

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti*

Francesco de Cristofaro

Di liste e di fazzoletti

«Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: – Viva la libertà!».¹ I più avranno riconosciuto l'incipit di *Libertà*, la bellissima e ambigua *novella rusticana* che Giovanni Verga dedicò nell'82 alla sommossa contadina e alla repressione garibaldina di Bronte, offrendo di quel «massacro che i libri di storia non hanno raccontato»² una visione che stava tra la elegia pauperista e la condanna reazionaria. Prima di giungere ai più compiuti affreschi della *serie* dei Vinti,³ partirò da questa novella sulla quale la critica s'è sempre divisa. Ci si è chiesti, in buona sostanza, se Verga stia con il popolo che realizza un episodio fuori tempo massimo di *jacquerie*, o non si schieri piuttosto, sotto la pelle del testo, coi «galantuomini». Più di chiunque altro, fu Leonardo Sciascia a mettere in dubbio, documenti d'archivio alla mano, la solidarietà di Verga nei confronti dei rivoltosi,⁴ negli stessi anni, in un volume dal programmatico titolo *Forma & Ideologia*, toccò a

* Questo saggio riproduce, senza sostanziali modifiche, la forma in cui fu pronunciato in un convegno legato alle celebrazioni per il centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, *Immagini dell'identità nazionale e memoria del Risorgimento nella letteratura italiana tra Otto e Novecento* (Napoli, 3-5 novembre 2011). La sua struttura a quadri giustapposti, i passaggi non sempre piani, l'enfasi su aspetti storici, politici e *lato sensu* ideologici, infine certe sprezzature e marche di oralità risentono di tale origine: che ho però preferito non tradire in questa tardiva pubblicazione. Desidero ringraziare i curatori del convegno, Giovanni Maffei e Ugo M. Olivieri, per il loro invito; Carlo Ossola per gli spunti che mi offrì, e per avermi dato modo di approfondire il discorso nello studio introduttivo a una mia antologia verghiana (Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, Roma 2012); e la redazione di «Allegoria» per non avermi chiesto di snaturare il testo.

1 G. Verga, *Libertà*, in Id., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Salerno Editrice, Roma 1980, I, p. 520.
 2 Come si ricorderà, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* è un film di Florestano Vancini del 1972.
 3 Le ragioni per cui è preferibile parlare, piuttosto che di *ciclo*, di *serie* dei Vinti (e così per i Rougon-Macquart) sono state illustrate in modo persuasivo da P. Pellini, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 61 ss.
 4 Cfr. L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, pp. 79-94.



Giancarlo Mazzacurati censire su una vera e propria bilancia gli elementi testuali filo e anti-popolari.⁵

Che si tratti di una narrazione insicura, instabile, è d'altro canto l'impressione che si ricava anche da un esame approfondito delle varianti d'autore presenti nella riedizione licenziata da Verga nel 1920, all'indomani dei fatti bolscevichi, per la collezione della «Voce». Il fazzoletto tricolore che veniva brandito nel testo di trenta e più anni prima era adesso diventato rosso.⁶ E l'ingresso tronfio e goffo di Bixio era del tutto *in tinta*: se nell'edizione originaria non v'era alcuna menzione alla divisa garibaldina, adesso Verga sentiva di dover sottolineare il dato cromatico e subito, naturalmente, ideologico della «camicia rossa».⁷ Merita una speciale attenzione quest'inedita isotopia del rosso instaurata dal vecchio e ormai (per sua stessa ammissione) «codino» Verga: che significa, anche troppo trasparentemente, che i medesimi ideali di partenza muovono quei soldati e quei contadini, ma che alla fine – di un sogno di egualitarismo condiviso alla radice – non resterà nulla: nulla, se non il rosso del sangue versato. È anche così, con modificazioni della trama dei colori, che i narratori fanno *mitologia* del Risorgimento; perché anch'essi si devono dotare, a loro volta, di una tavolozza, se tengono davvero a far vedere i loro eroi e la scena simbolica su cui vengono proiettati.

Inoltre, tale scandalo figurale non era il solo che la versione tardiva risolvesse. Torniamo con la mente all'ingresso di Nino Bixio: in origine chiosato con un «Questo era l'uomo» di spettanza della voce narrante, veniva ora accompagnato da un più indecidibile, a livello di senso e di responsabilità elocutiva, «Questo era generale»:⁸ che, complice la omissione dei tratti soprasedimentali, può significare tanto – avvertono i commentatori – una denotazione quanto una connotazione; ovvero, tanto un mero riconoscimento da parte degli attanti («Questo doveva essere un generale»), quanto un elemento di satira da parte del narratore («Costui era un generale!"). Mentre non si modificavano i suoi primi atti di giustizia criminale, mutava invece la *ratio* di quel tribunale sommario: se nell'82 venivano eliminati «i primi che capitarono», nell'edizione del '20 a essere fucilati sono «i primi della lista». Il tempo non era passato invano per l'antico narratore della vita dei campi, ora agiato possidente terriero: adesso c'era una lista dei colpevoli.

E chi era il primo sulla lista, il simbolico capro espiatorio della rivolta? Verga ci dice che era Pippo il nano, e qui la variante non riguarda più il

5 Cfr. G. Mazzacurati, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in Id., *Forma & Ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Liguori, Napoli 1974, pp. 176-216.

6 Cfr. Verga, *Libertà*, cit., p. 409.

7 *Ivi*, p. 415. Sul legame figurale tra l'eroismo risorgimentale e quel peculiare cromatismo, assai ricco di spunti è A. Di Grado, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Bonanno, Acireale 2011.

8 Cfr. Verga, *Libertà*, cit., p. 415 e, *contra*, p. 523. Le citazioni che seguono si trovano negli stessi luoghi delle rispettive edizioni.





passaggio da una redazione all'altra, ma quello dalla realtà storica alla sua rappresentazione in chiave figurale. Gli archivi registrano infatti, come primo condannato, un altro genere di reietto, la cui menomazione non è fisica ma mentale. Si tratta di certo Nunzio Ciraldo Fraiunco, "pazzo" di Bronte, «soltanto colpevole – ha spiegato Sciascia – di aver vagato per le strade del paese con la testa cinta di un fazzoletto tricolore profetizzando, prima che la rivolta esplodesse, sciagura ai galantuomini». ⁹ La sostituzione operata da Verga è stata interpretata come un atto a discarico di Bixio, per attenuare le gravi responsabilità della rappresaglia da lui ordinata, anche in virtù della tradizione folclorica che considera il "pazzo" come sacro, mentre il "nano" sarebbe maligno e cattivo: una sorta di ausilio, dunque, «recato alle esigenze di una più generale e collettiva mistificazione risorgimentale». ¹⁰ Che si tratti di un alienato, di un *homo sacer* o di un mostro da camera, che si tratti di *deficit* somatico o di alienazione mentale, questa trasfigurazione è il potentissimo sintomo di un disagio che riguarda l'ideologia, ma anche (e forse prima) la forma della rappresentazione. Ecco perché *Libertà* è, per Verga e per il suo «metodo», la prova del fuoco.

Nel 1880, alla quarta Mostra Nazionale di Torino, l'artista napoletano Achille d'Orsi espose un gesso che provocò molte reazioni. ¹¹ Nella polemica si intrecciavano valutazioni estetiche e interpretazioni etico-sociali. Era ritratto un contadino, abbandonato a terra, con la zappa tra le mani. La scultura venne innanzitutto considerata un'opera di protesta, intrisa di contenuti politici: vi era rappresentato, si scrisse, «uno zappaterra stanco morto», la cui «espressione non era di una miseria che ti fa versare una pietosa lacrima e asciugarla dolcemente»; si trattava piuttosto della «dichiarazione energica di un peccato sociale orribile, di un'ingiustizia colossale». ¹² Ma di là da questo precocissimo populismo, e di là anche dalla straordinaria potenza empatica e fatica del titolo latino, intriso di ecumenismo cattolico, occorre adesso soffermarsi su di un altro elemento. *Proximus tuus* fu definito «orrendamente brutto», per quanto se ne lodasse l'esecuzione. L'accusa che veniva rivolta a D'Orsi, da più parti, era quella di aver preso a modello un contadino, non solo stremato dalla fatica fisica, ma anche ammalato di pellagra. L'arte moderna riservava dello spazio per questo?

Secondo Camillo Boito, il contadino non è affatto ammalato, ma è «cretinizzato dal lavoro»: «è un contadino seduto a terra affranto. Non ha depresso la vanga. Tiene sulle ginocchia le mani callose dalle vene turgide.

⁹ Sciascia, *Verga e la libertà*, cit., p. 88.

¹⁰ Cfr. il commento di G. Tellini a Verga, *Le novelle*, cit., p. 415.

¹¹ Su cui si veda I. Valente, *Scultori a Napoli al tempo di Renda. Un viaggio fra le tendenze artistiche di fine Otto e inizio Novecento*, in *Giuseppe Renda 1859-1939, tra tradizione e rinnovamento*, a cura di D. Esposito, catalogo della mostra di Napoli 2007-8, Electa, Napoli 2007, pp. 11-47.

¹² L. Chirtani, *Proximus tuus. Statua di Achille D'Orsi*, in «L'illustrazione italiana», VII, 25, 1880, p. 391.

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti





Ha le gambe nude, e grosse scarpe ai piedi. La camicia lascia vedere il petto magro, ansante. Una pezzuola gli stringe il capo. Naso grande, bocca socchiusa, occhi infossati, spenti; non pensa, suda... l'esecuzione giova al concetto: è vera ma ruvida». ¹³ Nessuna malformazione, quindi, nessuna menomazione, nessuna malattia: eppure, i critici denunciano lo stesso disagio, le stesse «aporie dell'arte sociale» che mostra Verga in quegli anni, allorché deve rappresentare il «prossimo tuo» – cioè il *diverso*. Gli uni e l'altro si affannano a dargli un nome che sia sussumibile in un convenzionale codice umano, alla voce 'patologico' piuttosto che 'anomalo'. Pella-gra contro cretinismo, nanismo contro follia; gli schemi appaiono assolutamente paralleli, e così il tabù sociale: che diviene un bando vigliacco e inesorabile verso l'anormalità somatica, prevedendo invece una sorta di immunità ove si tratti di patologia mentale.

Doppio sogno

Dalle crepe di *Libertà* bisogna ora spostarsi ai luoghi canonici della poetica verista: luoghi per lo più paratestuali, tradizionalmente presentati come "soglie" preparatorie alle opere di Verga, ma che finiscono per essere – se osservati da una diversa distanza storica, disponendosi inoltre a minuziosi scavi filologici – altrettante armi a doppio taglio. Essi sono capaci, certo, di dar conto di un laboratorio artistico, della concezione estetica che lo innerva e delle pratiche di invenzione che lo animano; e tuttavia emanano una luce fredda, forse abbacinante. Quasi tutto si svolgesse, in quel laboratorio di avanguardia e insieme di retroguardia, senza scarti, senza faglie; al limite senza processo. Ma cosa ha ancora da dire al lettore del XXI secolo, e a un'Italia vecchia ormai centocinquanta e più anni, un Verga così schiacciato sulle proprie dichiarazioni di poetica? Un Verga che non farebbe altro che sottoporre a verifica le tecniche di cui fa parallelamente dottrina? Quali sono, se ve ne sono, le strategie per sprigionarne la modernità e per produrre un senso ulteriore, verso i terreni della comprensione storica, magari anche di là dalla letteratura? Più in particolare, cercherò qui di fornire, per immagini e per cortocircuiti, nuove e ancora provvisorie risposte a tale domanda: in che modo Verga scruta il «diverso», in che modo *narrando l'altro* egli *dice altro*? E come avviene che la narrazione «veristica» della realtà dia luogo a costruzioni figurali dove la *visione* slitta continuamente nell'*allegoria*? ¹⁴

¹³ C. Boito, *Gite di un artista*, Hoepli, Milano 1884, p. 79.

¹⁴ Riarticolato qui alcune delle questioni di fondo che urgono nei volumi di R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989 e *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005. Ad esse ha fornito inedite risposte il convegno senese – svoltosi il 16 e 17 marzo 2016 – *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, i cui Atti sono in corso di stampa per gli «Annali della Fondazione Verga» (nuova serie), a cura di R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini.





Il punto è che se si va dietro le quinte dei testi tutto appare molto più mosso, più labile. Ad esempio nell'edizione critica dei *Malavoglia*, per quanto imperfetta, si danno alcuni punti in cui la lettera del testo sembra incrinarsi; e con essa il *paradigma* della creaturalità verghiana. Parlo della cosiddetta "prefazione rifiutata": rifiutata (sappiamo ormai) non solo dall'editore, ma dall'autore stesso, dopo che l'aveva pensata, redatta, firmata, datata.¹⁵ Sensibilmente più lunga di quella giunta sotto i torchi, essa ospita, in modo esclusivo, brani dalla scrittura raffinata e dalla notevole ricaduta estetica: come la scena iniziale, vero *unicum* nella scrittura dei *Malavoglia*, sia per l'ambientazione metropolitana, sia per il tono confidenziale e idiosincratico, sia infine per la modernità del "sogno dentro un sogno" in cui s'avviluppa. Sarà il secondo quadro del nostro ragionamento:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno. Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che vi travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo.¹⁶

Dietro il trasognato viandante per le «deserte» e «buie» strade della notte non si farà fatica a indovinare, in filigrana, una controfigura d'autore: nei panni di compiaciuto passante «col sigaro in bocca», pronto a farsi catturare dal richiamo delle apparenze. Ecco allora che dinanzi ai suoi occhi, «davanti alle scintille del sigaro» e «al fanale spento» (si faccia caso al tratteggio dei chiaroscuri) sfila una «processione fantasmagorica», composta da fisionomie per lo più umili e cupe e da «visi pallidi e accesi, che cercano qualche cosa, sempre»; e in un gioco metaletterario, in questa teoria di simulacri còlti in una sorta di tensione fiacca si fa largo persino una figura di lettore, che viene ritratto «chino sopra le pagine di un libro» – forse proprio *quel* libro che va ora a iniziare. Quanto al narratore, si fa in-

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

15 Si veda F. Branciforti, *La prefazione dei «Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», I, Catania 1984, pp. 7-39.

16 G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, p. 377.



Francesco
de Cristofaro

ghiottire, senza possibilità di discernimento morale, da quella fantasia, e dalle fantasie al quadrato che in essa s'ingenerano; viene travolto da una «folla nera che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente».¹⁷ L'«altro» prefatore dei *Malavoglia* ha compreso soprattutto qualcosa, qualcosa che ci dice, in qualche modo, alla fine del primo capoverso. Ha compreso, come tutti i suoi lettori devono aver compreso, che quella vita, quel movimento continuo e apparentemente esterno al soggetto, in realtà si svolge tutto *dentro di lui* («esiste attorno di voi ed in voi stesso»); sa, come tutti sanno, che esso «vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, dappertutto». *Vi accompagnerà a casa*: il perturbante spettacolo che s'è installato in una zona più interna, oltre le «finestre chiuse», assedia lo scrittore, scisso com'è tra il suo passato e il suo futuro, tra il ceto cui appartiene e l'altro da sé; quello scrittore che si accinge a narrare la prima grande storia-biologia di una famiglia di pescatori di un villaggio, eppure ne riprende la scena inaugurale nelle vie buie di una città. Con una sorta di giro di vite, quell'abbandono contemplativo sta tramutando Verga nell'oggetto stesso della rappresentazione, mentre lo sorprende nella sua reale, sicura, distante stanza continentale, nella posizione borghese a cui è pervenuto, nella visione del mondo che ha conseguito. E allora lui scrive e riscrive, e poi cancella.

Fiumane e maree

L'immagine della moltitudine che «cammina, cammina tutta verso un punto solo» ci sembra di conoscerla già; ma non è così. Se la scrutiamo con attenzione, non somiglia né al *Quarto Stato*, il capitale dipinto con cui di lì a pochi anni Pellizza da Volpedo avrebbe riplasmato e rifondato l'immagine «mitologica» del popolo,¹⁸ su basi certo verghiane (a partire dal titolo originario, che recitava appunto *La fiumana*: singolare coincidenza di destini con la *serie* dei Vinti, inizialmente battezzata *La Marea*); né al celebre seguito del brano in questione, che la prefazione edita e quella inedita condividono in modo pressoché identico. In tali rappresentazioni, una luce vivida – interna o esterna, non importa – poteva rischiarare ogni oggetto, ogni sagoma, ogni gesto: un fulgore glorioso, quasi mistico, che rendeva tutto intelligibile, conferendo al movimento complessivo un senso che coincideva poi, né poteva essere altrimenti, con quello del progresso. Si trattava, in modo evidente, di una chimica più provvidenzialistica che naturalistica, in virtù della quale dall'«attrito»

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. C. Ossola, *Symboles et destins du peuple*, in *L'Avenir de nos origines. Le copiste et le prophète*, Millon, Grenoble 2004, pp. 259 ss.





delle «contraddizioni» poteva virtuosamente sortire «la luce della verità»: in termini fotografici, una sorgente di chiarore tesa a *solarizzare* o persino a *virare* in bianco le immagini, piuttosto che ad aumentarne la trasparenza.

Al contrario, c'era qualcosa di scandalosamente moderno nell'idea, fissata nel testo inedito e censurata per la stampa, di una scansione degli oggetti da eseguire in due fasi distinte, con inverse condizioni di luce e con scale metriche sfalsate: dapprima un' *analisi* capace di vedere elementi ma non sistemi e poi una *sintesi* incapace di distinguere figure, e tuttavia capace di comprendere direttrici, masse, sovradeterminazioni. Per quanto condannata all'aporia di una conoscenza scissa e infine metafisica, quell'ipotesi di una visione del mondo bifocale e chiaroscurale appariva, almeno nelle premesse, intellettualmente più onesta, più fedele ai tanto idoleggiati «colori del vero». ¹⁹

Si torni però a Verga e alla sua lotta con l'angelo. Se riprendiamo, in un sol colpo, il microscopio e il cronografo, scopriamo che tutta questa ampia giunta poi rinnegata, tutto il brano cioè che rappresenta gli spettri della viandanza, compare e scompare nello strettissimo giro di tre giorni: 19 gennaio 1881, prefazione edita; 22 gennaio 1881, prefazione inedita. Come a dire che lo scrittore – come peraltro testimoniano anche alcune lezioni della seconda prefazione infine preferite nella stampa ²⁰ – fino all'ultimo *non sa se dare o meno vita a quella fantasmagoria già formata; fino al “si stampi”, e probabilmente anche dopo, quei simulacri formicolanti sono lì, bussano alla sua porta, riemergono davanti alle incandescenze del suo sigaro borghese, finché egli non decide, alla lettera, di rimuoverli. Con questo approdo denegativo si chiude la personale, diremo così, “dialettica dell'illuminismo” inscenata attorno al pronao dei *Malavoglia*: col risultato che il lettore-modello del romanzo potrà vedere solo un bagliore pienamente irradiato, e non il corteo delle larve (che invece sciamerà, spesso proprio in forma equorea, in tante pagine del Verga politicamente più agro: grossomodo, la linea *Libertà-Gesualdo*); potrà consolarsi di quella vista indistinta eppure provvista di un significato trascendentale, senza lasciarsi toccare dalle figure della parte maledetta. E non si può trattenere un brivido, se si pensa a quanto la forbice del senso si sia divaricata nel momento in cui lo scrittore, sull'orlo della *noluntas*, finì per fuggire dalle tenebre e dai barlumi di storia che aveva figurato in quella prefazione seconda; e se si pensa a quanto la selezione ultima abbia influito sulla ricezione del testo, sulla sua tradizione ermeneutica, sulla sua stessa “canonizzazione” letteraria.*

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

19 Il riferimento corre al fondamentale R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

20 Cfr. Branciforti, *La prefazione dei «Malavoglia»*, cit., *passim*.





Francesco
de Cristofaro

Naufragi con spettatore

Il *punctum* del nostro terzo quadro sarà di nuovo quello stesso caminetto dalla fiamma scoppiettante, dinanzi al quale siede un uomo dagli occhi socchiusi e dalla coscienza intermittente: proprio come il sigaro acceso a metà che gli casca dalla bocca, mentre carezza il sogno di un provvisorio oblio del presente, di un abbandono in un'altra dimensione, lontana e ignota. Ebbene, questa scena, questa tramatura di pose di uomini e di combustioni di oggetti, non era nuova a Verga: non solo perché riprendeva qualcosa che era già cristallizzato nell'immaginario letterario, grazie alle *flâneries* metropolitane dei suoi autori (specie in terra di Francia) e dei suoi sodali; ma anche, e più specificamente, perché si trattava di un'immagine di *Nedda*, il bozzetto nel cui segno aveva intrapreso, ben sette anni prima, la sua fuga dai salotti cittadini. Lo aveva fatto ritagliando la *silhouette* di una contadina sfiancata dal lavoro, discendente da quella stirpe russa e tedesca degli «umiliati e offesi» che nel pieno Ottocento cominciava a brulicare anche da noi. Certo, è un falso movimento, quello che Verga compie dalla città alla campagna: se è vero che solo pochi mesi più tardi egli si sarebbe ritrovato di nuovo alle prese con le raffinatezze alto-borghesi di *Eva*. Eppure quella figurina può servire per comprendere qualcosa di più dei *Malavoglia* e della fondazione della "serie" dei *Vinti*: non tanto del *nostos* all'origine e all'isola, quanto della rimozione di cui s'è detto.

È il 1874. Verga ha già portato a termine la sua formazione di scrittore "scapigliato" e galante, con buon riscontro di pubblico. Decide allora di cambiare registro. Lo fa, si badi bene, per prova: perché non si sta affatto attardando sui *clichés* della narrativa rusticale, bensì sta tratteggiando qualcosa di molto simile a quella che sarà, pochi anni dopo, la *Félicité* di Flaubert. Sta scegliendo di raccontare la storia di una figura semplice e priva di sofisticherie, al di qua di quella «menzogna delle convenzioni sociali» che teorizzerà Nordau nel 1883. Incagliato in un *incipit* d'inedita asperità, lo scrittore prova a partire con una posa affabilmente autoriale e un pedale assai intellettualistico, parlando al lettore di una sua recente scoperta, in apparenza tutta compresa nella sfera del quotidiano.

Da sempre persuaso che il «focolare domestico» sia «una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni», egli ne ha finalmente colto le virtù cordiali e insieme spettacolose: la «voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma», i «bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole», le «faville fuggenti che folleggiano come farfalle innamorate», persino «il linguaggio del cepperello che sospetta dispettoso». ²¹ Questa sinfonia petulante e sussultoria delle molle e del mantice, questo allegretto del fuoco amico rapisce il narratore in pantofole: ne ri-

21 G. Verga, *Nedda*, in Id., *Le novelle*, cit., I, p. 130.





scalda il sangue e i nervi, ne libera le immagini e insieme ne sospinge il principio di realtà, finanche predispone la sua mente a quella che è già una «resurrezione» della memoria. Di più: la sinfonia che si svolge al cospetto di chi dice «io» sa fare, della sua *durata* soggettiva, qualcosa di assolutamente moderno e sconcertante. Per un verso, può riportarlo a un remoto cronotopo idillico: quando, alle falde dell'Etna, gli ululati del vento agitavano le grandi vampate asciugando le povere vesti delle raccogliatrici di olive. Per l'altro verso, può invecchiarlo in pochissimo tempo, facendo scorrere nel teatro della sua mente le scene del mondo a una velocità tale da incanutirgli i capelli e solcargli di rughe la fronte. È una visione potentissima, questa di una fiamma magica, quasi segno impazzito di un tempo fuori di sesto, che insieme avanza infinitamente, e indefinitamente muove a ritroso; fugge dentro i furori della storia e nel bagliore degli ideali, e si rintana nella poetica delle radici e di un passato ritrovato. E proprio così – ce lo fanno intuire gli atti linguistici del narratore, i suoi *lapsus*, i suoi rincari di figuralità, nonché le autocensure e i cambiamenti di rotta intervenuti sia nella stesura di *Nedda* che in quella della seconda prefazione ai *Malavoglia* – proprio così, scardinato e scentrato, dovette essere anche il tempo interiore di Verga in quel '74 e in quell'81 di avvertimenti prima, e di esecuzioni poi della nuova forma: malsicuro com'era fra la ricerca di una modernità naturale e la rigenerazione di antichi artifici.

Per paradosso, la *sua* forma nuova era quella che parlava della natura, mentre ciò su cui si era formato e battezzato consisteva piuttosto nel racconto della mondanità, della politica, dell'ideologia. Se si perde di vista questo elemento, questa sorta di inversione verghiana del percorso organico dalla complessità alla semplicità, si rischia di non cogliere l'essenziale, e di non comprendere neanche il motivo dell'irreversibilità dell'itinerario. A mo' di controprova, basterebbe leggere, se solo ve ne fosse il tempo, un ulteriore e poco noto esercizio d'occasione, perfettamente sincro ai *Malavoglia*, come *I dintorni di Milano*, contributo di Verga a *Milano 1881*, collettanea allestita in occasione della Esposizione nazionale industriale e artistica²² (e quindi tesa eminentemente a “fare gli Italiani”): carico di furore macchiaiolo e di effetti di sfocatura, eppure illuminante, in quanto ancora una volta sorprende l'autore sul limine tra l'origine e l'esilio, tra l'isola e il continente, tra la natura e l'artificio; quasi stesse cercando nulla di meno di una dimora abitabile per sé e per la sua arte.

Oppure, basterebbe rileggere *Fantasticheria*, che con *Nedda* compone un ineludibile dittico dell'inquadratura e della messa a fuoco della miseria; come è noto, qui Verga individua con esattezza il lettore modello, tra-

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

²² Si può leggere – opportunamente chiosato, e ribattezzato *Malmconica pianura* – nell'antologia a cura di L. Clerici, *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, il Saggiatore, Milano 2001, pp. 167 ss.





sfigurandolo nei panni di una nobildonna francese di passaggio, in treno, per Acì Trezza, a cui il narratore regala la chiave d'accesso al mondo dei diseredati; sicché, come il borghese col sigaro avrebbe visto attraverso il rettangolo vetrato di una finestra i suoi simulacri perturbanti, così la signora può "oggettivare" entro il medesimo dispositivo ottico il borgo isolano. Di là da questo simile principio di fondazione (e di primo esitante incorniciamento) dell'oggetto, in sé foriero di decisive implicazioni teoriche, quanto avviene in *Fantasticheria* resta ancora, in fondo, un rituale populista – una sorta di «naufragio con spettatore». È come se il romanziere vedesse e non vedesse, a quest'altezza del suo viaggio di iniziazione agli umili, l'universo creaturale di questi: ciò che avrà appunto a definire, nella prefazione rifiutata, come «grottesco di quei visi anelanti». Eppure, fra *Fantasticheria* e *Nedda*, fra treno e focolare, tutto sembra pronto per quella scena madre, nonché per la sua fatale autocensura.

Camera chiaroscura

Si provi adesso a tornare all'immagine emblematica e diffratta di sopra, e ai suoi molteplici *déjà-vu* testuali: l'immagine, cioè, di un autore in cerca dei personaggi, che si autorappresenta davanti al fuoco o ad una finestra, nell'atto di *inventare* le sue figure, i suoi paesaggi, i suoi "soggetti". Ebbe, nell'87 quello stesso scrittore pubblica in volume un testo in cui riaffiora, se non l'occasione, certo la spinta motivante di *Fantasticheria*, di *Nedda* e della prefazione rifiutata ai *Malavoglia*: solo che in questa narrazione lapidaria, che sarà anche il nostro ultimo quadro, la pulsione scopica s'è fatta ossessione, il *flâneur* si è convertito in *voyeur*, e le persone hanno lasciato il loro posto agli oggetti. La novella, posta a suggello della raccolta *Vagabondaggio* e intitolata virgilianamente (e desanctisianamente) *Lacrymae rerum*, si compagina come un avanzatissimo esercizio di stile: quasi un teorema metanarrativo, basato su di un infilzamento graduale di istantanee, secondo un criterio di disgregazione percettiva piuttosto che di gerarchia prospettica. Il narratore descrive, con focalizzazione esterna e scansione in quattro tempi, una dimora guasta, abitata da segni enigmatici e contraddittori, erratici: anche se i frammenti di quella fredda esposizione "cosale" – e non già causale – vengono ricomposti e, alla lettera, *disposti* in virtù di un principio ottico unico e unificante. Fin dalle primissime righe, infatti, il catalizzatore dell'illusione narrativa è costituito ancora dalla *finestra*: quel dispositivo che "ritaglia" la vita e ne situa gli elementi dentro e fuori il "campo" del visibile diviene per il narratore una specie di feticcio, capace di produrre un ininterrotto gioco di luci – fra ombre, lumi, fari, tende, volti pallidi, pareti dai colori stinti e poi iridescenti – che non si può che ricollegare alla nota passione di Verga per la fotografia e per i suoi principi estetici.



Alla finestra dirimpetto, si vedeva sempre il lume che vegliava, la notte – le lunghe notti piovose d’inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente.

Ogni sera, alla stessa ora, si vedeva passare un lume di stanza in stanza, sino alla camera gialla, dove la luce si avviva intorno a un letto bianco circondato dalle stesse ombre premurose. Indi la casa tornava scura e sembrava deserta, nel gran silenzio della via. Solamente, allorché vi saliva lo schiamazzo notturno di un ubbriaco, o il passaggio di una carrozza faceva tremare i vetri nelle finestre, una di quelle ombre tacite e dolorose si affacciava a spiare nella via, e poi si dileguava.²³

L’interno desolato si trasforma così in una *camera obscura*: dove l’aspetto che, più di ogni altro, sconcerata è lo statuto degli oggetti della mimesi. Nella casa che Verga ellitticamente traccia, spazio umanizzato eppure popolato, di nuovo, da soli simulacri che dileguano, tanto il vivente è indefinito, arcano, irriflesso, quanto l’inorganico è materico, visibile, leggibile. Ciò che il narratore – questo narratore che conosce come unica risorsa sintattica l’impersonalità del medio-passivo – si accinge a *scrutare* è una storia non verbale, fatta di silenzi e di chiusure, di cenni e di rumori; una storia di momenti funesti e gioiosi, di camere ardenti e di scabrose alcove, di abbandoni e di dismissioni, di miseria e di collera, in cui i dettagli non umani si offrono come tracce da decifrare, e perfino le svolte narrative sono puntellate da segnali minimi e da *cose* che si animano. Tutto quanto accade nella stanza è resistente al senso, che pure l’intelligenza dell’osservatore deve ricostruire; del resto, a lui sarebbero interdetti persino i segni, e dunque la possibilità di attivare il processo ermeneutico, se un lume collocato all’interno di quello spazio fosco non fungesse da riflettore, generando «immagini “foto-grafiche” in senso stretto, proiettate su una finestra che agirebbe come placca fotosensibile».²⁴ Riaffiora la deriva visionaria che era già all’opera, come una pulsione profonda, nell’avvio di *Nedda* e nel “prologo alle tenebre” dei *Malavoglia*: anche se stavolta le lacrime appartengono davvero solo alle cose: che stanno lì, senza empatia alcuna, come detriti di storia e non come correlativi oggettivi, o elegiache

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

23 G. Verga, *Lacrymae rerum*, in Id., *Le novelle*, cit., II, pp. 214-215. Sul motivo si veda, tra gli altri, P. Mazzamuto, *Il cronotopo della casa e della strada*, in Id., *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Dharba, Palermo 1989, pp. 51-76.

24 G. Sorbello, *L’“Io pittore” di Giovanni Verga: «Lacrymae rerum» e l’immaginario visivo dell’Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell’Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, La Sapienza, Roma 2009; cfr. anche Id., *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale 2012. Sempre in questa linea, ma con decisivo rilancio teorico, si veda ora P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015 (soprattutto il lungo capitolo secondo, interamente dedicato a Verga).



Francesco
de Cristofaro

anse, dei personaggi; come avviene nelle migliori pagine di Flaubert, sono corpi *in esposizione*, e dunque intimamente allegorici. Per paradosso, ciò resta vero anche quando, in *Lacrymae rerum*, si schiudono il portone e le finestre della casa, e allora dovremmo, in teoria, vedere di più. Invece, non vediamo che una folla indistinta – ecco, ancora una volta, una folla – di estranei che ingombra la stanza gialla, producendo «un luccichio tremolante di ceri» attorno a quello che solo ora apprendiamo essere un capazzale; e non capiamo cosa esattamente stia succedendo. Si direbbe che al narratore stia a cuore istituire una metafisica degli spazi e degli affetti, più che un concreto agglomerato di rapporti di forza.

Ben altri saranno la plastica dei corpi e il disegno dei ruoli sociali, quando Verga vorrà restituire, nelle prime battute di *Gesualdo*, la figura di un antico regime che non è mai finito, ha solo cambiato nome: perché, a onta degli slanci e delle passioni della prima ora, il nuovo Stato scaturito dal sogno risorgimentale è, in effetti, marcio fin nelle viscere. E allora, le lacrime tornano ad essere quelle degli esseri umani: perché le ferite inflitte *per la patria e dalla patria* sanguinano ancora, cucite nell'angolo interno dell'occhio con l'ago della letteratura. Il palazzo dei Trao, di quella dinastia che si ostina a «trarre il valore dal sangue», sta andando a fuoco, ma nella baraonda non soltanto il dolore appartiene alle persone più che alle cose; ma queste ultime, invece che farsi bruciare dalle lacrime, sgranano gli occhi, in quello che sembrerebbe un *autodafé* del potere che fu, un rito di passaggio verso il nuovo.²⁵ Il palazzotto desueto, e i suoi incartapecoriti abitanti, saranno segni tangibili di un passato archiviato, eppure ancora immanente; così come ancora bruciante è, nel tempo in cui queste pagine prendono forma, la disillusione politica, il riesame critico di quelle radici malate del Risorgimento che sono il vero tema profondo del romanzo storico di Verga. Differentemente da quanto accadeva nei *Malavoglia*, dove gli eventi della Storia grande erano esatti quanto remoti, e la partenza di 'Ntoni rappresentava il principio del baratro per la famiglia «all'ombra del nespolo», nel secondo romanzo gli eventi pubblici della nazione sono davvero *iuxti* ai destini privati, a un livello concreto e non simbolico. Se il fato dei Toscano poteva essere emblemizzato nei nomi carismatici di due imbarcazioni (*Provvidenza* e *Il Re d'Italia*: come a dire, due diversi goghi, l'uno trascendentale e imperscrutabile, l'altro politico e riconoscibile) che progressivamente li depauperavano e li ferivano, portando alla malora i frutti della terra e del mare, dell'amore e del lavoro, nel *Gesualdo* un più prensile e sarcastico senso storico s'impegna a determinare corpi e gesti dei personaggi, a definirne l'incrocio con il piano del reale.

25 G. Verga, *Mastro-don Gesualdo (1888)-(1889)*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. 13. Cfr. il mio *L'oggetto vivente. Occhi e ostie verghiane*, in «Lettere italiane», LXIII, 3, 2005, pp. 408-430.





Da questo punto di vista, non parrà casuale che, a trent'anni dal debutto narrativo, e al precoce crepuscolo del suo artigianato di romanziere, Verga torni a un suo pungolo di gioventù, intrecciando la parabola dell'eroe che si è fatto da sé col racconto obliquo e disincantato delle prime cospirazioni carbonare, e delineando gli effetti della rivolta palermitana del 1820 nel paese di Vizzini: un inedito sentimento di riscatto s'insinua negli strati popolari, fomentato dagli «arruffapopolo» del caso. È il canonico Lupi a illustrare a Gesualdo i pericoli della «rivoluzione» e le insidie della Carboneria, la «sètta» nei cui piani «ogni villano [...] vuole il suo pezzo di terra! Pesci grossi e minutaglia, tutti insieme». I termini sono posti con una sorta di lucidità impaurita che sfida a duello la strategia invece fine, attendista, spregiudicata di Gesualdo: il quale, se nell'edizione pubblicata su «Nuova Antologia» vestiva i panni dello scettico, qui non esita a ritrarsi come *parvenu*, salito dalla dannazione della povertà e della fame attraverso i varchi aperti dal nuovo corso della storia. Insomma, è ormai tempo di governare la storia e il suo nuovo furore: secondo la retorica elementarmente zoomorfa che è propria dell'ultimo eroe verghiano, bisogna «tenersi a galla», «cavar le castagne dal fuoco con le zampe del gatto; tirar l'acqua al suo mulino, e se capitava d'acchiappare anche il mestolo un quarto d'ora, e di dare il gambetto a tutti quei pezzi grossi che non era riescito ad ingraziarsi neppure sposando una di loro, senza dote e senza nulla, tanto meglio...». ²⁶ Per far questo, infine, occorre accettare di aver parte in commedia; e allora, su sollecitazione dello stesso protagonista, quei galantuomini e altri loro pari, travestiti in modo carnevalesco quanto patetico (Lupi da pecoraio, Gesualdo da ecclesiastico...), partecipano a una riunione notturna della società. Come gli capita spesso nel secondo romanzo dei «Vinti», Verga si diverte superbamente nella descrizione di quel minuetto di «trasformismo» *avant la lettre*, che quasi infetta le radici della patria di un vizio della neonata Italia, impastando in una strana forma contro-epica le chimere del Risorgimento mancato e le mitografie della giovinezza.

Quasi che i carbonari del suo lontano esordio narrativo fossero infine discesi dalle montagne calabre e dalle frange borboniche per infiltrare la Sicilia: la sua dimora dell'anima, guasta sin nelle fondamenta. Malata da secoli, quella terra avrebbe continuato ad esserlo nelle più sincere fra le ricostruzioni e rappresentazioni a venire: ²⁷ malata nel racconto indefesso dei Vespri che Michele Amari aveva intrapreso mezzo secolo prima, senza

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

²⁶ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 210-211.

²⁷ Una prospettiva lucida e aggiornata sulla questione, intesa soprattutto a sfatare il mito storiografico e critico di una «ontologia metastorica» della Sicilia, è quella del saggio di M. Di Gesù *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia e modernità*, Carocci, Roma 2015: in cui si potrà trovare, tra le altre cose, un'acutissima lettura, aggettante sul *Gattopardo*, di una novella verghiana malnota e cara a Sciascia, *La chiave d'oro*.





Francesco
de Cristofaro

mai abbandonarlo, fino alla morte sopraggiunta proprio in quel 1889; malata nella *mimesis* frontale della insurrezione di Bronte, o nella narrazione straniante dei moti palermitani, o in altre pagine verghiane ancora più reticenti, ancora più velate; malata, infine, nel documentario progettato da Luchino Visconti nel 1948, all'indomani del massacro di Portella della Ginestra, di quella esplosione ripugnante e virulenta di banditismo e latifondismo che ancora oggi offende la coscienza della nostra nazione. Quel documentario mancato divenne, com'è noto, uno stupendo film di dichiarata matrice verghiana, ove la famiglia di 'Ntoni non era schiacciata dalla legge imperscrutabile di un nemico lontano o metafisico, ma, ben più materialisticamente, dall'oppressione e dallo sfruttamento delle classi capitalistiche e padrone. Era il segno accecante, l'irriducibile *allegoria* di una ferita non curabile; e di una tristissima, tragica modernità. La terra non aveva mai smesso di tremare; e gli uomini – altro che le cose – mai avrebbero smesso di piangere.

