sogliono avere quando sanno di agire senza testimoni.[22]

19. Il riferimento è al saggio di G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, pp. 207-21.

20. Su questo volume postumo, pubblicato da Bompiani nel dicembre dell'89, ha scritto ancora Antonio Di Grado: «*A futura memoria* s'intitola l'ultima raccolta postuma autorizzata da Sciascia: che tuttavia, presago e disincantato com'era, l'ha sottotitolata *(se la memoria ha un futuro)*. Sapeva di essere lui, l'ultima irrisoria caparra di quel futuro: lui che aveva tenuto in vita i sensi e le idee della 'sicilitudine' giusto per censirli prima della fine, con disillusa e tuttavia ostinata intelligenza d'amore» (Di Grado, *Leonardo Sciascia. La figura e l'opera*, cit., p. 51).

21. L. Sciascia, *Introduzione* a Id., *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, in Id., *Opere. 1984-1989*, cit., III pp. 746-70, a p. 770.

22. V. Brancati, *Non amo la mia epoca*, in Id., *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a

Con Gesualdo Bufalino, piú «portato alle investigazioni interiori»[23] che alle inchieste negli "affari tenebrosi" della nostra storia civile, la memoria, snodo centrale della sua poetica, vira nelle regioni umbratili dell'esistenza. Nato a Comiso, nella Sicilia "babba",[24] da cui raramente si è allontanato, preferendo di gran lunga rimanere «pascalianamente chiuso in una stanza» piuttosto che andare tra «i ventruti Leviatani di pietra chissà dove, altrove»,[25] è senza dubbio il piú "proustiano" degli scrittori siciliani.[26] Stabilita una proficua equazione tra memoria e scrittura – «si scrive specialmente per essere ricordati e per ricordare, per vincere entro di sé l'amnesia» –,[27] Bufalino ha ingaggiato, attraverso la letteratura, una sfida impari contro il Tempo, contro la sua forza eraclitea che investe e corrode persone e cose, abitudini e culture. Terapia, o meglio effetto *placebo*,[28] alla deriva del nulla è, dunque, l'arte di ricordare, ora personificata nella violenta corposità di Argo, il mostro mitologico «simbolo della memoria onniveggente ma vulnerabile»,[29] ora identificata, come i sogni, nella sostanza aerea delle ombre e nella fragile consistenza delle "cere perse".

Museo d'ombre, nato dalla prefazione all'album fotografico *Comiso ieri* di

cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, pp. 163-65, a p. 164. Si veda anche, di V. Brancati, *I piaceri della memoria*, in Id., *Opere 1932-1946*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1987, pp. 605-8.

23. N. Zago, *Sciascia e Bufalino*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, cit., pp. 196-208, a p. 200.

24. «Vi è una Sicilia "babba", cioè mite, fino a sembrare stupida; una Sicilia "sperta", cioè furba, dedita alle piú utilitarie pratiche della violenza e della frode. Vi è una Sicilia pigra, una frenetica; una che si estenua nell'angoscia della roba, una che recita la vita come un copione di carnevale; una, infine, che si sporge da un crinale di vento in un accesso di abbagliato delirio…» (G. Bufalino, *L'isola plurale*, in Id., *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 18-20, a p. 18). Per un puntuale ritratto dell'autore si veda M. Paino, *Dicerie dell'untore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005.

25. Bufalino, *Museo d'ombre*, cit., pp. 15-16.

26. «E c'è […] il tema della memoria, cosí centrale nella poetica di Bufalino da fare di lui il piú proustiano dei nostri autori» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, p. 12).

27. G. Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, in Id., *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 15-18, a p. 16.

28. Ivi, p. 17.

29. Zago, *Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 32-33.

Iacono e Meli,[30] è la sua "camera oscura della memoria", attraverso la quale, rievocando mestieri scomparsi, luoghi, voci e volti di una stagione che fu, rivisitare una provincia oramai ridotta dalla storia a «lastrico di fossili»,[31] per rivisitarsi, per «riessere».[32] Perché a lui, che al paese "ritrovato" chiede che gli «restituisca una faccia, gli dia un sigillo unico alla sua figura, gli garantisca, non fosse altro, una lapide»,[33] non accada come al protagonista senza nome del suo racconto *Ladro di ricordi*, che, derubato della propria memoria e quindi della propria identità, finisce drammaticamente ridotto a «scheggia di capitello che sopravvive a un tempio disperso, a nota che rimane d'uno spartito mangiato da topi».[34]

Ha scritto Antonio Di Grado che Gesualdo Bufalino era «immobile nella natia e appartatissima Comiso, mentre le sue notti insonni per incanto erano visitate da Baudelaire e Proust, da Cervantes e Tolstoi, dai personaggi di cento paesi e letterature».[35] Lo prova il bellissimo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, pubblicato nell'82. Ancora un «paese d'ombre» da percorrere, ancora la predilezione per la tana, ancora un libro nato da una passione; solo che questa volta si tratta di un *voyage autour de sa chambre*, nella sua biblioteca dove sono allineati, in rigoroso ordine cronologico, amati spettri di finzione. La scommessa è quella di salvare dalle apocalittiche profezie di un'imminente morte del romanzo «un compendio dello scibile che piú gli preme», di sottrarre alla Fahrenheit della cultura di massa le pietre miliari della tradizione narrativa, perché il vizio della lettura, «equivoca estasi», consenta a «questo universo parallelo e sussidiario al nostro e probabilmente piú felice» di continuare a esistere.[36]

30. G. Iacono-F. Meli, *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1978.

31. Da un autoritratto, dettato da Bufalino per l'*Antologia del «Campiello» 1981*, ora in Zago, *Gesualdo Bufalino*, cit., p. 8.

32. Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, cit., p. 17.

33. Bufalino, *Museo d'ombre*, cit., p. 16.

34. G. Bufalino, *Il ladro di ricordi*, in Id., *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 87-93, a p. 91.

35. A. Di Grado, *La lotta con l'angelo. Gli scrittori e le fedi*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 80-81.

36. G. Bufalino, *Passione del personaggio*, introduzione a Id., *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 1-5.

Con Vincenzo Consolo la sostanza aerea della memoria si solidifica in ammassi di pietre, rocce, lava, che potenziano la «rutilante visività» del suo linguaggio.[37] Ha scritto in *Di qua dal faro*:

> Ho sempre pensato la letteratura siciliana (e non solo la letteratura, ma la pittura, la scultura, la musica: l'arte insomma) svolgersi su due filoni o temi distinti: quello della storia e quello dell'esistenza (o della natura, o del mito). Filoni che possono grosso modo coincidere con le due parti dell'Isola, quella occidentale e quella orientale. Voglio dire ora meglio, con una metafora di tipo archeologico, la parte dei reperti superficiali e quella dei reperti sotterranei, immaginando i primi a partire dai piú recenti del periodo arabo (periodo in cui Leonardo Sciascia fa nascere il modo d'essere siciliano, della Sicilia cioè narrabile e storicizzabile, mutuando lo schema dalla Spagna di Américo Castro) e giú giú quelli del periodo normanno, svevo, aragonese, eccetera; e i secondi, a partire dal periodo bizantino, e quindi romano, greco, e indietro fino ai punti piú profondi e insondati del passato, ai piú arcaici ed indecifrati come i loculi rupestri di Pantalica.[38]

Nato a Sant'Agata di Militello, nella zona di cerniera tra l'est e l'ovest, ma esule nella Milano industriale, ha dovuto necessariamente fare un'opera profonda di scavo per portare alla luce, con la sua scrittura, i frammenti delle origini elleniche su cui si è costruita la cultura della sua terra. Una scrittura nella quale convivono acribia documentaria ed allusività simbolica e i due piani temporali, quello del presente scandaloso e quello del remoto passato di una «sacralità perduta»,[39] collidono per rappresentare espressionisticamente il dramma di un'isola ripetutamente oltraggiata. È quanto avviene soprattutto nell'*Olivo e l'olivastro* e nelle *Pietre di Pantalica*. Nel primo, moderno ulisside, Consolo attinge all'archetipo del *nostos* per raccontare metaforicamente quanto insidioso sia viaggiare su di un «mare amaro» presidiato dalla bocca di fuoco dell'Etna e passare tra gli scogli di Scilla e Cariddi, «utero tremendo di nascita o di annientamento».[40] Superate le insidie dello Stretto, l'approdo «di qua dal faro» è su di un'«Itaca

37. C.A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 225.

38. Consolo, *Di qua dal faro*, cit., p. 178.

39. Turchetta, *Introduzione* a Consolo, *Le pietre di Pantalica*, cit., p. xi.

40. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, cit., p. 21.

dannata», lembo estremo della «feroce nuova Italia del massacro della memoria, dell'identità, della decenza e della civiltà».[41] Per ritrovarla, la memoria, è dunque necessario farsi archeologo perché riemergano, rimosse le macerie, i fasti sontuosi di antiche rovine. Marc Augé ha precisato che quello delle rovine «è un tempo *puro*, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno piú il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare».[42]

È cosí nelle *Pietre di Pantalica*. Armato, per cosí dire, di «vanga e piccone», come Parlagreco, lo spetratore protagonista di *Filosofiana*, ultimo capitolo della prima sezione, Consolo cerca tracce di «oro fino» sopravvissute agli scempi della Storia:[43] e le trova nella càvea del teatro greco di Siracusa, nelle pietre della necropoli rupestre di Pantalica; le raggranella nel ricordo commosso di Antonino Uccello, fotografato nell'atto di raccogliere oggetti della cultura contadina, «con una passione, una furia insospettabile» (p. 121) e nelle «liriche purissime» di Lucio Piccolo, dove i luoghi e le «anime» del suo passato «ritornano in struggente flusso di memoria» (p. 131). Se Ignazio Buttitta è un Antèo, o «un Priamo impazzito di dolore sulle rovine di Troia», se Antonino Uccello, pretendendo di custodire «incontaminato» nel suo Museo «lo sguardo stupito del montanaro ibleo», è come Icaro che «aveva voluto sperimentare l'utopia del volo con le ali di cera» (p. 127), si potrebbe dire che la cifra archeologica del dettato consoliano, in lotta contro «l'Olimpo di melassa» dell'odierna cultura popolare, miri a disseppellire l'ipogeo mitopoietico della civiltà siciliana (p. 168). D'altronde don Gregorio Nànfara, che in *Filosofiana* assiste Parlagreco nella sua affannosa ricerca di «tesori nascosti», nell'emozione per un *deinos* ritrovato, con veemenza afferma:

Questa è una prova, ancora una prova, Parlagreco, che la Grecia non esiste, non è mai esistita!… Tutto si è svolto qua, in terra di Sicilia… Quale Troia, quale

41. Ivi, p. 71.

42. Epigrafe a M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

43. «È la storia, la storia, il tempo che rotola e stravolge…» (Consolo, *Le pietre di Pantalica*, cit., p. 82. Le successive indicazioni di p. saranno date dir. a testo).

Micene, quale Atene, quali Termopili, quale Salamina… Qua, qua, tutto qua è avvenuto! Deve finire questa storia, quest'impostura enorme che dura da piú secoli… (p. 83).

Seppure variamente declinata – "civile", "esistenziale", "archeologica" – la memoria, dunque, ha funzionato da collante di una cultura che da Verga in avanti, dalla sua «ricostruzione intellettuale» di un marginale mondo di pescatori, si è sempre fondata su di un'esigenza di verità sulla quale, però, «non si è mai proiettata la luce dell'utopia, ma l'amarezza della denuncia».[44]

Per dirla ancora con Antonio Di Grado, agli scrittori isolani può a ben ragione adattarsi la definizione di "militanti della memoria" dal momento che

alla turpe pretesa odierna di azzerare la storia, di addomesticare e di appiattire *quella* storia, la letteratura dei siciliani si contrappone offrendosi come un teatro della memoria, e come una trincea, un posto di vedetta donde far squillare l'allarme su ogni sorta di mistificazione, di omologazione, di colpevole oblio.[45]

44. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, cit., p. 787.

45. A. Di Grado, *«Pieni gli occhi, e vuote le mani, del ricordo di lei»*, in Id., *La lotta con l'angelo*, cit., pp. 73-85, a p. 74.

INDICI

INDICE DEI NOMI

Alberti Guido: 23 n.
Alfani Maria Rosaria: 12.
Alfieri Gabriella: 69 n.
Alvaro Corrado: 43 e n., 48, 50.
Ambroise Claude: 121 n.
Angelini Franca: 58 n.
Antonioni Lelio: 116, 117 n.
Arcoleo Giorgio: 64 n., 66 n.
Asor Rosa Alberto: 7 n., 49 n.
Augé Marc: 128 e n.
Azzolini Paola: 44 n.

Bachelard Gaston: 23 e n., 28 n., 31, 32 n., 102 e n., 114.
Bachtin Michail: 13 n., 33 n.
Balzac Honoré de: 45.
Barbarulli Clotilde: 99 n.
Barbiera Raffaello: 75 n.
Barbina Alfredo: 55 n., 66 n.
Barbon Paola: 10 n.
Barilli Renato: 9 n.
Barzini Luigi: 66.
Battafarano Italo: 10 n.
Battaglia Salvatore: 60 n.
Baudelaire Charles: 126.
Bianchi Patricia: 12.
Bigazzi Roberto: 43 n., 52 e n.
Blumenberg Hans: 25 e n.
Bonaviri Giuseppe: 121.
Borges Jorge Luis: 119.
Borgese Giuseppe Antonio: 87 e n., 88 e n., 94 n., 96 n., 105.
Borsellino Nino: 28 n., 49 n., 82 n., 108 n.
Boutet Edoardo: 18 n., 66 n.
Brancati Vitaliano: 119, 121, 124 e n., 125 n.
Brandi Luciana: 99 n.
Brooks Peter: 95 e n.
Bufalino Gesualdo: 10, 11 e n., 125 e n., 126 e n.
Buttitta Ignazio: 128.

Caliri Francesco: 55 n.
Cameroni Felice: 44.
Capra Frank: 120.
Capuana Luigi: 7, 9, 10, 18 n., 19 n., 22, 24 n., 42, 43, 44 e n., 45 e n., 47, 48 n., 50 e n., 51 e n., 52 n., 54 e n., 55 n., 56 e n., 57 e n., 59 e n., 60, 61 e n., 62 n., 63, 64 e n., 65 e n., 66 e n., 67 n., 68, 69, 76, 77, 79, 80, 81, 82 e n., 83, 87 n.
Castelli Rosario: 120 n.
Castelvecchi Alberto: 51 n.
Castro Américo: 127.
Catalano Ettore: 102 n., 114 n.
Cavalli Pasini Annamaria: 77 n., 81 n.
Cecchetti Giovanni: 108 n.
Cecco Ferruccio: 14 n., 27 n.
Cecov Anton: 88, 89.
Cederna Camilla Maria: 56 n.
Cervantes Miguel de: 7, 126.
Ceserani Remo: 26 n.
Charcot Jean-Martin: 57, 77.
Chevalier Jean: 74 e n., 105 n.
Cibotto Gian Antonio: 125 n.
Cincinnato Lucio Quinzio: 14.
Citterio Mariella: 28 n.
Colette (pseud. di Sidonie-Gabrielle Colette): 88.
Colombo Rosa Maria: 46 n.
Concolino Mancini Bianca: 111 n.
Consolo Vincenzo: 8 n., 9 e n., 10 e n., 11 e n., 22 e n., 24 n., 32 n., 118 n., 127 e n., 128 e n.
Contarino Rosario: 7 n., 17 e n., 19 n., 39 n., 40 n., 129 n.
Contorbia Franco: 124 n.
Costanzo Mario: 98 n.
Cremona Tranquillo: 49.

Dällenbach Lucien: 111 n.
Danelon Fabio: 38 n.

Debenedetti Giacomo: 19 e n., 23 n., 24 n., 43 e n., 46 n., 53 e n., 60, 61 n., 62, 70 n., 91, 92 e n., 124 e n.
De Caprio Caterina: 12.
De Cristofaro Francesco: 47 n., 71 e n., 72 n., 73, 75 n.
De Feo Sandro: 125 n.
De Gaultier Jules: 102 n.
De Meis Camillo: 44.
De Roberto Federico: 7, 17, 54 e n., 55 n., 64 n., 121.
Di Giovanna Maria: 99 n.
Di Grado Antonio: 24 e n., 119 n., 120 e n., 121 n., 124 n., 126 e n., 129 e n.
Di Mauro Enzo: 32 n.
Disegni Silvia: 12.
Di Silvestro Antonio: 12, 30 n.
Di Silvestro Pino: 118 n.
Dumas Alexandre fils: 76.
Durand Gilbert: 114 e n.
D'Urso Marco: 25 e n., 26 n., 27 n., 36 n.

Ejchenbaum Boris: 68.
Elias Norbert: 40 n.
Eschilo: 9, 24, 31.

Fernandez Dominique: 122 n.
Ferrara Francesca: 50 n., 51 n.
Ferrara Giovanni: 112 n.
Ferrucci Franco: 49 n., 90 n.
Fink Daniela: 95 n.
Finocchiaro Chimirri Giovanna: 43 n., 44 n.
Flaubert Gustave: 7, 44.
Frisia Michel Elisa: 102 n.
Frontini Paolo: 55.

Garibaldi Giuseppe: 122.
Garra Agosta Giovanni: 84 e n., 86 n.
Gaultier Jules de: 102 n.
Gazzelli Carlo: 35 n.
Genette Gérard: 56 e n.
Gheerbrant Alain: 74 e n., 105 n.
Ghidetti Enrico: 19 n., 45 n., 57 n., 77 n.
Giacone Franco: 85 n.
Giglio Raffaele: 12.
Gilmore David: 115.
Giuliani Talarico Matelda: 33 n.
Greco Lanza Concetta: 84 n.
Greuze Jean-Baptiste: 110, 111 e n.
Groppali Enrico: 46 n.
Guglielminetti Marziano: 84 n.

Hillman James: 33 e n.

Iacono Gioacchino: 126 e n.

Keller Martha: 40 n.
Krafft-Ebing Richard: 77.

Lanza Tomasi Gioacchino: 109 n., 111 n., 115.
Lavagetto Mario: 122 e n., 123 n.
Lawrence David Herbert: 32 n.
Leopardi Giacomo: 9, 24 e n.
Levi Carlo: 21 e n.
Lo Castro Giuseppe: 30 n., 40 n., 75 n., 77 n.
Lombardo Agostino: 46 n.
Lonardi Gilberto: 24 n.
Lorenzi Lorenza: 50 n.
Lo Vecchio-Musti Manlio: 64 n.
Lugnani Lucio: 98 e n.
Lukács György: 68.
Luperini Romano: 13 n., 15 n., 23 n., 29 n., 30 n., 31 e n., 33 n., 37 n., 68 e n., 72 e n., 79 e n., 109 e n.
Luti Giorgio: 18 n., 85 n.

Macchia Giovanni: 77, 105.
Madrignani Carlo Alberto: 7 e n., 54 n., 59, 60 n., 69 e n., 76 n., 77 n., 79 n., 80 e n., 82 n., 127 n.
Manca Stanis: 64 n.
Manferlotti Stefano: 71 n.
Mansfield Katherine: 89.
Manzoni Alessandro: 119.
Marchesa Colombi (pseud. di Maria Antonietta Torriani): 45 e n.
Marchi Marco: 85 n.

Margheri Pieroni Maria Grazia: 74 n.
Marini Virginia: 65.
Masiello Vitilio: 13 e n.
Mastrogiovanni Tasca di Cutò Beatrice: 115.
Maugeri Salerno Mirella: 84 n.
Maupassant Guy de: 70.
Mazza Antonia: 90 n.
Mazzacurati Giancarlo: 8 n., 9 n., 16, 17 n., 18 n., 19 n., 24 n., 34 n., 35 n., 36 n., 39 n., 41 n., 52 n., 57 n., 70 e n., 74 n., 82 n., 83 n., 90 n., 96 n., 98 n., 106 e n., 108 n.
Mazzamuto Pietro: 66 n.
Meli Francesco: 126 e n.
Mengaldo Pier Vincenzo: 87 n.
Messina Annie: 88 n.
Messina Maria: 9, 10, 84 e n., 85, 86 e n., 87 e n., 88 e n., 89 e n., 90, 93 e n., 94 e n., 95 e n., 96 e n., 97 n., 98, 99 e n., 100, 101 e n., 102 n., 104 n., 105 e n., 120, 121.
Montagni Benedetta: 14 n., 113 n.
Montaigne Michel de: 119.
Montale Eugenio: 109 e n.
Montgomery Bernard Law: 20, 120.
Morea Delia: 56 n., 61 n.
Mori Laura: 74 n.
Mortara Garavelli Bice: 97 n.
Muscariello Mariella: 33 n., 43 n., 44 n., 99 n.

Nencioni Enrico: 45.
Nicoletti Giuseppe: 83 n.
Nigro Salvatore Silvano: 111 n.

Ojetti Ugo: 52 n.
Oliva Gianni: 55 n., 56 n.
Orlando Francesco: 109 n., 110 n., 111, 112 n., 113 n., 115 e n., 116.
Otto Walter: 60, 62.
Ottone Rinaldo: 29 n.

Pagnini Marcello: 67 n.
Paino Marina: 125 n.
Palermo Antonio: 51 e n., 54 n., 56 n.
Palumbo Matteo: 8 n., 28 n., 30 n.
Panciera Arturo: 30 n.
Pasquini Luciana: 55 n.
Paternò Vincenzo: 115, 116.
Patton George Smith: 20, 120.
Peduzzi Anna Chiara: 28 n.
Pellegrino Antonio: 32 n.
Perroni Lina: 87 n.
Perroni Vito: 87 n.
Piccolo Lucio: 128.
Picone Michelangelo: 51 n.
Pirandello Luigi: 7, 8, 9, 17, 43 e n., 49 n., 51, 57 n., 64 e n., 68, 79, 82, 88, 89, 96, 97, 98 e n., 105, 121.
Polo Nicoletta: 109 n.
Proust Marcel: 126.
Pullini Giorgio: 55 n.

Raya Gino: 45 n., 65 n.
Ricardou Jean: 111 n.
Riccardi Carla: 13 n., 75 n.
Rigotti Francesca: 25 n.
Ritter Santini Lea: 10 n.
Romeo Rosario: 55 n.
Romilly Jacqueline de: 30 n.
Rossetti Enrica: 51 n.
Rossi Roberto: 111 n.
Rousset Jean: 85 e n.
Russo Luigi: 85 e n.

Sabbatino Pasquale: 12.
Saccone Antonio: 12.
Sainte-Beuve Charles Augustin de: 46.
Salvestroni Simonetta: 110 n.
Samonà Giuseppe Paolo: 110 n., 115.
Savinio Alberto (pseud. di Andrea de Chirico): 118, 119 e n.
Savoca Giuseppe: 12, 30 n.
Scalia Natale: 85.
Scarano Emanuella: 51 n., 81 n., 83 n.
Schivelbush Wolfgang: 26 n.
Schnitzler Arthur: 113 n.
Schoell-Dombrowski Roswitha: 88 n.
Sciascia Leonardo: 8, 10, 13 e n., 19, 20 n., 88 e n., 90, 99 e n., 100 e n., 105 e n., 118 e n., 119 e n., 122 e n., 123 e n., 127.

Scolari Ennio: 45 n.
Sémmola Mariano: 112.
Serafini Aldo: 128 n.
Sereni Vittorio: 120.
Silvestri Stevan Giovanna: 32 n.
Sipala Paolo Mario: 49 n.
Spinazzola Vittorio: 17 e n.
Starobinski Jean: 35 n.
Stendhal (pseud. di Marie-Henri Beyle): 7.
Storti Abate Anna: 77 n.
Strada Janovič Clara: 13 n.

Taine Hippolyte: 46 e n.
Tanteri Domenico: 57 n.
Tedesco Natale: 54 n., 121 e n.
Thomson George: 60.
Tolstoi Lev: 113 n., 126.
Tomasi di Lampedusa Giuseppe: 8, 17, 76 n., 109 e n., 110 e n., 111 n., 113 n., 115, 117 n.
Tozzi Federigo: 85 n.
Trigona Giulia: 115, 117.
Troncarelli Fabio: 115, 116 n., 117 n.
Turchetta Gianni: 10 n., 127 n.

Uccello Antonino: 128.
Unamuno Miguel de: 7.

Vannocci Claudia: 50 n.
Vecce Carlo: 12.
Verga Giovanni: 7, 8, 9, 10 e n., 13 n., 14 n., 15, 17, 18 n., 19 e n., 20, 23 n., 24 e n., 25 e n., 26 n., 32 e n., 36 n., 40 n., 42 e n., 43, 44 e n., 45 e n., 51 n., 53 e n., 54 e n., 59, 60 n., 63, 64 e n., 65 e n., 66 e n., 67 n., 68, 69 e n., 70 e n., 71 e n., 72, 73 e n., 75 e n., 76, 79, 81, 83, 84, 85 e n., 86 e n., 87 n., 88, 89 n., 91 e n., 93, 105, 107, 108 e n., 121, 122 n., 123 e n., 129.
Vigevani Roberto: 74 n.
Vigliero Consolina: 26 n.
Vitello Andrea: 115.
Vittorini Elio: 32 n., 121.
Vovelle Michel: 112 n.

Weinrich Harald: 10 e n., 94 e n., 96 n.
Wellek René: 46 n.
Wilde Oscar: 88.
Woolf Virginia: 7.

Zacconi Ermete: 65.
Zago Nunzio: 113 n., 125 n., 126 n.
Zambon Patrizia: 47 n.
Zappulla Muscarà Sarah: 55 n., 84 n.
Zola Émile: 7, 44, 45, 46 e n., 55 n., 65 e n.

INDICE

Premessa 7

Nota bibliografica 12

I. Il "piccolo Parlamento" di Aci-Trezza 13

II. Variazioni sul tragico nel "ciclo dei Vinti" 22

III. Capuana e la scienza delle passioni. Lettura della novella *Mostruosità* 42

IV. Una commedia tra le novelle. *Malía* e *Le Paesane* di Luigi Capuana 53

V. Raccontare lo stupro. Verga, Capuana e la novella moderna 68

VI. Una scrittura in transito. Maria Messina tra Verga e Pirandello 84

VII. «Una straniera di passaggio». Lettura della novella *Casa paterna* di Maria Messina 100

VIII. La morte di don Fabrizio. Analisi della parte VII del *Gattopardo* 109

IX. Sciascia, Bufalino, Consolo e la memoria 118

INDICI

Indice dei nomi 133

COMPOSIZIONE PRESSO
GRAPHIC OLISTERNO IN PORTICI (NAPOLI)

FINITO DI STAMPARE NEL NOVEMBRE MMXVII
PRESSO BERTONCELLO ARTIGRAFICHE
IN CITTADELLA (PADOVA)