

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

VII/2013

Roberto Russi
Università di Banja Luka
Facoltà di filologia

UDK 821.131.1.09 Verga G.
DOI 10.7251/FIL1307168R

IL MARE DI ACI TREZZA. UMILI E INDIFESI NELLE IDEE LETTERARIE DEL VERGA VERISTA

Abstract: *Quando gli umili e gli indifesi trovano spazio nelle pagine di Giovanni Verga, le loro vicende letterarie hanno già un po' di storia importante dietro di sé: da I promessi sposi di Alessandro Manzoni, ai romanzi di George Sand alla narrativa rusticale dell'Ottocento. L'ideologia letteraria di George Sand, tuttavia, pur ispirata a ideali umanitari e di uguaglianza sociale, non tiene per nulla in conto le reali condizioni o le esigenze del mondo che descrive, facendone un rifugio ideale e elitario dalle presunte insidie del progresso. Anche Verga affronta il problema del progresso soprattutto a seguito dello sviluppo delle nuove forze produttive che si avvia in Italia dopo la formazione dello Stato unitario e di un mercato nazionale; ma Verga osserva in modo scientifico la realtà, mettendone in rilievo tutti gli aspetti negativi, senza proporre alcuna soluzione. Il suo è un atteggiamento esclusivamente conoscitivo, che sfrutta gli strumenti messi a disposizione dal pensiero positivista per criticarne dall'interno l'ideologia.*

Parole chiave: *Letteratura rusticale, letteratura italiana, Diciannovesimo secolo, verismo, letteratura e società.*

Quando gli umili e gli indifesi trovano spazio nelle pagine di Giovanni Verga, le vicende letterarie del popolo minuto, gente di campagna, di mare, piccoli lavoratori di paese (prima ancora che operai o, come si dirà più tardi, proletari), hanno già un po' di storia importante dietro di sé.

Nelle edizioni del 1827 e del 1840¹, infatti, il romanzo *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni rivoluziona il modo in cui vengono raccontate, nell'ambito della letteratura italiana, le diverse classi sociali. Qui, per la prima volta, possiamo annoverare i protagonisti principali nella categoria degli umili e degli indifesi. Manzoni sceglie una prospettiva che indirizza lo sguardo compassionevole e partecipe del

narratore onnisciente verso due popolani (Renzo e Lucia), e più in generale verso la storia collettiva e le traversie di un popolo che subisce la violenza della Storia, mentre la grande politica e l'amministrazione incontrollata dei diritti del più forte sono derise e disprezzate. In questo modo i rapporti di potere, considerati falsi, vengono messi da parte, per lasciar posto ai valori umani più autentici, di cui appunto i nuovi protagonisti diventano depositari. Tuttavia, questo atteggiamento innovativo evidenzia i suoi limiti proprio dal punto di vista degli umili e degli indifesi poiché, se essi mostrano di possedere caratteri elementari e naturali, appaiono spesso come modelli di onestà: sono generosi e sempre pronti ad aiutarsi l'un l'altro, nondimeno essi sono destinati all'errore ogni volta che cercano di risolvere i problemi di propria

¹ Per non parlare, naturalmente, del *Fermo e Lucia* a cui Manzoni lavora fin dal 1821.

iniziativa, senza lasciarsi guidare da qualcuno più saggio e accorto di loro (dall'autorità della Chiesa, soprattutto). Vi è poi, se vogliamo, anche un limite di ordine linguistico e concettuale, in quanto i pensieri dei popolani, passando attraverso la mediazione della voce narrante, vengono tradotti in perfetto italiano e talvolta in ragionamenti molto più complessi di quelli che ci potremmo aspettare. Inoltre, dall'orizzonte del realismo manzoniano svaniscono quasi del tutto tanto la passione amorosa quanto la sessualità, che sono semmai suggerite (come nel caso della monaca di Monza), ma non espresse esplicitamente².

È comunque con Manzoni che umili e indifesi entrano a pieno titolo nella letteratura per rimanerci. Nel panorama letterario italiano incontriamo ad esempio la cosiddetta letteratura rusticale³, che si incarica di descrivere le dure condizioni di vita e lavoro del mondo contadino, assecondando però un'ideologia estremamente manichea divisa tra la corruzione del mondo cittadino e l'idilliaco universo arcaico della

campagna. Modello di questa narrativa sono i romanzi campestri (*romans champêtres*) di George Sand che mostrano l'impegno sociale e ideologico della scrittrice francese ma anche una descrizione della serena e semplice vita nei campi, o del carattere nobile e onesto dei contadini, che trasfigura la realtà in un idillio enfatico da contrapporre appunto al mondo urbano, corrotto e innaturale. Gli umili e indifesi contadini divengono così parte di un affresco esotico e affascinante nella sua sacralità ma, lontani da ogni immagine reale, restano custodi di sentimenti autentici e valori condivisi totalmente idealizzati e trasformati in materia romanzesca. Un esempio significativo ci viene offerto dalle prime pagine di *La mare au diable* (*Lo stagno del diavolo*, 1846), in un capitolo, il secondo, intitolato *Le labour* (*Il lavoro*); ecco infatti come riflette il narratore, dopo aver descritto una idilliaca scena di lavoro campestre:

[...] et qu'en voyant ce couple si beau, l'homme et l'enfant, accomplir dans des conditions si poétiques et avec tant de grâce unie à la force, un travail plein de grandeur et de solennité, je sentis une pitié profonde mêlée à un respect involontaire. Heureux le laboureur ! oui, sans doute, je le serais à sa place [...]. (Sand 1987: 42)

Poi, difendendo la semplicità del popolano, lancia uno strale contro coloro che, senza merito, traggono ingiusto vantaggio dal suo lavoro, cioè i cittadini, naturalmente:

Il lui manque la connaissance de son sentiment. Ceux qui l'ont condamné à la servitude [...], ne pouvant lui ôter la rêverie, lui ont ôté la réflexion.

Eh bien ! tel qu'il est, incomplet [...], il est encore plus beau que celui chez qui la science a étouffé le sentiment [...]. J'aime encore mieux cette simplicité de son âme que les fausses lumières de la vôtre. (Sand 1987: 43-44)

Infine, attraverso la propria mediazione letteraria, che presuppone la capacità di

² Nel *Fermo e Lucia*, all'inizio del primo capitolo del secondo tomo, Manzoni inserisce una digressione in forma di dialogo in cui un "personaggio ideale" rimprovera il narratore di non mostrare mai i sentimenti dei due giovani fidanzati. Il narratore si giustifica argomentando che raccontare le passioni e l'amore non servirebbe comunque a comprendere in un modo migliore le vicende narrate, potrebbe anzi essere fuorviante (se non addirittura fonte di pensieri impropri) per dei lettori impreparati. Emerge anche qui l'intento moralistico di Manzoni e la sua idea di utilità sociale della letteratura, che si basa su altri sentimenti: "l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e che col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno. Vi hanno altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso: oh di questi non v'ha mai eccesso" (Manzoni 1971: 129).

³ Tra gli autori che si sono dedicati a questa narrativa possiamo ricordare Giulio Carcano, Caterina Percoto e Ippolito Nievo; per una panoramica sull'argomento cfr. almeno De Tommaso (1973).

padroneggiare degli strumenti evidentemente fuori della portata del contadino, si propone di raccontarne la storia:

Quoique paysan et simple laboureur, Germain s'était rendu compte de ses devoirs et de ses affections. Il me les avait racontés naïvement, clairement, et je l'avais écouté avec intérêt. Quand je l'eus regardé labourer assez longtemps, je me demandai pourquoi son histoire ne serait pas écrite, quoique ce fût une histoire aussi simple [...] que le sillon qu'il traçait avec sa charrue.

[...] Eh bien ! arrachons, s'il se peut, au néant de l'oubli, le sillon de Germain, le fin laboureur. (Sand 1987: 44-45)

Possiamo provare così a riassumere il senso di questi tre esempi: 1) il narratore, pur conservando una certa distanza, si identifica con la vita del contadino, idealizzata e trasfigurata poeticamente; 2) il narratore giustifica come semplicità e naturalezza la presunta inferiorità del contadino e la contrappone vittoriosamente all'artificiosità priva di sentimenti del mondo urbano; 3) il narratore decide, con la sua voce e con il suo punto di vista, di raccontare la storia del contadino. L'ideologia letteraria di George Sand, pur ispirata a ideali umanitari e di uguaglianza sociale, non tiene per nulla in conto le reali condizioni o esigenze del mondo che descrive, facendone un rifugio ideale – quasi una novella Arcadia – ed elitario dalle presunte insidie del progresso, che guarda solo all'utile e ignora i sentimenti. Di fatto sembrerebbe essere proprio quest'ultimo, il progresso appunto, il vero obiettivo polemico di George Sand, la quale nei suoi romanzi, passionali, socialisti o campestri che siano, cerca risposte a una domanda che, in un certo senso, si porrà più tardi Giovanni Verga: come giustificare, in un mondo sempre più borghese e sempre più pragmatico, il ruolo dell'artista, e in particolare quello dello scrittore?

Anche Verga affronta il problema del progresso, soprattutto a seguito dello sviluppo delle nuove forze produttive che si

avvia in Italia dopo la formazione dello Stato unitario e di un mercato nazionale. Dal 1876 la cosiddetta sinistra storica va al governo, favorendo il protezionismo e l'industria. Pur se appena agli albori, questi primi passi verso un'economia di tipo capitalistico-industriale appaiono a Verga una grande novità, dal suo punto di vista per nulla auspicabile, soprattutto dopo che la cosiddetta destra storica aveva favorito lo sviluppo agrario. Verga infatti non appartiene alla classe che detiene il potere, ma a una classe di piccoli proprietari terrieri, sostanzialmente estranea a un pensiero economico di tipo capitalistico moderno e ancorata al proprio ambiente. Dunque il punto di vista di Verga è diverso da quello di coloro che confidano nei miti del positivismo, è diverso cioè da quello della nuova borghesia egemone, di cui lo scrittore mette in evidenza gli aspetti negativi: l'avidità, l'egoismo, i vizi, gli interessi particolari. Anche nell'ambiente culturale milanese Verga troverà appoggio alle sue idee, facendo proprio il sentimento anticapitalistico della Scapigliatura.

Il mondo verso il quale si rivolgerà la scrittura di Verga non sarà allora quello del nuovo corso economico e sociale, ma quello dei vinti, cioè di coloro che sono le vittime di un sistema sempre più basato sul principio dell'antagonismo: per uno che riesce a emergere molti ve ne sono che sprofondano. Questo atteggiamento, alla base dell'ideologia letteraria di Verga, ha almeno due motivazioni: 1) la delusione seguita all'unificazione dell'Italia, e condivisa da tanti scettici, come lui, di fronte a una realtà postunitaria che sembrava contraddire tutte le aspettative del Risorgimento; 2) il diffuso sentimento di una crisi che investe la figura dell'intellettuale. Verga, come scrittore, si sente emarginato da una società che, trasformando rapidamente la propria scala di priorità, nega sempre di più all'artista quei privilegi che gli erano precedentemente concessi dall'aristocrazia, seppure spesso a scapito dell'autonomia indi-

viduale, in quanto depositario privilegiato e cantore dei valori autentici. Dunque, seguendo in questo gli Scapigliati, anche Verga pensa che l'artista non possa essere l'interprete del Bello, poiché questo non ha più nessun rapporto con il Vero, ma può solo sperare di essere integrato in un sistema che offra il prodotto artistico al consumo della classe dominante. Insomma, come Verga stesso scrive nella breve prefazione al romanzo *Eva* (1873), nel mondo moderno, l'arte non sembra più essere simbolo di civiltà, ma "un lusso: anzi un lusso da scioperati" (Verga 1996: 221)⁴.

Stando così le cose, avvertendo in modo tanto bruciante l'isolamento intellettuale e ideologico, non appartenendo a un movimento letterario organizzato (come Manzoni), non esprimendo le tendenze letterarie e le aspirazioni dell'epoca (come Carducci), non contribuendo a formare il gusto del pubblico e a prevenirne i desideri (come farà di lì a poco d'Annunzio), per Verga si profila il compito di osservare in modo scientifico la realtà, mettendone in rilievo tutti gli aspetti negativi, ma senza proporre alcuna soluzione. Ecco dunque il mondo che Verga conosceva di più, quello dei contadini, dei pastori, dei pescatori siciliani, presentato però senza alcuna nostalgia, senza alcuna intenzione di farne un'alternativa al mondo cittadino degli affari, dell'industria; non c'è neppure il mito (che abbiamo visto in George Sand) dei valori sacri e incorrotti minacciati dal progresso. Il suo è un atteggiamento esclusivamente conoscitivo, che sfrutta gli strumenti messi a disposizione dal pensiero positivista per criticarne dall'interno l'ideologia.

Verga si interroga dunque apertamente fin da *Eva* su quale possa essere il ruolo dell'artista una volta immerso "in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali" (Verga 1996: 221). Una prima risposta sem-

bra trovarla nel presentare ai suoi lettori, appartenenti per lo più, appunto, alla disprezzata nuova società borghese che vuole conservare l'egemonia cancellando però quella sorta di vincolo solidaristico, e statico, tra le classi in cui lo scrittore si riconosceva (Bigazzi 1969: 420-421, e Bigazzi 1975: 9), una storia "vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie" (Verga 1996: 221). La capacità conoscitiva della letteratura è così già ampiamente delineata, e rafforzata nell'ammonimento, rivolto direttamente ai lettori: "ci troverete qualche cosa di voi, che vi appartiene, ch'è il frutto delle vostre passioni" (Verga 1996: 221). Lo scrittore capisce i gusti, i segreti desideri, i difetti e le debolezze del suo pubblico, ed è capace, all'occorrenza, di gettarglieli in faccia attraverso la sua arte. Il nuovo interesse che in quegli anni stava conoscendo la letteratura campagnola offre tuttavia a Verga la possibilità di sperimentare un nuovo punto di vista, quello offerto proprio dagli umili e dagli indifesi. È infatti del 1871 una nuova edizione delle novelle campagnole di Giulio Carcano che contiene un testo del 1846 di Cesare Correnti (*Della letteratura rusticale - Lettera a Giulio Carcano*), considerato una sorta di manifesto programmatico del genere. Mentre George Sand, come si è visto, nello stesso anno offre la sua voce di scrittrice per salvare dall'oblio le vicende del semplice ma invidiabile contadino senza farsi troppe domande, Correnti ci tiene invece a sottolineare quanto sia difficile il compito dell'artista "che deve farsi interprete di una realtà complessa nella sua apparente elementarietà, riuscendo a dar voce a un'interiorità che alla voce non giunge" (Cecco 1997: IX). Ecco dunque una possibilità per ridefinire il ruolo del narratore: "la formula nuova che apre l'accesso a un nuovo tipo di personaggi" (Debenedetti 1993: 382), e che permette nello stesso tempo di "risolvere una crisi del contenuto" (Debenedetti 1993: 384). Nasce così il racconto *Nedda* (1874), la prima ambientazione verghiana

⁴ Sul rapporto tra Verga e la società contemporanea e sulla crisi della figura dell'artista cfr. Baldi (2006: 7-28)

nel mondo popolare siciliano. Gli anni trascorsi a Firenze, e l'incontro determinante con Luigi Capuana, avevano inoltre già avvicinato Verga alle nuove teorie letterarie del primo ventennio unitario, e ora lo scrittore comincia a porle in una prospettiva nuova: in primo luogo l'idea di rappresentare l'uomo e la società in tutti i loro aspetti, poi la convinzione che, mentre nel popolo sembra esistere una spontanea equivalenza tra gesto e sentimento, l'educazione e le maschere dell'ipocrisia indossate in società, nascondendo le reali motivazioni interiori, facciano emergere la dimensione psicologica, e allo stesso tempo favoriscano il livellamento interiore ed esteriore della borghesia. Ancora, mentre la lingua dovrebbe rispecchiare il più possibile da vicino "il colore locale delle vicende e dei personaggi", l'impersonalità dovrebbe imporsi come tecnica privilegiata, eliminando così il soggettivismo "nel rispetto della logica delle cose" (Bigazzi 1969: 359).

Giunto a Milano Verga avrà modo di consolidare le sue idee sulla società sempre più frenetica e corrottrice, così, abbracciando l'idea che in Italia la questione sociale fosse principalmente una questione agraria (come scrive anche sulla "Rassegna settimanale"), ne fa a poco a poco un problema morale, in cui agli umili e agli indifesi va ancora il merito di provare sentimenti autentici, anche se a volte possono subire il fascino, restandone corrotti, delle idee moderne (Bigazzi 1969: 403-404). In questo senso il pericolo maggiore viene, secondo Verga, dall'ozio e dal disinteresse delle classi egemoniche, "che favorisce l'inquietudine dei poveri, sobillati da destra e da sinistra a rompere lo status quo", minacciando quell'ideale di società statica ancora largamente condiviso dalla maggior parte degli intellettuali dell'epoca (Bigazzi 1969: 420-421).

Se con *Nedda* sembra aprirsi la porta verso quelle novità tematiche che permetteranno a Verga di prendere le distanze dall'uniformità del mondo borghese per la

quale provava così poca simpatia, devono però ancora essere messi a punto gli strumenti narrativi con i quali l'idea possa pienamente realizzarsi senza ricorrere alle tecniche di solito usate per rappresentare gli ambienti e le storie borghesi. Ecco allora che, con la novella *Primavera* (1875), Verga comincia a sperimentare in modo originale l'indiretto libero che diventerà la sigla dello stile verista:

[...] si ciarlava sottovoce, dietro le scatole di cartone e i mucchi di fiori e di nastri sparsi sulla gran tavola da lavoro, del nuovo *moroso* della Principessa, e si rideva molto di *quest'altro*, il quale aveva un soprabito *che sembrava quello della misericordia di Dio*, e non regalava mai uno straccio di vestito alla sua bella. (Verga 1982: 34)

Le parti più scoperte dell'indiretto libero sono ancora segnalate dal corsivo (come in *Nedda*), così come i termini dialettali (che tuttavia appaiono per la prima volta integrati con scorrevolezza nei modi del racconto), eppure qui si tratteggia in nuce, nei pettegolezzi delle ragazze al lavoro, tanto la tecnica della regressione quanto l'immagine del narratore collettivo che troverà più tardi pieno compimento in *Vita dei campi* (1880) e nei *Malavoglia* (1881). Ancor più riuscito un altro passo, in cui i corsivi spariscono quasi, mentre l'autore lascia il posto al personaggio che trasmette da sé i propri pensieri e i propri sentimenti fondendo discorso e narrazione nel 'colore' del mondo rappresentato (Bigazzi 1969: 409):

A casa non erano ricchi, per dir la verità; [...] e allora la Principessa era entrata in un magazzino di mode per aiutare alquanto la famiglia. Colà, un po' le belle vesti che vedeva, un po' le belle parole che le si dicevano, un po' l'esempio, un po' la vanità, un po' la facilità, un po' le sue compagne e un po' quel giovanotto che si trovava sempre sui suoi passi, avevano fatto il resto. Non avea capito di aver fatto il male, che allorquando avea sentito il bisogno di nascondere ai suoi genitori: il babbo era un galantuomo, la mamma una santa donna; sarebbero morti di dolore se avessero potuto sospettare *la cosa*, e non l'aveano mai creduto possi-

bile, giacché avevano esposto la figliuola alla tentazione. La colpa era tutta sua... o piuttosto non era sua; ma di chi era dunque? Certo che non avrebbe voluto conoscer *quell'altro*, ora che conosceva il suo Paolo, e quando Paolo l'avrebbe lasciata non voleva conoscer più nessuno...

Parlava a voce bassa, sonnecchiando, appoggiando il capo sulla spalla di lui. (Verga 1982: 39-40)

Per raffinare questi strumenti narrativi Verga comincia a coniugare le suggestioni delle avanguardie culturali milanesi con le istanze di oggettività maturate nell'esperienza fiorentina, soprattutto attraverso la formula del teatro impersonale teorizzato da Capuana (Bigazzi 1969: 409). Il testo in cui la nuova poetica di Verga ha una svolta importante è la novella *Fantasticheria* (1879), poi confluita nella raccolta *Vita dei campi* (l'edizione del 1897), che offre un particolare invito alla lettura delle pagine più propriamente veriste rivolto al pubblico borghese; un modo per presentare, e giustificare, l'eclissi dell'autore, ma anche un modo per entrare e per restare in contatto con chi legge, un modo, infine, per affermare nuovamente la possibilità conoscitiva dell'arte e quindi un ruolo per l'artista che, se pure non può dare risposte, può comunque rendere attenti e sensibili a ciò che ci circonda. Il racconto presenta indirettamente i protagonisti del quasi contemporaneo romanzo *I Malavoglia*, il cui mondo intanto Verga sta con fatica costruendo, sotto forma di ironica e polemica risposta alle intemperanze capricciose di una donna (evidentemente una ricca borghese, possibile 'lettore ideale' di Verga) che si domanda come sia possibile, passata la curiosità del momento, trascorrere tutta una vita nel povero e sperduto paesino di Acì-Trezza:

La cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta, perché quei poveri diavoli [...] trovino fra quelle loro casipole sgangherate

[...] tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli. (Verga 1982: 122)

Qui è messa in evidenza la contrapposizione tra una vita borghese vista nei suoi aspetti volubili, dissipati e incostanti e una vita popolare immobile e persistente. E ancora:

Vi siete mai trovata [...] a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? [...] tutte [...], dopo cinque minuti di panico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno. (Verga 1982: 123)

Le leggi che regolano questo mondo sono la necessità e il caso, e questo insistere sull'importanza della ripetizione piuttosto che sul cambiamento è già da sé una negazione del principio di progresso avversato da Verga tanto quanto da George Sand, ma qui il punto di vista non è più quello dell'autore onnisciente:

[...] per poter comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccoli anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause [...]. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del canocchiale? (Verga 1982: 123)

Capire davvero la realtà significa saper assumere "altre categorie mentali, e di conseguenza espressive, che possano fornire una visione dall'interno del mondo popolare" (Cecco 1997: XXXIV), e per rappresentare questo mondo il narratore deve entrare nel racconto, farsi parte di esso. Inoltre, allo sguardo nostalgico, che contrappone il mito dei sentimenti autentici della campagna a quelli corrotti della città, si sostituisce in Verga sempre più la convinzione che un unico meccanismo fatto di sopraffazioni, egoismo, cinico interesse e diritto del più forte domini la realtà sociale nel suo complesso, mondo popolare incluso. Questo meccanismo è visto come un fatto naturale e non modificabile, identico a se stesso in ogni tempo e in ogni luogo.

Dunque, ideologicamente, è ancor più impossibile la figura del narratore onnisciente, poiché solo la fiducia in una realtà trasformabile può autorizzare un tale atto della narrazione. Non bisogna dare giudizi, ma lasciare che la realtà parli da sola. Da qui lo straniamento della tecnica verghiana che ci offre il punto di vista di un anonimo narratore, interno al mondo che viene rappresentato (Baldi 2006: 21-22).

Il nuovo modello di voce narrante appare in compendio nel canone dell'impersonalità, che Verga illustra, come sua abitudine, non come teoria ma come parte integrante del racconto, nell'introduzione, sotto forma di lettera a Salvatore Farina, alla novella *L'amante di Gramigna* (1880, con il titolo *L'amante di Raja*), anch'essa poi inserita in *Vita dei campi*:

[...] 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 esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore. (Verga 1982: 192)

In una lettera a Capuana del 14 marzo 1879, Verga scrive a proposito dei *Malavoglia*:

Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? (Verga 1975: 112)

Anche se si parla, subito prima, di considerare i personaggi da "una certa distanza", l'affermazione in realtà non è davvero in dissidio con la prefazione al roman-

zo che, descrivendo il rovinoso cammino dell'uomo alla conquista del progresso, sembra proporre invece una prospettiva da vicino: "Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via" (Verga 1997: 6). Infatti l'osservatore non è altri che l'artista, come del resto si legge nella stesura rifiutata della stessa prefazione (Verga 1997: 378), così come la ricostruzione mentale sottintende l'inventiva letteraria: "la rivelazione della 'verità' romanzesca" non è dunque tanto nella "restituzione fedele di modelli reali", quanto nella "ricostruzione di *sistemi simbolici*" (Blazina 1989: 75). L'arte come "lusso da scioperati", l'arte cioè che nella società borghese rimane legata agli ideali romantici mentre tenta di rappresentare quella stessa società, viene allora superata, sempre nella prefazione ai *Malavoglia*, quando Verga prospetta nella sua interezza il progetto del ciclo dei vinti, contrappo- nendo implicitamente all'uomo di lusso, "cioè al modello fallimentare e sorpassato di artista [...] un tipo di artista diverso: non più il poeta artefice della mistificazione estetica e sentimentale della realtà" (Micali 2008: 116), ma il narratore che studia la realtà per renderla "coi colori adatti" (Verga 1997: 6-7).

In conclusione, grazie alle innovazioni tematiche, stilistiche e formali di cui si fa portavoce, e che coincidono con l'ingresso di umili e indifesi nel suo orizzonte letterario, ciò che, in un certo senso, limitava Manzoni e George Sand viene corretto da Verga: 1) non ci sono più guide o modelli a cui affidarsi; 2) la lingua tende a rispecchiare, nel lessico e nella sintassi, quanto più possibile quella del mondo narrato; 3) la passione e la sessualità (entrambe non facilmente controllabili, quindi espunte da Manzoni e trasformate in *romance* da Sand) rientrano nell'orizzonte narrativo in quanto parti necessarie del meccanismo naturale della realtà; 4) l'esotico e il romanzesco come elementi che facilitano e

tranquillizzano la lettura sono soppiantati da una tecnica e uno stile stranianti che richiedono la partecipazione attiva da parte del lettore per essere compresi. Ecco dunque che attraverso la sua poetica, che si configura come una vera e propria ideologia della letteratura (Baldi 2006: 27), Verga vuole, prima ancora che mostrare ingiustizie sociali o proporre soluzioni, ritrovare per l'arte, in un mondo trasformato, la possibilità di poter essere ancora strumento di conoscenza e lettura del mondo.

Bibliografia:

1. Baldi, Guido (2006), *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli: Liguori.
2. Bigazzi, Roberto (1969), *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa: Nistri-Lischi.
3. Bigazzi, Roberto (1975), *Su Verga novelliere*, Pisa: Nistri-Lischi.
4. Blazina, Sergio (1989), *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino: Tirrenia stampatori.
5. Cecco, Ferruccio (1997), *Introduzione*, in Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, Torino: Einaudi, pp. VII-XLV.
6. De Tommaso, Piero (1973), *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, Ravenna: Longo.
7. Debenedetti, Giacomo (1993), *Verga e il naturalismo*, Milano: Garzanti.
8. Luperini, Romano – Strazzeri, Marcello – Augieri, Carlo A. (1982), *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il caso critico*, Lecce: Milella.
9. Manzoni, Alessandro (1971), *I promessi sposi*, vol. I, *Fermo e Lucia, Appendice storica alla colonna infame*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino: Einaudi.
10. Masiello, Vitorio (1970), *Verga tra ideologia e realtà*, Bari: De Donato.
11. Mazzacurati, Giancarlo (1974), *Forma e ideologia*, Napoli: Liguori.
12. Micali, Simona (2008), *Ascesa e declino dell'«Uomo di lusso». Il romanzo dell'intellettuale nella Nuova Italia e i suoi modelli europei*, Firenze: Le Monnier.
13. Pellini, Pierluigi (2013), *Verga*, Bologna: Il Mulino.
14. Verga, Giovanni (1975), *Lettere a Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze: Le Monnier.
15. Verga, Giovanni (1982), *Tutte le novelle*, I, Milano: Mondadori.
16. Sand, George (1987), *La Mare au diable*, Paris: Gallimard.
17. Verga, Giovanni (1996), *Romanzi giovanili*, Milano: Frassinelli.
18. Verga, Giovanni (1997), *I Malavoglia*, Torino: Einaudi.

MORE AČI TRECA: SIROMAŠNI I NEZAŠTIĆENI U POETICI VERGINOG VERIZMA

Rezime

U momentu kada siromašni i nezaštićeni nalaze svoje mjesto na stranicama Đovanija Verge, njihovi doživljaji su već ranije poznati i ispričani u književnosti: susrećemo ih u romanu *Zaručnici* Alesandra Manconija, u romanima Žorž Sand, te u rustikalnoj narativi XIX vijeka. Književna ideologija Žorž Sand, iako je inspirisana ljudskim idealima i društvenom jednakošću, ne uzima u obzir realne uslove ili potrebe svijeta koji opisuje, kreirajući na taj način idealno i elitno skrovište od opasnosti progres. Verga se takođe bavi problemom progres, kao posljedice razvoja no-

vih proizvodnih snaga u novoformiranoj državi, Italiji, ali on posmatra realnost očima naučnika, uočavajući i ističući sve njene negativne aspekte, bez predlaganja bilo kakvog rješenja. Njegov stav je potpuno spoznajan, a kako bi kritikovao ideologiju pozitivizma, služi se istim sredstvima koje koristi pozitivistička misao.

roberto.russi@unibl.rs