

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

9

(nuova serie)

Verga e noi
La critica, il canone, le nuove interpretazioni

(Siena, 16-17 marzo 2016)

a cura di
Riccardo Castellana, Andrea Manganaro,
Pierluigi Pellini

CATANIA 2016

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

FRANCESCO BASILE
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante, Cristina Grasso,
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco (†),
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma - La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Carla Riccardi – Università di Pavia
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

COMITATO DI REDAZIONE

Coordinamento: Dora Marchese
Redattrici: Valentina Puglisi, Tamara Sabella

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*

Direttore responsabile: Nicolò Mineo
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
ISSN: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2016 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di febbraio 2017
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Fotograph – Palermo

INDICE

Si pubblicano in questo fascicolo degli «Annali della Fondazione Verga» i risultati del convegno *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, organizzato a Siena il 16 e 17 marzo 2016 da Riccardo Castellana e Pierluigi Pellini presso il Dipartimento di filologia e critica delle letterature antiche e moderne, nell'ambito delle attività del Dottorato di ricerca in Filologia e critica e con il sostegno economico dell'editore Palumbo di Palermo.

- 7 ROMANO LUPERINI
Il «terzo spazio» dei vinti
- 15 ANDREA MANGANARO
Partenze senza ritorno. Gli eroi di Verga e noi
- 29 GIUSEPPE LO CASTRO
Gli incubi del narratore.
Quelli del colera e la logica della folla
- 43 GABRIELLA ALFIERI
Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga
- 79 ALESSIO BALDINI
Raccontare l'Italia plurale: “questione meridionale”
e immaginario morale nel Verga verista
- 103 FELICE RAPPAZZO
Giovanni Verga moralista e antropologo:
all'ombra del realismo, verso il Novecento
- 119 FRANCESCO DE CRISTOFARO
La realtà trema. Il Verga straniato di
Vaccari, Scimeca, Delbono

- 135 PAOLO GIOVANNETTI
Il lettore 'immersivo' di Verga: qualche ipotesi
- 155 DANIELE GIGLIOLI
Il personaggio in lotta con l'autore:
'Ntoni ed Étienne
- 169 RICCARDO CASTELLANA
Descrizione d'ambiente e spazio sociale
nel *Mastro-don Gesualdo*
- 189 MATTEO DI GESÙ
Verga e il sentire mafioso.
Altre annotazioni tra storia e letteratura

IL LETTORE “IMMERSIVO” DI VERGA: QUALCHE IPOTESI

Il saggio si occupa del lettore “prototipico” di Verga, delle sue caratteristiche e funzioni quali vengono rimodellate dal metodo dell’impersonalità. Si tratta di prendere in considerazione il coinvolgimento immersivo, empatico, reclamato nel testo. È un’operazione critica non facile. Non c’è dubbio, infatti, che molti aspetti della tecnica narrativa verghiana chiedono al lettore un atteggiamento straniato, nella misura in cui la realtà rappresentata non può essere accolta in modo ap problematico. L’immersione nel romanzo dell’interprete, nondimeno, è un fatto necessario: senza la sua cooperazione e identificazione, la comprensione narrativa di Verga è impossibile.

The article deals with the “prototypical” Verga’s reader: with the features and the functions of this particular literary agency which the “objective method” of narrating reshapes. The main problem to be faced is the kind of immersive, empathic involvement required by the text. This critical reconstruction is not easy at all. There is no doubt, in fact, that many aspects of Verga’s narrative technique need an ideological estrangement by the reader; insofar as the reality represented cannot be accepted and shared without difficulty. Anyway, the immersion of the interpret in the novel is necessary: without his cooperation and identification, no narrative comprehension is possible.

1. «I Malavoglia» e la “mente” del lettore

È forse il caso di cominciare con una citazione, che deve essere piuttosto lunga:

I Malavoglia erano tutti buona brava gente di mare, che avevano sempre avuto delle barche sull’acqua e delle tegole al sole; ad Acitrezza non rimanevano adesso che i Malavoglia di padron ’Ntoni, quelli della casa del Nespolo, e della *Providenza* ch’era ammarrata sul greto. Padron ’Ntoni, il nonno, che era una testa quadra, comandava le feste e le quarantore nella casa del Nespolo, e il figlio Bastianazzo, pur grande e grosso, filava dritto alla manovra comandata che non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso», tanto che s’era tolta in moglie la Longa

quando gli avevano detto «pigliatela»; e gli altri, i nipoti, 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi e Lia, erano come le dita piccole della mano. Poiché Padron 'Ntoni soleva ripetere che per menare il remo bisognava che le cinque dita s'aiutassero l'un l'altro, e gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. Ecco perchè la casa del Nespolo prosperava. Ma un tempo che l'annata fu scarsa e il pesce bisognava darlo per niente e le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era andato soldato, Padron 'Ntoni combinò con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini, e Bastianazzo s'imbarcò con la *Providenza* per venderli a Riposto; chè se il negozio andava bene, c'era del pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena che già entrava nei diciassette anni e cominciava a far voltare i giovanotti. Ma la barca annegò e Bastianazzo con essa, e il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza e lo zio Crocifisso non si contentava di buone parole e di mele fradicie; però lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva da quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere. Così cominciarono le angustie dei Malavoglia: e adesso bisogna aiutarci tutti, ammonì Padron 'Ntoni, per pagare il debito dei lupini. E i Malavoglia si arrabattavano davvero in tutti i modi per far quattrini, gli uomini al mare e le donne a filare, ma ce ne voleva per raccogliere soldo a soldo nella calza le quarant'onze del debito, e zio Crocifisso passava e ripassava davanti alla casa del Nespolo e andava borbottando che quella era storia che finiva con l'usciera. I Malavoglia, badava a ripetere Padron 'Ntoni, sono stati sempre galantuomini, e non hanno avuto bisogno d'usciera; e ora che era stata ripescata la *Providenza* e 'Ntoni era tornato da soldato, si sarebbero messi di nuovo a cavallo¹.

Non stiamo leggendo Verga, ovviamente, bensì la curiosa parafrasi di una sua opera, una specie di riassunto de *I Malavoglia* realizzato secondo una procedura che potremmo considerare discutibile, se non scorretta, perché implica citazioni non virgolettate: e che quindi – almeno agli occhi di chi nell'anno 2016 giudichi un saggio accademico – si colloca ai limiti del plagio. Eppure, queste sono parole di Luigi Russo, tratte dal capitolo consacrato a *I Malavoglia* nella sua monografia del 1920. Nelle edizioni successive tale maniera di

¹ L. Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, pp. 146-147.

affrontare le opere maggiori di Verga verrà abbandonata, e certo anche per questa ragione oggi ci appare assai poco ortodossa.

Ma cosa fa Russo, esattamente, in questi casi? Attiva – se mi è permesso l’uso di un lessico cognitivista – il peculiare *frame* narrativo di Verga e lo estende alla propria analisi, alla propria caratterizzazione interpretativa. Impiega, in uno scritto critico, una tecnica letteraria per restituire i contenuti dell’opera studiata. Per meglio dire, si appropria del modo di comporre verghiano (e anche di alcuni passi puntuali) con lo scopo di implicare nel testo sé e il proprio destinatario, quasi volesse dirci che questa è l’unica strategia di lettura possibile di fronte a un’opera come *I Malavoglia*.

Di fatto – ecco la mia tesi – Luigi Russo si comporta come lo stesso Verga avrebbe voluto che si comportasse il suo lettore cosiddetto “prototipico” (altra concessione al gergo cognitivista). E il suo lettore prototipico Verga lo descrive con grande chiarezza nella nota lettera a Felice Camerini del 17 febbraio 1881. Qui, parlando della forma «assolutamente necessaria» de *I Malavoglia*, dichiara:

Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell’ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l’illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi per i personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell’imponenza di *cosa avvenuta*².

Verga teorizza dunque l’esistenza di un autore che si colloca dentro il mondo della storia (lo *storyworld*) e lì *vive con* i suoi personaggi: ma – soprattutto – pensa che quell’autore debba *condurre il proprio lettore* dentro la diegesi, dentro lo spazio-tempo della narrazione. Il lettore, dapprima disorientato – e Verga parla alla lettera di

² G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 107.

mente del lettore –, incerto nella propria decodificazione dell'intreccio, in un secondo tempo riesce a familiarizzarsi con quelle «persone vive»: meglio, *divenute vive*, fattesi illusoriamente *reali* nel corso dell'esperienza estetica.

Non solo. Oltre a cogliere in modo progressivamente sempre più lucido i valori impliciti nella storia di cui è partecipe, il lettore-modello verghiano (lo definiremo il corretto esecutore delle istruzioni del testo, anche se con un'espressione largamente imprecisa) deve compiere una serie di inferenze psicologiche; e di notevole complessità – a pensarci bene. Verga, peraltro, ne era molto fiero se nell'intervista a Ugo Ojetti (del 1894) in questo modo si contrapponeva agli scrittori “psicologi” (a Paul Bourget e alla sua scuola, insomma):

Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. [...] noi altri detti, non so perché, *naturalisti*, facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: “Tizio fa o dice questo o quello”, io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminarare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi perché: noi li studiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei perché³.

A me sembra fin troppo chiaro che nelle parole di Verga si manifestano certi principi della psicologia positivista. Si può inoltre ipotizzare (ma la cosa andrebbe approfondita) che qui risuonino aspetti del pensiero di Roberto Ardigò⁴. Non è tuttavia questa l'os-

³ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, pp. 66-67.

⁴ Questi, infatti, in un suo noto libro del 1870 aveva avuto modo di dichiarare: «Quale sia l'uomo internamente, ovvero quali siano i vari aspetti della sua attività psichica, noi no 'l sappiamo distintamente, e quindi non possiamo dirlo a noi e agli altri, se non dietro ciò, che la detta attività produce al difuori» (R. ARDIGÒ, *La psicologia co-*

servazione decisiva. Secondo il Verga intervistato da Ojetti, ciò che soprattutto conta è il *lavoro* del lettore; importa la sua capacità di *ricostruire* l'interiorità dei personaggi a partire dai comportamenti esterni. Operazione difficilissima, suscettibile di inevitabili incomprendimenti. E autorevoli recensori delle opere verghiane proprio questo eccesso di implicitezza gli rimproverarono. Tipicamente, così si comporta il Guido Mazzoni che nel 1890 interviene a caldo su *Mastro-don Gesualdo*: secondo lui, il «difetto di curiosità del lettore verso l'opera di Verga nasce dal preconetto che il Verga [...] sembra avere, del non mostrare mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro: li fa agire, non li mostra mai in atto di pensare»⁵.

Potremmo dunque provvisoriamente concludere che Russo, in conformità a qualcosa che Verga ha perseguito in modo consapevole, è *entrato* nel mondo della storia malavogliesco e dall'interno di quella realtà finzionale ha costruito la sua operazione critica. Ciò ha fatto appunto per comunicarci che in assenza di quel tipo – arri-schio la parola – di *identificazione*, in assenza di quel tipo di condivi-

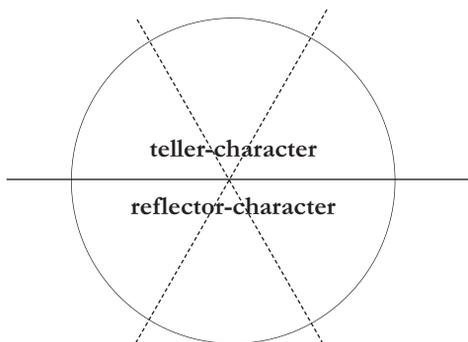
me scienza positiva, Mantova, Viviano Guastalla 1870, p. 225). Inoltre, secondo Ardigò «la coscienza è costituita dalle pure rappresentazioni dei fatti, e non vi si trova nient'altro che queste rappresentazioni» (ivi, p. 176). Di modo che l'analisi interiore di un personaggio si costituisce innanzi tutto come un 'dialogo' fra la persona fittizia e le cose, e, loro tramite, fra il personaggio e se stesso. Per Ardigò, del resto, esiste un'unità inscindibile fra ciò che egli chiama «il me e il fuori di me»: se la coscienza si forma a contatto della materia, la materia vive nella coscienza. In definitiva, il soggetto scopre dentro di sé un mondo di *cose*, e l'analisi dei suoi pensieri, lungi dall'indurre derive spiritualiste, è un atto materialistico. Su queste basi si possono rileggere alcuni aspetti del metodo verghiano: in particolare quei momenti di analisi interiore di certi personaggi (ad esempio, Gesualdo Motta e la figlia Isabella, in *Mastro-don Gesualdo*) che appaiono in contrasto con la pratica dell'impersonalità. Si tratterebbe – in conformità alla proposta di Ardigò – non tanto dell'intrusione di un narratore onnisciente nella mente di una persona fittizia (di un'introspezione, insomma), ma della autorappresentazione di un mondo mentale in cui esiste una perfetta permeabilità fra psiche e materia. Così come la 'figuralità' verghiana è costituita da una rete di relazioni percettive, allo stesso modo gli scavi interiori rientrerebbero nel dominio delle *autoperccezioni*.

⁵ G. MAZZONI, recensione a *Mastro-don Gesualdo*, «Intermezzo», 10 marzo 1890, I, 6, cit. in *Studi critici su Giovanni Verga*, a cura di L. Perroni, Roma, Bibliotheca 1934, p. 43. Significativamente, Mazzoni conclude che una tale *oscurità* dei *fatti* comporta un 'raffreddamento' del lettore: «i fatti giungono talvolta un po' oscuri, o almeno non ha il lettore una guida a giudicarne, e l'interesse gli si raffredda nell'esame di particolari che gli danno soli la chiave del pensiero latente de' personaggi» (ivi).

sione empatica, la sua opera non può essere compresa. Usando un'espressione oggi molto di moda (è impiegata in particolare nella teoria dei videogiochi), è forse lecito affermare che Verga e Russo ci invitano a una lettura *immersiva* dei *Malavoglia* e in genere di quella parte dell'opera verghiana che diciamo verista.

2. *Identificarsi in una collettività?*

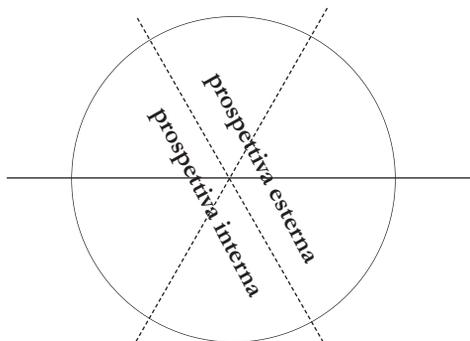
Nella *scholarship* narratologica internazionale, un simile modo – appunto immersivo – di concepire la costruzione narrativa è stato chiamato *figural narrative situation*, traduzione di un tedesco *Personale Erzählsituation*, che in italiano forse dovrebbe essere tradotto con “situazione narrativa personale” (più che *figurale*)⁶. Chi ha coniato questo concetto, l'austriaco Franz Karl Stanzel⁷, aveva in effetti pensato a qualcosa di simile a quanto Verga voleva realizzare: cioè una diegesi che si materializza sotto i nostri occhi attraverso l'autonomo agire di *personaggi riflettori* in cui ci immedesimiamo. Nel suo famoso cerchio tipologico, è attiva un'opposizione fra racconto mediato da un *teller-character* (un “personaggio-narratore”, ma non è una traduzione perfetta: sarebbe meglio dire “personaggio che parla”) e racconto mediato da un *reflector-character* (da un personaggio riflettore):



⁶ Su tutte le questioni qui di seguito dibattute mi permetto di rinviare a P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, LED 2015.

⁷ Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by Ch. Goedsche, with a preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press 1984.

Bisogna peraltro precisare che, per Stanzel, questa opposizione (come peraltro si può notare badando alla grafica) si incrocia con altre due opposizioni: una, prevedibilmente, è quella tra il racconto omodiegetico ed eterodiegetico; la seconda, che ci interessa maggiormente, è tra il racconto non prospettivizzato e quello prospettivizzato. Vediamo l'intersezione delle due ultime opposizioni ricordate:



L'opposizione “prospettiva” in qualche modo rafforza quella “modale” (*teller/ reflector*). Semplificando al massimo il discorso di Stanzel e forzandolo un po', osserviamo che è la “prospettivizzazione” a favorire l'inserimento del lettore nella storia, la sua assimilazione simbolica ai personaggi, nonché agli spazi in cui i personaggi si muovono. Per questo studioso, l'enfasi sulla prospettiva “interna” è una conquista del modernismo, ed è esemplificata anche attraverso la particolare interpretazione dell'arte impressionista proposta da Ernst Gombrich: che infatti nel suo *Arte e illusione* aveva parlato di uno spettatore collaborativo, capace di *ricostituire* la realtà modificata dalla tecnica artistica⁸. Prima delle grandi innovazioni flaubertiane (ma con significative anticipazioni nell'opera di Jane Austen), il dominio della storia in terza persona⁹ era concepito co-

⁸ E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi 1965 [1960].

⁹ Del tutto diverso, ovviamente, il discorso che riguarda il racconto in prima persona, cioè omodiegetico. Va però detto che tra Sette e Ottocento (e anche in seguito) la separazione tra le due situazioni narrative è assai netta: e ad esempio un romanzo storico in prima persona è a lungo ritenuto una soluzione impensabile o de-

me un ambito padroneggiato dall'esterno, dalla voce – priva di focalizzazione – di un narratore onnisciente. Questa istanza, proprio per la sua posizione olimpica, *godlike*, non era mai implicata nei fatti. La dimensione viceversa prospettivizzata induce qualcosa come un necessario, un po' paradossale, coinvolgimento del narratore esterno, un suo avvicinamento ai personaggi e ai luoghi. La manifestazione più evidente di un simile processo è il discorso indiretto libero, in cui gli elementi autoriali e quelli "figurali" si confondono. La pronuncia del narratore e la pronuncia del personaggio sono sovrapposte. Tutto ciò secondo Stanzel necessariamente prelude alla scomparsa di una voce esposta e alla sua sostituzione – appunto – con il *reflector-character*.

Non solo. Va ricordato che Stanzel elabora sì in modo definitivo il suo paradigma negli anni Settanta-Ottanta del Novecento, ma la teorizzazione della *Personalisierung* risale ai Cinquanta. Nei suoi scritti più antichi, l'insistenza sull'illusionismo della rappresentazione era ancora più accentuata, e infatti era possibile dichiarare che in questi tipi di narrazione il lettore – traduco – «ha l'illusione di essere presente sulla scena in uno dei personaggi»¹⁰. Che in Stanzel abbia agito una motivazione cognitivista *avant la lettre* pare cosa assodata; e ciò spiega la sua perdurante fortuna a più di trent'anni dalla diffusione di *A Theory of Narration*.

Anche senza scendere nel dettaglio, è evidente che Stanzel lavora su un paradigma narrativo che si inserisce nella tradizione romanzesca post-flaubertiana – che è la stessa di Verga. La sua mediazione è, con ogni evidenza, il capitolo della *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren dedicato al romanzo¹¹. La principale differenza –

precabile. Basti pensare che una delle critiche di Croce (siamo ormai nel 1912) al capolavoro di Nievo è proprio la sua natura ibrida: autodiegetica e insieme, appunto, storica. Cfr. B. CROCE, *Giuseppe Rovani - Ippolito Nievo*, in ID., *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1914, vol. I, p. 131.

¹⁰ F.K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, translated by J.P. Pusack, Bloomington-London, Indiana University Press 1971, p. 23. L'edizione tedesca del libro è del 1955.

¹¹ Ricordo che nelle ultime pagine del loro saggio i due autori insistono sulla nozione di «metodo oggettivo» per definire quello che oggi chiameremmo romanzo modernista (Flaubert, James, Dujardin, Joyce). Vi si legge tra l'altro qualcosa di perfettamente verghiano: «Per il metodo oggettivo è essenziale una presentazione nel tempo, tale che il lettore, attraverso un certo processo, possa vivere con i personag-

peraltro capitale – rispetto alla personalizzazione realizzata da Verga può essere così sintetizzata: se dalla parte di Stanzel, della sua idea di modernismo, l’identificazione “figurale” è con singoli personaggi (ad esempio Josef K.), ossia con un solo *reflector-character*, o comunque con un solo personaggio per volta (si pensi ai tre protagonisti di *Ulysses*), dalla parte di Verga agisce una tecnica in senso lato *corale*. Più nel dettaglio: in Stanzel l’elemento rappresentativo prevalente è il monologo interiore, realizzato da un discorso indiretto libero di pensieri e dal cosiddetto discorso diretto libero (sempre di pensieri); dalla parte di Verga, la dominanza è di un *frame* che si appoggia alla cosiddetta percezione indiretta libera e a un indiretto libero fatto di parole pronunciate.

Non mi occupo delle questioni tecniche, che peraltro ho affrontato più volte. È argomentabile che il racconto *narratorless* di Verga modella la diegesi attraverso la cognizione che i personaggi ne hanno, anche in termini di storie che “da sempre” si sono sentiti raccontare da altri. L’inizio de *I Malavoglia* in questo consiste: non in un racconto di primo grado ma in un racconto di un racconto, vale a dire ciò che tutti avevano udito a proposito della famiglia Toscano.

[A Trezza tutti avevano sentito raccontare – tutti sapevano - che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n’erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all’opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev’essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all’Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull’acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron ’Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch’era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.

gi». R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura* [1949], traduzione di P.L. Contesi, Bologna, il Mulino 1999, pp. 302-303.

sto un grande sforzo interpretativo; che infatti ad alcuni interpreti coevi apparve persino eccessivo. Ma soprattutto: il “pluralismo” verghiano, il suo puntare su qualcosa che si avvicina a una narrazione collettiva, in cui i personaggi sono sempre detti da altri personaggi, da una comunità che li giudica, comporta una difficoltà di identificazione, di condivisione da parte del lettore. Come è possibile immedesimarsi funzionalmente in personaggi, diciamo, sgradevoli se non repellenti?

Ne è conferma, per fare solo un esempio, l'inizio del cap. IV de *I Malavoglia* (che non ritengo necessario citare, stante la sua notorietà). La stessa fortuna critica di questo passo suggerisce molte possibili considerazioni. Resistiamo tutti a riconoscerci nella prospettiva economicistica di zio Crocifisso Campana di legno. E infatti, per esempio, a proposito di questo episodio Luperini ha parlato del *ritratto* di un personaggio («l'unico ritratto di un personaggio che si trova nel romanzo»¹³), come se a presentarcelo fosse un narratore di tipo tradizionale. Del resto, a partire dallo stesso Luperini, molti critici hanno dichiarato che indiretti liberi come quelli che qui figurano dovrebbero essere sottoposti a un rovesciamento antifrastico. Sarebbe infatti impossibile aderire alla rappresentazione che Campana di legno fa di sé, sostenuto dalle voci corali del paese: sostenuto, cioè, da quanto la *communis opinio* di Acì Trezza aveva sempre detto di lui.

E tuttavia, là dove leggiamo, ad esempio:

Insomma [zio Crocifisso] era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servizio al prossimo,

la prospettiva stanzeliana che qui si adotta riconosce un indiretto libero capace di veicolare il pensiero “parlato” del personaggio (e, in parte, del paese). In questo modo, non è necessario ipotizzare la voce di un narratore ironico o sarcastico che dichiara qualcosa e intende l'opposto. Beninteso, non voglio affatto dire che l'effetto straniante non esista, anzi; ma che è a carico dell'autore implicito (o del-

¹³ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori 1988, p. 60.

l'autore reale, se si preferisce). La pronuncia del narratore, qui, è del tutto, o quasi, erasa.

Il problema di lettura rimane. Non è facile assumere la visione del mondo di un vecchio usuraio. In termini cognitivisti, è corretto affermare che in simili casi la mente del lettore preferisce “generare” un’immagine di narratore tradizionale, con lo scopo di naturalizzare una situazione *inaccettabile*. Abbiamo insomma bisogno di una voce esterna che ci aiuti a *mediare* una storia dalla quale prendiamo istintivamente le distanze; e con cui – ripeto – *non* riusciamo a identificarci.

3. *Un cinema di percezioni*

Per capire il senso dell’operazione verghiana, può anche essere utile leggere due passi di uno dei suoi più straordinari – davvero fuori dell’ordinario – racconti. Mi riferisco a *Lacrymae rerum*, risalente al 1882 e contenuto nella raccolta *Vagabondaggio*:

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 avvivava 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 ubriaco, o il passaggio di una carrozza faceva tremare i vetri delle finestre, una di quelle ombre tacite e dolorose si affacciava a spiare nella via, e poi si dileguava. [...]

Era una sera di primavera, tepida e dolce. Dalla strada saliva la canzone nuova, e il chiacchierio delle ragazze innamorate, nel plenilunio d’aprile. Al primo piano della casa, dietro una ricca tenda di broccato, *si udiva* sonare il valzer di *Madama Angot*.

Poscia per la via deserta si udì una squilla, lo scalpiccio e il borbotare dei fedeli che accompagnavano il viatico; s’affacciarono i vicini, alcuni ginocchioni, col lume in mano, e la folla s’ingolfò sotto la

porta spalancata a due battenti, fra due file di lanterne che andavano balzelloni. Tutte le finestre del quartierino desolato si illuminarono per la prima volta, dopo tanto tempo, per l'ultima solennità, mentre la folla degli estranei ingombrava la casa, con un luccichio tremolante di ceri, nella camera gialla. E dopo che tutti quanti furono partiti, la casa rimase sempre illuminata e deserta, quasi per una lugubre festa. Vi si vedeva solo di tanto in tanto il passaggio delle solite ombre che correvano all'impazzata, in un affaccendarsi disperato.

In realtà, una tale rappresentazione stava quasi per divenire normale nella scrittura verghiana. Basti pensare che il romanzo a cui l'autore nel 1882 già si dedicava, *Mastro-don Gesualdo*, presenterà un incipit dominato da qualcosa di simile a quanto qui viene esibito nella sua versione più radicale. Si tratta di quella *deissi vuota* di cui ha parlato Ann Banfield in un saggio del 1987¹⁴, pensando soprattutto alle *Onde* di Virginia Woolf. Agisce, qui, un centro prospettico attraverso cui apprendiamo gli eventi; ma tale centro *non* coincide con una persona riconoscibile. Né si può parlare di un *teller-character*, giacché tutto si svolge in modo perfettamente impersonale, nessuna voce esterna è innescata. Siamo di fronte alla visione degli accadimenti da parte di *qualcosa*, più che di *qualcuno*. Una percezione anonima, cinematografica *ante litteram*. Leggere *Lacrymae rerum* come una specie di *Finestra sul cortile* affatto scorporata, cioè non incardinata su un personaggio riconoscibile, a pensarci bene è operazione sin troppo facile.

Il punto a me pare proprio questo. È probabile che l'“identificazione” cui dobbiamo ricorrere leggendo il Verga verista sia legata anche a quella «spazializzazione del tempo» di cui aveva parlato quasi quarant'anni fa un lucido teorico e storico come Keith Cohen¹⁵. L'immedesimazione di questo genere ha moltissimo a che fare con il primo cinema veramente narrativo, nato come tutti sanno con le più articolate pratiche di montaggio: dal 1914 in poi, grosso

¹⁴ A. BANFIELD, *Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature*, ed. by N. Fabb et alii, Manchester, Manchester University Press 1987, pp. 265-285.

¹⁵ K. COHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, introduzione di G. Pagliano Ungari, Torino, ERI 1982 [1979].

modo, e quindi una ventina d'anni dopo gli esordi dei fratelli Lumière. Pensiamo a nozioni come il raccordo sullo sguardo, il campo-controcampo, il rapporto fra campo lungo e soggettiva, ecc., che hanno un evidente peso nel modo verghiano di definire gli spazi, di costruire uno *storyworld*.

Per intenderci meglio, prendiamo in considerazione, in *Mastro-don Gesualdo*, la rappresentazione di casa Sganci e il suo investimento visivo. Nel terzo capitolo della prima parte l'interazione dei personaggi tratteggia la fisionomia di questo luogo, la disposizione delle stanze, ma soprattutto definisce attraverso i balconi la posizione della casa rispetto agli spazi esterni, e quindi la sua collocazione nella topografia di Vizzini. Questa serie di riferimenti, capaci di fornire al lettore una vera e propria «mappa cognitiva», assumerà un ruolo nodale in occasione dell'asta per le terre comunali vinta da Gesualdo Motta, nel primo capitolo della seconda parte, che si svolge nel Palazzo di città.

Non è facile leggere il passo qui sotto citato. Si noti comunque, in primo luogo, il movimento del notaio, che esce dalla sala dove si sta svolgendo l'asta per recarsi dalla baronessa Rubiera, e che viene osservato dalla Sganci da casa sua (inferiamo che costei si trovi su uno dei balconi da noi già conosciuti); poi un servitore della stessa Sganci porta una lettera al canonico Lupi; questi, infine, nelle ultime righe si affaccia al balcone del palazzo e rassicura la signora Sganci (di cui ora possiamo stabilire con certezza che è su un balcone).

Tutti quanti erano in piedi, vociando. Si udiva Canali strillare più forte degli altri per chetare don Nini Rubiera. Il barone Zacco avvilito, se ne stava colle spalle al muro, e il cappello sulla nuca. Il notaro era sceso a precipizio, facendo gli scalini a quattro a quattro, onde correre dalla baronessa. Per le scale era un via vai di curiosi: gente che arrivava ogni momento attratta dal baccano che udivasi nel Palazzo di Città. Santo Motta dalla piazza additava il balcone, vociando a chi non voleva saperle le prodezze del fratello. S'era affacciata perfino donna Marianna Sganci, coll'ombrellino, mettendosi la mano dinanzi agli occhi.

– Com'è vero Dio!... Io l'ho fatto e io lo disfo!... – urlava il vecchio Motta inferocito. – Largo! largo! – si udì in mezzo alla folla. Giungeva don Giuseppe Barabba, agitando un biglietto in aria. – Canonico! canonico Lupi!... – Questi si spinse avanti a gomitate. –

Va bene – disse, dopo di aver letto. – Dite alla signora Sganci che va bene, e la servo subito.

Barabba corse a fare la stessa imbasciata nell'altra sala.

Quasi lo soffocavano dalla ressa. Il canonico si buscò uno strappo alla zimarra, mentre il barone stendeva le braccia per leggere il biglietto. Canali, Barabba e don Ninì litigavano fra di loro. Poscia Canali ricominciò a gridare: – Largo! largo! – E s'avanzò verso don Gesualdo sorridente:

– C'è qui il baronello Rubiera che vuole stringervi la mano!

– Padrone! padronissimo! Io non sono in collera con nessuno.

– Dico bene!... Che diavolo!... Oramai siete parenti!...

E tirando pel vestito il baronello li strinse entrambi in un amplesso, costringendoli quasi a baciarsi. Il barone Zacco corse a gettarsi lui pure nelle loro braccia, coi lucciconi agli occhi.

– Maledetto il diavolo!... Non sono di bronzo!... Che sciocchezza!...

Il notaio sopraggiunse in quel punto. Andò prima a dare un'occhiata allo scartafaccio del segretario, e poi si mise a battere le mani.

– Viva la pace! Viva la concordia!... Se ve l'ho sempre detto!...

– Guardate cosa mi scrive vostra zia donna Marianna Sganci!... – disse il canonico commosso, porgendo la lettera aperta a don Gesualdo. E fattosi al balcone agitò il foglio in aria, come una bandiera bianca; mentre la signora Sganci dal balcone rispondeva coi cenni del capo.

Per capire cosa fa, o cosa deve fare, il lettore prototipico di Verga, è necessario per esempio rivolgersi alla teoria del cinema elaborata negli anni Ottanta da un studioso come David Bordwell¹⁶. La ricezione di un film consiste in un'attività dinamica attraverso la quale è costruita la *fabula*. Il lavoro mentale del “destinatario” (inteso in termini cognitivi e costruttivisti) vi svolge il ruolo principale. Tra le molte interazioni così realizzate, una delle più significative è il campo-controcampo, che trae forza da un vero e proprio desiderio di *vedere*, eccitato dalle soggettive. Con questa tecnica cioè, viene suggerito e reso necessario l'*assente*, il fuori quadro: insomma il dettaglio che lo sguardo di un personaggio sollecita nell'esperienza dello spettatore ma non viene subito mostrato.

¹⁶ J. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London-New York, Routledge 1985.

Ecco, è probabile che la particolare “immersività” del testo verghiano consista in qualcosa come un costante rimbalzo di percezioni – legate all’esperienza dei personaggi – che si richiamano reciprocamente, si tengono entro una rete di rinvii sentiti dal lettore come necessari, ben coordinati fra loro. È la fisicità dei comportamenti impliciti a restituire il senso della storia; la voce del narratore può sparire del tutto oppure svolgere quel ruolo che nel cinema è attribuito agli *establishing shots*: inquadrature che definiscono il contesto primario delle successive rappresentazioni “embodied”, incorporate.

Esemplare l’episodio della morte di Nunzio Motta in *Mastro-don Gesualdo* (cap. III della III parte):

Giunse la sera e passò la notte a quel modo. Mastro Nunzio nell’ombra stava zitto e immobile, come un pezzo di legno; soltanto ogni volta che gli facevano inghiottire a forza la medicina, gemeva, sputava, e lamentavasi ch’era amara come il veleno, ch’era morto, che non vedevano l’ora di levarselo dinanzi. Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più. – Poteva essere mezzanotte, sebbene nessuno s’arrischiasse ad aprire la finestra per guardar le stelle. – Speranza ogni tanto s’accostava al malato in punta di piedi, lo toccava, lo chiamava adagio adagio; ma lui zitto. Poi tornava a discorrere sottovoce col marito che aspettava tranquillamente, accoccolato sullo scalino, dormicchiando. Gesualdo stava seduto dall’altra parte col mento fra le mani. In fondo allo stanzone si udiva il russare di Santo. I nipoti erano già partiti colla roba, insieme agli altri inquilini e un gatto abbandonato s’aggrava miagolando per la fattoria, come un’anima di Purgatorio: una cosa che tutti alzavano il capo trasalendo, e si facevano la croce al vedere quegli occhi che luccicavano nel buio, fra le travi del tetto e i buchi del muro; e sulla parete sudicia vedevasi sempre l’ombra del berretto del vecchio, gigantesca, che non dava segno di vita.

Poi, tre volte, si udì cantare la civetta.

Quando Dio volle, a giorno fatto, dopo un pezzo che il giorno trapelava dalle fessure delle imposte e faceva impallidire il lume posato sulla botte, Burgio si decise ad aprire l’uscio. Era una giornata fosca, il cielo coperto, un gran silenzio per la pianura smorta e sassosa. Dei casolari nerastri qua e là, l’estremità del paese sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente dalla caligine, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un ronzio, non un alito di vento. Solo un fruscio fuggi spaventato fra le stoppie all’affacciarsi che fece Burgio, sbadigliando e stirandosi le braccia.

Non credo sia il caso di scendere troppo nel dettaglio. È nondimeno interessante osservare come le diverse istanze prospettiche, a partire da una specie di focalizzazione-zero (vedi la prima parte), si incalzino e si integrino in modo progressivo. Prima interagiscono le esperienze di Gesualdo e Speranza; poi – nell’ultima parte – entra in gioco Burgio, visto però attraverso una sorta di deissi vuota («Qua e là», «in fondo»). In mezzo (cfr. il tratteggiato più pesante) ci sono due momenti in cui è in gioco una dinamica collettiva. Ma, per capire bene quello che qui accade, il lettore deve capitalizzare un altro fatto, che l’autore reale dà per scontato. Si tratta del riferimento a una credenza popolare, espressa da Nunzio nel capitolo precedente: «Non aprite [l’uscio] se prima il sole non è alto». Il comportamento di Burgio è giustificabile solo in questo modo, vale a dire immaginando che costui abbia dormito fuori della casa per paura del contagio. Quando il sole si è levato, apre la porta: ciò facendo applica alla lettera le precauzioni dettate dalla superstizione. L’ultima micro-sequenza sopra citata, dunque, affida la sua gravidanza a qualcosa che al lettore potrebbe essere del tutto sfuggito.

4. *Fra empatia e straniamento*

Se quanto ho sin qui illustrato ha un senso, dovrebbe discendere una serie di considerazioni. Ne ricordo solo un paio: in primo luogo, la natura latamente “installativa” di testi che non si rivolgono a un destinatario, ma aspettano che il lettore accetti di integrarsi nella loro dinamica narrativa; e poi l’anacronismo di considerare cinematografici (e in accezione moderna) opere la cui struttura narrativa verrà inverata solo un quarto di secolo dopo, dai primi prodotti cinematografici dotati di un montaggio maturo. Da un lato, sembrerebbe essere messa in crisi la nozione più vulgata di comunicazione letteraria, perché in assenza di narratore è la stessa relazione io-tu a dileguare. E insomma nel Verga verista non c’è un soggetto che si rivolge a me, ma un dispositivo in cui io *sono tenuto a entrare*, e con cui instauro una collaborazione che è tanto più ardua in quanto non è vincolata da una voce udibile, esplicita. Dall’altro lato, c’è una cinematografia senza il cinema storico: nozione che peraltro da una quarantina d’anni a questa parte ha trovato una fortuna non del tut-

to trascurabile, sulla base – di nuovo – dell'imperante modello di Flaubert e del suo particolarissimo descrittivismo¹⁷.

Quanto all'immersività – tanto cara oggi agli studiosi di racconti postmoderni, videogiochi, realtà aumentata, ecc. –, è sconcertante notare che, in modo anche esplicito¹⁸, solitamente si esclude che l'illusionismo prospettico realista-naturalista possa essere inserito nell'orizzonte delle esperienze empatiche. Come abbiamo visto, lungamente e peraltro giustamente a proposito di Verga si è parlato soprattutto di straniamento. Ma non è detto – ripeto – che fattori identificativi e fattori distanzianti siano sempre in contrasto fra loro. Certe forme di immedesimazione preludono a necessarie pratiche di *Verfremdung*. E dunque si è quasi costretti a parlare, in Verga, di qualcosa come *un'immersività straniata*. Nozione di fatto cara a Bordwell, che concepisce lo spettatore come qualcuno che, innanzi tutto, *pensa*, accetta che le proprie sensazioni e identificazioni convivano con una capacità di ricostruzione razziocinante.

Semmai, ricollegandomi a quanto ho affermato all'inizio, viene da pensare che il gesto critico sollecitato da Verga sia anche quello di attivare, quasi *en abyme*, ciò che la sua narrazione realizza *juxta propria principia*. Forse, dovremmo “eseguire” meglio Verga, esibire il nostro contraddittorio *coinvolgimento* nella sua opera: empatia necessaria e straniamento critico. Dovremmo, dico, realizzare interpretazioni più simili a quella messa in opera da Russo, accettando di irrompere anche noi nei testi che leggiamo, di farcene almeno un po' strumentalizzare. Daniele Giglioli qualche anno fa¹⁹ aveva indicato una possibile via d'uscita dalla crisi della critica individuandola nella capacità – da parte di chi scrivendo valuta l'altrui scrivere – di esemplificare il proprio atto interpretativo, il proprio impegno nei testi, rendendo esplicito l'uso pubblico dell'opera letteraria che in ogni atto ermeneutico sempre si realizza. Che qualcosa del genere pos-

¹⁷ A partire, mi sembra, dal bel libro di A. SPIEGEL, *Fiction and the Camera Eye*, Charlottesville, University Press of Virginia 1976.

¹⁸ Cfr. ad esempio S. CALABRESE, *Romanzi in realtà aumentata*, «Between», IV, novembre 2014. A p. 11 leggiamo: «Per quanto raffinati semioticamente nel riprodurre la realtà, i testi tardo-ottocenteschi del naturalismo non sollecitavano alcuna immersione del lettore nel mondo della finzione».

¹⁹ Cfr. D. GIGLIOLI, *Tre cerchi. Critica e teoria*, in «Il Verri» (2011), n. 45, pp. 17-31.

siamo aver colto nel vecchio e fuori moda Luigi Russo, è rilievo che potrà farci sorridere, ma su cui val la pena riflettere. Se non altro perché ci ricorda che senza un minimo di passione (ideale? politica? morale?) ogni interpretazione critica rischia di disseccarsi in puro esercizio retorico.