

La finestra del *Bastione di Monforte*

Angela Gigliola Drago

1.

Il bastione di Monforte è una novella programmatica: serve da preludio e introduce i motivi della raccolta cui appartiene, *Per le vie*. La funzione di sintesi tematica la accomuna alla novella conclusiva delle *Rusticane*, *Di là del mare*: a parte la contiguità (l'una conclude una raccolta, l'altra apre la raccolta successiva), la trama di relazioni fra le due novelle è evidente, e ulteriormente indagata di recente.¹ Intanto, nel recupero memoriale del passato da parte di una voce narrante in *Di là del mare* oggettivizzata nel racconto in terza persona; nel *Bastione*, invece, istanza narrativa che resta impersonale e indefinita, coincidente con lo sguardo di chi osserva il paesaggio dal vano della finestra:

Nel vano della finestra s'incorniciano i castagni d'India del viale, verdi sotto l'azzurro immenso – con tutte le tinte verdi della vasta campagna – il verde fresco dei pascoli prima, dove il sole bacia le frondi; più in là l'ombra misteriosa dei boschi. Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi visione di patria lontana. Al muoversi delle foglie le ombre e la luce scorrono e s'inseguono in tutta la distesa frastagliata di verde e di sole come una brezza che vi giunga da orizzonti sconosciuti.²

In entrambe le novelle, all'escursione cronologica ne corrisponde una geografica, dal momento che il passato del ricordo è legato alla Sicilia: esplicitamente nel primo caso; in maniera implicita, a voler restare alla lettera del testo, nella novella milanese. Entrambe, dunque, si muovono

1 Cfr. V. Masiello, *Appunti ermeneutici su una novella atipica del repertorio verghiano: «Il bastione di Monforte»*, in *Lettere ed arti. Studi in onore di R. Cavalluzzi*, a cura di V. Masiello, G. Distaso, P. Guaragnella, Graphis, Bari 2009.

2 Per le novelle verghiane seguiamo l'edizione curata da G. Tellini, in G. Verga, *Le novelle*, Salerno Editrice, Roma 1980; *Il bastione di Monforte*, cui saranno riferiti i numeri di pagina nel testo, si trova nel tomo I, pp. 541-546.



su un evidente sfondo autobiografico, sulla consueta contrapposizione tra l'«immensa città nebbiosa e triste»,³ con la sua attività febbrile e incessante, e il Sud remoto e inaccessibile. Ormai solo nel ricordo, tuttavia: in realtà, per l'autore di *Rosso Malpelo* e dei *Malavoglia*, sempre più snaturato dalla civilizzazione, e comunque altrettanto crudele e oppressivo nelle gerarchie sociali e nei rapporti umani. Di certo, *Il bastione di Monforte* è costruita su una struttura «dialettica».⁴ Tutto il testo è infatti contrappuntato dal confronto tra un *allora* circonfuso di un alone lirico e nostalgico, avvertito come irrecuperabile («Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto?»: p. 543), e un oggi deludente e ordinario: il «paesaggio con figure»⁵ della periferia di Milano, fatto di una successione di immagini e scene di vita quotidiana: «Ora il carrozino postale...»; «Ora l'operaio che gli passa allato...»; «Ora la canzone passa vagabonda e avvinazzata...»; «Ora di tanto in tanto...». Sicché, la tonalità malinconica si estende all'intera novella (ovviamente tutta descrittiva e priva di intreccio), al paesaggio e alle sue compare: il viandante che arriva frettoloso dalla città, una coppia di innamorati, una carrozza con le tendine chiuse, un vecchio che va curvo per la sua strada, un carro con le ruote polverose, una dama bianca adagiata mollemente su una «vittoria», il carrozino postale, una donna vestita di nero (in attesa, ogni giorno, di qualcuno che non arriva), uno sconosciuto alto e pallido che la fissa e sembra intuirne il dolore e «la stanchezza», un operaio (uno dei «tanti») che gli passa accanto senza vederlo. Livello lessicale e retorico appartengono al codice «alto», segnano uno stacco rispetto alle altre novelle della raccolta, esattamente come *Di là del mare* rispetto alle *Rusticane*: si veda l'uso frequente delle sinestesie (dall'insolito «passare» del rumore di un carro – rilevato da Sanguineti⁶ – al più abusato chiaro di luna che «bagna» l'anima di luce malinconica), il succedersi delle interrogative retoriche («Quanti dolori ha incontrato per quella via, e quante grida d'amore o di fame [...]?»), p. 545), la prevalenza di termini astratti, gli echi letterari.

In particolare, il «bisbiglio» sommerso di una coppia di innamorati che si nasconde nell'oscurità serale del bosco e la presenza, nel periodo successivo, di «una nota d'argento», che «canta la festa dei nidi alle ragazze che ascoltano alla finestra» (p. 545), suonano come una riproposizione meno aulica e paludata di un noto passo delle *Grazie*, ovviamente spogliato dei suoi significati allegorici («[...] escono errando / fra l'ombra e i raggi fuor di un mirteo bosco / due tortorelle mormorando ai baci, / mirale occulto un rosignuol, e ascolta / silenzioso, e poi canta imenei; / fuggono

La finestra
del Bastione
di Monforte

3 G. Verga, *Di là del mare*, in Id., *Le novelle*, cit., p. 532.

4 Masiello, *Appunti ermeneutici su una novella atipica*, cit., p. 406.

5 Cfr. E. Sanguineti, *O come? O come? I racconti milanesi di Verga* [1979], in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 127.

6 *Ibidem*.

quelle vereconde al bosco»: vv. 155-162).⁷ I versi foscoliani sono in effetti qui sviluppati in due scene, come si è accennato: una incentrata sulla coppia di innamorati – «il bisbiglio di due voci sommesse» può ben tradurre il «mormorando ai baci» del poema foscoliano, così come l’attitudine discreta («si nascondono nell’ombra») e l’accento alla primavera «innamorata e putibonda» (sorta di enallage) traducono il «fuggire [...] vereconde al bosco»; l’altra sulla voce argentina di un uccello – un usignolo, probabilmente, anche perché uccello notturno: almeno nella tradizione letteraria.⁸ Che se, certo, non può “cantare imenei” come nel levigatissimo poema neoclassico, ha comunque una funzione equivalente, propiziatoria delle unioni e sottilmente allusiva: «canta la festa dei nidi alle ragazze che ascoltano alla finestra». Né è l’unico ricordo letterario della novella. Meno enfatica, e per questo più pregnante, la memoria leopardiana presente poche righe sopra, sempre attivata dalla visione notturna del bosco di ipocastani: «Ora la canzone passa vagabonda e avvinazzata pel viale, al casto lume della luna che stampa in terra le larghe orme nere dei castagni addormentati» (p. 545). In questo caso, il modello è rifunzionalizzato in modo sottile; e il «casto lume della luna» (cfr. il «verecondo raggio / della cadente luna» dell’*Ultimo canto di Saffo*, vv. 2-3) è avvicinato, con un contrasto emotivamente forte, alla canzone «avvinazzata», in cui «suonano le note rauche della rissa d’osteria [...] o la gaiezza dolorosa di chi non vuol pensare al domani senza pane» (*ibidem*). Intarsio particolarmente raffinato, se si pensa che il raggio della luna *grata viatoribus* in effetti si associa, nella memoria del lettore, al suono di un canto sconosciuto, che accresce la fascinazione vaga e indefinita del notturno: ma qui non è più – benché il testo lo presupponga – «[...] il solitario canto / dell’artigian che riede a tarda notte, / dopo i sollazzi, al suo povero ostello», e che si ascolta per i sentieri mentre si allontana, diventando sempre più flebile (cfr. *La sera del dì di festa*, vv. 25 e 44); e neanche il canto del «carrettier» che saluta «con mesta melodia» la fuggente luce lunare (*Il tramonto della luna*, vv. 16-19).

E in effetti la novella, pur con qualche insistenza sentimentale, ha nell’insieme una fisionomia molto meno ovvia di quanto non appaia e (ancora una volta come *Di là del mare*) non è solo una prosa lirica di carattere autobiografico: basti per questo leggere le righe finali, che insinuano la consueta nota di scetticismo sui comportamenti umani; sicché il passaggio,

7 Foscolo (dall’*Ortis* ai *Sepolcri*) è autore molto presente alla memoria poetica verghiana (in *Rosso Malpelo*, ma non solo), come accertato, pur con qualche forzatura, dagli studi di M.G. Riccobono: si veda in particolare *Dai suoni al simbolo: memoria poetica, relazioni analoghe, fonosimbolismo in Giovanni Verga, dalle opere ultraromantiche a quelle veriste*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 2002, pp. 194 sg.

8 Si pensi, per non limitarci che a Verga stesso, all’usignuolo che si mette «a cantare all’improvviso da un terrazzino [...] nel silenzio della luna alta» in *Lacrymae rerum* (Verga, *Le novelle*, cit., tomo II, p. 216).



nel medesimo viale scenario di tutta la descrizione, del «carro funebre», silenzioso e ricoperto di neve, può essere finalizzato ad altro che alle esequie del defunto.⁹ Esempio perfetto di quella «sordina naturalistica» così bene analizzata da Pellini,¹⁰ con particolare riferimento alla desacralizzazione della morte in ambito naturalista. Ma, a ben guardare, qualche nota ambigua, tale da turbare l'atmosfera sentimentale e malinconica, si intravede anche altrove: già all'inizio, la «coppia furtiva» che passeggia nel viale illuminato dal sole, non pare alludere al grande amore romantico (con cui pure si accorderebbero i tratti delicati della *silhouette* femminile¹¹), ma a una delle tante avventure possibili nella grande città, narrate poi nella raccolta: il sospetto dell'insincerità, o forse meglio dell'autoinganno amoroso, grava infatti sulla figura maschile che «parla gesticolando, acceso della sua parola istessa che gli suona innamorata» (p. 542). E d'altra parte, subito dopo si accenna a una carrozza chiusa e alla «penombra azzurra» delle tendine, simile a quella che «addormentò le [...] prime ritrosie» della giovinetta. Sono tutti elementi che, assieme all'assenza di una prospettiva e di una voce narrante riconoscibile, o comunque esplicitata, alle allusioni a frammenti slegati del passato, all'evidente proiezione autobiografica nella figura dello «sconosciuto alto e pallido», dotato di «una percezione acuta della vita» (p. 544), che fissa lo sguardo sull'enigmatica figura della «donna in nero», rendono insolita, o addirittura «criptica» la novella in questione. E si può senz'altro convenire sul valore non solo realistico, ma «figurale» di cose e persone che popolano la scena: «icone, emblemi» che la grande città proietta nella sua periferia. In modo particolare, la figura della donna vestita di nero, nell'attesa, ogni giorno delusa, di un amore lontano, perduto per sempre (a giudicare dall'atteggiamento descritto: la speranza ansiosa, la lettera spiegazzata che la donna rilegge, l'attesa tenace che suscita il riso delle coppie che frequentano il viale), pare alludere a «una condizione esistenziale di solitudine, di emarginazione e d'esclusione che germoglia e si sviluppa nelle pieghe della società e civiltà metropolitana».¹²

Tuttavia, il motivo dell'interesse e dell'eccezionalità della novella va oltre queste pur giuste annotazioni, e investe il valore teorico-programmatico del testo. La novella si apre infatti con un'immagine (e con due

La finestra
del Bastione
di Monforte

9 «E il doganiere che inganna la lunga guardia facendo quattro ciarle colla servotta dietro il muro, sbircia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi» (p. 546).

10 Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 35-60.

11 «Ella va a capo chino, segnando i passi coll'appoggiare cadenzato dell'ombrellino, e l'ondeggiamento carezzevole del vestito attillato, che il sole ricama di bizzarri disegni, mentre l'ombre mobili delle frondi giuocano sul biondo dei capelli, come rapidi baci che la sfiorino tutta» (p. 542).

12 Si veda Masiello (cui si devono anche le ultime osservazioni riportate tra virgolette), *Appunti ermeneutici su una novella atipica* cit., p. 412.

termini) di grande pregnanza culturale relativamente al periodo in questione: il «vano della finestra» che «incornicia» i castagni d'India del viale. Una prospettiva statica, bloccata in uno spazio prefissato e immobile, che registra quella porzione di realtà limitata che di volta in volta, muovendosi, si affaccia nella «cornice». È a nostro avviso l'impianto della novella il punto di maggiore interesse: punto rilevato con un cenno rapidissimo da Sanguineti,¹³ i cui riferimenti alla «camera», alla cinematografia, a «qualche assaggio di zoom» ci paiono, al di là delle apparenze, estremamente calzanti e tutt'altro che «anacronistici». Proprio di questo infatti si tratta: di regimi scopici e del loro legame con la cultura dell'epoca, dal momento che la fotocamera ha alle spalle, indubbiamente, l'archetipo visivo pittorico, non a caso il più presente nelle teorizzazioni letterarie del e sul naturalismo.

2.

Le novelle verghiane, oltre ad essere il magmatico laboratorio delle soluzioni formali e tematiche poi applicate (o scartate) nei romanzi e a restituire un itinerario artistico più mosso e fluido di quanto generalmente non si creda, hanno talora uno spiccato valore metaletterario, forniscono indicazioni di lettura, in alcuni casi valgono da manifesto di poetica. Si tratta di solito di novelle di confine (apertura o chiusura della raccolta), come *Fantasticheria*,¹⁴ o le meno note *Di là del mare* e, appunto, *Il bastione di Monforte*, giocate in uno spazio ambiguo, che le pone insieme dentro e fuori la narrazione, con effetti talora di *mise en abyme*; ma non mancano le eccezioni, come *L'amante di Gramigna*, collocata nel mezzo di *Vita dei campi* e aperta, come si sa, con la dedicatoria a Salvatore Farina. Accantonata per ora *Di là del mare*, novella-cornice con caratteristiche peculiari che andranno meglio analizzate, negli altri casi ci si imbatte in metafore ottiche e visive (lente, cannocchiale, finestra) all'altezza delle più consapevoli teorizzazioni del naturalismo (Zola, *in primis*). È su questo terreno che andrà valutata l'esatta portata dell'immagine, molto poco ingenua o casuale, del «vano della finestra»: rapportandola, cioè, alla serie di metafore metatestuali del discorso sulla letteratura: di quella letteratura, almeno, che ha posto come centrale il rapporto tra rappresentazione e realtà.

Non è un caso, evidentemente, che il paradigma pittorico – o per meglio dire della pittura figurativa, rinascimentale e prospettica – si imponga in

13 Cfr. Sanguineti, *O come? O come? I racconti milanesi di Verga*, cit., p. 127.

14 Almeno nell'*editio princeps* del 1880: nell'edizione definitiva del 1897, come è noto, l'ordine delle novelle è diverso. Riteniamo, tuttavia, che l'edizione del 1880 costituisca un punto d'arrivo non provvisorio, e che l'ultima volontà dell'autore sia da privilegiare in casi diversi da questo: è comunque problema metodologico troppo delicato per essere affrontato qui.



maniera così massiccia nell'episteme della mimesi letteraria. Il rovello teorico del naturalismo (ma si potrebbe dire del realismo in generale, in senso storico e come categoria concettuale) – il suo inghippo irresolubile e affascinante – è infatti il tentativo di “catturare” la realtà, cioè, in altri termini, di tradurre in un sistema segnico (il linguaggio) «un'immediatezza non semiologica», secondo la nota definizione di Hamon:¹⁵ in quanto sistema iconico basato sull'analogia, la pittura «funge da elemento di mediazione», permette al testo verbale di «risalire surrettiziamente nella scala dei gradi di iconicità».¹⁶ Se da questa premessa generale si passa alle teorizzazioni verghiane sull'argomento, si noterà la ricorrenza di un linguaggio improntato al medesimo codice: nella *Prefazione* ai *Malavoglia*, ad esempio, la terminologia rimanda ancora alla matrice pittorica: «Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice»; «i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato»; né manca un riferimento specifico alla “cornice”: «*Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia».¹⁷ Forte tuttavia è la sensazione del ricorso a un lessico critico codificato, usato in modo abbastanza generico, in virtù della sua stessa capacità diffusiva. Quando dai principi generali lo scrittore arriva a definizioni metodologicamente più puntuali, anche il linguaggio si fa meno prevedibile. Nella dedicatoria a Farina che apre *L'amante di Gramigna*, ad esempio, Verga pare battere una strada alternativa, fornendo una soluzione diversa al problema della “riproduzione artistica” così dibattuto negli stessi anni in area francese: quello che si propone di fare, nel presentare il suo «documento umano», è ripeterlo «colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», in modo che il lettore possa «trovarsi faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore».¹⁸ L'affermazione non è di poco conto: si mette in dubbio esattamente la capacità mimetica della riproduzione visivo-pittorica («le linee del libro»), data la presenza di un filtro (quello che Zola chiamava lo «schermo realista»), il cui potere deformante non è del tutto neutralizzabile (la «lente dello scrittore»: overosia il suo punto di vista). Oggetto di rappresentazione non sarà allora il reale, ma un reale già “verbalizzato”, tradotto in linguaggio: che riproduca non solo la percezione del personaggio, ma la sua “voce”. Si potrebbe pensare a quello che Hamon chiamerebbe, sulla scorta di Genette, «realismo testuale»¹⁹ e che comunque,

La finestra
del Bastione
di Monforte

15 Ph. Hamon, *Un discorso condizionato* [1973], in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 15.

16 Lo *status quaestionis* è stato di recente molto bene analizzato da F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007: si vedano in particolare le pp. 87-113, punto di avvio del nostro discorso.

17 Citiamo da G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995.

18 G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in Id., *Le novelle*, cit., tomo I, pp. 231-232.

19 Cfr. Hamon, *Un discorso condizionato*, cit., p. 15.

senza voler forzare troppo l'interpretazione del passo in questione, denota un certo scetticismo rispetto a una rappresentazione diretta del reale, che non preveda cioè tecniche di artificio e di distanziamento. Non ci pare per questo sostanziale la contraddizione fra un simile intento programmatico e quello contenuto in un passo di *Fantasticheria*, quello, ben noto, in cui l'autore invita la bella e riluttante signora «inebriata di feste» a guardare i poveri abitanti di Trezza nel cannocchiale rovesciato della prospettiva regionalistica: «ma per poter comprendere siffatta caparbietà [...] bisogna [...] guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà». ²⁰ Ancora preminenza del “vedere” e metafora ottica, dunque, analoga ma non del tutto equivalente a quelle di “vetro”, ²¹ “finestra”, “specchio”, “fotocamera”, ecc., dal momento che l'approssimazione al reale richiede un dispositivo specifico, un artificio che dilati la visione, il “microscopio” appunto. Non esiste quindi una “neutralità” della visione, ma la resa della realtà dipende dalla distanza del punto di vista dell'osservatore. La soluzione poi individuata e messa in pratica da Verga nelle novelle più riuscite di *Vita dei campi*, e ancor più nei *Malavoglia*, discende appunto dall'approfondimento di una simile intuizione.

3.

Le valenze dell'immagine del «vano della finestra» e della “cornice”, da cui ha preso avvio il nostro discorso, sono tuttavia molteplici e vanno al di là del problema del *medium* espressivo più idoneo alla resa del reale. Il problema è certo fondamentale, come emerge dal celebre passo della lettera di Zola a Valabrègue del 18 agosto 1864, che vale la pena di riportare:

Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création; il y a, en-châssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'à plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. ²²

²⁰ G. Verga, *Fantasticheria*, in Id., *Le novelle*, cit., tomo I, p. 164.

²¹ Ci si riferisce, oltre che alla «lastra di vetro» dello schermo realista, di cui si dirà più avanti, anche alla nota metafora zoliana del romanzo come «casa di vetro», adoperata in *Les Romanciers naturalistes* (in É. Zola, *Œuvres complètes*, sotto la direzione di H. Mitterand, tome XI, *Œuvres critiques*, Cercle du Livre Précieux, Paris 1968, p. 92), le cui implicazioni coinvolgono il lessico dell'architettura come più adatto a rendere «l'idea delle proporzioni smisurate che vuole assumere il romanzo moderno; le sue qualità costruttive»: si vedano su questo le osservazioni di Pellini, *In una casa di vetro*, cit., pp. 171-172.

²² É. Zola, *Œuvres complètes*, cit., tomo XIV, *Chroniques et polémiques II*, Cercle du livre précieux, Paris 1970, pp. 249-250.



La differenza fra Classicismo, Romanticismo e Realismo ha a che vedere, continua Zola, con la natura dello schermo, con il suo colore e grado di trasparenza: massima nel Realismo, come quella di «un simple verre à vitre»; metafora, questa, la cui forza espansiva arriverà in ambito formalista, a significare, com'è noto, il linguaggio nella sua funzione referenziale, mezzo trasparente e transitivo, che nasconde se stesso («nie sa propre existence»). Ma il ricorso a questo ambito metaforico – cioè il modello pittorico sotteso alla metafora della finestra, la trasformazione del reale in “immagine”, che attenua, se pure non annulla, la distanza fra il segno e la cosa – porta con sé ulteriori implicazioni.

Nella sua riflessione sul realismo, anche Barthes fa riferimento alla finestra cui “l'enunciante” si apposta, e alla cornice «che l'autore realista porta sempre con sé [...] davanti a una collezione o a una continuità di oggetti che resterebbero inaccessibili alla parola senza questa operazione maniaca». La conseguenza che Barthes ne trae è quella dell'impossibilità del realismo, che è «*riportato più lontano*, differito» e consiste «non nel copiare il reale, ma nel copiare una copia (dipinta) del reale». ²³ Altrettanto importante – anche se più in ombra e generalmente meno rilevato – è tuttavia il riferimento alla “inquadratura” e alla incorniciatura come atto iniziale per separare la successione ininterrotta, la “continuità” delle cose, cioè la delimitazione di un segmento di realtà da riprodurre sulla pagina. Il presupposto di tale operazione, sempre più o meno implicitamente sottintesa nelle teorie della *mimesis*, risiede infatti nella natura contraddittoria e ambivalente dell'istanza realista: proiettata per un verso in direzione di una totalità potenzialmente infinita ma sempre sfuggente, come un orizzonte ideale di significato (l'ambizione di attingere la realtà “al grado zero”, di «esaurire l'enciclopedia del reale, rendendo ostensibile, e anzi tangibile ogni aspetto del mondo moderno»); per l'altro consapevole dell'impossibilità di un'aderenza integrale alle cose, poiché «ogni descrizione apre una falla che potenzialmente si chiude solo a esaurimento dei lemmi del dizionario»: ²⁴ detto altrimenti, «nemmeno il testo più follemente dettagliato potrebbe ambire a una mimesi davvero esaustiva». ²⁵ Di qui la difficoltà di enucleare le «invarianti stilistiche» di quello che Hamon definisce il «discorso realista»: i tentativi di delinearne, sia pure per via induttiva, un modello generale sembrano portare a una serie di contraddizioni (tra saturazione semantica e rilievo del dettaglio, tra consequenzialità logica e

La finestra
del Bastione
di Monforte

23 Cfr. R. Barthes, *S/Z* [1970], Einaudi, Torino 1973, p. 54, corsivo nel testo.

24 Si vedano a riguardo le pregnanti pagine di Pellini, *In una casa di vetro*, cit., pp. 98-99.

25 Cfr. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 99: ma il problema dei paradossi e delle aporie concettuali del “realismo ingenuo”, o “integrale” sorregge in realtà l'impalcatura teorica del libro, del tutto condivisibile nell'analisi e nelle soluzioni proposte. Aggiungeremmo solo che, a nostro avviso, quel tanto di oltranzistico individuabile nelle argomentazioni del naturalismo, quella scommessa insieme folle e utopica, è una delle ragioni del suo perdurante fascino.

casualità dell'esperienza, tra coesione stilistica – esemplare il caso di Flaubert – ed effetto di mosaico linguistico di idiomi particolari),²⁶ tutte più o meno riconducibili a quell'aporia teorica primaria di cui si diceva. È qui bene mettere meglio a fuoco questo aspetto. Massima aspirazione del romanzo, naturalista in particolare, è quella di nascondere il carattere finzionale del testo creando una sorta di omogeneità, meglio di contiguità con il mondo reale, con il “fuori testo” della referenza; ciò significa assottigliare per quanto possibile i “confini” del testo stesso: con l'efficace sintesi di Dubois, «pour donner figure à la contiguïté qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit réaliste s'évertue à se présenter comme une simple intervention dans le continu des “choses” et des “faits”, intervention qui en prolonge le mouvement, sans briser le cours».²⁷ Di qui la particolare attenzione alle “soglie” del romanzo, gli accorgimenti intesi a cancellare, o almeno ad attenuare, i confini che lo delimitano, sicché l'incipit sarà dissimulato, dando l'impressione di inserirsi in un “flusso” di eventi, in un' anteriorità presupposta: è il caso, ricorda lo studioso francese, non solo di Zola con il suo modo di introdurre il protagonista «par son nom de famille, comme si ce personnage était connu de toujours et ne demandait pas à être présenté»,²⁸ ma anche delle narrazioni che iniziano con un dialogo tra due personaggi, senza alcun elemento che lo introduca, come nei Goncourt; ovvero al “nous” che apre *Madame Bovary*, come se si facesse riferimento a un comune ricordo che precede la storia vera e propria. È impossibile, benché gli studi di area francese non ne facciano menzione, non pensare al Verga dei *Malavoglia* e non attribuire anche una simile valenza al consapevole artificio di porsi «in mezzo ai personaggi», mettendoli sin dalle prime pagine «faccia a faccia senza nessuna presentazione» di fronte al lettore, come «conosciuti sempre», in modo da rendere «l'illusione completa della realtà».²⁹ Volendo risalire dai singoli esempi a un significato più generale, si può in effetti affermare che «la référence à un contexte se double d'une référence à une antériorité, jouant au niveau de l'action. À chacun des personnages est attribué un geste [...] ou un sentiment [...] qui qualifie l'énoncé comme étant consécutif, comme appartenant à une chaîne».³⁰ Ed è questo un aspetto particolare di quella «anaforizzazione» che, a detta di alcuni studiosi,

26 Fondamentale a riguardo il già citato saggio di Hamon, *Un discorso condizionato*: particolarmente incisive, anche perché propongono una sintesi di quanto diffusamente analizzato nel saggio, le pp. 51-52.

27 Cfr. J. Dubois, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, in «Poétique», IV, 16, 1973, pp. 491-498: p. 491.

28 *Ivi*, p. 493.

29 Le citazioni verghiane, molto note, sono tratte da due lettere praticamente contemporanee e affini per toni e contenuti: la lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 (in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 161-162), e quella a Camerani del 27 febbraio 1881 (in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 106-107).

30 Dubois, *Surcodage et protocole de lecture* cit., p. 493.



è una delle marche testuali più rilevanti del discorso realista.³¹ Zona ugualmente critica – in quanto anch'essa proiettata verso un “fuori-testo” che si designa come il “reale” – è la conclusione del racconto: è possibile, a nostro avviso, leggere in questa direzione, oltre che come strategia di contenimento del *pathos* e del romanzesco, anche il finale “in levare”, privo di una clausola testuale forte, cui si è già accennato sulla scorta delle indicazioni di Pellini:³² è appena il caso di ricordare i finali in sordina – filtrati da un punto di vista defilato e “basso” anche quando prevedono la morte del protagonista – dei romanzi naturalisti, da *Madame Bovary* in poi; ed è appena il caso di dire che *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* sono tra gli esempi artisticamente più riusciti di una simile strategia.

Ancora più interessante notare, crediamo, come la tendenza a sfumare i punti di sutura tra “fuori-testo” e testo – in modo che l'azione narrativa si presenti come già ingaggiata “prima” (prova che la narrazione aderisce al flusso dell'esistenza) – è tuttavia controbilanciata, in vari modi, da una tendenza opposta, finalizzata a salvaguardare l'opera come spazio circoscritto rispetto alla realtà, che interrompe la “catena” potenzialmente infinita degli eventi. Si può parlare, con Dubois, di una doppia isotopia che governa il testo: una «descrittiva», che sembra sollecitare l'immediatezza delle cose, l'altra «narrativa», volta a ridurre l'insignificanza, a tematizzare il senso attraverso il ricorso a un codice «leggibile culturalmente» (ad esempio le descrizioni possono contenere un eccesso di qualificazione che le rende significanti, come la descrizione del “tipico” quartiere operaio all'inizio dell'*Assommoir*).³³ O si può pensare alla produttiva dialettica tra una tendenza «orizzontale», che insegue il particolare, e una «verticale», tesa al senso profondo delle cose, che mette capo a una «estetica dell'unità».³⁴ L'obiettivo è comunque di garantire quella distanza, quella “discontinuità” («il bianco prima dell'inizio e dopo la fine, il bianco tra le lettere e le parole, il bianco tra i significati che il lettore deve colmare con la sua attività inferenziale»³⁵) tra reale e opera, «nella misura in cui il compito assegnatole, e la cui soluzione può essere soltanto l'amorfo, soggiace a sua volta al principio della forma, esteticamente irrinunciabile».³⁶

31 Si veda Hamon che, in una diversa prospettiva, collega la figura-chiave dell'anafora alle procedure di “disambiguazione” del romanzo realista, alla sua esigenza di comunicabilità delle informazioni e di coerenza logica: *Un discorso condizionato*, cit., pp. 23-24.

32 Cfr. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., pp. 35-60. Si veda a riguardo anche G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 320: «Nessun episodio arresta il divenire; nessuna azione può dirsi culminante e tragica; il luogo comune secondo il quale “la vita va avanti” nasconde la legge metallica che governa la condizione umana».

33 Dubois, *Surcodage et protocole de lecture* cit., pp. 496-497.

34 Hamon, *Un discorso condizionato*, cit., p. 45.

35 Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 100.

36 H. Blumenberg, *Concetto di realtà e possibilità del romanzo* [1964], in «allegoria», XIX, 55, 2007, pp. 111-134: a p. 127. Il saggio, teso a enucleare una ontologia immanente alla forma romanzo, intende la “realtà” come un costruito culturale e storicamente relativo («concetto di realtà», infatti), e connette il romanzo alla particolare accezione che l'idea di realtà ha nell'età moderna, come “contesto”, ossia come «sintassi di elementi», retti da una coerenza interna.

L'incorniciatura delle poetiche realiste sembra allora essere la figura concreta di tale complesso ordine di problemi, la traduzione gestuale di un'esigenza teorica. Tanto più che, a differenza di altre metafore visive – come lo specchio, pure molto presente nelle teorie del romanzo – la cornice è «una figura dell'ordine»: mentre lo specchio «minaccia di disintegrare i confini della rappresentazione», la cornice (l'inquadratura) «istituisce serie binarie – realtà/opera, infinito/finito, continuo/discontinuo, sguardo/spettacolo, soggetto/oggetto – e all'interno di ognuna di esse regola i rapporti». ³⁷ I racconti realisti sono continuamente squarciati da inquadrature (finestre, porte, griglie, fessure, palchi), quasi a replicare la figura originaria nel corso della narrazione; le aperture spesso coincidono con la percezione che di un determinato evento ha un personaggio, con il suo angolo visuale: rispondono dunque all'esigenza di introdurre insensibilmente informazioni non solo indispensabili al dipanarsi dell'intreccio, ma anche «verificabili»; oppure a giustificare la verosimiglianza di una descrizione, poiché «uno sguardo implicherà un voler vedere (il personaggio sarà un «curioso», una «spia», un «voyeur») e un poter vedere (lo sguardo dovrà avere la possibilità di dispiegarsi attraverso un corpo o un agente trasparente, da una finestra, dalla sommità di un punto di osservazione, grazie a una «ripresa» dall'alto [...]). È la ricorrente, eterna finestra naturalista, l'oblò di cristallo del Nautilus, ecc.». ³⁸ Nei romanzi di Zola, ad esempio, la finestra istituisce un ulteriore dualismo, la coppia oppositiva interno/esterno: recinti che si affacciano su un altrove, punti di separazione e di passaggio. ³⁹

4.

La soluzione verghiana al problema del realismo – problema tutt'altro che paralizzante, a nostro avviso, e anzi tale da alimentare una inesausta ricerca intellettuale e stilistica – capovolge i termini della questione: non rappresentare un quadro, ma entrarci dentro; non distanza dall'oggetto rappresentato, ma prossimità. Abbiamo offerto una sintesi necessariamente

37 Cfr. D. Meneghelli, *Quadri senza cornici, cornici senza quadri. Il realismo nello specchio della pittura*, in *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di F. Bertoni e M. Versari, Clueb, Bologna 2006, pp. 121-122.

38 Hamon, *Un discorso condizionato*, cit., p. 32 (ci siamo discostati leggermente dalla traduzione dell'edizione italiana di Antonio Martinelli). Dello stesso autore si veda anche *Du Descriptif*, Hachette, Paris 1993, pp. 172-184.

39 La bibliografia sull'argomento è molto ampia: ci limitiamo a segnalare il saggio di N. Shor, *Zola: From Window to Window*, in «Yale French Studies», 42, 1969, pp. 38-51. Sulla funzione della finestra e dei suoi analoghi in Balzac e Flaubert, si vedano rispettivamente: M. Milner, *Les Dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien*, in *Balzac. Une Poétique du roman*, a cura di S. Vachon, Presses de l'Université de Vincennes, Saint-Denis-Montréal 1996, pp. 157-171; e l'ormai classico J. Rousset, «Madame Bovary» o *Il libro su nulla* [1962], in Id., *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Einaudi, Torino 1976, pp. 121-144.



semplificante di un nodo concettuale intricato, su cui si è esercitata la migliore critica verghiana. La cosa certa è che il realismo *a parte obiecti* dello scrittore catanese non è per nulla una forma di “realismo ingenuo” (posto che la definizione possa essere adoperata per qualcuno degli scrittori naturalisti), ma al contrario un consapevole artificio. Talmente consapevole da trasformare la «ricostruzione intellettuale», il “sostituire la mente agli occhi”⁴⁰ – il massimo, dunque, di distanza dalla realtà rappresentata, ritenuta necessaria perché questa si dia nella sua più autentica verità – in una assoluta aderenza all’oggetto del racconto. I due movimenti in effetti si presuppongono: l’ottica ravvicinata, la dilatazione analitica è lontana da una pretesa naturalezza realistica: come è stato efficacemente notato, «l’ottica a distanza presuppone un lavoro in laboratorio, che ingrandisca i particolari isolandoli artificialmente dal contesto. Le è utile pertanto il microscopio, che non servirebbe invece a una semplice riproduzione “dal vero”». ⁴¹ In questo caso l’impersonalità non è solamente assenza di “commento” e di giudizio autoriale, non è neutralità e distanza, ma prossimità, intensificazione tonale.⁴² Adozione non solo della prospettiva dei personaggi, ma della loro voce: nonostante i punti di partenza simili, i risultati saranno del tutto diversi da quelli di Flaubert, dove lo scrittore «porta a maturazione linguistica» il materiale che il personaggio gli offre e, pur senza esprimere opinioni, lo riordina e lo “ritraduce”.⁴³ Nel caso dei *Malavoglia*, invece, lo scrittore gioca su «uno schiacciamento di livelli, una specie di equivocità formale o strutturale, la congiunzione cioè di un’immediatezza flagrante di specie veristica e di un estremo artificio»,⁴⁴ tesa a confondere l’istanza di enunciazione (l’io autoriale del romanzo “classico”, da Manzoni a Balzac) con l’enunciato (la storia propriamente detta): overosia l’uso estensivo dell’indiretto libero, che «sconvolge i rapporti tra parti narrative e parti dialogate, sgretola gli argini e le impalcature dell’ordine compositivo». ⁴⁵ Ne deriva un sistema poliprospectico, con più punti di fuga, dove la capacità mimetica si esercita non

La finestra
del Bastione
di Monforte

40 Molti degli scritti teorici verghiani sono affidati alla pronuncia informale delle lettere, piuttosto che alla sistematicità del saggio, o all’ufficialità del manifesto: le espressioni citate (la seconda leggermente modificata) sono usate da Verga nella lettera a Capuana del 14 marzo 1879 (in Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 113-114), a proposito della necessità, e insieme opportunità, di rappresentare la vita dei pescatori (lo scrittore sta lavorando al bozzetto *Padron ’Ntoni*) «da una certa distanza in mezzo all’attività di una città come Milano o Firenze».

41 Cfr. R. Luperini, *Simbolo e “ricostruzione intellettuale” nei «Malavoglia»*, in Id., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 116.

42 In questa direzione vanno infatti gli interventi correttori sui diversi stadi redazionali del bozzetto *Padron ’Ntoni*, primo nucleo dei *Malavoglia*: cfr. a riguardo l’*Introduzione* di Cecco a Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. XL-XLI.

43 Si rimanda alle notissime osservazioni di Auerbach a proposito di *Madame Bovary*, in E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi, Torino 1956, vol. II, pp. 510-514.

44 Si leggano le convincenti pagine di G. Guglielmi, *L’obiettivazione del Verga*, in Id., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, p. 115.

45 Cfr. G. Tellini, *L’invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993, p. 115.

sulla “visione” del mondo, ma sulla sua rappresentazione verbale.⁴⁶ In altri termini, quello che viene scardinato è proprio il dualismo soggetto/oggetto (autore/mondo), una delle opposizioni istituite dall'inquadratura della cornice, richiesta dalla descrizione, che tende a configurare il mondo come qualcosa di omogeneo e neutrale. Non esiste nel romanzo verghiano descrizione “neutra”, che non sia filtrata dalla voce di un personaggio o del narratore interno, che non sia cioè “parlata”, soggettivizzata. Né si tratta naturalmente di una specie di immersione mistica nella realtà, dal momento che, giova ripeterlo, si è di fronte a tecniche, a consapevoli “artifici”; il piano autoriale emerge “in negativo” – nel montaggio del racconto, nell’uso del procedimento antifrastico e straniante, nella tecnica deformante che della realtà restituisce l’essenza deformata⁴⁷ – non appena l’analisi critica distingue quello che è fuso alla superficie compatta e tenace del testo. Un’opera “senza argini”, dunque: l’esatto contrario dell’immagine di Barthes, dello scrittore realista munito di cornice. È il momento più oltranzisticamente sperimentale dell’iter artistico verghiano: quello in cui l’opera vive di un precario equilibrio fra arbitrio e necessità, sul punto di dissolvere la propria unità, il punto di fuga del paradigma pittorico, nel magma dei particolari, nel succedersi dei motivi liberi che assediano l’incedere della vicenda (intrighi matrimoniali, tresche di paese, interessi meschini, piccole vanità), nel groviglio confuso delle chiacchiere di un coro di personaggi popolari, cui è affidata una narrazione ambigua e dallo statuto incerto.⁴⁸ E tuttavia attraversata da linee di tensione inverse, dalla forza centripeta di una astrazione “modellizzante” (la ricostruzione intellettuale, appunto), che riconduce i singoli elementi concreti a un archetipo ideale di vita popolare siciliana (poi incarnata nella comunità di Trezza), grazie all’azione congiunta di fattori di tipo storico-documentario, ma anche lirico ed esistenziale.⁴⁹ L’assenza di cornice richiede un’incorniciatura interna, che agisce in forza di una saldissima disciplina formale.

46 Si potrebbe citare a sostegno l’intero romanzo: ci limiteremo a richiamare l’attenzione sull’intreccio di voci e di scene – dal sagrato della chiesa, alla farmacia, alla strada – nel capitolo II, dove, fra l’altro, predomina lo spettro semantico legato all’udire e al parlare, piuttosto che al vedere: cfr., tra le molte analisi, A. Asor Rosa, *Il capitolo secondo*, in *I Malavoglia di G. Verga 1881-1981. Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982, pp. 37 sg.

47 Queste fondamentali coordinate critiche si devono agli studi di Romano Luperini: si veda, per la felice definizione del realismo verghiano e per l’uso di antifrasi e straniamento, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo* [1976], Utet, Torino 2009², in particolare le pp. 40-73; per l’analisi della duplice ottica verghiana, oltre al già citato *Simbolo e “ricostruzione intellettuale” nei «Malavoglia»* (in particolare le pp. 105-144), cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, pp. 8-10.

48 Il filtraggio sistematico degli eventi attraverso l’indiretto libero con cui si riferisce il discorso altrui crea un effetto di «pseudo-oggettività», in cui il parlato «potrebbe essere realtà oggettiva – ma non si sa davvero se lo è»: si veda la nota analisi di L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 305-306.



Quanto alla raccolta di novelle (psicologicamente, oltre che cronologicamente) più vicina al romanzo, *Vita dei campi*, anche qui il procedimento – con artificio di regressione e tecnica straniante – è analogo. Lo scrittore sta tuttavia ancora consolidando la propria peculiare cifra espressiva: la differenza più rilevante, ai fini del nostro discorso, riguarda l'uso ancora timido dell'indiretto libero, qui presente solo a tratti (alternato con l'indiretto tradizionale o con il discorso diretto), e quello della "descrizione", della presentazione dei personaggi, impossibile da eliminare in una narrazione breve, che non consente la tecnica "anaforizzante" di cui si è detto: tuttavia, anche in questo caso, la prospettiva d'osservazione si dipana dall'interno stesso del racconto, isolando i protagonisti, devianti e irriducibili alla logica economicistica che domina anche l'universo rurale. La visuale, piuttosto che di un piatto primo piano, si serve di una rappresentazione "sbalzata", «ravvicinata e di scorcio». ⁵⁰ Si pensi a *La Lupa*, tra le novelle di *Vita dei campi* quella che più risente di una percezione "visiva": nella scena della seduzione, ad esempio, la protagonista «ritta, pallida, col petto prepotente» appare vista dal basso in alto, dall'angolo visuale di Nanni, che la guarda dal fosso dove sta riposando. Una tecnica anticipatrice che, com'è stato notato, fa pensare a quella cinematografica di inizio secolo. ⁵¹ Anche in questo caso, la tecnica "artificiale" del montaggio, la rappresentazione per frammenti disarticolati, per *flash* di grande impatto emotivo, distrugge la superficie compatta del quadro. Altrove, la struttura narrativa coerente, tesa a far scaturire "fatalmente" determinati effetti da determinate premesse («ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo; e per te basterà», dalla dedicatoria a Farina in *L'amante di Gramigna*), fa sì che il *fait divers*, in maniera anche più decisa del romanzo, possa contare su una cornice interna, su una *climax* drammatica culminante nella conclusione. Un motivato inizio, dunque, e una motivata interruzione, dove la storia non appare più proseguibile. La coesione strutturale rende superfluo il ricorso all'inquadratura che interrompa la rete di relazioni infinite del reale. Allo stesso esito concorre la spiccata letterarietà della raccolta, la trama di rimandi simbolici, con effetti, almeno in qualche caso, di stilizzazione impressionistica. È il motivo che ha indotto alcuni studiosi a dubitare dell'appartenenza di queste novelle a una temperie culturale verista in senso stretto; ⁵² di certo, il modo di rapportarsi ai suggerimenti della poetica naturalista è abbastanza diverso rispetto alle opere successive di Verga stesso: a cominciare dalle *Rusticane*, sempre più inclini a tradurre in una narrazione aperta, sfilacciata e digressiva l'insignificanza dell'esistenza e dei suoi protagonisti.

La finestra
del Bastione
di Monforte

49 Cfr. su questo Luperini, *Simbolo e "ricostruzione intellettuale" nei «Malavoglia»*, cit., pp. 105 sg.

50 Cfr. R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in Id., *Verga moderno*, cit., pp. 95 sg.

51 *Ivi*, p. 98.

52 Cfr. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p. 51.

5.

Si può considerare *Per le vie* la naturale prosecuzione di un percorso già intrapreso nella raccolta precedente, dove il fare artistico si avvicina di più alla poetica naturalistica del *lambeau d'existence*, insignificante e frammentato, senza i contorni netti di una storia. La caratteristica più vistosa delle *Rusticane* è infatti l'assenza di un intreccio riconoscibile nelle sue scansioni tradizionali (incipit, climax, explicit), e – tranne rare eccezioni – quella di un protagonista che coaguli la vicenda e si innalzi sul «brulicame» anonimo degli altri personaggi. Più che di storie, si tratta di scene d'ambiente, dall'esemplarità generica. Talvolta la vicenda è composta da più episodi tenuti insieme dal filo sottile di un elemento comune: in *Don Licciu Papa* sarà il personaggio eponimo, strumento oppressivo di una «Giustizia» beffarda e al servizio del potere; in *I galantuomini* il motivo dell'impoverimento dei vecchi ceti nobiliari e le avverse vicende in cui incorrono due dei loro rappresentanti, uniti dalla necessità di salvaguardare un decoro di facciata. In tutti questi casi la tecnica è quella della concatenazione, per cui la conclusione di un episodio coincide con l'inizio di quello successivo:

– La Giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere – [urla compare Vito cui è stata pignorata la mula].

Questo lo sapeva anche curatolo Arcangelo, che quando era stato in causa col Reverendo [...].⁵³

Soprattutto, le voci dei personaggi tendono meno a sovrapporsi, e a confondersi con quella del narratore, in quel tessuto testuale, tipico delle opere precedenti, così denso e vischioso da escludere l'operazione esterna dell'inquadratura; nel caso delle *Rusticane*, all'uniformità di valori, basata sul predominio ormai incontrastato dell'interesse economico, corrisponde una individualità non certo di caratteri (con tratti meno spiccati rispetto, ad esempio, a *Vita dei campi*), ma di voci e di timbri (una individualità "tecnica", in qualche modo), e una maggiore autonomia della voce autoriale, che incomincia a "riappropriarsi" della scrittura rinunciando alla narrazione "delegata".⁵⁴ Identico sfilacciamento di struttura in *Per le vie*, che a tutto questo aggiunge la mutata funzione di alcune tecniche narrative, dettata dall'analisi di un paesaggio umano devastato, quello delle classi umili sotto la spinta della civiltà e del progresso "borghese": l'indiretto libero è trasformato in qualcosa di diverso rispetto alle opere precedenti, non appare più adatto a esprimere lo spessore interiore dei personaggi – spesso inesistente, del resto. Quanto alla voce narrante, questa è presente

53 G. Verga, *Don Licciu Papa*, in Id., *Le novelle*, cit., tomo I, p. 447 (seguiamo l'edizione del 1883, non quella, assai tarda, del 1920).

54 Cfr. G. Mazzacurati, *L'autore e i personaggi all'ombra del nespole*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Einaudi, Torino 1988, pp. 19-20.



anche più che in passato, ma come scolorita, al punto da non avere un effettivo rilievo “ideologico” (sia pure di una ideologia deformante, come nelle novelle precedenti), né una funzione (sia pure ambiguamente) giudicante sugli accadimenti del racconto.⁵⁵ Si allenta, insomma, il sistema fondato su narratore interno/personaggi. Restano solo i personaggi, isolati dal tessuto connettivo del “coro” e abbandonati a loro stessi, incapaci di andare oltre la superficie delle cose, i quali raccontano la loro storia senza sentirne la drammaticità, senza comprendere fino in fondo «il nesso tra la sofferenza o la degradazione [...] e le forze distruttive»⁵⁶ che la determinano, e che spetta al lettore ricostruire. Per un verso il mondo rappresentato ha contorni meno definiti, sfumati dall’irrelevanza delle circostanze narrate, tutte più o meno simili, uguali a infinite altre, destinate a ripetersi – conformemente alla poetica naturalista della *tranche de vie*; per l’altro, la superficie del testo ha perduto la sua rugosità e stratificazione, segue un andamento più lineare, meno aggrovigliato e “confuso”. Non è un caso che solo ora compaia nei testi (oltre che nei meta-testi) verghiani la cornice e il suo ambito metaforico: compare però in modi del tutto peculiari, e non sempre legati alla sintassi pittorico-figurativa.

La necessità di racchiudere la rappresentazione in un perimetro che riarca l’ordinarietà e l’assenza di romanzesco della storia è già evidente, a conclusione delle *Rusticane*, in *Di là del mare*, novella che, come si è detto, si distanzia radicalmente dalle altre della raccolta per contenuti e toni. La situazione rappresentata è quella di una relazione clandestina fra un intellettuale e una donna dell’alta borghesia. Situazione classica del repertorio mondano, con tutti i suoi *topoi*, i suoi prevedibili schemi narrativi, la tonalità esasperatamente elegiaca. La presenza della novella apparirebbe dunque sconcertante e inspiegabile nel contesto delle *Rusticane*, se non fosse che, sparsi nel corso della narrazione si rintracciano numerosi ed espliciti richiami ai racconti precedenti (alle altre novelle della raccolta, ricordate persino nei titoli). Il protagonista del racconto (uno scrittore, evidente *alter ego* di Verga stesso) suole infatti raccontare storie d’ambiente siciliano alla donna che l’ascolta rapita:

Egli le accennava da lontano, dietro le montagne azzurre, le linee larghe e melanconiche della pianura biancastra, le chine molli e grigie d’ulivi, le rupi aspre di fichidindia, le alpestri viottole erbose e profumate. Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell’Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; laggiù gli umili drammi del Mistero, e la giustizia ironica di Don Licciu Papa. Ella ascoltando dimenticava persino il dramma palpitante in cui loro due si agitavano.⁵⁷

55 Cfr. su questo R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1975, pp. 99-102.

56 *Ivi*, p. 111.

57 G. Verga, *Di là dal mare*, in Id., *Le novelle*, cit., tomo I, p. 527.

Così reinquadrate in tale dispositivo strutturale, che specula sulla lontananza cronologica dei fatti narrati dal presente della novella-cornice, i racconti precedenti assumono una valenza diversa. Spesso nella novellistica verghiana ritorna il confronto tra realtà culturalmente lontanissime, incommensurabili: si pensi a quella specie di antefatto che apre *Nedda*, alle «vertiginose distanze» percorse dal pensiero del narratore/autore borghese per immergersi in una realtà popolare percepita, all'altezza cronologica della novella, nel suo aspetto folklorico e pittoresco. O alla già menzionata *Fantasticheria*, antecedente certo più vicino per la presenza di un personaggio femminile, che il narratore (questa volta in prima persona) accompagna nella visita al piccolo paese siciliano. E tuttavia la distanza che separa la novella in esame da *Fantasticheria* (rispetto a *Nedda* rimangono lontane non solo *Di là del mare*, ma tutte le novelle verghiane successive al 1874, per ragioni evidenti) è più significativa dell'apparente affinità: intanto, il tentativo di oggettivazione dell'io esclude dalla novella rusticana il risentimento morale che anima il racconto-prologo della raccolta precedente («Un bel quadretto davvero!»; «basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi»⁵⁸), dove il divario tra le due realtà è risolto con una scelta di campo a favore della società contadina, tranquilla e aurorale, oggetto di trastullo per la giovane signora, le cui fole sono rese possibili da una condizione assai concreta e materiale di privilegio. In secondo luogo, non è senza significato la collocazione in fine raccolta della novella in questione:⁵⁹ proprio tale collocazione ne accentua la funzione metatestuale, di «messa in prospettiva» della raccolta stessa, qui allusa esplicitamente, come si è detto: laddove *Fantasticheria* si limita a rievocare un generico ambiente rurale, popolato da personaggi che in realtà hanno a che vedere con il romanzo in gestazione, *I Malavoglia*, piuttosto che con i racconti di *Vita dei campi*; cosa che non ne diminuisce certo il valore teorico-programmatico,⁶⁰ ma solo quello propriamente metatestuale. Tale carattere di *Di là del mare*, invece, fa sì che la novella proietti retrospettivamente sulle precedenti una luce diversa e ambigua, svelandone la natura di creazione letteraria: «E nella mente gli passavano delle larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle sue leggende, col cipiglio bieco e il coltellaccio in mano»:⁶¹ laddove il termine «leggende» attribuito alle storie siciliane insinua ambigualmente un sospetto di irrealtà, o almeno di inverosimiglianza sui fatti raccontati, proprio come il riferimento a «fantasmi» e «larve», pure ricorrente in tutta la novella. Né le novelle

58 Verga, *Fantasticheria*, cit., p. 162.

59 Elemento rilevato, pure in una prospettiva molto diversa dalla nostra, da F. Spera, *La funzione del mistero*, in «Sigma», 1-2, 1977, pp. 271-288: p. 287.

60 Sottolineato tra gli altri da L. Sciascia, *La chiave della memoria*, ivi, pp. 3-11: p. 8.

61 Verga, *Di là dal mare*, cit., p. 528.



della raccolta, ben presenti al lettore delle *Rusticane*, hanno alcunché di romantico, e nemmeno di romanzesco; sono spesso prive di conclusione, rappresentano anzi squarci di mondo colti nella loro insignificanza e imperfezione, personaggi (con poche eccezioni) tutt'altro che memorabili o "leggendari". E tuttavia, la funzione della novella è appunto quella di agire come griglia di organizzazione strutturale: di fornire cioè una sintesi unificante nel momento in cui risulta allentata la coesione interna. Un ruolo strategico decisivo, che marca un confine tra realtà e finzione, nello stesso momento in cui lo nasconde: per un verso l'ambigua sollecitazione dell'ermeticità di questo confine, la conferma della veridicità dei racconti incastonati, che irrompono nella cornice che li contiene («Nel paesello i figli delle vittime avevano fatto pace cogli strumenti ciechi e sanguinari della libertà; curatolo Arcangelo strascinava la tarda vecchiaia a spese del signorino; una figlia di compare Santo era andata sposa nella casa di mastro Cola»⁶²); per l'altro gli indizi sparsi dallo scrittore riguardo il carattere preminentemente artistico, letterario della propria operazione, e dunque di situazioni e personaggi cui solo la scrittura può dare forma, salvando dall'oblio: «Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate».⁶³ Larve del resto, con il trascorrere del tempo, anche le altre memorie del passato – quelle che riguardano direttamente il protagonista e la donna – se non risarcite dalla parola scritta, dalla narrazione: «E allora avrebbe voluto mettere il nome di lei su di una pagina o su di un sasso, al pari di quei due sconosciuti che avevano scritto il ricordo del loro amore sul muro di una stazione lontana».⁶⁴

In *Per le vie* non è possibile neanche questa forma di distanziamento: manca il filtro memoriale che avvolge le altre raccolte, persino le *Rusticane*, in un'aura di leggenda, lo scarto che separa le storie raccontate dal presente della narrazione, limitandosi questa alla «registrazione quasi immediata delle cose».⁶⁵ L'unico varco che ancora si apre lungo l'asse del tempo riguarda, nel *Bastione di Monforte*, la sola voce fuori campo, autoriale, che si distacca così nettamente dalle storie narrate, recuperando il suo ruolo neutro e distaccato di osservatore; ma in alcun modo i personaggi all'interno della soglia che la novella traccia, imprigionati nella quotidianità del presente. La disomogeneità – anche stilistica, come si è detto – rispetto alla raccolta è evidente. In questo caso, però, non ci si limita a un'incorniciatura ideale, narrativa, dal carattere marcatamente poetologico: la figura prende la forma del «vano della finestra», da cui uno sguardo ormai del tutto esterno al mondo rappresentato calcola la distanza dall'oggetto

La finestra
del Bastione
di Monforte

62 *Ivi*, p. 530.

63 *Ibidem*.

64 *Ivi*, p. 533.

65 Si vedano le *Note ai testi* di Carla Riccardi, in G. Verga, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1977, p. 1040.

(«Sotto, nel largo viale...»; «Più in là...»; «Dall'altro lato...»), ritaglia con precisione minuziosa quanto è incluso nel campo visivo, fino a sezionare le immagini: «E passa il rumore di un carro di cui si vedono le sole ruote polverose girare al di sotto dei rami bassi, e ciondolare addormentati del pari il muso del cavallo e le gambe del carrettiere penzoloni, rigate di sole» (p. 542). Non può stupire, alla luce di quanto osservato in precedenza, che l'opera più prossima all'ideale naturalista rigoroso del "documento umano" – un'opera aderente al grigiore del quotidiano, senza colpi di scena o drammi, senza "intrigo", al limite senza intreccio e senza contenuto – debba ricorrere a una griglia che limiti il suo bisogno di esaurività e impedisca lo sconfinamento nel puro furore descrittivo e nomenclatorio. Viene da chiedersi tuttavia se il senso specifico di "questa" cornice sia quello adombrato da Barthes, l'approssimazione al reale tramite il quadro, in quanto traduzione iconica del codice linguistico, e insieme limite esterno all'arbitrarietà della rappresentazione. Proprio quest'ultimo aspetto, che fa del quadro più che un'immagine o un contenuto figurativo, un perimetro, un sistema astratto di rapporti, pare prolungarsi ancora nella metafora primonovecentesca di James sulla «house of fiction»⁶⁶ costellata da un numero infinito di finestre che si affacciano sulla storia narrata: ciascuna corrispondente alla percezione che della storia ha un personaggio, al suo punto di vista, al raggio del suo sguardo, la cui funzione è «calcolare l'estensione della rappresentazione», sbarrare «le strade che il racconto non percorrerà».⁶⁷ Ora, può valere tutto questo nel caso del *Bastione di Monforte* e delle novelle milanesi? Quando, nel famoso passaggio di *S/Z* sopra riportato, Barthes parla di autore realista e di realismo ha in mente, com'è noto, Balzac e il suo universo romanzesco: un universo che possiede la pienezza di un mondo,⁶⁸ animato da un'inesauribile energia, da un'infinità di relazioni, da un discreto uso dell'effetto drammatico. È in casi come questo che può porsi il problema dell'infinità potenziale del contesto reale, dell'opera finita che «come opera che di fatto a un certo punto si arresta, [...] spezza l'anticipazione del lettore che si attende un "e così via", una continuazione indefinita».⁶⁹ Si ha l'impressione che, a dispetto della poetica (e della stessa espressione) della *tranche de vie*, il problema di ritagliare una "porzione di reale" riguardi molto più la stagione del realismo primo-ottocentesco – con la sua rappresentazione del "grande affresco" dell'esistenza – che quella rigorosamente naturalista.

66 James si serve dell'immagine nella prefazione a *The Portrait of a Lady*. La leggiamo in *The Art of the Novel*, The Library of America, New York 1962, p. 46.

67 Si vedano a riguardo le calzanti osservazioni di Meneghelli, *Quadri senza cornici* cit., p. 127 (corsivo nel testo).

68 La capacità di «realizzare un mondo» (piuttosto che di rappresentare il mondo), è secondo Blumentberg (*Concetto di realtà e possibilità del romanzo*, cit., p. 124) l'aspirazione più autentica del romanzo.

69 *Ivi*, p. 127.



Che a questa stagione appartengano le novelle milanesi di Verga non c'è dubbio: con un sovrappiù di rigore teorico – non nuovo nello scrittore catanese – che le rende ancora meno permeabili alle tentazioni del dramma e del *romance*, cui non è esente lo stesso Zola.⁷⁰ Nel caso di *Per le vie*, al dispositivo della finestra-cornice che istituisce (dovrebbe istituire) una disomogeneità, non corrisponde in effetti una differenza tra interno ed esterno, circoscritto e infinito: una volta usciti dal perimetro della cornice, le comparse non daranno vita a una “storia” intesa come continuità e ricchezza di relazioni, a una “infinità potenziale” di impulsi e di eventi, ma a una realtà disarticolata e sconnessa.

Le novelle milanesi, per giudizio comune della critica racconti tutto sommato minori, periferici rispetto all'asse portante della grande narrativa verghiana, sono in realtà uno studio faticoso, una osservazione ingrata della modernità, di cui raramente nella letteratura contemporanea sono stati colti i tratti salienti con uguale sicurezza e intuito artistico. Non solo lo scenario esterno: il grigiore delle strade cittadine, eternamente fangose e umide, le vetrine illuminate, i grandi empori, i mezzi di trasporto pubblici, i caffè, i quotidiani, i cortei, la moda, le botteghe artigiane, prostitute e barboni che sostano «all'alito dei sotterranei riscaldati che viene dalle finestre a livello del marciapiede» (*Via crucis*), la grassa volgarità dei ricchi possidenti (dei “padroncini”, diremmo oggi) del Nord («Il padrone invece scoppiò a ridere. — La Femia, con quella faccia lì?! — La poveraccia si mise a piangere»: *Semplice storia*). Ma soprattutto alcune sue dinamiche profonde, di cui gli elementi sopradescritti sono un epifenomeno: prima fra tutte, l'impersonalità del potere (economico, in particolare: i «denari» contro cui impreca il Bigio, vetturino *In piazza della Scala*) che imprigiona i personaggi in rapporti di forza immutabili, ma difficilmente conoscibili; da cui l'accettazione di una vita vissuta “per delega”, all'ombra del bel mondo, dei frequentatori di veglioni e locali alla moda, il cui spettacolo è almeno fonte di svago: «stordito voyeurismo»⁷¹ (quello di Pinella, capitato per caso *Al veglione* di carnevale della Scala) che si appaga di luce riflessa, dell'illusoria prossimità al lusso e al potere. O ancora la ricerca del colpo di fortuna, dell'evento eccezionale che cambi magicamente l'esistenza, tanto più improbabile quanto più la vita è invece uniforme e pianificata, ripetitiva e prevedibile: esemplarmente imperniata su questa indispensabile vacanza dalla ferialità quotidiana è *Conforti*, storia della disperata fiducia della sora Arlìa nella profezia di una indovina che le ha predetto una grande fortuna («che doveva capitarle all'improvviso»), un imprecisato e positivo cambiamento. Il turbinio della vita cittadina è in realtà solo appa-

La finestra
del Bastione
di Monforte

70 Convincente su questo – e più in generale sul problema, come si è detto fondante, della “discontinuità narrativa” – Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 293-302.

71 G. Tellini, *Introduzione*, in Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXVI.

rente, un movimento di superficie che si svolge in uno spazio prefissato, dalle misure anguste: non è necessaria una cornice che ritagli un segmento discontinuo, un frammento unitario (o una veduta sulla “creazione”, secondo Zola), perché frammentato è già il contesto, l’impoverimento è già nell’esperienza. Così come, quando all’interno della raccolta la finestra diventa (non casualmente) elemento tematico, non ci sarà in fondo differenza fra “dentro” e “fuori”, fra la condizione di Malia, la fanciulla rachitica inchiodata nel «vano della finestra», nel bugigattolo della portineria (*Il canarino del n. 15*), dalla cui prospettiva dipende l’intero racconto (in senso letterale: di quanto avviene fuori del suo raggio visivo non si hanno particolari né notizie) e quella di tutti gli altri personaggi, ugualmente reclusi in un perimetro invisibile ma invalicabile: non certo a limitare l’estensione della rappresentazione può servire il ricorso all’inquadratura.

La metafora della finestra-cornice in *Per le vie* suggerisce che la raccolta è dentro lo stesso ordine di problemi delle poetiche (e della pratica artistica) del naturalismo, ma fa pensare a una declinazione particolare, specificamente verghiana, della questione. La cornice sembra qui essere usata come un dispositivo vuoto. Sarà allora opportuno tornare al passo di Barthes: dopo aver trasformato il reale in oggetto dipinto (dopo aver posto la cornice di fronte a uno spettacolo), l’autore realista lo stacca dalla cornice, cioè naturalizza l’immagine: «dopo di che può staccare questo oggetto, toglierlo dalla sua pittura: in una parola: di-pingerlo». ⁷² Ebbene, è proprio questo secondo movimento che manca nel *Bastione di Monforte*, dove, semmai, la cornice è evidenziata, rimarcata. ⁷³ La sutura non è nascosta, l’artificio è esibito: l’effetto è dunque straniante. Qual è la sua funzione? Si crea nella novella uno strano contrasto tra un’inquadratura (in senso cinematografico), un punto di vista unico e fisso nello spazio, e il trascorrere del tempo, delle ore (il mattino, con le foglie degli ippocastani che stormiscono al sole, il tramonto che «si spegne tranquillo», la notte), dei giorni che si susseguono «silenziosi e deserti» sul viale, delle stagioni che si avvicendano («E le fredde lune d’acciaio del Natale [...] E l’albe livide, i meriggi foschi sui rami inargentati di neve», p. 546). L’inquadratura immobile (la macchina ferma) non segue personaggi e cose

⁷² Barthes, *S/Z*, cit., p. 55.

⁷³ Ancora una volta l’analogia più illuminante ci sembra ricondurre a quello che accade nel cinema moderno rispetto a quello “classico”: la presenza della macchina da presa, nascosta nel secondo caso, è invece evidenziata nel primo. Si pensi, ad esempio, all’uso di inquadrature fisse, senza movimenti di macchina a seguire le entrate e le uscite dei personaggi, in film come *Nana* (1927), o *La regola del gioco* (1939) di Jean Renoir, dove è proprio il campo “vuoto”, che precede o segue l’entrata o l’uscita del personaggio ad attrarre l’attenzione dello spettatore, in quanto nessuna ragione apparente, nessun elemento figurativo o sonoro trattiene la percezione nel campo stesso. Stessa tecnica nei film linguisticamente più originali di Antonioni (ad esempio *La notte*, 1961), o di Anghelopoulos (*La recita*, 1974). Senza dimenticare un notevole film di Hitchcock, *La finestra sul cortile* (1954), dove però la dislocazione dei momenti forti dell’intreccio fuori del campo visivo (che inquadra sempre lo stesso sfondo) è finalizzata a un effetto di *thrilling*.



(il carro, l'operaio, il vecchio, il carrozino postale, la coppia di innamorati, la dama bianca, la donna in nero) una volta usciti dal riquadro della rappresentazione, non ne restituisce il movimento, che è solo apparente:⁷⁴ e del resto nessuna di queste comparse interagisce con le altre della scena, l'unico contatto è limitato a qualche sguardo. Il quadro non è in questo caso approssimazione al reale tramite la pittura, ma, al contrario, denaturalizzazione. Una riprova è costituita dalla struttura narrativa della novella *Lacrymae rerum*, che conclude *Vagabondaggio*, raccolta successiva a *Per le vie*. Inquadratura immobile, ma situazione rovesciata: in questo caso la finestra permette a un osservatore anonimo di guardare nell'interno di una casa, dove si avvicendano personaggi e situazioni diverse, ma cicliche e ripetitive: nuclei familiari impoveriti, oppure coppie di amanti clandestini. Destini bloccati per quel tanto che abitano la casa e rimangono nel raggio dello sguardo, non più seguiti nella dimensione dinamica di una vicenda quando vanno via. Allorché la casa viene demolita, sulle stanze nude e abbandonate, dove il tempo continua a scorrere, resteranno solo le tracce stratificate di tutti quelli che l'hanno abitata (il segno del letto, i chiodi cui era appeso lo specchio, gli strati sovrapposti di pitture di colori diversi, gialle, verdi, azzurre, i fiorami del salottino), come in un disarticolato inventario. La cornice appare allora come forma concreta, estroflessa, di quell'artificio di straniamento garantito altrove, nella narrativa verghiana, dalla prospettiva deformante del narratore interno: sembrerebbe che, anche all'altezza cronologica di *Per le vie* e di *Vagabondaggio* – quando lo scrittore, più che imitare la narrazione dei personaggi, tende sempre più ad assumerla direttamente – il reale non possa essere catturato altrimenti che in maniera straniata.

La finestra
del Bastione
di Monforte

74 Con l'unica eccezione – proprio in quanto controfigura, o doppio dell'autore – del personaggio dello “sconosciuto”, per il quale è previsto un minimo di azione futura: «Più tardi forse andrà a pranzare con una tazza di caffè e latte fra gli specchi e le dorature del Biffi, pensando a quella donna che aspettava»: p. 545).