

Il Naturalismo francese e il Verismo italiano

Nella Francia dei primi anni '60 del XIX secolo si afferma il Naturalismo, quale espressione ideologica del nuovo assetto della borghesia, sempre più caratterizzato dal progresso industriale, scientifico e tecnologico.

Il Naturalismo, che affonda le sue radici filosofiche e culturali nel Positivismo¹, si basa fondamentalmente sulla negazione di ogni aspetto religioso, metafisico e idealistico e sulla convinzione che ogni aspetto della realtà sia regolato da un vero e proprio determinismo materialistico che nasce da rigide leggi meccaniche dimostrabili scientificamente. Anche la dimensione spirituale dell'uomo è influenzata dalla fisiologia umana, dall'influenza della razza, dell'ambiente e del momento storico in cui ogni uomo vive e, pertanto, anche i fenomeni spirituali e caratteriali dell'uomo sono spiegabili scientificamente e razionalmente.

Il termine Naturalismo, applicato all'ambito letterario, compare per la prima volta in un saggio scritto da **Hippolyte Taine** (1828-1893), nel 1858, sul *Journal de Débats* dedicato a **Honoré de Balzac**.

Hippolyte Taine, critico e positivista francese, è il primo teorico del Naturalismo sia per l'uso del termine stesso sia per aver introdotto il concetto che anche in letteratura sia possibile trattare la realtà e pertanto la psicologia umana con la medesima rigorosità utilizzata dal metodo scientifico.

L'uomo, secondo il Taine, è il risultato di tre elementi, "*race, milieu, moment*", che corrispondono al fattore ereditario, all'ambiente sociale, al momento storico che "lo determinano nei suoi tratti psicologici e ne generano il comportamento, sicché anche la virtù e il vizio non sono che corpi composti, scindibili, come lo zucchero e il vetro, negli elementi semplici che li costituiscono²". Scrive il Taine: "si può considerare l'uomo come un animale di specie superiore che produce filosofie e poemi un po' come i bachi da seta fanno i loro bozzoli e le api i loro alveari".

Per Hippolyte Taine³ lo scrittore naturalista ha il compito di studiare il reale, nelle sue molteplici sfaccettature, proprio come farebbe uno scienziato, descrivendo le cose come sono. Il Naturalismo, pertanto, si accompagna, fin dall'inizio, ad un metodo di indagine rigoroso e scientifico per rappresentare la realtà così come essa è, nel suo dato positivo, e viene applicato anche, e soprattutto, alla psicologia umana, esaminata come un fenomeno materiale e, pertanto, come un oggetto di studio ben definito. In pratica, scrive il Taine, *lo scrittore naturalista “seziona altrettanto volentieri il polipo e l’elefante; scomporrà altrettanto volentieri il portinaio e il ministro. Per lui non ci sono sozze [...] Se siete delicati, non aprite il suo libro: vi descriverà le cose come sono, cioè molto brutte, crudamente, senza fare ceremonie, né abbellire”*.

E, ancora, "il vizio e la virtù sono prodotti come lo zucchero e il vetro, cioè così come occorre, per fare e disfare il vetro conoscere gli elementi chimici di cui esso si compone, altrettanto, per creare, nell'uomo, una virtù (sincerità), occorre cercare quegli elementi psicofisici che, combinati,

¹ "Il **positivismo** è una impostazione filosofica che vede nella scienza l'unico valido sapere, e affida alla filosofia stessa un puro compito di riflessione sulle scienze, senza alcun accesso diretto alla realtà. Non solo la scienza viene vista come l'unico sapere valido, ma le viene pure riconosciuta la capacità di risolvere, almeno potenzialmente, qualsiasi problema.

Alla esaltazione del ruolo della scienza si accompagna anche una corrispondente esaltazione della capacità tecnica conseguente: grazie alla scienza, la tecnica consentirà la soluzione di tutti i problemi umani e darà luogo a una società dove finalmente l'ignoranza e il male [...], saranno pienamente e definitivamente sconfitti" (cf. <https://www.culturauova.net/filosofia/4.contemp/positivismo.php>).

Il termine "**positivismo**" deriva etimologicamente dal latino **positum**, participio passato neutro del verbo **pono, ponis, posui, positum, ponere**, e può essere tradotto come "**ciò che è posto**", ciò che è fondato, che ha le sue basi nella realtà dei fatti concreti. Positivismo è, dunque, lo studio del **dato positivo**, di tutto ciò che è concreto e reale.

² Cf. Giuseppe Petronio, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Palumbo, Firenze, 1968, pag. 402.

³ H. Taine sul *Journal de Débats* del 1858.

producono quella virtù". Una solida certezza degli scrittori naturalisti è la seguente: partendo dall'ambiente, dal momento storico e dall'eredità biologica (oltre alla razza), è perfettamente possibile studiare e conoscere scientificamente l'uomo, poiché nulla vi è in lui di spirituale e di non materiale.

Di conseguenza,

- lo scrittore, come lo scienziato, deve rimanere impassibile di fronte alla sua opera, non mescolare il suo io al romanzo, deve 'trasferirsi' nei personaggi, non 'attrarli' a sé. Deve, in sostanza, tagliare il cordone ombelicale con ogni forma di soggettivismo romantico.
- Lo scrittore deve riprodurre il vero senza abbellirlo, con tutto ciò che di brutto, sporco, deformi, immorale, osceno e ripugnante esso possiede. Deve preferire proprio questi aspetti del vero e del reale perché di essi, prima d'ora, l'arte non si era mai occupata.
- Lo scrittore deve studiare e rappresentare soprattutto le tendenze innate ed ereditarie dell'uomo, prendendo in particolare considerazione gli ambienti non "civilizzati" della plebe cittadina e delle masse contadine, in cui l'educazione e il progresso non inibiscono queste tendenze.
- Come lo scienziato cataloga tutta la realtà per specie, generi, sottospecie ecc., così lo scrittore deve inventariare il reale, sia in senso orizzontale, o sincronico (tutta la società in un determinato momento storico-sociale), sia in senso verticale, o diacronico (diverse generazioni di una stessa famiglia). Nascono, dunque, i cicli di romanzi del Naturalismo francese e del Verismo italiano, tra cui quello dei *Rougon Macquart*, di Émile Zola, composto di venti romanzi, e, in Italia, il ciclo dei *Vinti* di Verga, composto, nel progetto originario, di cinque romanzi.

Il "naturalismo assolve ad un compito notevole:

- *richiama la letteratura all'aderenza con la realtà sociale contemporanea*
- *denuncia, attraverso la rappresentazione del vero, l'ingiustizia, la corruzione e l'ipocrisia della società*
- *assegna allo scrittore una missione da assolvere per contribuire al progresso della società, gli assegna il compito di trasmettere una speranza, nella prospettiva che anche se il male esiste, tuttavia la scienza, la tecnica, la ragione umana possono farlo sparire o, quanto meno, attenuarlo*
- *induce lo scrittore a indirizzare i suoi romanzi ad un pubblico enormemente più vasto (piccoli borghesi, operai, artigiani) e a farsi portavoce anche dei miseri, degli sfruttati, come degli sfruttatori, degli oppressi, dei malati, dei delinquenti, dei deformi ecc.. Viene, in pratica, ampliata notevolmente l'area di indagine sociologica e psicologica del romanzo.*

*Se Balzac e Flaubert, prima del 1860, sono stati gli anticipatori del naturalismo, è intorno al 1870 che la scuola naturalista prende fisionomia e, intorno al 1890, essa entra in crisi*⁴.

Lo scrittore naturalista nell'opera dei fratelli De Goncourt

Lo scrittore deve esprimersi, nelle sue opere, in una lingua il più possibile obiettiva, impersonale, coerente con gli ambienti sociali e i personaggi rappresentati. L'*impersonalità dell'opera d'arte* è il presupposto fondamentale del *romanzo sperimentale* del Naturalismo. Scriveva Flaubert nel 1857 che "*l'artista deve essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente, sì che lo si senta ovunque, ma non lo si veda mai. E poi l'Arte deve innalzarsi al di sopra dei sentimenti personali e delle suscettibilità nervose. È ormai il tempo di darle, mediante un metodo*

⁴ Cf. http://www.homolaicus.com/letteratura/lett_it_II_800.htm.

implacabile, la precisione delle scienze fisiche”. Questo concetto è ribadito anche dai fratelli **Edmond e Jules de Goncourt** che mettono anche in evidenza la cura da loro riposta nel costruire i romanzi in base alla documentazione minuziosa e diretta soprattutto della degradazione umana, come accade nel loro romanzo ***Germinie Lacerteux***, pubblicato nel 1865 e incentrato su quella che potremmo definire la “doppia vita” di Germinie Lacerteux, donna di servizio molto affezionata alla sua padrona, Mademoiselle de Varandeuil, ma plagiata dall’uomo che ella ama, da lui spinta sempre di più verso la rovina e l’abisso e indotta, così, a ogni genere di vizio e persino a rubare nella casa della padrona.

Questo romanzo è uno dei massimi capolavori della letteratura francese, paragonabile per i temi affrontati ad altri grandi capolavori quali ***Madame Bovary, Le Illusioni Perdute, Thérèse Raquin, Il Rosso e il Nero, Bel Ami, L’Educazione Sentimentale***.

Così ci viene descritta Germinie: “Era, per così dire, una creatura impersonale, a causa del suo gran cuore; una donna che non apparteneva a se stessa: Dio sembrava averla fatta solo per darsi agli altri [...]. Da quella brutta creatura si sprigionava una seduzione aspra e misteriosa. L’ombra e la luce, che si urtavano e si spezzavano nel suo viso pieno di cavità e di rilievi, suscitavano quel raggio di voluttà che un pittore d’amore sa mettere nell’abbozzo del ritratto della propria amante. Tutto, in quella donna, la bocca, gli occhi, la bruttezza stessa provocava ed eccitava. Un fascino afrodisiaco esalava da lei, un fascino che attaccava e assaliva l’altro sesso; essa emanava desiderio e ne comunicava l’emozione. Una tentazione sensuale si sprigionava naturalmente e involontariamente da lei, dai suoi gesti, dalla sua andatura, dal più piccolo dei suoi movimenti, dall’aria stessa nella quale quel corpo aveva prodotto una delle sue vibrazioni. Accanto a Germinie ci si sentiva vicino a una di quelle creature che turbano e inquietano, che bruciano di amore e comunicano agli altri questo ardore, una di quelle creature la cui immagine ritorna all’uomo nelle ore di insoddisfazione, tormenta il suo pensiero di giorno, ossessiona le sue notti, turba i suoi sogni”⁵.

Germinie Lacerteux è un’opera profondamente rivelatrice delle condizioni di miseria sociale, di turbamento, di degrado e di squallore che caratterizzava la vita degli abitanti dei sobborghi parigini circa 150 anni fa⁶.

Potremmo definire i De Goncourt “due romanzieri geniali, due fisiologi dei sentimenti, entomologi dell’animo umano che con spietata accuratezza radiografano minuziosamente e ferocemente la Realtà anche negli anfratti più nascosti, nelle piccolezze più ignobili, angosciose e patetiche attraverso la lente d’ingrandimento del Romanzo dei romanzi popolari”⁷.

Scrive Oreste Del Buono, nella sua traduzione italiana del romanzo⁸, che l’attenzione e la riflessione dei fratelli De Goncourt “*si appuntavano volentieri sul piccolo particolare ritenuto da altri ovvio ed insignificante: erano osservatori acuti, minuziosi, formidabili addirittura. (...) Procedevano dall'esterno, convinti dell'importanza assoluta, schiacciante dell'ambiente rispetto ai personaggi, e l'ambiente per loro risultava dalla somma dei particolari, dalla somma delle descrizioni. (...) Edmondo e Giulio hanno sentito davvero artisticamente e umanamente il personaggio del romanzo, un romanzo che la realtà aveva loro suggerito, anzi brutalmente imposto: Germinia si chiamava nella realtà Rosa, ed era la serva dei due fratelli, una brava ragazza che la tubercolosi ammazzò, che essi assistettero durante la lunga penosa malattia, e della quale, dopo morta, scoprirono un'insospettata personalità.*”

⁵ Cf. <http://www.naturadellecose.com/la-realta-così-come-germinie-lacerteux-dei-fratelli-goncourt/>.

⁶ Cfr. <http://www.naturadellecose.com/la-realta-così-come-germinie-lacerteux-dei-fratelli-goncourt/>.

⁷ Cfr. <http://www.naturadellecose.com/la-realta-così-come-germinie-lacerteux-dei-fratelli-goncourt/>

⁸ *Le due vite di Germinie Lacerteaux*, traduzione di Oreste Del Buono, BUR, Milano, Rizzoli, 1951. - Milano, CDE, 1971.

Lo stesso Zola, nella prefazione che egli aveva curato per il romanzo dei De Goncourt, affermava entusiasticamente : «*il est permis d'aimer ou de ne pas aimer l'œuvre de MM. de Goncourt; mais on ne saurait lui refuser des mérites rares. On trouve dans le livre un souffle de Balzac et de M. Flaubert; l'analyse y a la pénétrante finesse de l'auteur d'Éugénie Grandet; les descriptions, les paysages y ont l'éclat et l'énergique vérité de l'auteur de Madame Bovary. Le portrait de mademoiselle de Varandeuil, un chapitre que je recommande, est digne de la Comédie humaine. La promenade à la chaussée Clignancourt⁹, le bal de la Boule noire¹⁰, l'hôtel garni de Gautruche, la fosse commune, sont autant de pages admirables de couleur et d'exactitude. Cette œuvre fiévreuse et maladive a un charme provoquant; elle monte à la tête comme un vin puissant».* («*Si può amare o non amare l'opera dei fratelli De Goncourt, ma non potremmo negare che essa presenta dei pregi particolari. Si trova in quest'opera un soffio di Balzac e di Flaubert; l'analisi conferisce all'opera la penetrante finezza e sottigliezza dell'autore di Éugénie Grandet (un romanzo di Balzac); le descrizioni dei paesaggi ricordano la genialità e l'energica verità dell'autore di Madame Bovary. Il ritratto di Mademoiselle de Varandeuil, capitolo che raccomando a tutti di leggere, è degno della Comédie humaine di Balzac. La passeggiata alla chaussée Clignancourt, il ballo presso la Boule noire, l'hotel arredato di Gautruche, la fossa comune (nella quale viene seppellita Germinie) sono pagine altrettanto ammirabili per la vividezza e la precisione delle descrizioni. Quest'opera febbrale e morbosa presenta un fascino provocatorio: essa dà alla testa come un vino molto forte».*

Qui di seguito si riporta la prefazione dei fratelli De Goncourt al romanzo, importante perché è un vero e proprio manifesto del Naturalismo francese:

«Dobbiamo chiedere scusa al pubblico per questo libro che gli offriamo e avvertirlo di quanto vi troverà. Il pubblico ama i romanzi falsi: questo è un romanzo vero.

Ama i romanzi che danno l'illusione di essere introdotti nel gran mondo: questo libro viene dalla strada.

Ama le operette maliziose, le memorie di fanciulle, le confessioni d'alcova, le sudicerie erotiche, lo scandalo racchiuso in un'illustrazione nelle vetrine di librai: il libro che sta per leggere è severo e puro. Che il pubblico non si aspetti la fotografia licenziosa del Piacere: lo studio che segue è la clinica dell'Amore. Il pubblico apprezza ancora le letture anodine e consolanti, le avventure che finiscono bene, le fantasie che non sconvolgono la sua digestione né la sua serenità: questo libro, con la sua triste e violenta novità, è fatto per contrariare le abitudini del pubblico, per nuocere alla sua igiene.

Perché mai dunque l'abbiamo scritto? Proprio solo per offendere il lettore e scandalizzare i suoi gusti? No.

Vivendo nel diciannovesimo secolo, in un'epoca di suffragio universale, di democrazia, di liberalismo, ci siamo chiesti se le cosiddette «classi inferiori» non abbiano diritto al Romanzo; se questo mondo sotto un mondo, il popolo, debba restare sotto il peso del «vietato» letterario e del disdegno degli autori che sino ad ora non hanno mai parlato dell'anima e del cuore che il popolo può avere. Ci siamo chiesti se possano ancora esistere, per lo scrittore e per il lettore, in questi anni d'uguaglianza che viviamo, classi indegne, infelicità

⁹ Oggi, rue Clignancourt.

¹⁰ La Boule noire è una sala di spettacolo del quartiere parigino di Montmartre.

tropo terrene, drammi troppo mal recitati, catastrofi d'un terrore troppo poco nobile. Ci ha presi la curiosità di sapere se questa forma convenzionale di una letteratura dimenticata e di una società scomparsa, la Tragedia, sia definitivamente morta; se, in un paese senza caste e senza aristocrazia legale, le miserie degli umili e dei poveri possano parlare all'interesse, all'emozione, alla pietà, tanto quanto le miserie dei grandi e dei ricchi; se, in una parola, le lacrime che si piangono in basso possano far piangere come quelle che si piangono in alto.

Queste meditazioni ci hanno indotto a tentare l'umile romanzo di *Suor Filomena*, nel 1861; e adesso ci inducono a pubblicare *Le due vite di Germinie Lacerteux*.

Ed ora, questo libro venga pure calunniato: poco ci importa. Oggi che il Romanzo si allarga e ingrandisce, e comincia ad essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e della ricerca sociale, oggi che esso diventa, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la Storia morale contemporanea, oggi che il Romanzo s'è imposto gli studi e i compiti della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza. Ricerchi dunque l'Arte e la Verità; mostri miserie tali da imprimersi nella memoria dei benestanti di Parigi; faccia vedere alla gente della buona società quello che le dame di carità hanno il coraggio di vedere, quello che una volta le regine facevano sfiorare appena con gli occhi, negli ospizi, ai loro figli: la sofferenza umana, presente e viva, che insegna la carità; il Romanzo abbia quella religione, che il secolo scorso chiamava con il nome largo e vasto di Umanità; basterà questa coscienza: ecco il suo diritto».

(E. e J.de Goncourt, prefazione a *Germinie Lacerteux*, 1865, trad. it. di O. Del Buono, Rizzoli, Milano 1951)

(Leggere la nota introduttiva dei De Goncourt sul link file:///C:/Users/utente/Desktop/1_Romanzo_Goncourt.pdf e sul sito https://cdn2.scuolabook.it/Uploaded/rcs_S.000.NIE.SUM.0064V3T1_preview/rcs_S.000.NIE.SUM.0064V3T1_preview.pdf)
(Il testo integrale della prefazione di Zola in francese è sul sito cf. https://fr.wikisource.org/wiki/Mes_haines/Germinie_Lacerteux.)

Émile Zola e il “romanzo sperimentale”

Come si può vedere dalla prefazione al romanzo dei De Goncourt, **Zola** può essere considerato uno dei principali “apostoli” del Naturalismo francese. Egli, nella prefazione al suo romanzo *Thérèse Raquin* (1867-1868), scrive che il suo punto di partenza è “*lo studio dei caratteri e delle profonde modificazioni dell'organismo sotto l'influsso dell'ambiente e delle circostanze*”. Inoltre, nella premessa al romanzo *La fortuna dei Rougon* (*La fortune des Rougon*), il primo dei venti romanzi che compongono il “*ciclo dei Rougon Macquart*”, egli scrive: “*Voglio spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo d'esseri, si comporti in una società, sviluppandosi, per dare vita a dieci, a venti individui, che appaiono, al primo colpo d'occhio, profondamente dissimili, ma che l'analisi dimostra profondamente legati gli uni agli altri. L'ereditarietà ha le sue leggi, come la gravità. Cercherò di trovare e di seguire, risolvendo il doppio problema dei temperamenti e degli ambienti, il filo che conduce matematicamente da un uomo ad un altro uomo. E quando avrò in pugno tutti i fili, quando terrò fra le mani tutto un gruppo sociale, farò vedere questo gruppo all'opera come attore d'un'epoca storica, lo creerò mentre agisce nella complessità dei suoi sforzi, analizzerò al contempo la somma della volontà di ciascuno dei suoi membri e la spinta generale dell'insieme. I Rougon-Macquart, il gruppo, la famiglia che mi propongo di*

studiare ha per caratteristica il traboccare degli appetiti, il vasto innalzarsi della nostra epoca, che si getta sui piaceri. Fisiologicamente essi sono la lenta successione degli accidenti nervosi e sanguigni che si manifestano in una razza, in seguito ad una prima lesione organica, e che determinano, a seconda degli ambienti, in ciascuno degli individui di tale razza, i sentimenti, i desideri, le passioni, tutte le manifestazioni umane, naturali ed istintive, i cui prodotti prendono i nomi convenzionali di «virtù» e di «vizi». Storicamente, essi partono dal popolo, si irradiano in tutta la società contemporanea, si innalzano a tutte le condizioni, per quell'impulso essenzialmente moderno che ricevono le classi basse in marcia attraverso il corpo sociale, e raccontano così il Secondo Impero mediante i loro drammi individuali, dall'imboscata del colpo di Stato al tradimento di Sedan. Da tre anni raccoglievo documenti di questo grande tragitto, ed il presente volume era già scritto quando la caduta dei Bonaparte, di cui avevo bisogno come artista, e che sempre trovavo fatalmente al termine del dramma, senza osare sperarla così vicina, è venuta ad offrirmi lo scioglimento terribile e necessario della mia opera. Essa è, oggi, completa, si muove entro un cerchio concluso; diviene il quadro di un regno morto, d'una strana epoca di follia e di vergogna. Quest'opera, che formerà parecchi episodi, è dunque, nel mio pensiero, la storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero [...].”

Nella premessa al “**Romanzo sperimentale**” (*Le roman expérimental*), scritto nel 1880, Zola, poi, ribadiva:

«Il più bell'elogio che un tempo si poteva fare ad un romanziere era dire: “E' dotato di immaginazione”. Oggi un simile elogio sarebbe quasi considerato una critica. Infatti, tutte le condizioni del romanzo sono mutate. L'immaginazione non è più la qualità principale del romanziere. Alexandre Dumas, Eugène Sue avevano immaginazione. In Notre-Dame de Paris, Victor Hugo ha inventato dei personaggi ed una storia del più vivo interesse; in Mauprat, George Sand ha saputo appassionare un'intera generazione con gli amori immaginari dei suoi eroi. Ma nessuno ha pensato di attribuire immaginazione a Balzac e a Stendhal. Si è parlato delle loro possenti capacità di osservazione e di analisi; essi sono grandi perché hanno descritto la loro epoca e non perché hanno inventato delle storie. L'evoluzione in atto è stata preparata da loro e, a partire dalle loro opere, l'immaginazione non ha più contatto nel romanzo. Si pensi ai nostri grandi romanzieri contemporanei, Gustave Flaubert, Edmond e Jules Goncourt, Alphonse Daudet: il loro talento non nasce dall'immaginazione, ma dalla capacità di riprodurre la natura con intensità. Insisto sul declino dell'immaginazione, perché mi sembra la caratteristica vera e propria del romanzo moderno. [...] Con il romanzo naturalista, romanzo di osservazione e di analisi, le condizioni cambiano di colpo. Certo il romanziere ricorre ancora all'invenzione; inventa una trama, un dramma; ma si tratta di un pezzetto di dramma, la prima storia che gli capita e che la vita quotidiana gli offre continuamente. Poi nell'economia dell'opera, ciò ha un'importanza assai esigua. I fatti vi compaiono solo come sviluppo logico dei personaggi. Il problema consiste nel costruire creature vive che rappresentano davanti ai lettori la commedia umana con più naturalezza possibile. Tutti gli sforzi dello scrittore tendono a nascondere l'immaginario sotto il reale. Sarebbe uno studio interessante vedere come lavorano i nostri grandi romanzieri contemporanei».

La genialità e l'abilità di un artista, dunque, si manifestano, secondo Zola, non inventando fatti di fantasia o mirabolanti, ma rivelando le connessioni reali di fatti “scientificamente” verificati che sono alla base della natura degli eventi narrati (ad esempio, l'analisi dei legami ereditari tra persone appartenenti ad una stessa famiglia, estesa fino a ai discendenti più lontani; le malattie trasmesse e trasmissibili, l'influenza esercitata dall'ambiente degradato o corrotto in cui vivono i personaggi, le

vicende storiche e il modo in cui il loro irrompere sui personaggi ne condizionano, in positivo o in negativo, comportamenti e azioni).

«*Ma soprattutto il compito più severo, e nello stesso tempo, più appagante dell'»autore naturalista»* è quello di osservare delle situazioni ben precise e creare le possibilità che esse evolvano dinamicamente. Si tratta, di conseguenza, di descrivere dei luoghi e dei momenti topici della Modernità nascente: dalle ferrovie ai teatri, per cominciare, o dalle prime all'Opéra agli atelier dei pittori, dall'impetuoso sviluppo architettonico urbano alla nascita di un ceto medio aggressivo e ambizioso. Oppure si potrebbe trattare dei luoghi in cui il mutamento sociale e politico si è fatto sentire in maniera accentuata: le miniere descritte in *Germinal*, ad esempio, il mare feroce e immutabile al centro delle vicende di *La gioia di vivere* o la campagna retriva e abbarbicata ai propri pregiudizi delle storie ambientate a Plassans (la dimensione urbana che costituisce il punto di partenza da cui tutto il ciclo dei Rougon-Macquart trae origine proprio con il primo dei suoi romanzi e che è stata da lui modellata a partire dalla cittadina di Lorgues e dalla città più grande di Aix-en-Provence dove Zola stesso trascorse una parte della sua giovinezza). In questo modo nascono quelli che lo scrittore francese definisce (con un termine destinato a durare) i «documenti umani¹¹».

... Per fare il punto

Precursori del Naturalismo furono, come si è già accennato, Honoré de Balzac e Gustave Flaubert.

Honoré de Balzac, nella prefazione del 1842 al suo ciclo narrativo "La Comédie humaine", aveva scritto che "... il romanziere deve ispirarsi alla vita contemporanea, studiando l'uomo quale appare nella società e aveva rappresentato la società capitalistica, con un nuovo interesse per il fattore economico, di cui aveva messo in rilievo l'importanza predominante nei rapporti fra gli uomini, tenendosi vicino anche nel linguaggio e nello stile alla realtà del mondo rappresentato¹²". Pertanto, continua il Pazzaglia, "Procedendo su questa linea e rafforzandola con le idee positivistiche, il naturalismo si era proposto uno studio scientifico della società e della psicologia dell'uomo, rigettando ogni idealismo e studiando di preferenza i ceti più umili, che, per le loro reazioni psicologiche elementari, meglio sembravano prestarsi a un'analisi scientifica oggettiva¹³".

Gustave Flaubert fu lo scrittore che i naturalisti considerarono come loro maestro. Egli scrisse il romanzo *Madame Bovary* (1857), caratterizzato dalla **teoria dell'impersonalità** che fa largo uso del "discorso indiretto libero". Flaubert, con i suoi romanzi, aveva impresso una svolta radicale alla tradizione del realismo romantico. Nel 1857, a proposito della sua teoria dell'impersonalità, scriverà: "L'artista deve essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente, sì che lo si senta ovunque, ma non lo si veda mai. E poi l'Arte deve innalzarsi al di sopra dei sentimenti personali e delle suscettibilità nervose. È ormai tempo di darle, mediante un metodo implacabile, la precisione delle scienze fisiche". Flaubert porta in letteratura un sarcasmo che investe tutte le strutture tradizionali della società perbenista e ipocrita.

I fratelli De Goncourt

Tra gli esponenti del naturalismo vanno considerati i fratelli **Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt** autori del romanzo *Le due vite di Germinie Lacerteux*, pubblicato nel 1865 che si

¹¹ Cf. <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/12/il-naturalismo-e-zola-una-teoria-filosofica-del-romanzo-di-giuseppe-panella/>.

¹² Cf. M. Pazzaglia, *Letteratura italiana*, vol. 3, Zanichelli, Bologna, 1986, pag. 706.

¹³ *Ibidem*.

ispirava ad una vicenda vissuta e che venne classificato come il primo esempio di romanzo-documento e di romanzo vero. Nella prefazione alla prima edizione gli autori, rivolgendosi ad un ipotetico pubblico abituato ai romanzi falsi, scrivono "... questo è un romanzo vero... *Ed ora questo libro venga pure calunniato: poco importa. Oggi che il Romanzo si allarga e ingrandisce, e comincia ad essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e della ricerca sociale, oggi che esso diventa, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la Storia morale contemporanea, oggi che il Romanzo s'è imposto gli studi e i compiti della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza. Ricerchi dunque l'Arte e la Verità; mostri miserie tali da imprimersi nella memoria dei benestanti di Parigi; faccia vedere alla gente della buona società... la sofferenza umana, presente e viva*".

La poetica naturalista

La poetica naturalistica si fonda sulla rappresentazione deterministica della vita e dell'uomo: il romanzo diventa un **romanzo** sperimentale che consente di analizzare la vita degli individui con il metodo delle scienze naturali sociologiche. I principi della teoria del romanzo sperimentale furono comunque fissati da Émile Zola in due punti fondamentali secondo i quali lo scrittore:

- deve osservare e riprodurre oggettivamente la realtà;
- deve utilizzare una scrittura che connoti l'opera del romanziere come un documento oggettivo dal quale non deve trasparire nessun intervento soggettivo dell'autore.

I temi della narrativa naturalista

La narrativa naturalista è stata anti-idealistica e anti-romantica ed è sempre stata improntata alla denuncia sociale che doveva emergere dalla descrizione scientifica ed obiettiva dei fatti.

Tra i temi principali riscontriamo

- la vita di tutti i giorni rappresenta nella sua insulsaggine, nelle sue piccolezze e nelle sue ipocrisie;
- le passioni morbose che spesso toccavano il fondo della patologia psichiatrica, come la follia e il crimine;
- le condizioni di vita delle classi subalterne, soprattutto del proletariato urbano che, con la sua miseria fatta di prostituzione, alcolismo, delinquenza minorile offriva un chiaro esempio ed una irrinunciabile opportunità di analisi di vere e proprie patologie sociali.

Il Naturalismo e il Verismo

Lo spirito positivista, che con determinismo materialistico applica il metodo scientifico anche ai fenomeni umani, influenza in profondità la narrativa. Il Naturalismo francese aspira, infatti, alla fedele riproduzione della realtà. I romanzi diventano affreschi di un determinato momento storico. La **Commedia umana** di Balzac diventa un modello di riferimento. In questa sorta di opera monumentale l'umanità appare come la risultante del proprio contesto.

Un altro precursore del Naturalismo è Flaubert che, in **Madame Bovary**, dipinge uno spaccato borghese denso di ipocrisia. In Flaubert viene esplicitato il principio della impersonalità immaginando un autore che rispetto alla sua opera si ponga come Dio di fronte alla creazione: invisibile e onnipotente. Il romanzo si prefigge di applicare alla letteratura gli studi e i compiti della scienza.

Nelle opere di **Zola** troviamo una riflessione metaletteraria e nel saggio **Il romanzo sperimentale** l'autore attribuisce alla narrazione le stesse prerogative (minuzia, crudezza, oggettività) di un esperimento scientifico. Egli, nel ciclo dei **Rougon-Macquart**, segue le vicende di una famiglia nell'arco

di ben cinque generazioni, mettendo così in relazione le condizioni storiche e gli effetti sociali e psicologici sui singoli individui. Tradotti in italiano, e diffusi soprattutto nell'area culturale ed intellettuale milanese, i romanzi di Zola incontrano l'interesse di alcuni narratori, sempre più persuasi dell'esigenza di raccontare le verità del neonato Regno d'Italia e, prima tra tutte, la **questione meridionale**, esplosa in seguito alla diffusione dell'***Inchiesta in Sicilia*** curata, nel 1876 da Sidney

Sonnino e Leopoldo Franchetti¹⁴. Luigi Capuana dà al Verismo consistenza teorica, difendendo entusiasticamente le forme francesi ed elaborando la cosiddetta ***poetica del vero***. Giovanni Verga ne realizza i principi con la sua straordinaria produzione di romanzi e novelle incentrati sul mondo rurale, dei cui componenti il narratore assume il punto di vista, eclissandosi dalla propria opera. Anche **Federico De Roberto** tende verso l'impersonalità, ma concentra i suoi interessi sulle classi superiori, mostrate nella loro meschinità e decadenza morale.

Se sono evidenti le analogie, Naturalismo e Verismo presentano, tuttavia, delle differenze importanti:

1. la focalizzazione sull'arretratezza del Meridione italiano comporta innanzitutto la rappresentazione di un ambiente contadino molto diverso dall'ambiente del proletariato francese. Questo, inoltre, influenza l'ideologia che è sullo sfondo e che, presso gli autori veristi, è improntata a una tragica rassegnazione.
2. Il ruolo del narratore è diametralmente opposto a quello dei narratori francesi: mentre l'impersonalità naturalista si fonda sul distacco dell'osservatore che, come in un laboratorio, giudica dall'alto e dall'esterno i referti sociali, la scomparsa, l'eclissi del narratore verista nel contesto osservato non prevede alcun punto di vista esterno. Il mondo degli umili e dei vinti, come vedremo soprattutto in Verga, sembra prendere direttamente la parola.

¹⁴ Nel 1876 Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti pubblicarono una loro inchiesta sulla Sicilia. Nel primo volume dell'inchiesta, intitolato ***Condizioni politiche ed amministrative della Sicilia***, Franchetti approfondì il tema delle radici storico-sociali della violenza diffusa e della mafia. Il fiorire della criminalità organizzata nell'isola fu collegato dal giovane toscano al ramificato e profondo sistema di complicità e di clientelismo di cui essa sembrava godere ai più svariati livelli. L'organicità della mafia nel contesto economico, antropologico e sociale alimentava anche la fedeltà verso un gruppo ristretto di individui che si accresceva sempre di più mano a mano che venivano meno il consenso e la fiducia nei confronti delle istituzioni e del bene comune. Il Franchetti affermava che il sistema clientelare della mafia affondava le sue radici nella storia economica e politica della Sicilia che per secoli, nonostante i tentativi riformatori, era stata caratterizzata da un impianto sostanzialmente feudale, in cui dominio, sopraffazione e abusi di potere la facevano da padroni sul complesso delle relazioni sociali ed economiche. L'abolizione del regime feudale con la costituzione del 1812 era stata solo formale, ma, di fatto, non la realtà era rimasta immutata. “Ma – osserva Franchetti – se dopo l'abolizione della feudalità non era mutata la sostanza delle relazioni sociali, ne era bensì mutata la forma esterna. Avevano cessato di essere istituzioni di diritto la prepotenza dei grandi ed i mezzi di sancirla: le giurisdizioni e gli armigeri baronali. L'strumento che conveniva adesso adoperare per i soprusi, era in molti casi l'impiegato o il magistrato”. Con l'unità d'Italia la situazione non migliorò, anzi! I latifondisti incrementarono il loro potere e la loro capacità di sopraffazione sulle classi meno abbienti. In questa difficile situazione lo Stato italiano avrebbe dovuto ripristinare l'autorità della legge e lo stato di diritto non con metodi repressivi, ma attraverso il controllo, da parte del potere centrale, della polizia e della magistratura sulle varie consorterie locali. Particolarmente profetico e, dunque, ancora oggi attuale, fu il monito finale lanciato dal Franchetti: “l'Italia potrà sussistere per molto tempo ancora in quelle medesime condizioni nelle quali vive da quindici anni. Sono molte le malattie organiche che non spingono a pronta morte. Ma in un organismo indebolito, pieno di germi di decomposizione, quelle medesime cagioni che in un corpo sano produrrebbero effetti appena avvertibili, generano lo sfacelo generale. E quando questo avvenisse, i primi a soffrirne crudelmente sarebbero i membri di quella classe che adesso non sa capire quali responsabilità e quali doveri le imponga di fronte al rimanere della nazione il fatto ch'essa è quasi sola a trar profitto della libertà italiana”. Un monito, quello di Franchetti, ancora oggi drammaticamente attuale. Franchetti e Sonnino, in pratica, già negli anni della Sinistra storica al potere, scrivevano “il Governo e tutto ciò che lo rappresenta o che è da lui rappresentato, è in molti luoghi profondamente disprezzato”, evidenziando anche la profonda **distanza tra il Paese reale e il Paese legale**. Il **Paese reale** era quello della complessa e immobile società siciliana, quello della **microstoria** dei contadini e dei pescatori siciliani (che saranno i personaggi principali della narrativa verghiana); il **Paese legale**, invece, era il Regno unitario, da poco formatosi, che sottraeva i figli per mandarli a morire come soldati in guerre lontane e ignote, costringendoli a combattere contro “**nemici che nessuno sapeva bene nemmeno chi fossero**”). Il **Paese legale** era quello del nuovo Stato nazionale, e delle sue leggi. Del **Paese reale** faceva parte anche il borgo di Aci Trezza dei personaggi verghiani. In questo **Paese reale** il **Paese legale**, cioè lo Stato nazionale rappresentato dalla pubblica autorità era “**simile a un esercito in mezzo a paese nemico**”.

Il Naturalismo si diffonde in Francia e segue il pensiero positivista descrivendo la realtà psicologica e sociale attraverso i metodi delle scienze naturali. La voce narrante enfatizza il modo di vedere e di esprimersi dell'autore, del borghese colto e spesso vengono adottati sia giudizi esplicativi che impliciti. Vengono descritti in particolar modo gli ambienti delle grandi città francesi in cui è in pieno sviluppo il capitalismo industriale ed il proletariato urbano. **Gli autori naturalisti credono che la letteratura, intesa e realizzata anche come opera di denuncia, possa contribuire a migliorare la società che è regolata da leggi deterministiche e scientifiche.**

Il Verismo, si diffonde in Italia negli ultimi trent'anni del XIX ed è considerato, in parte erroneamente, come la versione italiana del Naturalismo francese. Tra i maggiori esponenti di questa corrente letteraria ricordiamo Giovanni Verga e Luigi Capuana. Nella narrativa verista **vengono descritti in modo scrupoloso gli ambienti rurali e la realtà arretrata e immobile del nostro Meridione.**

Il romanzo più significativo del Verismo italiano è “*I Malavoglia*” di Giovanni Verga

I veristi affermano che la società è governata da un crudele antagonismo che distrugge non solo i singoli individui, ma anche interi gruppi e classi sociali, la sopraffazione del più forte sul più debole e dal prevalere dell'interesse individuale su quello collettivo che va spesso sotto il nome di darwinismo sociale.

Nel Verismo si impone il pessimismo di chi considera immodificabile la realtà umana e non spera in alcun modo che la letteratura possa modificarla la realtà. Pertanto, l'autore deve limitarsi alla riproduzione oggettiva dei fatti. I veristi utilizzano la tecnica della *regressione*, lasciando che i fatti vengano narrati e giudicati secondo il punto di vista ed i valori dai personaggi, non secondo la visione dell'autore.

Lettura esplicativa (dal sito <http://www.letteraturaitalia.it/4-autori-e-opere-ottocento/naturalismo-e-verismo/>)

I contenuti

I romanzi naturalisti raccontano storie di povera gente, come la serva Germinie Lacerteux dell'omonimo romanzo dei Goncourt, o i proletari e i minatori dei romanzi di Zola.

Nella prefazione al loro romanzo i Goncourt scrivono “Dobbiamo chiedere scusa al pubblico per questo libro che gli offriamo e avvertirlo di quanto vi troverà. Il pubblico ama i romanzi falsi: questo è un romanzo vero. Ama i romanzi che danno l'illusione di essere introdotti nel gran mondo: questo libro viene dalla strada. (...) Vivendo nel diciannovesimo secolo, in un'epoca di suffragio universale, di democrazia, di liberalismo, ci siamo chiesti se le cosiddette “classi inferiori” non abbiano diritto al Romanzo; se questo mondo sotto un mondo, il popolo, debba restare sotto il peso del “vietato” letterario (...) se, in un paese senza caste senza aristocrazia legale, le miserie degli umili e dei poveri possano parlare all'interesse, all'emozione, alla pietà, tanto quanto le miserie dei grandi e dei ricchi; se, in una parola, le lacrime che si piangono in basso possano far piangere come quelle che si piangono in alto.”

Anche i romanzi e le novelle dei veristi italiani raccontano di gente umile: contadini, pastori, pescatori del Sud Italia o operai e piccoli artigiani delle città del Nord.

Il realismo e l'impersonalità.

Naturalisti e veristi si ispirano al realismo il cui principio fondamentale è l'arte intesa come rispecchiamento della realtà.

Il realismo punta alla riproduzione esatta, fotografica, completa e sincera dell'ambiente sociale e del mondo contemporaneo; questa riproduzione deve essere la più semplice possibile affinché tutti possano comprenderla e produce **un'arte fondata sull'osservazione della vita così come essa è nella sua complessità, senza giudizi e pregiudizi da parte dell'artista**".

Per raccontare il reale, naturalisti e veristi utilizzano tecniche narrative nuove. Sul modello di Gustave Flaubert, i naturalisti francesi e i veristi italiani ricercano il distacco scientifico, l'osservazione attenta e impersonale, l'aderenza della forma alla realtà rappresentata: è la tecnica della cosiddetta **impersonalità**.

Emile Zola, il principale esponente e teorico del Naturalismo francese, nel saggio *Il romanzo sperimentale* («*Le Roman expérimental*») descrive il romanziere come "un osservatore e uno sperimentatore", cioè come uno scienziato che ha come oggetto lo studio dell'uomo, delle sue passioni, dei suoi pensieri. Il romanzo diviene, così, un laboratorio dove lo *scrittore-scienziato* realizza i suoi esperimenti. Zola aderisce al determinismo della scienza positivista in base al quale è possibile giungere alla conoscenza scientifica dell'uomo nella sua sfera individuale e sociale. Nello stesso saggio Zola scrive "Un identico determinismo deve regolare il ciottolo della strada e il cervello dell'uomo. Con le nostre osservazioni e i nostri esperimenti portiamo avanti il lavoro del fisiologo, il quale ha portato avanti quello del fisico e del chimico. In qualche modo facciamo della psicologia scientifica per completare la fisiologia scientifica e non dobbiamo fare altro che utilizzare nei nostri studi sulla natura e sull'uomo lo strumento decisivo del metodo sperimentale. In una parola dobbiamo operare sui caratteri, sulle passioni, sui fatti umani e sociali, come il fisico e il chimico operano sui corpi inanimati e come il fisiologo opera sugli organismi viventi. Il determinismo regola l'intera natura. L'investigazione scientifica, il procedimento sperimentale combattono ad una ad una le congetture degli idealisti e sostituiscono i romanzi di pura immaginazione con i romanzi di osservazione e di esperimento". **Zola assegna al romanziere un compito morale, il romanzo ha una "utilità pratica"** che permette "di controllare il bene e il male, regolare la vita, guidare la società, risolvere alla lunga tutti i problemi del socialismo".

I veristi italiani non credono alla scientificità e all'utilità del romanzo sperimentale di stampo zoliano. Mutuano, però, dal romanzo naturalista francese le nuove tecniche narrative. In un saggio del 1881 Luigi Capuana, scrittore e teorico del Verismo italiano, asserisce che la novità del Naturalismo non sta "nella

pretesa di un romanzo sperimentale, bandiera che Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirare la folla che altrimenti passerebbe via (...) ma soltanto nella forma (...) nella perfetta impersonalità dell'opera d'arte”.

Anche Verga teorizza l'impersonalità, ovvero la scomparsa dell'autore, e l'ideale del romanzo come opera che “*sembrerà essersi fatta da sé*”. Nella prefazione a *L'amante di Gramigna*, una novella del 1880, Verga scrive: “Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, (...), 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”. Lo stile e il linguaggio impiegati dallo scrittore devono essere aderenti al tema trattato: nella *Prefazione* a *I Malavoglia* Verga afferma che la forma deve essere “inerente al soggetto”¹⁵.

Verga, naufragio con spettatore (video del prof. Stefano Prandi)

La letterarietà¹⁶ può essere una nemica della letteratura. Ci sono letterati che combattono la letterarietà. Sicuramente Manzoni è uno di questi e la linea manzoniana viene portata a compimento, in qualche modo da Verga.

Verga aspira ad essere un narratore invisibile, cioè a scomparire dal testo come artefice e fa sì che la vicenda in qualche modo dia l'impressione di svilupparsi da sé. Dirà Verga nella prefazione al suo romanzo *L'Amante di Gramigna*, “*la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera sembrerà essere fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine*”.

La sua è una **regia occulta** che risulta ancora più difficile, rispetto ad una regia esplicita, proprio perché è invisibile. Verga aspira, attraverso la propria narrativa, (**Verga è un autore che sceglie esclusivamente la narrativa e questa è una novità importante**) a creare “**una scienza del cuore umano**” (Stefano

¹⁵ Cfr. <http://www.litteraturaitalia.it/4-autori-e-opere-ottocento/naturalismo-e-verismo/>

¹⁶ Per **letterarietà** possiamo intendere una notevole ed eccessiva dipendenza di un autore dai canoni letterari tradizionali.

Prandi), cioè, attraverso l'analisi e la narrazione di fatti esterni, materiali, si propone di dire qualche cosa di importante e di profondo sull'uomo, e sul cuore dell'uomo, sul suo stato d'animo. Questa necessità dello scrittore di essere oggettivo la si vedrà molto bene nella grande passione che caratterizzerà la fase finale della vita di Verga: la passione per la fotografia. Il **Verga fotografo** dice moltissimo del **Verga narratore**. La grande novità della narrativa di Verga nel panorama letterario italiano è che Verga rompe, per così dire, l'unitarietà del racconto romanzesco e, per la prima volta, pone più il lettore non più di fronte ad una vicenda che simbolicamente rappresenta una sorta di unità, ma, piuttosto, di fronte alla storia dei ceti sociali che affannosamente cercano di ottenere quello che è considerato il valore per eccellenza di una società borghese: il successo economico e la ricchezza, senza, però, riuscirci.

I **Malavoglia** e **Mastro-don Gesualdo** sono due momenti differenti di uno stesso tragico destino. I Malavoglia non riescono a sollevarsi dalla loro condizione di miseria; Mastro-don Gesualdo apparentemente ci riesce, senza, però, tuttavia avere un tipo di distacco da quella che è una sorta di concezione precapitalistica di ricchezza. In definitiva, il ciclo verghiano dei Vinti presenta tutta una serie di classi sociali e di personaggi che verranno travolti dalla cosiddetta **“fiumana del progresso”**. Traspare, evidentemente, in Verga una concezione pessimistica e fatalistica del progresso che, in qualche modo, fa di Verga un **“veggente”**, uno scrittore che prevede, se così si può dire, una serie di eventi negativi che poi sarebbero effettivamente avvenuti nel secolo successivo. Anche Verga inventa una lingua perché ha bisogno di una lingua che sia plausibile e verisimile per i suoi personaggi, una lingua che riscrive il dialetto senza, però, ricorrere ad esso, facendo ricorso a proverbi e a modi di dire che vengono proprio dal basso, sono popolari e presentando un quadro che, non solo tematicamente, ma anche formalmente, rappresenta veramente la coralità dei suoi personaggi¹⁷.

¹⁷ Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi: «Perché il motto degli antichi mai menti»: – «Senza pilota barca non cammina» – «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose. Ecco perché la casa del nespolo prosperava [...].

Giovanni Verga

Verga nacque a Catania nel 1840.

Due furono i suoi romanzi giovanili: *Amore e patria*, scritto nel 1857 e mai pubblicato, e *I carbonari della montagna*, pubblicato nel 1860. Al centro del romanzo troviamo le vicende legate alla resistenza antifrancese in Calabria dopo l'armistizio di Villafranca¹⁸ del 1859.

Apparteneva ad una famiglia agiata di proprietari terrieri e crebbe seguendo gli ideali patriottici risorgimentali e un gusto letterario di tipo romantico.

La sua formazione fu irregolare e autonoma e fu legata anche ai suoi spostamenti. Si trasferì a Firenze nel 1865, dove pubblicò il romanzo autobiografico *Una peccatrice* (1866) e *Storia di una capinera* (1871).

In entrambe le opere Verga non si ispira più a personaggi legati a eroi e a vicende sentimentali, ma a donne travolte da amori passionali. Il primo dei due romanzi, a carattere fortemente autobiografico, narra la storia di un intellettuale siciliano che, proprio come il Verga, andando alla ricerca dell'affermazione personale e del successo letterario, conquista entrambi, ma si allontana definitivamente dall'amore per la donna amata, causandone il suicidio.

Storia di una capinera, invece, è un romanzo sentimentale che narra le vicende della giovane Maria, orfana di madre, costretta alla vita monastica e, per questo, impazzita per amore. L'opera è anche un romanzo epistolare, in parte autobiografico: prende spunto, infatti, da una vicenda vissuta in prima persona da Giovanni Verga in età giovanile. L'episodio risale all'estate 1854-1855 quando, in seguito all'epidemia di colera che si era scatenata su Catania, la famiglia Verga si rifugia a Tebidi, una località tra Vizzini e Licodia. Verga, all'epoca quindicenne, si innamora di Rosalia, giovane educanda del monastero di San Sebastiano (Vizzini), dove è monaca anche sua zia.

L'autore così spiega il significato del titolo nell'introduzione al romanzo:

«Avevo visto una povera capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia ci guardava con occhio spaventato; si rifuggiva in un angolo della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lagrime. Ma non osava ribellarsi, non osava tentare di rompere il fil di ferro che la teneva carcerata, la povera prigioniera. Eppure, i suoi custodi, le volevano bene, cari bambini che si trastullavano col suo dolore e le pagavano la sua malinconia con miche di pane e con parole gentili. La povera capinera cercava rassegnarsi, la meschinella; non era cattiva; non voleva rimproverarli neanche col suo dolore, poiché tentava di beccare tristamente quel miglio e quelle miche di pane; ma non poteva inghiottirle. Dopo due giorni chinò la testa sotto l'ala e l'indomani fu trovata stecchita nella sua prigione. Era morta, povera capinera! Eppure, il suo scodellino era pieno. Era morta perché in quel corpicino c'era qualche cosa che non si nutriva soltanto di miglio, e che soffriva qualche cosa oltre la fame e la sete.

Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito: una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni, storia di

¹⁸ Questo accordo fu concluso tra l'8 e l'11 luglio 1859 e pose fine alla seconda guerra di Indipendenza italiana. Napoleone III, temendo complicazioni internazionali e l'avversione dell'opinione pubblica francese alla possibile creazione di uno Stato unitario italiano ai propri confini, propose all'Austria l'armistizio, con cui Napoleone III e Francesco Giuseppe stabilirono che la Lombardia fosse assegnata alla Francia, che l'avrebbe a, sua volta, ceduta al Piemonte; che il granduca di Toscana e i duchi di Modena e Parma avrebbero riavuto i loro troni; che si giungesse alla creazione di una confederazione italiana con a capo il Papa e che di tale confederazione avrebbe fatto parte anche il Veneto, pur restando sotto la Corona austriaca. Vittorio Emanuele II ratificò questi accordi con la clausola «*en tout ce qui me concerne*», che gli permise più tardi di procedere all'annessione dell'Italia centrale, senza venir meno giuridicamente agli accordi. In seguito alla firma dell'armistizio Cavour si dimise per disaccordo da presidente del Consiglio. L'armistizio, infatti, venne considerato da Cavour un tradimento da parte della Francia agli impegni presi.

un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto; io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le gretole della sua prigione, che non cantava, che beccava tristamente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta. Ecco perché l'ho intitolata: Storia di una capinera.»

(Estratto dal romanzo *Storia di una capinera* di Giovanni Verga).

Nel 1872 si spostò a Milano, frequentò gli ambienti della Scapigliatura, venendo a contatto con Cletto Arrighi, Emilio Praga e Arrigo Boito. A Milano ebbe anche modo di conoscere le riflessioni degli intellettuali sul Realismo con l'apporto di personalità del calibro di Luigi Capuana e Federico De Roberto. Importante fu anche l'incontro con **Giuseppe Giacosa, drammaturgo, scrittore e librettista italiano**. Durante il soggiorno milanese scrisse i romanzi *Eva* (1873), *Eros* (1874) e *Tigre reale* (1875). Dopo alcune novelle che si concentrano sugli strati più umili della società meridionale (Nedda 1874), è intorno al 1878 che matura la sua svolta verista, progettando un ciclo di romanzi sul modello zoliano, "I Vinti", secondo questo schema: *I Malavoglia* (1881), che furono un clamoroso insuccesso, il *Mastro-don Gesualdo* (1889), *La duchessa de (di) Leyra* (1922), incompiuto, *L'onorevole Scipioni* e *l'uomo di lusso* mai realizzati.

L'idea è di descrivere la lotta per la vita con le sue conseguenze disastrose per tutte le sue classi sociali. I pescatori siciliani, rappresentati ne *I Malavoglia*, sono solo il gradino più basso di un quadro generale in cui le aspirazioni di nobilitazione e di mobilità sociale sono frustrate. Anche in *Mastro-don Gesualdo* qualunque ambizione di questo tipo è destinata al fallimento. Verga si dedicò con impegno anche alle novelle con le due raccolte di ambientazione rurale *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883).

Il mancato compimento del ciclo dei Vinti, l'involuzione delle vicende storiche di fine secolo e il suo ritorno a Catania lo spinsero, negli ultimi anni, verso un progressivo isolamento dal quale lo distrassero solo l'interesse per la filosofia e un'ideologia politica che diveniva sempre più conservatrice. Morì nel 1922 nella sua città natale. Nel 1893, con il ritorno nella città siciliana aveva maturato in lui un forte distacco dalla letteratura. Nel 1922 era stato nominato Senatore del Regno.

Il Verismo di Verga si basa su una concezione profondamente pessimistica della convivenza sociale, fondata sulla *lotta per la vita*, sulla *legge del più forte*, sulla consapevolezza della inevitabile sconfitta dei più deboli e su un marcato materialismo. I suoi *Vinti*, i personaggi dei suoi romanzi e delle novelle, non possono essere aiutati, ma soltanto raccontati quanto più fedelmente possibile.

Per questo, dunque, declina il Naturalismo francese in uno stile impersonale fino all'estremo: l'autore, con la sua personalità, il suo giudizio e la sua provenienza sociale, deve nascondersi in modo che, come si è già sottolineato, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé. Affinché ciò sia possibile, lo scrittore deve fare spazio alla mentalità e al linguaggio dei personaggi, dando l'impressione di abbassarsi al loro livello. Questa tecnica anima una narrazione corale e popolare in cui i valori sono *straniati* e prendono il sopravvento, in contrasto con la morale dell'autore e del suo pubblico colto e borghese, invitato ad una lettura critica, il cinismo, la superstizione, la meschinità.

Una tendenza di fondo del Verga fu il progressivo distacco dalla tradizione letteraria italiana e da chi, tra i poeti moderni come il Carducci, nutriva una profonda ammirazione verso la tradizione classica. Suoi modelli di riferimento sarebbero presto diventati gli scrittori francesi, come Dumas, e, soprattutto, i naturalisti.

Proprio a Milano, come si è detto, Verga era entrato a contatto con gli ambienti legati alla Scapigliatura. Appartengono a questo periodo i tre romanzi Eva (1872), Eros (1875) e Tigre reale (1875).

Il 1878 segna la svolta della cosiddetta conversione al Verismo, con la pubblicazione della novella Rosso Malpelo (pubblicato nel 1878 sul “Fanfulla della domenica” e nel 1880, sotto forma di opuscolo, nella “Biblioteca dell'Artigiano”). Sempre nel 1880 fu incluso nella raccolta di novelle “Vita dei campi” (1878-1880), di cui il Verga darà alla luce l’edizione definitiva nel 1897.

Al racconto Rosso Malpelo seguono le novelle di Vita dei campi (1878-1880) e, nel 1883, il primo romanzo del Ciclo dei Vinti: *I Malavoglia*¹⁹.

Esempi di tecnica narrativa di Giovanni Verga

(Testo citato dal sito https://it.wikipedia.org/wiki/Tecnica_narrativa_di_Giovanni_Verga)

“La tecnica narrativa utilizzata da Giovanni Verga nelle opere veriste composte dal 1878 in poi, possiede caratteri di originalità innovativi che si distaccano dalla tradizione e anche dalle esperienze contemporanee sia italiane che straniere.

Tra le tecniche narrative utilizzate da Giovanni Verga si ricordano:

- La tecnica dello straniamento**
- L'utilizzo del discorso indiretto libero**
- La tecnica dell'impersonalità**
- La tecnica della premessa o "regressione"**

Nelle opere di Giovanni Verga non si avverte direttamente il punto di vista dello scrittore e la voce che racconta è allo stesso livello dei personaggi. Infatti non capita nei romanzi di Verga che a raccontare sia il narratore "onnisciente" tradizionale, come nei romanzi di Manzoni o Balzac, che interviene nel racconto a commentare o giudicare i comportamenti dei personaggi, anche se per *I Malavoglia* si può parlare di narratore onnisciente.

Nelle opere di Verga a raccontare non è un personaggio in particolare ma è il narratore che, mimetizzandosi negli stessi personaggi, pensa e sente come loro e adotta il loro stesso modo di esprimersi. Chi racconta potrebbe essere uno dei personaggi, che però non appare mai direttamente nella vicenda e rimane nell’anonimato.

Un chiaro esempio che inaugura il nuovo modo di narrare di Verga lo troviamo nell’incipit della sua prima novella verista, Rosso Malpelo, pubblicata nel

¹⁹ Come avremo modo di vedere più approfonditamente, il Ciclo dei Vinti avrebbe dovuto comporsi di cinque romanzi: *I Malavoglia*, il Mastro-don Gesualdo, La Duchessa di Leyva, L'onorevole Scipioni e L'uomo di lusso, sul modello del ciclo dei Rougon-Macquart di Zola. In una lettera inviata all’amico Salvatore Paola Verdura, Verga aveva annunciato, nel 1878, “una fantasmagoria della lotta per la vita”, che si estende dal cenciaiuolo, al ministro, all’artista. Rispetto a Zola, Verga non è mosso da un intento scientifico, tipico del romanzo sperimentale francese, ma vuole delineare un quadro ed uno spaccato sociale della “fisionomia della vita italiana moderna” attraversando tutte le classi sociali ed evidenziando, come filo conduttore unificante il principio della lotta per la sopravvivenza, ricavato dalle teorie di Darwin ed applicato alla società italiana attraverso i conflitti sociali e di interesse ad ogni livello. Nell’ambito di questa lotta per la sopravvivenza, però, Verga si sofferma su “coloro che piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvissuti”. Nella prefazione ai Malavoglia, Verga metteva in relazione la condizione dei vinti con la “fiumana del progresso umano” e in tale contesto si svolge la lotta per i bisogni materiali.

1878: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone». Da queste parole si rivela una visione primitiva e superstiziosa della realtà e tutta la vicenda viene narrata da questo punto di vista, cioè non quello del narratore colto ma da uno qualunque dei vari minatori della cava in cui lavora Malpelo.

Se capita che la voce narrante commenti e giudichi i fatti, non lo fa secondo la visione colta dell'autore, ma secondo la visione semplice e rozza della collettività popolare che, non riuscendo a cogliere le motivazioni psicologiche autentiche delle azioni, le deforma in base ai suoi principi di interpretazione. Di conseguenza anche il linguaggio non è quello che potrebbe essere dello scrittore, ma è un linguaggio carente, intermezzato da modi di dire, paragoni, proverbi e imprecazioni.

La sintassi è elementare e a volte scorretta e in essa appare la struttura dialettale, anche se il Verga non usa mai direttamente il dialetto, e se deve citare un termine dialettale lo isola per mezzo del corsivo. Verga afferma di aver cercato, nelle sue opere, di mettere in prima linea, e solo in evidenza, l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore.

Egli nelle sue dichiarazioni teoriche sembra dunque propenso verso una tecnica narrativa in cui la psicologia dei personaggi emerge solo dai dialoghi e dalle azioni, ma in realtà non tutti i suoi personaggi sono visti dall'esterno e non sempre si conoscono i pensieri e i sentimenti solamente attraverso i gesti e le parole.

Capita anzi spesso che il punto di vista del racconto coincida con quello di un personaggio, in modo che il lettore, vedendo le cose con i suoi occhi, le interpreti attraverso i suoi giudizi e venga posto al centro della sua psiche.

Se la riproduzione sincera della realtà oggettiva con l'esclusione di ogni intervento giudicante dall'esterno possono condurre all'annullamento di ogni rapporto critico tra l'autore e la materia, Verga riesce, proprio grazie alla sua particolare tecnica narrativa, ad evitare questo rischio. Perché, come scrive Baldi «... la regressione nella realtà rappresentata, lungi dal riprodurre la realtà ad un unico livello del suo manifestarsi, determina tutto un gioco di primi piani e di punti di vista.»

Viene così spesso, nei racconti di Verga, ad opporsi un punto di vista alternativo che è interno alla realtà come nel caso di Rosso Malpelo, dove al mondo della miniera che accetta in modo passivo i meccanismi della lotta per la vita, viene a contrapporsi il punto di vista del protagonista che è illuminato da una sua consapevolezza critica.

Così avviene anche nei Malavoglia, in cui si oppone alla realtà del villaggio, dominata dall'interesse e dall'egoismo, il punto di vista di alcuni protagonisti, che è ispirato ai valori più puri e disinteressati, come la famiglia, l'onore, la generosità.

Ma anche dove è dominante l'ottica della lotta per la vita, come nella novella "La roba", il rapporto critico con la realtà non viene ad annullarsi.

Infatti, proprio l'accettazione apparente della logica del protagonista che sembra ignorare ogni senso di umanità e di generosità, viene a creare un forte attrito con il modo giusto di vedere le cose a cui l'autore fa riferimento in modo implicito.

In questo modo, il lettore è costretto a fare un confronto tra il comportamento disumano del personaggio con i principi naturali che regolano ogni convivenza civile e il mondo della lotta per la vita appare così in tutta la sua crudeltà in modo più chiaro che se l'autore intervenisse a commentare e a giudicare. In tutti questi casi il Verga, pur restando fedele al principio della impersonalità, non accetta, grazie alla tecnica dello straniamento, il lato negativo della realtà in modo acritico, ma fa scaturire dalle cose stesse il giudizio.

Tecnica dello straniamento

La tecnica dello straniamento «consiste nell'adottare, per narrare un fatto e descrivere una persona, un punto di vista completamente estraneo all'oggetto». Questo procedimento narrativo lo troviamo utilizzato, tra l'altro, nelle opere veriste di Giovanni Verga.

La definizione di straniamento venne data dai formalisti russi degli anni Venti che adottano, per narrare un fatto e descrivere una persona, un punto di vista completamente diverso. Un esempio è il racconto di Tolstoj, "Cholstomér", un bellissimo cavallo, costretto a fare la bestia da soma, che è perplesso sull'uso che gli uomini fanno del linguaggio e soprattutto delle parole mio, mia, miei, giungendo alla conclusione che i cavalli sono, ovviamente, superiori agli uomini per la loro capacità di riflettere sui fatti e non sulle parole. «Continuai a pensarci su e solamente assai più tardi, in seguito a molti e diversi rapporti con gli uomini capii finalmente il significato che a queste oscure parole attribuiscono gli uomini. Il loro significato eccolo: nella loro vita gli uomini si lasciano guidare non dai fatti ma dalle parole. Tali parole, considerate da loro molto importanti, sono 'mio, mia, miei' che essi usano riferendosi alle cose più disparate. Chi può, per effetto di questo gioco combinato tra di loro, dire la parola 'mio' in relazione al maggior numero di cose, è considerato il più felice di tutti».

Come risultato si ottiene quello di far apparire insolite e incomprensibili cose normali, o viceversa, solo perché presentate attraverso un punto di vista estraneo.

Tecnica dello straniamento nel romanzo *I Malavoglia*

Molti esempi di straniamento si trovano nel romanzo *I Malavoglia* dove tutto quello che provano i protagonisti di vero e disinteressato viene visto dal punto di vista della gente del paese che, non avendo gli stessi valori, è portata a dare giudizi solamente in base all'interesse economico e al diritto di chi è più forte facendo così apparire "strano" ciò che, secondo la scala dei valori universalmente accettata, è "normale".

Così, ad esempio, l'onestà di padron 'Ntoni, che pur di non mancare di parola riguardo al debito dei lupini, lascia che la sua casa venga pignorata, si trasforma, dal punto di vista di padron Cipolla, che avrebbe preso per nuora Mena Malavoglia solamente se come dote avesse portato delle proprietà, una vera truffa a suo danno: «D'allora in poi i Malavoglia non osarono mostrarsi per le strade né in chiesa la domenica, e andavano sino ad Aci Castello per la messa, e nessuno li salutava più, nemmeno padron Cipolla, il quale andava dicendo: -

Questa partaccia a me non la doveva fare padron 'Ntoni. Questo si chiama gabbare il prossimo, se ci aveva fatto mettere la mano di sua nuora nel debito dei lupini! - Tale e quale come dice mia moglie! - aggiungeva mastro Zuppiddu. - Dice che dei Malavoglia adesso non ne vogliono nemmeno i cani». O come quando per lo stesso motivo padron 'Ntoni viene giudicato «minchione» dall'avvocato Scipioni («... ma questi gli rideva sul naso, e gli diceva che "chi è minchione se ne sta a casa"») e dalla collettività perché non era stato capace di fare i suoi affari, così la purezza dei sentimenti tra Alfio e Mena viene vista dalla mentalità di zio Crocifisso in "rabbia" di maritarsi.

Verga vuole pertanto dimostrare, con questo effetto di "straniamento", come sia impossibile praticare valori puri e disinteressati in un mondo regolato dalla legge della lotta per la vita e mettere in evidenza il prevalere dei principi dell'interesse e della forza, a cui non è possibile contrapporre nessuna alternativa.

Questo tipo di straniamento compare quando sono in scena personaggi puri e onesti come i Malavoglia, ma quando si presentano i personaggi del villaggio gretti e meschini, si assiste ad una forma di straniamento che si può definire "rovesciata", dove ciò che è "strano" appare "normale" dal momento che il punto di vista di chi racconta è perfettamente in armonia con quello dei personaggi.

Tecnica dello straniamento in *La Roba*

Nella novella *La roba*, ad esempio, il "narratore" non dimostra mai riprovazione nei confronti di Mazzarò e dei metodi da lui usati per arricchire, anzi il comportamento di Mazzarò non solo appare "normale", ma degno di lode.

Questo secondo tipo di straniamento genera un forte contrasto tra la deformazione che viene operata e il modo "giusto" di vedere le cose che è assente dalla narrazione, ma che è introdotto con immediatezza da chi legge.

Pertanto esso ha la funzione di mettere in evidenza come sia cruda la realtà della lotta per la vita, senza introdurre dall'esterno nessun giudizio, dal momento che il giudizio scaturisce dalle cose stesse.

Pessimismo e straniamento nella novella *Rosso Malpelo*

La tecnica dello straniamento, che assicura l'impersonalità dell'autore, è necessaria soprattutto per veicolare il pessimismo che muove la scelta dei contenuti verghiani.

Il pessimismo e lo straniamento si possono ampiamente osservare nella novella Rosso Malpelo che può considerarsi «il primo testo della nuova maniera verghiana ad essere pubblicato»:

«Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e

persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo».

L'inizio evidenzia subito la rivoluzionaria novità dell'impostazione narrativa verghiana: affermare che Malpelo ha i capelli rossi perché è un ragazzo malizioso e cattivo è una chiara deformazione logica, che palesa un pregiudizio popolare: la voce narrante non è identificabile con l'autore reale, non è portavoce della sua visione del mondo; il narratore riflette, invece, la mentalità dei personaggi che si muovono all'interno della storia, il loro mondo di valori e necessità, (come accade nella "Lupa") anche se non coincide con un ben identificato personaggio.

L'autore si è "eclissato", si è messo nella pelle dei suoi personaggi, vede le cose con i loro occhi e le esprime con le loro parole.

Nell'apertura del racconto si procede subito con la "regressione" con la quale si attua il basilare principio dell'impersonalità.

Il narratore, non essendo onnisciente, ma portavoce di un ambiente popolare primitivo e rozzo, non è depositario della verità, com'era proprio dei narratori tradizionali dell'Ottocento come Manzoni, Balzac ed altri.

Ciò che si dice di Malpelo non è attendibile: il narratore non capisce l'agire del protagonista e quindi interpreta le azioni deformandole con il suo punto di vista, ad esempio è narrata in modo distorto la reazione che ha Rosso quando il padre muore nell'incidente della cava di rena rossa:

«Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato, e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.»

È facile intuire che il comportamento del ragazzo è dovuto alla speranza di poter salvare il padre, ma il narratore non comprende i suoi sentimenti, e attribuisce il suo agire al pregiudizio che Malpelo è strano e cattivo, tanto da pensare che un «diavolo gli sussurrasse qualcosa negli orecchi».

Il carattere di Rosso Malpelo viene sempre visto in modo distorto, quando viene rinvenuto il cadavere del padre si scopre che il pover'uomo aveva scavato nel senso opposto a quello dove scavava il figlio, ma nessuno disse niente al ragazzo non certo per pietà ma perché temevano che Rosso potesse pensare a chissà quale vendetta generalizzata.

Ed ancora quando Malpelo si attacca alle reliquie del padre e dimostra così l'attaccamento filiale che egli nutriva, il suo comportamento è considerato incomprensibile dal coro che gli sta intorno:

«Malpelo se li lasciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che solevano

accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a guardarle, coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme, per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio. ...».

Quando Rosso comincia a volere bene a Ranocchio, lo protegge, gli vuole insegnare le leggi crudeli che regolano la vita, sgridandolo e picchiandolo ma sa togliersi il pane di bocca per darlo all'amico. Eppure il narratore interpreta questo atteggiamento come un ulteriore esempio della malvagità di Malpelo che può in tal modo prendersi il diritto di tiranneggiare il povero storpio. La figura del protagonista è così sistematicamente stravolta a causa del pessimismo di Verga.

Egli sceglie il punto di vista dei lavoranti della cava per descrivere un mondo brutale in cui non c'è alcuno spazio per i sentimenti più disinteressati. In questo mondo i pregiudizi hanno la meglio, quindi uno con i capelli rossi deve essere cattivo per forza e quando fa qualcosa che dovrebbe apparire sano e buono le sue azioni vengono stravolte ed incomprese.

Anche la famiglia di Malpelo si disinteressa di lui; quando la sorella si sposa, la madre va via con lei e lascia il ragazzo da solo senza alcun rammarico dando per scontato che un Malpelo non possa avere sentimenti di nessun genere.

Nella seconda parte del racconto emerge la visione del protagonista, il punto di vista impercettibilmente cambia ed ecco che affiora la visione cupa e pessimistica di Rosso. Il ragazzo ha compreso la legge che regola la vita, la lotta per l'esistenza quella sociale e quella naturale, comprende che sopravvive il più forte e che il debole rimane schiacciato. Questa consapevolezza lo ha indurito, egli non tenta rivolte di nessun genere perché sa che quella realtà è immodificabile e vi si rassegna in modo disperato. Egli ha saputo dunque interpretare la realtà ed è orgoglioso di aver capito ed agisce in modo consapevole, non come gli altri che vivono inconsapevolmente la realtà in cui sono costretti dal fato.

In Rosso Malpelo si proietta dunque tutto il pessimismo dell'autore e la sua visione lucida ma disperatamente rassegnata di tutta la realtà negativa sociale e naturale.

Verga così dà voce ad un mondo popolare aspro ed a tratti disumano o meglio: il mondo popolare di Verga è fuori dal mito della povera ma buona gente custode di valori genuini, antichi e sovrani.

Non c'è alcuna visione nostalgica del mondo popolare, nel mondo contadino vigono le stesse leggi crudeli che regolano la vita degli strati più ricchi ed evoluti. Nessuna illusione, pertanto, di trovare lontano dalle luci e dal caos cittadino un genuino e bucolico mondo contadino dove rifugiarsi e dove trovare brava e buona gente.

Il discorso indiretto libero in Mastro-don Gesualdo

Nel monologo interiore in Mastro-don Gesualdo, dove Gesualdo rievoca la sua storia, vi è un esempio molto rappresentativo di discorso indiretto libero: «Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella robal!».

In questa parte del testo, fino a «gli venivano tanti ricordi piacevoli», il discorso è del narratore che descrive, rimanendo all'esterno, lo stato d'animo di Gesualdo, mentre subito dopo inizia, pronunciato mentalmente, il discorso del personaggio con un passaggio che non si avverte e che è talmente vicino al discorso diretto da conservarne tutte le sfumature e i modi di dire caratteristici del personaggio.

Il discorso indiretto libero in *I Malavoglia*

Ne *I Malavoglia* il discorso indiretto libero riferisce non solo i discorsi di singoli personaggi ma anche parole di un impreciso parlante, che coincide con la collettività del paese, con gli occhi del quale sono visti i fatti.

Nel III capitolo si legge: «Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese (...). Il mare si udiva muggire attorno ai faraglioni, che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di sant'Alfio...», dove è evidente che il discorso non fa altro che riprodurre il tipico modo di esprimersi dei pescatori di Aci Trezza e che non è un solo personaggio che parla.

Le parole riportate sono infatti quelle della collettività e non di un preciso personaggio, per cui la "voce" che racconta non è quella dell'autore esterno ai fatti con la sua cultura e il suo linguaggio, ma una voce popolare interna al mondo rappresentato, in cui l'autore scompare.

Mentre nei *Malavoglia* è difficile alcune volte stabilire se il discorso appartiene al narratore o ad un personaggio, questo non avviene nel discorso indiretto libero "ortodosso" dove risulta evidente che viene riportato un discorso preciso, pronunciato o pensato da un particolare personaggio, riuscendo così a distinguere dove questo ha inizio e dove termina il discorso del narratore.

Nei *Malavoglia*, pertanto, la confusione tra narratore e personaggi serve a far risaltare che il narratore è all'interno del mondo rappresentato rendendo così maggiormente evidente che quella realtà "si racconti da sé".

Il discorso indiretto libero è uno strumento narrativo diffusissimo nell'area del romanzo otto-novecentesco e viene pertanto a costituire una struttura alternativa rispetto al discorso diretto o indiretto, che ha lo scopo di rendere più vivace lo stile.

Tecnica dell'impersonalità

Nell'ambito delle poetiche del vero la posizione di Verga è quella della necessità di usare la tecnica dell'impersonalità, lasciare cioè che sia "il fatto nudo e schietto" e non le valutazioni dell'autore, il centro della narrazione, come egli stesso scrive nella premessa alla novella *L'amante di Gramigna*. Sarà proprio su questa impostazione che lo scrittore siciliano imposterà la parte più alta della sua produzione novellistica.

Lo scrittore, per dare energia e spessore alla sua ideologia, ritiene confacente la tecnica verista dell'impersonalità dell'autore. Se l'autore, dall'alto della sua visione onnisciente, fosse lì a sentenziare, a giudicare, a portare il lettore alla riflessione ora su un argomento, ora su un personaggio; a guidare il lettore nel valutare positivo o negativo qualcuno o qualcosa, egli sarebbe un giudice, applicherebbe le sue regole morali, politiche o religiose.

Giovanni Verga non vuole giudicare; considera lo scrittore uno strumento tecnico che documenta e non interviene nel documento che trasmette; non crede che la letteratura possa contribuire a modificare la realtà, quindi deve trarsi fuori dal campo e studiare senza passione i personaggi e gli eventi. Il lettore, dal canto suo, deve sentire, percepire con evidenza il parlare dei soggetti che sono rappresentati e deve vedere i comportamenti.

«Il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso...»

Come la pensasse il Verga riguardo al metodo dell'impersonalità è chiaro nella lettera che lo scrittore inserisce come dedicatoria a Salvatore Farina, quasi una prefazione alla novella "l'amante di Gramigna", dove vengono messi a fuoco i principi fondamentali della poetica verghiana e nelle **lettere a Luigi Capuana e a Felice Cameroni**.

Questi ultimi due documenti furono scritti successivamente all'uscita del romanzo *I Malavoglia*.

Nella lettera a Salvatore Farina (il quale era contrario alle idee veriste) Verga è estremamente preciso quando afferma che:

«... il racconto è un documento umano... Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco con le medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare... senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore... La mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé.»

Verga parla della lente dello scrittore ed è palese il riferimento al metodo che vuole adottare lo scrittore come "narratore onnisciente"; ma Verga rifiuta l'onniscienza; anzi adotterà nella sua opera verista più compiuta, qual è la novella *Rosso Malpelo*, la tecnica più pura dello "straniamento".

Nella lettera a Felice Cameroni, che aveva recensito il romanzo, del 27 febbraio 1881 l'autore siciliano si premura di ringraziarlo per il giudizio scritto su il "Sole" riguardo ai Malavoglia perché gli aveva fatto un gran piacere. Aggiunge poi che anche lui sapeva bene che il suo lavoro non avrebbe avuto «successo di lettura» ma che comunque doveva provare a rappresentare la realtà anche se era d'accordo con l'amico che in Italia, a questo proposito, c'era ancora molto da fare. «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore come ei li avesse conosciuti diggià, e più 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 pei personaggi principali».

Nella lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 egli però esprime dubbi sulla validità dell'opera pienamente consapevole di andare contro corrente e di rischiare, ma sa anche che ormai non avrebbe potuto impostare un romanzo tradizionale con presentazioni canoniche senza rinunciare al suo principio verista: «Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come se li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano a 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. Tutte buone ragioni, o scuse di chi non si sente sicuro del fatto suo; e sai che l'inferno è lastriato di buone intenzioni. Capirai dunque com'ero inquieto non solo sul valore che avrebbe accordato il pubblico a queste intenzioni artistiche, giacché le intenzioni non valgono nulla, ma sul risultato che avrei saputo cavarne nell'ottenere dal lettore l'impressione che volevo».

L'amico Capuana lo rassicura pubblicamente con la sua recensione e tra le altre cose dice:

«... I Malavoglia si rannodano agli ultimissimi anelli di questa catena dell'arte. L'evoluzione del Verga è completa. Egli è uscito dalla vaporosità della sua prima maniera e si è afferrato alla realtà, solidamente. Questi Malavoglia e la sua Vita dei campi saranno un terribile e salutare corrosivo della nostra bislacca letteratura... Finora nemmeno Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità che è l'ideale dell'opera d'arte moderna».

Ancora, in una lettera del 12 maggio 1881 inviata a Francesco Torraca per ringraziarlo dell'articolo scritto sui "Malavoglia", il Verga scrive: ... «Sì, il mio ideale artistico è che l'autore s'immedesimi talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa».

La narrazione corale

Nel romanzo I Malavoglia Verga non privilegia un punto di vista, non assume la prospettiva di questo o quel personaggio, imposta una narrazione corale. Tutti i punti di vista hanno pari dignità, avviene una narrazione che a volte può apparire quasi simultanea, come se lo scrittore anticipasse i tempi di dieci o venti anni. Vi sono scene in cui i pensieri e le parole dei personaggi sono colte come da un caleidoscopio.

Ad esempio, nel secondo capitolo de I Malavoglia, significativa è la chiacchierata serotina sul ballatoio tra le donne:

«... La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa coll'arcolaio sul ballatoio, a riempire certi cannelli che le servivano per l'ordito della settimana. Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata, dicevano le vicine. - Le ragazze devono avvezzarsi a quel modo, rispondeva Maruzza, invece di stare alla finestra: «A donna alla finestra non far festa». - Certune però collo stare alla finestra un marito se lo pescano, fra tanti che passano; osservò la cugina Anna dall'uscio dirimpetto. La cugina Anna aveva ragione da vendere; perché quel bietolone di suo figlio Rocco si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe, una di quelle che stanno alla finestra colla faccia tosta. Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio, col grembiule gonfio delle fave che stava sgusciando, e se la pigliava coi topi che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo, e pareva che l'avessero fatto apposta, come se ci avessero il giudizio dei cristiani; così il discorso si fece generale, perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino. - I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago ...».

L'impersonalità dello scrittore si attua - in buona sostanza - in modo ancora più preciso con l'uso attento ed adeguato del linguaggio.

Il linguaggio

I personaggi si esprimono senza il filtro del narratore colto, onnisciente. Nella narrazione delle opere di Verga è presente un linguaggio povero, semplice, spoglio, intervallato da modi di dire, di imprecazioni popolari, spesso ripetute; è presente una sintassi elementare racchiusa in una struttura dialettale.

Verga non usa il dialetto in modo diretto, i tempi non lo consentivano ancora, ogni tanto usa il corsivo ed il virgolettato per inserire un termine o un proverbio in dialetto, come nella novella La lupa: «In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra

le stoppie riarse dei campi immensi.». Più diretto è il linguaggio in ***Cavalleria rusticana***, quando si parla di gnà Lola: «- La volpe quando all'uva non ci poté arrivare... - Disse: come sei bella racinedda mia²⁰! e ancora quando Turiddu dice a Lola che sta per sposare il carrettiere "Ora addio, gnà Lola, facemmo cuntu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu".

Il metodo naturalistico

L'autore verista cerca di scoprire le leggi che regolano la società umana, muovendo dalle forme sociali più basse verso quelle più alte, come fa lo scienziato in laboratorio quando cerca di scoprire le leggi fisiche che stanno dietro ad un fenomeno.

In questo Verga fa pienamente proprio il metodo naturalistico: pone cioè attenzione alla realtà nella dimensione del quotidiano prediligendo una narrazione realistica e scientifica degli ambienti e dei soggetti della narrazione. Sotto questo aspetto, in altre parole, non racconta le emozioni, ma fa percepire i sentimenti che i personaggi - con il loro fare e il loro dire - provano. Rappresenta, con l'uso geniale di un narratore intradiegetico, il modo di pensare di una categoria sociale, di un vicinato, insomma di un gruppo che ha valori comuni, convinzioni radicate e indiscutibili.

In tal modo il lettore sente letteralmente la gente, vede e percepisce un determinato personaggio o un particolare evento”.

(da https://it.wikipedia.org/wiki/Tecnica_narrativa_di_Giovanni_Verga).

Verga e la "questione meridionale" La "questione meridionale" tra politica, inchiesta sociale e romanzo

(Testo citato dal sito <https://library.weschool.com/lezione/verismo-questione-meridionale-positivismo-verga-sidney-sonnino-franchetti-8942.html>)

“La critica ha opportunamente messo in luce la relazione che intercorre, da un lato, tra la cosiddetta **“conversione” di Giovanni Verga** alla poetica del Verismo, e, dall'altro, l'affacciarsi della **“questione meridionale”** nel dibattito della neonata **opinione pubblica nazionale**. A fronte dei problemi (su tutti, le altissime percentuali di **analfabetismo**, il brigantaggio, la distanza percepita dai cittadini rispetto al **Paese legale**, le drammatiche **condizioni di vita dei contadini**) di integrazione del Mezzogiorno d'Italia con il resto del Regno, il futuro parlamentare Sidney **Sonnino** (1847-1922), con Leopoldo **Franchetti** (1847-1917), compie nel **1876** un viaggio nell'isola da cui deriva l'inchiesta *La Sicilia nel 1876*, pubblicata l'anno successivo sulla «Rassegna Settimanale».

I due esponenti della Destra Storica consegnano insomma all'opinione pubblica nazionale e alla fantasia dello scrittore un fondamentale documento (e si ricordi l'importanza che al termine **“documento”** si dà nella Prefazione all'Amante di Gramigna) che

²⁰ Cfr. file:///C:/Users/utente/Desktop/Scuola%202019%202020/V%20D/1_Verga.pdf.

indaga le ragioni e le cause del sottosviluppo del Meridione d'Italia. Il dito è puntato contro questioni economiche strutturali (come la **mancata riforma agraria**, fatto che tutela il potere feudale di nobili e gli interessi dei "baroni" del latifondo) e ferite aperte di natura sociale, come lo **sfruttamento del lavoro minorile** nelle zolfare²¹. La prospettiva di Sonnino e Franchetti è insomma di quella di due **liberal-conservatori** che, dalle basi epistemologiche del Positivismo, propongono un progetto di **riformismo illuminato e filantropico**, poi confluito nel "meridionalismo" di figure quali Stefano **Jacini** e Pasquale **Villari**, che sosterranno anch'essi la causa della riforma agraria come leva dello sviluppo del Sud e per una più equa redistribuzione del tenore di vita tra le due Italie di fine Ottocento. Si può ben capire, allora, come, a partire da queste premesse, il Verga trapiantato a Milano - proprio al tempo della propria adesione alla poetica da cui deriveranno Vita dei campi (1880), I Malavoglia (1881), e le altre opere maggiori - possa essere fortemente influenzato dall'**Inchiesta** e dall'insieme di idee e di prospettive politico-sociali che ne stanno alla base.

Verga e la Sicilia di fine Ottocento

È, in primo luogo, al **livello contenutistico** che, nelle opere verghiane, si riconoscono i riferimenti dello scrittore all'inchiesta di Franchetti e Sonnino²²; e una novella rappresentativa della raccolta *Vita dei campi* come Rosso Malpelo li rivela con particolare efficacia. Il protagonista **Malpelo** - lavorante presso la stessa cava dove è impiegato e dove trova la morte, il padre - sembra modellato sul ritratto che i due studiosi fanno dei bambini impiegati in miniera: **Il lavoro di fanciulli consiste nel trasporto sulla schiena** del minerale in sacchi o ceste. [...] Essi percorrono coi carichi di minerale sulle spalle le strette gallerie scavate a scalini nel monte, con pendenze talora ripidissime [...]. I fanciulli lavorano sotto terra da 8 a 10 ore al giorno dovendo fare un determinato numero di viaggi²³. Anche a proposito del romanzo **I Malavoglia**, sono molti i **nuclei contenutistici** che Verga, con ogni probabilità, deriva dalla lucida disamina di Franchetti e Sonnino. Gli elementi della **prepotenza**, dell'**ingiustizia**, della necessaria **sopraffazione sul più debole** da parte del più forte, all'interno di un tessuto sociale invischiato di favori, personalismi, **di stampo quasi feudale** (come d'altro canto è ben rappresentato ancora nel più tardo *Mastro don Gesualdo*²⁴) che

²¹ Non a caso, del **1879** - un anno dopo *Rosso Malpelo* - è la **legge**, a firma **Luzzatto-Minghetti-Sonnino**, sul lavoro minorile in Italia.

²² Il testo dell'inchiesta si può leggere in: Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino, *La Sicilia nel 1876* (comprende: 1. *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, di L. Franchetti. 2. *Contadini in Sicilia*, di S. Sonnino), Firenze, Vallecchi, 1925. Per la più facile reperibilità, in questo testo si rimanda all'edizione curata da Liberliber nell'ambito del Progetto Manuzio, e disponibile all'indirizzo: <http://www.liberliber.it/libri/f/franchetti/index.php>. Il riferimento all'immobilità sociale è alla p. 181.

²³ Ivi, pp. 331-332.

²⁴ "Essi non si considerano come un unico corpo sociale sottoposto uniformemente a legge comune, uguale per tutti e inflessibile, ma come tanti gruppi di persone formati e mantenuti da legami personali" (ivi, p. 21). Importante il rimando ai "tanti gruppi di persone", che nel suo romanzo Verga fa appunto agire non secondo una "legge comune" (dato che **i valori di comunanza e solidarietà** della comunità rurale sono stati ormai sorpassati dalla "legge della roba") ma appunto secondo il **"codice" del profitto economico** (che accompagna la scelta sociale di Gesualdo) e le **convenzioni silenziose del ceto sociale** (che respinge il "mastro" come un elemento estraneo alla "buona società").

muovono la vicenda romanzesca, fanno da sfondo costante alle pagine dell'inchiesta. Il povero è in balia di questo contesto sociale, per lui, insidioso e sfuggente: l'avvocato a cui, vanamente, si rivolgono i Malavoglia per salvare qualcosa della propria condizione²⁵, richiama significativamente da vicino quegli “**avvocatucoli**”²⁶ citati nell'inchiesta.

Sembra, però, soprattutto un altro elemento ad avvicinare *I Malavoglia all'Inchiesta* del 1876; in essa si legge: “il Governo e tutto ciò che lo rappresenta o che è da lui rappresentato, è in molti luoghi profondamente disprezzato”²⁷. È la già citata **distanza tra il Paese reale**, quello della complessa e immobile società siciliana, e **il Paese legale**: quello del nuovo Stato nazionale, e delle sue leggi; per i contadini e i pescatori siciliani - come per i personaggi del romanzo verghiano - quello del Regno che sottrae i figli per mandarli a morire come soldati in guerre lontane e ignote (contro “nemici che nessuno sapeva bene nemmeno chi fossero”²⁸), che mette in prigione, e soprattutto che impone le tasse: lo zio Cola tornava a parlare del dazio del sale che volevano mettere, e allora le acciughe potevano starsene tranquille, senza spaventarsi più delle ruote dei vapori, che nessuno sarebbe più andato a pescarle.

- E ne hanno inventata un'altra! aggiunse mastro Turi il calafato²⁹, di mettere anche il dazio sulla pece³⁰.

Dunque, anche presso il letterario borgo di Aci Trezza, l’“autorità pubblica” è “simile a un esercito in mezzo a paese nemico”³¹, come si legge ancora nel resoconto di Franchetti e Sonnino. Il tema non era inedito per l'opinione pubblica contemporanea, e risale almeno alla diffusione, nel 1863, della *Relazione sulle cause del brigantaggio nel Mezzogiorno* di Giuseppe Massari. **Giovanni Verga coglie dunque lucidamente questo aspetto**, della distanza tra il nuovo Stato e i suoi cittadini, i quali si percepiscono - nella migliore delle ipotesi - alla stregua sudditi di un regno straniero; l'autore dei *Malavoglia* potrebbe così essere posto all'inizio di **una particolare linea della nostra narrativa**, che insistendo sul tema della “questione meridionale” ne analizza le implicazioni e le molte sfaccettature: come fanno ad esempio Carlo Levi, in Cristo si è fermato ad Eboli, e più recentemente Roberto Saviano, indugiando sulle condizioni che permettono il proliferare della criminalità organizzata, in *Gomorra*.

Verga, la Destra storica e l'Unità d'Italia: un progetto incompiuto

²⁵ “Padron ’Ntoni tornò a correre dal segretario e dall'avvocato Scipioni; ma questi gli rideva sul naso, e gli diceva che ‘chi è minchione se ne sta a casa’” (G. Verga, *I Malavoglia*, in Id., *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972, p. 135).

²⁶ Franchetti - Sonnino, *cit.*, p. 113.

²⁷ Ivi, p. 122.

²⁸ G. Verga, *I Malavoglia*, *cit.*, p. 131.

²⁹ Il calafato, o maestro calafato, era un operaio specializzato, o altra figura specializzata, che faceva parte delle maestranze impiegate nella costruzione navale e nelle manutenzioni nautiche.

³⁰ Ivi, p. 90.

³¹ Franchetti - Sonnino, *cit.*, p. 7.

La vicinanza che si è descritta, al livello contenutistico, tra le opere di Verga e i contributi fondativi della questione meridionale, dipende naturalmente anche da **una sostanziale adesione dello scrittore verista siciliano all'atteggiamento di analisi positivista** degli studiosi e uomini politici impegnati in questa impresa di messa a fuoco del fenomeno. Sonnino diventerà infatti, negli anni immediatamente successivi all'Inchiesta, figura di riferimento di quella Destra storica a cui pure è vicino lo scrittore, soprattutto negli anni della maturità. L'unità nazionale e il suo rafforzamento sono per questi intellettuali, e per gli esponenti di questa parte politica, gli obiettivi centrali del loro impegno³². La **modernizzazione del Paese e l'educazione degli strati popolari** sono per essi da assumere come strumenti per la risoluzione dei problemi sociali, anche in chiave di prevenzione di rivolgimenti di **matrice socialista** (ricordiamo che il Partito Socialista italiano nasce di lì a poco, nel 1892).

Questa tendenza – di ricostruzione scientifica di un ambiente sociale, come presupposto funzionale per un'azione di risoluzione dei problemi individuati – è in effetti alla base dell'impianto stesso, di tipo sociologico e politico, del romanzo verghiano. Da tutto ciò dipendono, dunque le note **componenti documentarie, sociologiche, etnologiche del verismo di Verga**. Il quale aveva in un primo tempo previsto di pubblicare *I Malavoglia* su «Rassegna Settimanale», la rivista degli stessi Franchetti e Sonnino; e che dichiara, con forte intento programmatico e spiccata consapevolezza delle difficoltà del suo compito:

Anche se poi vi rinunciò, non è certo casuale che proprio sulle colonne di questa rivista sia uscita una delle poche recensioni positive che abbia avuto il romanzo: in essa *I Malavoglia* vengono definiti uno “studio sociale”³³.

Anche il rifiuto - pur a fronte della presa d'atto delle disuguaglianze della coeva società siciliana - di **un'istanza effettivamente progressista**³⁴ potrebbe spiegarsi con l'adesione alla Destra storica, a cui premeva soprattutto la **stabilità del quadro sociale**. Sembra però, in questo carattere della letteratura verghiana, giocare un ruolo rilevante specialmente il parziale indulgere, da parte dello scrittore, anche in atteggiamenti di lirico (e romantico) “idoleggiamento - più mitico che realistico - della realtà popolare siciliana”³⁵. Per questa via, dunque, Verga si rivela voce originale sul piano romanzesco. Illuminata, specie nelle sue tinte più lievi e malinconiche, da **una più tradizionale forma di rimpianto per un mondo rurale** minato dal progresso, la scrittura letteraria di Verga è in ogni caso da comprendere tra gli esiti culturali delle contemporanea propensione

³² La stessa scelta, da parte di Verga, della **lingua italiana** per il proprio romanzo, piuttosto che del dialetto, si spiega come **una scelta anche politica**, di rivendicazione dell'Unità e delle sue implicazioni culturali. È d'altra parte noto che Verga abbia diffidato della scelta dialettale anche in ragione del timore di **una scarsa circolazione della propria opera**.

³³ R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. IV, Palermo, Palumbo, 1997, p. 366.

³⁴ Verga non si pone cioè a favore di un radicale cambiamento del quadro sociale e delle sue strutture: si pensi all’“**ideale dell'ostrica**” di *Fantasticheria*, di **matrice sostanzialmente conservatrice**.

³⁵ Ivi, p. 366.

all’analisi scientifica della condizione di un mondo, ormai legalmente italiano, ma nella realtà confinato in una distanza storica e sociale che rappresenta uno dei problemi più cogenti dell’Italia postunitaria; con qualche riflesso, ancora, sulla **realità attuale**”³⁶.

Il positivismo scettico verghiano

Come sappiamo, la poetica verista viene inaugurata dal Verga in una lettera indirizzata a Salvatore Farina, che costituisce la prefazione al romanzo *L’amante di Gramigna*.

Tale poetica si basa su tre elementi fondamentali:

1. il determinismo storico, sociale e psicologico
2. l’impersonalità
3. il realismo linguistico e stilistico

La poetica del Verga è positivistica perché muove dall’idea che si possono conoscere solo i fatti oggettivi e verificabili, il cosiddetto ***dato positivo***. Verga inserisce nei suoi romanzi il metodo della ***storia naturale*** mutuato, anche presso i Naturalisti francesi, dalla teoria evolutiva di Darwin. Pertanto, alla base di tutto troviamo la ***convinzione che la società umana sia regolata dalle stesse leggi deterministiche e meccanicistiche presenti in natura*** nella quale l’evoluzione della specie è garantita dalla selezione naturale. Nell’ambito della società e delle relazioni umane, però, questa selezione naturale si realizza attraverso una cinica e tragica lotta per la sopravvivenza che sancisce l’affermazione dell’individuo più forte a discapito dei più deboli che sono costretti a soccombere. Pertanto, i comportamenti e le azioni degli uomini sono ***deterministicamente*** provocati dagli ***impulsi naturali*** collegati ai fattori storici (***moment***), all’ambiente sociale (***milieu***) e ai condizionamenti ereditari (***race***).

A differenza di Zola, tuttavia, nei suoi romanzi Verga preferisce l’***osservazione*** alla ***sperimentazione***. Diversa, rispetto al Naturalismo francese, è anche la funzione che i Veristi assegnano alla letteratura e al ruolo dello scrittore. Mentre, infatti, gli intellettuali naturalisti francesi ritenevano di poter interagire con la società e di poterla cambiare, ***nella visione cupa del Verga prevalgono il pessimismo e il fatalismo***, cioè il convincimento che il mondo intero sia governato dal fato, concepito come destino predeterminato, o da una causa immodificabile e inevitabile. Di qui, il termine fatalismo si è esteso anche ad indicare l’atteggiamento di chi accetta e subisce con rassegnazione gli eventi, pensando di non essere in grado di modificarli. Perciò, vi è ben poco di modificabile e l’intellettuale non può in alcun modo contribuire al progresso sociale ed umano. Allora, al romanziere non resta altro che ***osservare e fotografare*** la realtà, astenendosi da ogni giudizio o commento personale.

Se, dunque, il positivismo zoliano è marcato dell’ottimismo della fiducia nel progresso umano, il positivismo verghiano e, allo stesso tempo, scettico e profondamente pessimistico e si fonda sulla visione tipicamente conservatrice dell’immobilismo della storia e della società. Il testo altro non può essere che un “documento umano”.

³⁶ Dal sito (dal sito <https://library.weschool.com/lezione/verismo-questione-meridionale-positivismo-verga-sidney-sonnino-franchetti-8942.html>)

righi 1-9:

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi – interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarsi faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne.

Salvatore Farina (1846-1918) è stato un autore prolifico ed è stato un redattore di varie riviste letterarie e, per questo un punto di riferimento per molto scrittori ed intellettuali del suo tempo. Era contrario alla poetica verista e, proprio per questo, Verga indirizza a lui, sotto forma di lettera aperta, la prefazione al racconto **L'amante di Gramigna**. In questa prima sezione il Verga caratterizza il suo racconto come **storico**, cioè frutto dell'osservazione di fatti realmente accaduti. La sua opera vuole essere un **documento umano**, secondo la definizione che ne avevano dato, in Francia, i fratelli De Goncourt. Un documento umano nel contesto di una poetica che puntava sulla necessità di raccontare il vero, di narrare, nel caso della raccolta di novelle **Vita dei campi**, ciò che l'autore ha *raccolto pei viottoli dei campi, colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare*. L'autore deve essere, dunque, *colui che sa ascoltare e vedere e che sa far parlare i fatti. E tu veramente preferirai di trovarsi faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne*. Viene evidenziato qui il principio fondamentale del Verismo: lo scrittore non deve interpretare secondo il suo punto di vista la realtà, né giudicarla, né commentarla. Anzi, deve scomparire come voce narrante per lasciare posto ai fatti.

Righi 17-25

Sacrifichiamo³⁷ volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotoesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotoesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?

“Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotoesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire”: con queste parole Verga vuole puntualizzare che farà volentieri a meno dei colpi di scena, degli effetti romanzeschi plateali, in genere usati nel precipitare la trama degli eventi, al solo scopo di avvincere il lettore. Il Verga, in sostanza, rivendica la sua intenzione di evitare un finale imprevedibile e frutti di uno o più colpi di

³⁷ Verga farà a meno di artifici ad effetto e di colpi di scena per seguire lo svolgersi degli eventi secondo la loro precisa concatenazione logica, riportandoli uno di seguito all'altro, così come sono realmente avvenuti e mettendo in evidenza i nessi di causa-effetto che ne sono alla base. L'autore, quindi, si limiterà ad osservare i diversi momenti delle vicende, regredendo e scomparendo dalla narrazione.

scena per offrire una rappresentazione delle azioni e delle passioni umane e dei nessi di causa ed effetto nello studio delle passioni. Suo intento è quello di contribuire all'affermazione di una *scienza del cuore umano*. Questo punto potrebbe essere così parafrasato: “*evitiamo modelli narrativi che tentano di cercare un finale imprevedibile che susciti stupore* («catastrofe»). *Basterà un'analisi delle passioni compiuta con criteri “logici”, basata quindi su leggi naturali, da cui spontaneamente emerge una rigorosa consequenzialità dell'agire umano. Il finale sarà forse meno coinvolgente dal punto di vista emotivo, ma rimarrà comunque tragico* («fatale»), perché inevitabile”. I risultati potranno essere più modesti, perché non sono il frutto degli effetti drammatici e “fragorosi” degli altri scrittori, ma non per questo più umili, cioè non per questo meno importanti, in quanto lo studio delle passioni non è meno arduo e rilevante di quanto facevano gli artisti del passato. Nell'espressione *scienza del cuore umano* potremmo ravvisare l'orientamento deterministico nelle analisi delle vicende e delle passioni umane. Questa *scienza del cuore umano* sarà il tratto distintivo della nuova arte.

Righi 26-33

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile³⁸, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé³⁹, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine⁴⁰.

Analisi

Fin dalle prime battute della sua *Prefazione*, Verga afferma il carattere verista del suo racconto: è un testo che narra fatti realmente accaduti, «*documento umano*» che il narratore riporta così come l'ha sentito raccontare «pe i viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche».

Verga espone il principio dell'impersonalità dell'opera d'arte, della regressione e dell'eclissi dell'autore, che deve scomparire per porre il lettore di fronte al «*fatto nudo e schietto*» in modo che la psicologia dei personaggi sia desunta dai loro stessi comportamenti, dalle loro parole e dalle loro azioni. L'approccio di Verga al «*misterioso processo*» delle passioni è simile a quello dei naturalisti e dei veristi che si rifanno al Positivismo: *il meccanismo delle passioni, non diversamente da altri aspetti della realtà, si basa su nessi di causa ed effetto, e può, pertanto, essere indagato «con scrupolo scientifico», secondo uno «sviluppo logico, necessario»*. Ecco perché il narratore deve limitarsi a ricostruire pochi passaggi indispensabili, «*il punto di partenza e quello d'arrivo*», lasciando poi al lettore la capacità di ricostruire l'intero processo. Il nuovo metodo di indagine è l'analisi; Trattando in modo “scientifico” le passioni l'autore otterrà una «catastrofe», cioè una conclusione degli eventi «meno impreveduta, meno drammatica, forse, ma non meno fatale».

Nell'*explicit* della lettera troviamo l'elemento cardine della poetica verista: il romanzo o, in genere, la narrazione, raggiungerà il più alto grado di perfezione quando “*l'unità delle sue parti, l'armonia della sua forma, la rispondenza al vero dei suoi contenuti saranno così perfette che la mano*

³⁸ Troviamo qui il principio della “*rigorosa impersonalità dell'opera d'arte*”. Rispondendo fedelmente alla realtà, l'opera d'arte non farà trasparire, quindi, l'intervento e le opinioni dell'autore. È il modello verghiano dell'autore *invisibile* che non traspare mai nel racconto, “*lasciando parlare i personaggi e le loro vicende*”.

³⁹ L'opera d'arte, così realizzata, sembrerà essere nata spontaneamente, senza il filtro dello scrittore.

⁴⁰ Il *peccato d'origine* a cui l'autore fa riferimento è l'interferenza dello scrittore nella narrazione, tipica delle opere della tradizione letteraria precedente.

dell'artista risulterà invisibile e il romanzo «avrà l'impronta dell'avvenimento reale» e «l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé». L'opera d'arte, in altri termini, sarà veramente tale quando in essa non si riuscirà più a cogliere l'impronta dell'autore, la sua deformante visione soggettiva («peccato d'origine»)». Per ottenere questo risultato, Verga farà parlare il narratore popolare, la cui voce e il cui punto di vista conferiranno al racconto tratti di immediatezza, spontaneità e sincerità finora inediti.

Come abbiamo visto, in questa lettera a Salvatore Farina, Verga ribadisce la sua volontà di proporre ai lettori “*un documento umano raccolto pei viottoli dei campi e narrato colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare*”, con l’obiettivo di “dipingere un frammento del gran libro del cuore umano”. Due sono i concetti principali che l’autore svolge nel corso della prefazione:

- a. la brevità e l’assenza di amplificazione retorica, che comportano l’eclissi dello scrittore in quanto egli scompare dietro le parole semplici e pittoresche della narrazione popolare;
- b. la storicità e la veridicità del *fatto nudo e schietto*, che consente al lettore di cogliere il senso senza la mediazione della lente dello scrittore⁴¹.

Verga propone uno studio delle passioni e dell’interiorità dell’uomo attraverso un metodo più minuzioso ed intimo, facendo volentieri a meno dell’effetto della *catastrofe*, cioè del finale ad effetto, e di altri ingredienti del romanzenco per dare spazio esclusivamente alla psicologia dell’uomo e allo sviluppo logico degli eventi che può apparire meno drammatico, meno “catastofico”, meno imprevisto, rispetto alla tradizione del romanzo italiano, ma non meno fatale. Sulla base di ciò, egli preconizza che nella produzione letteraria futura i soli romanzi che si scriveranno saranno solo quelli dei *fatti diversi*, cioè dei fatti di cronaca, per usare un’espressione cara a Flaubert e ai naturalisti francesi che a Flaubert si ispiravano.

Il legame oscuro tra cause ed effetto deve essere, però, indagato non tanto e non soltanto con “scrupolo scientifico”, come proponevano i razionalisti, quanto, soprattutto, con *scrupolo mimetico*, che riproduca fedelmente il linguaggio dialettale delle comunità descritte e le loro azioni più tipiche e più caratteristiche.

Nella parte finale della prefazione, Verga scrive: “il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d’arte, si raggiungerà allorché l’affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l’armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell’artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l’impronta dell’avvenimento reale, e l’opera d’arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, (...), 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”. L’endiadi *eclissarsi e sparire* rimanda a due aspetti del testo letterario:

1. quello della produzione dell’opera letteraria
2. quello della fruizione, da parte del pubblico, dell’opera letteraria

In entrambi i casi, l’autore insiste sull’esigenza della **non visibilità**: nel primo caso, nella fase della realizzazione del testo, nel secondo caso, invece, al momento della fruizione dell’opera, quando, agli occhi del lettore, lo scrittore deve avere la capacità di esserci senza farsi vedere o, come diremmo noi più banalmente, senza farsene accorgere. È questo il coraggio divino che Verga augura

⁴¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, G. Balbis, G. Genghini, G.G.R. Mercuri, *Letteratura progetto modulare*, Bergamo 2002, vol. 4B, p.417.

per se stesso e, in generale, per gli altri letterati. Solo così l'opera letteraria potrà essere, allo stesso tempo, *palpitante di vita e immutabile al pari di una statua di bronzo*. L'immagine della *statua di bronzo* richiama il *monumentum aere perennius* di Orazio. *Exegi monumentum aere perennius*: “*Ho costruito un monumento più eterno del bronzo*” (*Odi* III, 30), scriveva Orazio, alla fine della raccolta dei primi tre libri pubblicati nel 23 a.C., rivendicando orgogliosamente di aver realizzato un'opera più duratura del bronzo. L'eclissi e la scomparsa dello scrittore pongono, comunque, in primo piano la questione del narratore e del punto di vista. Nella *Lettera a Felice Cameroni*, del 19 marzo del 1881, Verga scrive che il “*lettore deve vedere il personaggio qual è, dov'è, come pensa, come sente...*”. Fondamentali, dunque, sono l'essenzialità del racconto che deve ritrarre gli eventi, i meccanismi psicologici che ne sono alla base e i nessi di causa-effetto dall'interno, attraverso i gesti, le azioni e le parole dei protagonisti, senza alcun intervento e alcuna mediazione dello scrittore. Sul piano delle tecniche narrative risaltano due aspetti importanti:

1. l'abolizione dello scrittore onnisciente, tipico del romanzo manzoniano, a tutto vantaggio del canone dell'impersonalità;
2. la coerenza e la consonanza tra materia e linguaggio del racconto.

Rivoluzione stilistica e narrativa del Verga

Dunque, il narratore, così come viene concepito dal Verga, non può intervenire con i propri commenti e i propri giudizi, non può presentare i personaggi, è obbligato a rompere con la tradizione manzoniana del narratore onnisciente. È una vera e propria rivoluzione stilistica e narrativa che rende il nostro autore, in qualche modo, un'avanguardia della successiva narrativa novecentesca. La narrazione deve avvenire secondo il punto di vista dei personaggi nel quale lo scrittore deve annullarsi, assumendo la loro prospettiva, la loro cultura, il loro modo di vedere le cose, il ritmo del loro parlare. Le vicende devono essere raccontate dai personaggi stessi e la “forma deve essere inerente” al soggetto, proprio perché ogni ceto sociale deve “raccontarsi da solo”. Lo stile e il linguaggio, dunque, devono cambiare di continuo, a seconda dell’ambiente rappresentato. Il livello linguistico e stilistico deve essere in stretta correlazione con i livelli sociologici rappresentati. Se cambia il livello sociologico deve, per forza di cose, mutare anche quello linguistico e stilistico e il Verga, se si oppone all’uso del dialetto tout-court, per evitare che l’opera d’arte si riduca ad una dimensione di portata regionale, tuttavia raccomanda vivamente il ricorso ad un lessico immediato, semplice, naturale.

Lettera a Salvatore Paolo Verdura sul ciclo della “Marea” (per il testo, cliccare su

<http://www.luigitonoli.altervista.org/testiallegati/Verga,%20gramigna.pdf>

Verga annuncia in una lettera all'amico Salvatore Paolo Verdura il suo progetto di un ciclo di cinque romanzi (*Padron 'Ntoni, Mastro don Gesualdo, La Duchessa di Gargantàs, L'Onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*) a cui aveva inizialmente pensato di dare il titolo *Marea*. Nell'intento del Verga, i cinque romanzi dovevano narrare la realtà e la lotta per la sopravvivenza che quotidianamente la attanaglia, l'avidità, la vanità, l'ambizione, conseguenze terribili sopravvento della società industriale sulla vecchia civiltà rurale.

“Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria⁴² della lotta per la vita⁴³, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione

⁴² Il termine *fantasmagoria* indica, letteralmente, una serie di immagini proiettate su uno schermo da una lanterna magica. Nel contesto verghiano, esso si riferisce alla serie di ambienti sociali in cui si articola il ciclo di romanzi progettato dal Verga. È il ciclo della “*Marea*” che avrebbe, successivamente, preso il nome di Ciclo dei Vinti.

⁴³ Un concetto che il Verga riprende dalla teoria delle selezione naturale di Darwin. Darwin riteneva che il numero degli esseri viventi era superiore alle risorse disponibili per sopravvivere. Pertanto, in ogni epoca, si determina una perenne lotta per la sopravvivenza,

all'avidità di guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri. Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastrocca, sarò riuscito a dirtene ancora niente e ne saprai meno di prima. Il primo racconto, che pubblicherò tra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco. Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno: 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro don Gesualdo*; 3° *La Duchessa di Gargantàs*⁴⁴; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso*.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti⁴⁵. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*⁴⁶, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato [...]".

Il proposito verghiano è quello di delineare un "fantasmagorico" affresco della società italiana e dell'umanità in generale, coinvolta nella quotidiana lotta per la sopravvivenza che, in ogni tempo e in ogni luogo, caratterizza il destino universale di ogni uomo, al di là della classe sociale di appartenenza. Ogni romanzo vuole essere una sorta di *organismo vivente*.

Verso *I Malavoglia*:
***Fantastichezia* (da *Vita dei campi*)**
Per il testo della novella cliccare su

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/verga/tutte_le_novelle/html/fantasti.htm

La novella è scritta in forma di lettera ad una dama dell'alta società milanese, Paolina Greppi, che, fermatasi nel paesino di pescatori, affascinata da quel mondo pittoresco, rude e semplice, se ne allontana, annoiata e infastidita, dopo solo due giorni.

dalla quale escono vincitori solo coloro che meglio sanno adattarsi alle condizioni ambientali. Le tesi darwiniane esercitarono una notevole influenza anche nelle scienze sociali, ambito nel quale si parla di "darwinismo sociale". Nella visione verghiana ispirata al darwinismo sociale nella società a tutti i suoi livelli predomina un marcato antagonismo basato sulla legge della sopravvivenza del più forte sul più debole e dell'interesse individuale. Questa condizione non potrà mai modificarsi perché è intrinseca alla natura stessa dell'uomo. Non c'è alcuna possibilità di appellarsi ad una giustizia divina: Il mondo del Verga è un mondo senza Dio, un mondo caratterizzato da una provvidenza immanente, del tutto diversa e antitetica alla provvidenza trascendente del Manzoni. Quello verghiano è un universo sottomesso alle leggi della modernità e del progresso. È un mondo, cioè, distrutto dall'irrompere della storia nelle singole comunità di contadini e pescatori. Per questa ragione, la modernità e il progresso si rivelano distruttivi e deleteri per i *vinti*, per coloro, cioè, che sono costretti a soccombere sotto il piede brutale dei vincitori. In Verga il progresso non è causa di felicità e di miglioramento, come si sosteneva, un po' troppo entusiasticamente, negli ambienti del Positivismo e del Naturalismo. Il progresso, anzi, sembra essere inteso come una forza che travolge i singoli individui. Per questo l'autore lo paragona ad una *fiumana*, la fiumana, per l'appunto, del progresso umano. Tale fiumana assume le caratteristiche tipiche di un torrente che per gran parte dell'anno è in secca, ma che, durante la stagione delle piogge più intense, straripa travolgendu uomini e cose. Il progresso è, quindi, solo esteriore. L'umanità progredisce grazie alle conquiste scientifiche e tecnologiche ma il singolo uomo è sempre dolorosamente infelice e, come tale, e costantemente sottomesso alle leggi cieche e meccaniche del fato.

Nel quadro di questa visione così pessimistica, legata alla negazione del progresso come mezzo di elevazione e di cambiamento positivo e alla teorizzazione del darwinismo sociale, per l'uomo non è possibile uscire dalla condizione sociale di appartenenza, nella quale è costretto a rimanere, come in una casta indiana. Chi tenta di uscire dalla condizione in cui il destino lo ha collocato fin dalla nascita, non riesce a raggiungere la felicità sognata ed, anzi, deve sopportare a sofferenze maggiori, come succede al giovane 'Ntoni dei *Malavoglia* ed a Mastro-don Gesualdo, il *mastro*, che avendo invano cercato di diventare *don*, dopo aver fallito nel suo tentativo, verrà allontanato sia dai suoi simili, sia da coloro che appartengono alla classe sociale a cui aveva voluto accedere senza risultato. All'uomo non rimane che rassegnarsi eroicamente al suo destino.

⁴⁴ È il titolo del terzo romanzo che, nell'edizione definitiva dei "Vinti" sarà intitolato *La duchessa de Leyra*.

⁴⁵ Ogni romanzo avrà una forma stilistica e linguistica coerente agli ambienti rappresentati.

⁴⁶ *Padron 'Ntoni* era il titolo originario del romanzo che poi Verga intitolerà *I Malavoglia*.

Fantasticheria costituisce, per diversi aspetti, il preannuncio de *I Malavoglia*. I personaggi delineati, infatti, sembrano richiamarsi a Padron ‘Ntoni, alla Longa, a Luca, a Mena, a Lia, ai personaggi che ritroveremo, appunto, nel romanzo.

Tuttavia, siamo ancora distanti⁴⁷ dalla narrativa dei *Vinti*, sia perché manca il coro del paese, sia perché qui risulta del tutto assente il procedimento della regressione e dell'eclissi dell'autore che, anzi, è la voce narrante del racconto. **Fantasticheria** sembra, inoltre, collocarsi ancora a metà strada tra Romanticismo e Verismo, in quanto la visione del mondo rurale è idealizzata piuttosto che essere espressa con il disincantato pessimismo che ritroveremo nei *Malavoglia*. La novella è, tuttavia, importante perché ci presenta *l'ideale dell'ostrica* che cerca di restare sempre attaccata al suo scoglio e che rappresenta il tenace attaccamento dei pescatori di Aci-Trezza alla propria terra, alle proprie tradizioni, ai propri valori familiari. Per rendere più efficace questa metafora, così l'autore si rivolge a Paolina Greppi, donna della borghesia milanese amica del Verga che si reca in visita presso l'autore in questo paese di pescatori:

«Insomma l'ideale dell'ostrica! - direte voi. - Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo, che quello di non esser nati ostriche anche noi. Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, [...] questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, [...] mi sembrano [...] cose serissime e rispettabilissime anch'esse».

L'*ideale dell'Ostrica* si fonda sulla certezza che i “vinti” devono rimanere legati ai valori della famiglia, al lavoro, alle tradizioni ataviche, per sopravvivere e per evitare che il mondo, cioè il “pesce vorace”, li divorzi.

Dunque, finché i contadini, i braccianti, i pescatori di Aci-Trezza risiedono nell'ambiente in cui sono nati e cresciuti e fino a quando continuano ad ispirarsi ai valori dei loro padri, allora, essi pur trovandosi in condizioni di estrema povertà, sono al sicuro, ma vanno inevitabilmente incontro alla sconfitta e alla sciagura ogni qualvolta che essi si lascino animare da velleitari intenti di cambiamento e di progressione sociale: non vi spazio, in Verga, per nessuna forma di mobilità sociale.

Allora, non resta che concludere affermando che l'uomo si trova al sicuro fino a quando resta “aggrappato al proprio gruppo sociale ed economico, proprio come l'ostrica che vive tranquilla fino a quando resta avvinghiata allo scoglio dov'è nata.

L'*ideale dell'ostrica* offre una reale possibilità di sopravvivenza e di resistenza di fronte alle avverse vicende della vita e alla fiumana del progresso umano, ma è anche e soprattutto una *fatale necessità* a cui nessuno può sottrarsi.

Come si è già accennato, nella novella troviamo dei personaggi simili a quelli dei *Malavoglia*:

- Il Vecchietto: Padron ‘Ntoni, che, anche in punto di morte, in ospedale, desidera riavere la sua casa, il suo lavoro e le sue tradizioni.
- La ragazza: Filomena, affacciata alla finestra sognando delle gioie che non potrà mai raggiungere.
- Il ragazzo più grande: Luca, che muore da marinaio. E nella famiglia dei *Malavoglia* è il figlio che muore in battaglia da militare.
- L'altro: Bastianazzo, perché dice che muore nella tempesta, tragico evento che si riconduce alla morte sulla barca, la Provvidenza.

⁴⁷ Per approfondire leggere e studiare su http://www.educational.rai.it/materiali/file_lezioni/44007_636115375126780894.pdf

Attraverso l'ideale dell'ostrica, l'autore vuole ribadire che coloro che vivono una vita povera non possano aspirare ad evolversi perché andrebbero incontro ad una realtà ancora più dolorosa. Proprio per questo, essi devono rimanere legati alle loro radici che in questo caso sono simboleggiate dagli scogli.

L'ideale dell'ostrica potrebbe suggerire qualche accostamento con la ginestra di Leopardi.

La ginestra leopardiana simboleggia l'ostinata resistenza alla furia della natura, rappresentata dalla lava del vulcano in eruzione. L'ostrica verghiana, a sua volta, si oppone alla fiumana del progresso umano che tutto travolge, restando aggrappata al suo scoglio, cioè al suo mondo e alle sue radici, con quella stessa ostinata caparbietà che caratterizza il comportamento delle formiche che, di fronte alla minaccia rappresentata dall'ombrellino della nobildonna della novella *Fantasticheria*, “dopo cinque minuti di panico e di viavai, tornano ad aggrupparsi al loro monticello bruno.

L'ostrica e le formiche assolvono ad una funzione simile: la prima rappresenta l'attaccamento alla terra e all'ambiente di origine, le seconde incarnano l'attaccamento alla religione e alla famiglia. Potremmo, infatti, dire che il pesce vorace sta alle ostriche come l'ombrellino della nobildonna sta alle formiche: l'uno e l'altro “personificano” il mondo che, in tutte le epoche e in tutti i luoghi, è teatro della interminabile ed ineluttabile lotta per la vita.

E, non a caso, l'autore scrive: “Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di panico e di viavai, saranno tornate ad aggrupparsi disperatamente al loro monticello bruno”.

Le immagini delle formiche, minacciate dall'ombrellino della donna, e dell'ostrica, minacciata dal mare, dalle insidie del gambero e dal palombaro, che con il suo coltello cerca di staccarle dallo scoglio, “rappresentano i due piani della lotta per la vita: contro le insidie della società (palombaro, ombrello della donna) e della natura (mare, gambero)⁴⁸”.

Rosso Malpelo (analisi)
(per il testo, oltre che sul libro, cfr:

<https://online.scuola.zanichelli.it/metodiefantasia/files/2009/08/verga.pdf>

Questa novella fu pubblicata, per la prima volta sul *Fanfulla della Domenica* nell'agosto del 1878. È il racconto che segna la “conversione” verghiana al Verismo e la sua conseguente rivoluzione narrativa, un cui aspetto fondamentale è costituito dai procedimenti dello straniamento e dell'antifrasì.

Analizzando attentamente le espressioni “*Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone*” (righi 1-2) e “*In quei giorni era più triste e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi e il pane lo buttava al cane, quasi non fosse grazia di Dio*” (righi 84-86) e, ancora, “*nemmeno sua madre aveva avuta mai una carezza e quindi non gliene faceva mai*” (righi 153-154), notiamo una serie di proposizioni causali e di proposizioni consecutive che, in realtà, potremmo considerare solo apparentemente delle proposizioni causali e consecutive, anzi, se vogliamo essere precisi, potremmo definire pseudo causali e pseudo consecutive. Questo perché il narratore, attraverso la tecnica dello *straniamento*, presenta come “*strano*” e come prova di malignità e di cattiveria di Rosso Malpelo ciò che era del tutto normale, come, ad esempio, la sua

⁴⁸ Cfr. Barberi-Squarotti, *cit.* p. 417.

inappetenza (*In quei giorni era più tristo e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi e il pane lo buttava al cane, quasi non fosse grazia di Dio*), e lo stato d'animo che colpirebbe ogni ragazzo che vedesse morire il padre nel modo in cui è morto il padre di Malpelo.

Attività correlate: leggi la proposta di analisi del testo e, quindi, rispondi alle domande che seguono

In effetti, in questo racconto, la “*voce narrante è quella malevola della comunità di contadini e di minatori che si accanisce contro il protagonista perché ha i capelli rossi e dunque sarebbe, di per sé, cattivo. Essa interpreta maliziosamente e negativamente qualunque gesto egli faccia. Per la prima volta Verga esperimenta quell’artificio di straniamento che userà poi largamente nei Malavoglia. Infatti, il punto di vista del narratore popolare interpreta sempre come strano [...] qualsiasi gesto compia il personaggio. Ma il punto di vista dell’autore, per quanto programmaticamente taciuto e nascosto, finisce per emergere comunque dalla regia del racconto facendo capire che Rosso non è poi così cattivo come parrebbe. Il punto di vista dell’autore non coincide affatto con quello maligno del narratore. Si crea così un divario fra il punto di vista esplicito della voce narrante e il punto di vista implicito dell’autore: ebbene, è proprio tale divario a fondare il procedimento di straniamento e la stessa struttura “antifrastica” del racconto, in cui si sostiene una tesi (Rosso Malpelo è cattivo), ma si fa capire l’esatto opposto (forse Rosso non è affatto cattivo, cattiva è, invece, la comunità che lo perseguita e lo giudica e a cui appartiene la voce narrante).*” *Rosso Malpelo* è un racconto terribile, perché mostra una realtà rovesciata, in cui è strano ciò che dovrebbe essere normale (per esempio, i sentimenti risultano “strani” là dove domina solo l’interesse economico) e in cui domina, a ogni livello sociale, la violenza del più forte sui più deboli. Questa violenza si abbatte sul protagonista due volte: anzitutto materialmente, attraverso la persecuzione della comunità; in secondo luogo psicologicamente e culturalmente inducendo la vittima a sentirsi in colpa e ad assumere la prospettiva stessa di chi lo tortura. Terribile è poi lo stesso protagonista e non tanto perché sia effettivamente malvagio, quanto perché assimila l’ottica degli aguzzini. A differenza di loro, però, egli ha il coraggio – intellettuale, si direbbe –, di guardare in faccia la realtà violenta in cui vive e di riconoscerne e di dichiararne apertamente le leggi spietate che, invece, l’ipocrisia dominante preferisce far finta di ignorare. Da tale punto di vista il materialismo verghiano ha una intensità morale e una carica critica che possono far pensare a Machiavelli⁴⁹ [...] Il narratore presenta come strano, come segno di cattiveria, ciò che è normale (la disappetenza di Malpelo che ha appena assistito alla morte del padre). È questo l’artificio di straniamento che nasce dalla differenza e dall’attrito fra punto di vista esplicito del narratore e punto di vista implicito dell’autore [...]. Il lettore è indotto a intuire quale sia il punto di vista dell’autore, pure sempre taciuto e nascosto, e ad assumere una prospettiva critica nei confronti del punto di vista del narratore che interpreta in modo malevolo il comportamento del personaggio. Per esempio, può pensare che Malpelo getti il pane non perché sia cattivo, come sosteneva la voce narrante, ma perché turbato dalla morte recente del padre. Analogamente, se Rosso non dà mai carezze alla madre, forse è perché non ha mai imparato da lei farne, non avendone mai ricevute. Inoltre, il lettore non può credere che il ragazzo sia cattivo perché ha i capelli rossi. Tutto il racconto obbedisce alla figura retorica dell’antifrasi: dice una cosa (Rosso Malpelo è cattivo), ma ne fa intuire un’altra, di segno opposto (i malvagi sono i suoi aguzzini che interpretano in modo malevolo qualunque suo gesto. [...] I personaggi del racconto [...] sono dieci e possono essere distinti, secondo uno schema binario di antitesi, in due categorie di cinque personaggi ciascuna: nella prima stanno la madre e la sorella di Rosso,

⁴⁹Cfr. R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *La scrittura e l’interpretazione*, Firenze 2001, vol. 3 tomo 1, pp. 200-201.

il padrone della miniera, lo Sciancato e l'ingegnere⁵⁰; nella seconda Mastro Misciu, l'asino grigio, Ranocchio, la madre di Ranocchio, l'evaso⁵¹/...].

Il sistema dei personaggi in Rosso Malpelo					
	Mondo della famiglia		Mondo della cava		
<i>Oppressori di Malpelo</i>	Madre di Rosso	Sorella di Rosso	Padrone miniera	Sciancato	Ingegnere
<i>Oppressi come Malpelo</i>	Madre di Ranocchio	Ranocchio	Mastro Misciu	Asino	Sciancato

Il sistema dei personaggi ci aiuta a capire il modo in cui Verga concepisce la vita: è un sistema dualistico a contrapposizione binaria, intrinsecamente conflittuale. Ognuno si ritrova da solo su un diverso gradino sia sociale (dove domina il più potente), sia naturale (dove domina il più forte) e può soltanto accogliere su di sé tutta la violenza che dall'altro gli si abbatte sopra e scaricare la propria su chi è in basso. Si pensi al rapporto Padrone – Sciancato – Mastro Misciu – Rosso – Asino. Questa visione materialistica vede trionfare dovunque l'egoismo individuale ed esclude anche la solidarietà di classe: ammette solo la solidarietà parentale, materialisticamente fondata sul legame di sangue (quella fra padre e figlio, nel caso di Mastro Misciu e Rosso, e quella di fra madre e figlio, nel caso di Ranocchio⁵²). Rosso Malpelo si fa portavoce consapevole della comunità dei minatori di cui fa parte, delle dinamiche sociali che caratterizzano tale comunità, ma, soprattutto, si fa interprete di una filosofia di vita personale, nella quale si riflette la filosofia di vita dell'autore. Se il padre, Mastro Misciu, subisce le angherie della comunità di minatori senza ribellarsi, accontentandosi di “buscarsi il pane colle sue braccia”, Rosso comprende che in una realtà dominata dalla logica della violenza e della sopraffazione i deboli, se vogliono avere una sia pur minima possibilità di sopravvivenza, devono subire dai più forti, cercando, però, di prendersela, a loro volta, con quello ancora più deboli, contribuendo, in tal modo ad accrescere la logica del darwinismo sociale. E, così, nei confronti dell'asino grigio, Malpelo “lo batteva senza misericordia, col manico della zappa e i colpi suonavano secchi sugli stinchi e sulle costole scoperte [...]. Malpelo soleva dire a Ranocchio ‘l'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'e potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi’. Oppure, ‘se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così gli altri ti terranno da conto e ne avrai tanti di meno addosso’”. Ma nei confronti di Ranocchio Malpelo nutriva anche un atteggiamento di protezione e di affetto, insolito e inedito per quella comunità. Pertanto, “ogni volta che a Ranocchio toccava un lavoro troppo pesante, e il ragazzo piagnucolava a guisa di una femminuccia, Malpelo lo picchiava sul dorso, e lo sgridava: ‘taci, pulcino!’ E se Ranocchio non la finiva più, ei gli dava una mano, dicendo con un certo orgoglio ‘lasciami fare; io sono più forte di te’, oppure gli dava la sua mezza cipolla e si contentava di mangiarsi il pane asciutto e si stringeva sulle sue spalle, aggiungendo ‘io ci sono avvezzo’”. Proprio in virtù di questa protezione, Malpelo “imponeva” a Ranocchio un'educazione violenta per fargli comprendere quanto crudeli e terribili fossero i rapporti umani e sociali in quella comunità. Il comportamento autolesionista verso se stesso e violento verso gli altri e, in particolare verso Ranocchio, mira inconsciamente a smascherare i paradossi e le contraddizioni di questi rapporti umani e sociali.

⁵⁰ È la categoria degli *oppressori di Malpelo*, a sua volta suddivisibile in “*oppressori del mondo della famiglia*” (la madre e la sorella di Rosso Malpelo) e in “*oppressori del mondo della cava*” (padrone, Sciancato, ingegnere).

⁵¹ È la categoria degli *oppressi come Malpelo*, che può essere, anch'essa, distinta in *mondo della famiglia* (madre di Ranocchio, Ranocchio) e in *mondo della cava* (Mastro Misciu, asino, evaso).

⁵² Cfr. R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *op. cit*, p. 212.

Quella di Rosso Malpelo è, dunque, una visione cupa e pessimistica di un ragazzo reso duro e abbrutito dalla crudeltà e dalla disumanità del mondo che lo circonda. I comportamenti e le azioni di Malpelo sono regolati e influenzati dalla lotta per la vita, in cui il più forte schiaccia inevitabilmente il più debole.

È una eroica presa di coscienza che fa di un garzone, umile, orfano, incompreso e maltrattato, un eroe intellettuale, in cui Verga in qualche modo si identifica e in cui si proietta la visione verghiana pessimistica e negativa della realtà. In questo modo, le parole, le azioni, le sofferenze e le decisioni di Malpelo, fino al suo “sacrificio estremo” che lo porterà a morire nella cava, costituiscono le pagine, i periodi, le frasi e le parole più significative e struggenti di quel grande **documento umano** attraverso il quale lo scrittore vuole offrirci la sua analisi impietosa e spietata delle leggi sociali, regalandoci anche uno straordinario esemplare di quella **scienza del cuore umano** che avrebbe contraddistinto sempre di più la sua letteratura verista.