

Giovanni Verga farà pensare sempre.

-E tali erano le sue intenzioni –

di

Stefania Azzaro, Giacomo Cinque, Antonella Ercole, Lucrezia Fagiolo, Federico Gelli

IV E

“A Salvatore Farina.

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico - un documento umano, come dicono oggi - interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore.”

Il semplice fatto umano farà pensare sempre.

Introduciamo, prima di esporre nel dettaglio gli aspetti della nostra tesi, una definizione esplicativa della traccia che ci ha permesso di formulare i ragionamenti che seguiranno: “il semplice fatto umano farà pensare sempre”. Il fatto in se stesso è indicato come semplice, in quanto da solo è sufficiente per intenderne il conflitto implicito, anche se non viene espresso in maniera drammatica o patetica. Viene presentato come ‘fatto’ a sé stante, ma non esente da pensieri successivi e interpretazioni, che non solo non vengono rinnegate, ma accettate nella loro completezza e integrità. In questo dimostrano quanto quel solo fatto sia così straordinario da far pensare. La questione non è, dunque, che l’uomo sarà sempre portato all’interpretazione; il problema della frase è che il fatto umano, in questa ottica, non può essere considerato ‘semplice’. Ora, sottolineiamo come le teorie e le osservazioni successive a questo incipit, benché possano apparire estese e a volte puramente concettuali, sono oltremodo necessarie per arrivare a comprendere il fulcro del lavoro che ne costituisce le fondamenta, perciò preghiamo il lettore di avere pazienza e seguirci in questo ‘viaggio’. La seguente tesina è frutto di un progetto di studio, ricerca, e discussione collettiva.

Per poter analizzare in maniera lineare ed approfondita la struttura delle opere di Verga e le conseguenti molteplici interpretazioni da esse derivanti, prendiamo innanzitutto in esame un concetto fondamentale nell’ambito del commento di natura critica: il rapporto che esiste e si alimenta tra “lectio” e “lezione”. Una lectio (lett. ‘lettura’), è, essenzialmente, un mezzo di trasmissione di pensiero, un canale di diffusione culturale e di divulgazione contenutistica di nozioni, di qualsivoglia tipologia. Un esempio pratico di lectio è rappresentato dalla lettura di un libro di testo, o la visione di un documentario. Mentre la lectio si basa su un vincolo unilaterale tra colui che la diffonde e chi ne viene in contatto e conseguentemente la assimila, la lezione prende forma e forza motrice da una correlazione di opinioni, interpretazioni e convinzioni molto spesso

differenti e contrastanti, ma che fondamentalmente sono sullo stesso piano. Un esempio di lezione è senza dubbio un dibattito costruttivo, uno scambio proficuo di idee, un insegnamento che si dimostri non coercitivo per la mente, ma il suo contrario, uno stimolo. *“La lezione [...] deve addestrare al lavoro, creare il gusto della scientificità, dare l’innescò, il lievito all’attività intellettuale”*, scriveva Pavel Florenskij nella sua introduzione metodologica all’insegnamento della filosofia nel 1917. ⁽¹⁾ Si può quindi affermare che la lectio in sé sia l’ossatura della didattica, un tramite di cultura più “oggettivo”, “spogliato” di quei commenti, di quegli abbellimenti ed elementi personali che invece sono caratteristica peculiare della lezione. Quest’ultima, pertanto, essendo contraddistinta da suddetti fattori, si presenta come un mezzo di divulgazione e apprendimento di nozioni fondamentalmente ambivalente (che coinvolge, perciò, sia chi la mette in pratica, sia chi la assimila), e trova terreno fertile nella soggettività degli individui resi partecipi di essa. *“Quanto alla fermentazione della psiche”*, continua Florenskij, *“essa consiste nel gusto del concreto acquisito per contagio”* ⁽¹⁾; in altre parole, il messaggio, il fulcro insito alla base della lezione stessa, concreto, oggettivo e quindi universalmente valido, viaggia altresì per canali esegetici puramente personali ed individuali, depositandosi nella coscienza del destinatario e andando a formare in questo modo il suo proprio bagaglio culturale e conoscitivo. Per forza di cose, a questo punto, occorre fare una digressione per quanto concerne il rapporto che si viene a instaurare tra colui che divulga la lezione (ovvero, in questo caso, l’autore) e chi ne viene in contatto (sempre in questo caso, il lettore). Nel momento in cui la lezione si pone tra l’autore e il lettore e diventa materia di condivisione tra essi, viene a crearsi un profondo legame che trae forza proprio dai fondamenti soggettivi da cui nasce la lezione stessa. La genesi di questo rapporto osmotico tra autore e lettore è uno dei principali canali di comunicazione emotiva, grazie al quale riusciamo ad apprezzare pienamente un’opera e a comprendere la radice del suo messaggio. La lezione, quindi, nel suo insieme e nella sua essenza, non è affatto impersonale; al contrario, spesso può rivelarsi addirittura contraddittoria e densa di dubbi. Essa, in conclusione, non è risolutiva, in quanto, diversamente dalla lectio, non fornisce versioni definitive e inconfutabili dei giudizi e dei concetti presi in esame, ma solamente più strade interpretative a totale discrezione del suo destinatario. Possiamo dire, pertanto, che mentre la lectio ha una struttura definita e ben articolata, alla lezione, meno omogenea e più individuale, manca una fine; o meglio, alla lezione non c’è mai fine. Applichiamo, dunque, tutte le affermazioni formulate finora a Verga e alla sua bibliografia. Leggendo i suoi romanzi e le sue novelle, si nota subito che lo stile narrativo si mantiene, nel corso delle trame, composto ed estremamente realistico, quasi crudo. Verga scruta e porta minuziosamente alla luce dettagli e spaccati di esistenze e ambientazioni, “nascondendosi” dietro un volontario distacco. Nonostante ciò, possiamo constatare che la presenza dell’autore è viva e pulsante in ogni descrizione,

ampiamente riflessa in ogni paesaggio, dialogo o introspezione dei personaggi; si percepisce quasi una leggera ironia da parte di Verga nel volersi ripetutamente celare in questa fittizia ed onnisciente impersonalità. Forse, dal momento che egli è unanimemente considerato uno dei capostipiti del Verismo, si tende a ipotizzare che i suoi lavori debbano per forza corrispondere ai canoni di tale movimento letterario; di conseguenza, le sue non sono opere che si possono collocare sul piano divulgativo di una lezione, in virtù dei basilari principi di soggettività da cui essa nasce, ma ideate e impostate sul più imparziale e concreto sistema della lectio. Tutt'altro, invece. La lezione, in Verga, ha il suo nucleo non nella trasmissione osmotica tra autore e lettore, ma nelle opere stesse: sono le storie il punto fondamentale da cui il lettore parte per comprendere il loro "criptico" messaggio, disseminato da Verga negli odori, nei colori, negli scenari, nelle fisionomie dei personaggi così facilmente visualizzabili nella nostra mente, nello sviluppo dei contenuti, negli intrecci inaspettati e nelle conclusioni lasciate in sospeso. La lezione è nel "fatto umano" espresso in tutte le sfumature di questi elementi. E' una lezione caratterizzata da dubbi e interrogativi, come è giusto che sia, ma incentrata su una velata consapevolezza degli eventi, che sembra pervadere l'animo di ogni singolo protagonista dei racconti verghiani. ⁽²⁾ A questo punto, però, occorre rivolgersi una domanda sulla vera natura di questa lezione: è essa positiva o negativa? Verga intendeva senza dubbio far giungere il lettore a una conclusione, ma quale? E qual è il suo peso sulla coscienza dell'uomo? Basandosi su romanzi come i Malavoglia e Mastro-don Gesualdo, su novelle come Rosso Malpelo, Di là del mare, Nedda, La roba, L'amante di Gramigna, Cavalleria rusticana, e altre ancora ⁽³⁾, sembrerebbe essere la necessità di acquisire una cognizione dei propri umani limiti, e di rassegnarsi a seguire il corso degli eventi passivamente, senza tentare di peggiorare la propria condizione opponendo resistenza. Ma è davvero così? Si deve davvero accettare l'idea di "essere vinti"? E se sì, gli ostacoli della vita si affrontano più serenamente accettando di esserlo? Ma soprattutto, era davvero questo che Verga voleva far trapelare dalle pagine delle sue storie? Schopenhauer, nella sua "Critica al positivismo e alla religione" ⁽⁴⁾, sembra non pensarla così. Egli, infatti, afferma di "*preferire gli animali agli uomini, perché questi ultimi fanno del male consapevolmente a chi già soffre, mentre gli animali lo fanno istintivamente e senza esserne consapevoli. Per vivere felici bisogna essere incoscienti*". Per Schopenhauer, come abbiamo avuto modo di verificare studiandone il pensiero critico, l'uomo soffre in modo doloroso il contrasto tra il suo essere e il desiderio di trascendere la propria natura; il suo agire si esprime nella forma dolorosa del continuo desiderio. Accrescendo la coscienza, si accresce in proporzione anche il dolore. ⁽⁵⁾

Tutto ciò viene palesato, essendo il fatto umano vero, schietto e nudo, nella novella "La roba" con il personaggio di Mazzarò; egli, infatti, trascorre l'intero corso della sua vita in maniera del tutto inconsapevole, cercando di accrescere la propria *roba*, divinizzata al punto tale da indentificarsi

completamente con essa , anche quando ormai “ *tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro*” e “ *gli davano dell’eccellenza*”. ⁽⁶⁾

Mazzarò è un personaggio solo senza figli, nipoti e parenti che non aveva altro che la sua *roba*. Nel momento in cui, giunta la vecchiaia, gli viene annunciato che di lì a poco avrebbe perso tutto ciò che possedeva, Mazzarò perde la ragione e distrugge parte dei suoi averi. Infatti, non essendo consapevole della propria condizione, si era illuso per tutta la vita di essere felice ma nel momento in cui entra in contatto con la realtà, acquistando coscienza di sé, impazzisce.

La stessa consapevolezza che abbiamo trovato alla base della novella di “Rosso Malpelo”, forse il personaggio più riuscito e toccante di tutta la produzione verghiana.

Malpelo è un personaggio tragico proprio per il fatto di essere perfettamente cosciente, in maniera molto lucida, della propria condizione di vinto. Egli ha la piena consapevolezza di cosa sia la vita: una continua lotta per la sopravvivenza, una lotta che lui ha inesorabilmente perso e che lo ha portato in una condizione di solitudine estrema. E Malpelo non solo accetta la posizione di persona malvagia che le è stata attribuita, ma recita fino in fondo la parte che gli viene assegnata. Si può arrivare al punto di pensare che probabilmente lo stesso Malpelo avrebbe potuto essere l’autore dell’incipit della novella. La sua consapevolezza, atroce e tragica, lo conduce anche a far ricadere su di sé punizioni di colpe non commesse poiché Malpelo “*era avvezzo a tutto, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi, colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro*”. ⁽⁷⁾

La figura di Malpelo, risulta paragonabile al protagonista di “Memorie del sottosuolo” di Fëdor Michailovič Dostoevskij. L’ “uomo del sottosuolo” è un’anti-eroe definito dallo stesso autore “*un mascalzone, il più abietto, il più ridicolo, il più dappoco, il più stupido, il più invidioso di tutti i vermi della terra*”. ⁽⁸⁾ L’analogia è evidente sin dall’incipit del romanzo in cui lo stesso protagonista,

un giovane impiegato, definisce se stesso: “*Io sono una persona malata... sono una persona cattiva*.” ⁽⁹⁾ Ci troviamo di fronte una persona estremamente consapevole e quindi sofferente essendo la consapevolezza stessa causa di sofferenza. Egli stesso dirà che “ *l’esser troppo consapevoli è una malattia, un’autentica e assoluta malattia*” ⁽¹⁰⁾.

Questa sua condizione lo conduce all’estraniamento dagli altri, dalla vita e forse anche da se stesso. Nel corso del romanzo afferma, infatti, di essere “ *solo e loro invece sono tutti*” ⁽¹¹⁾ , frase che inevitabilmente ricorda quel “ *A che giova? Io sono Malpelo*” ⁽¹²⁾ del protagonista della novella del 1881. “*Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo [...]*” ⁽¹³⁾

Con questo incipit d’impatto , Verga scegliendo di descrivere Rosso Malpelo presenta un personaggio o, meglio, una persona verso la quale mostra una certa *simpatia* intesa come

inclinazione e partecipazione emotiva alla sofferenza del prossimo (lett. συν + πάσχω "patire insieme"). Infatti, pur professando la sua estraneità dalla vicenda, non presenta il fatto nudo e crudo, ma espone mano a mano le posizioni e le idee della comunità, della famiglia di Malpelo, di Malpelo stesso, dandole tutte per vere.

Appare evidente, leggendo la novella, che Verga non si estranea, non pretende di uscire dalla sua condizione di essere pensante, non pretende di non avere idee proprie e forgiate in quella che è la sua natura e che si riflettono necessariamente in ogni sua azione (ricerca delle cause, coscienza, dall'humus alla superficie). Se così fosse stato, il racconto sarebbe risultato non tanto scarno, quanto vuoto e privo di quella caratteristica che solo l'autore, tramite l'interazione scrittore-lettore, può donare al testo. Verga dà *innegabilmente* il suo parere. Questo non significa che venga meno ai suoi propositi veristi: Verga riconosce che la realtà è formata da idee separate e distinte, in grande varietà (uno dei motivi per cui il ciclo dei vinti abbracciava, nell'idea originale, tutte le classi sociali) e non decide di rinnegarle una per una ma, *al contrario*, le abbraccia tutte, cambiando punto di vista di volta in volta, senza avvertire.⁽¹⁴⁾

Dice la comunità che Malpelo *“siccome era "malpelo" c'era anche a temere che ne sottraesse un paio, di quei soldi”*; *“Ei c'ingrassava, fra i calci, e si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi. Era sempre cencioso e sporco di rena rossa”*; poi *“persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo”*.⁽¹⁵⁾ In questo modo ogni giudizio relativamente soggettivo (insulti, opinioni, sospetti, sentimenti) è ricollegabile al punto di vista di un personaggio preciso (con la comunità intesa come singolo).

Gli affari, dal punto di vista del padrone: *“Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone.”*⁽¹⁶⁾

“Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzino”⁽¹⁷⁾; *“Per un raffinamento di malignità”* è il giudizio della comunità di lavoratori su malpelo, *“povero ragazzino”* il giudizio della comunità di lavoratori, tra cui si può stavolta includere Malpelo, su Ranocchio.

“Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui”⁽¹⁸⁾; in questo e molti altri stralci, emerge il punto di vista di Malpelo, da cui si può ricavare anche una certa dose di amarezza.

Durante la stesura di questo lavoro, è emerso che Verga inoltre è, nei suoi racconti, sostanzialmente più moderno dal punto di vista della gestione esistenziale dei personaggi. Ad esempio, per quanto un autore come Pirandello possa apparire innovativo nella descrizione di taluni personaggi in 'Uno, nessuno e centomila', e 'Il fu Mattia Pascal' ⁽¹⁹⁾, in realtà i suoi personaggi hanno ben poco margine di scelta, poca possibilità di evolversi psicologicamente e umanamente di loro iniziativa. Sono, per così dire, 'attaccati' al loro autore, che li pone sotto una campana di vetro e non li lascia sviluppare autonomamente. Verga, al contrario, è colui che tiene le fila del racconto, ma sono i personaggi che hanno il controllo del loro destino, fanno le loro scelte, se ne assumono le responsabilità e ne subiscono le conseguenze. Non sono abbandonati a loro stessi, ma hanno totale autonomia e un raggio d'azione nel complesso ampio. Stiamo tuttavia parlando di personaggi, perciò che autonomia possono avere? Autonomia di sviluppo, di evoluzione razionale ed emotiva. E' vero, è difficile immaginare un personaggio che influenza un autore e "cresce" da solo, piuttosto che il contrario; ciò nondimeno, non è impossibile. Il principio è più o meno quello del rapporto tra autore e lettore, con la differenza che questo è tra autore e personaggio. Essi si aiutano, si amano, si odiano, si capiscono (o non si capiscono), e alla fine imparano qualcosa l'uno dall'altro, indipendentemente da chi dei due scrive la storia e chi dei due la vive. Si pensi agli autori che danno vita ai loro personaggi per mero desiderio di creare la realtà che desiderano, si pensi agli autori che non ricavano nulla dal loro operato. Preferiscono chiudersi nel sogno, piuttosto che vivere? Si immedesimano eccessivamente nei loro personaggi? Chi vive è forse meno patetico e più felice di chi sogna? Chi è consapevole di essere vinto è forse meno vinto di chi è accecato dalle sue illusioni? Dipende, probabilmente, dal modo in cui si vive ed il modo in cui si sogna. Certamente non si vive compatendo e criticando chi sogna, e non si sogna dimenticandosi che si ha una vita da vivere. Certamente la vita senza sogni è tristezza pura e i sognatori senza concezione di realtà sono illusi... ma è pur vero che la consapevolezza della propria posizione e del proprio valore vale più dell'illusione di essere ciò che non si è. Ci è apparso evidente, ad ogni modo, che Verga voglia far riflettere con le sue novelle, e il fatto che non le finisca (lui stesso non ha ancora trovato tutte le sue risposte), implica un insegnamento al lettore che sia, in sostanza, "pensa". Avendo dei personaggi più autonomi, egli stesso ne trae profitto. L'autore, nelle sue storie, non dà al lettore linee guida o nozioni prestabilite da acquisire, ma pone se stesso e, di conseguenza, il lettore, allo stesso livello dei suoi personaggi; per quanto concerne la trama, infatti, è come se lui ne sapesse quanto i suoi protagonisti. Un esempio di tale concetto è ne 'L'amante di Gramigna', dove Verga stesso afferma di voler esporre non una storia, bensì l'abbozzo di una storia, così come lui ne è venuto precedentemente a conoscenza, senza pregiudizi o corollari. ⁽²⁰⁾ Seguendo questa linea di pensiero e dando per buona l'ipotesi secondo la quale la coscienza e la consapevolezza rappresentano aspetti

essenziali delle novelle di Verga, quasi ne costituissero le fondamenta, possiamo permetterci di ipotizzare che Verga stesso fosse *consapevole* di tale aspetto e ne riconoscesse l'importanza nell'intimo delle sue novelle.

A tale proposito, vorremmo aprire una parentesi per trattare del lavoro e dell'operato di Verga. Lavoro e operato che sono circoscritti ad un ambito esclusivamente letterario ma che abbracciano anche il campo della fotografia alla quale Verga dedicò grande impegno e dedizione.

Cosa ha a che fare la fotografia in bianco e nero dell'epoca con personaggi, fatti e paesaggi descritti tramite le semplici parole?

Se Verga, per ipotesi, avesse prediletto la rappresentazione fedele e fattuale della realtà ottenibile tramite la fotografia, quale scopo avrebbe avuto, per il persecutore del fatto umano esposto nel modo più semplice possibile, continuare a scrivere di fatti ed ambienti figurabili sono nello spazio della mente?

Scrivo a Capuana in una lettera del 26 Dicembre 1881: "*Bisogna assolutamente che tu mi faccia o mi procuri gli schizzi e le fotografie di paesaggio e di costumi pel mio volume di novelle siciliane, tipi di contadini, maschi e femmine, di preti, e di galantuomini, e qualche paesaggio della campagna di Mineo, ecco quanto mi basta, ma mi è necessario. Potrai farmeli anche tu con la tua macchina fotografica da S. Margherita*" ⁽²¹⁾.

Bisogna che la fotografia supporti le sue novelle. Empiricamente, l'idea di un uomo che si cura di correlare i suoi racconti con immagini che ritraggono lo stesso ambiente in cui si muovono i suoi personaggi, che di certo, sapendo adoperare una macchina fotografica, era *consapevole* dell'impegno della conoscenza di effetti di luce, esposizione e inquadrature necessarie per ottenere una buona foto, e che è allo stesso tempo uno scrittore fermamente convinto della forza che i fatti umani racchiudono in sé, appare quantomeno contraddittoria. Si tratta, grosso modo, della stessa contraddizione di cui sopra: per quanto Verga voglia mantenersi *super partes*, chi oserebbe mai dire che egli scrisse senza ragione, confidando solamente nella capacità dei fatti di far sapere di *essere stati*? ⁽²²⁾ Certo, non era nella loro capacità espressiva che confidava, ed egli stesso si interroga sulla questione dell'operato dello scrittore nell'esporre un fatto: "*Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore?*" ⁽²³⁾

E' a questo che ci riferivamo, parlando dei dubbi di Verga. Ma con tali parole non presuppone egli

stesso una chiara e definita scelta di favorire lo sviluppo logico? Non è forse più imparziale chi favorisce l'artificio retorico per stupire rispetto a chi non si limita, checché ne dica, ad esporre un fatto dotato di forza e vita propria ma si interroga sullo sviluppo logico di questo, aspirando a stupire i lettori alla stessa maniera? Verga dice, nelle righe sopra riportate, che gli effetti, nel caso in cui si analizzi logicamente lo sviluppo delle vicende, non saranno meno fatali. E non si limita a questo, si chiede se mai un giorno, tramite questo processo diverrà inutile proseguire nello studio dell'uomo interiore. Non fa affidamento sulla tanto decantata forza concettuale del fatto umano, ma al processo logico e mentale che, certo, il fatto umano comporta, ma che è dovuto allo scrittore. Verga, tra l'altro, parla di modestia e umiltà. E può l'umiltà, per un uomo così riflessivo sulla forza della condizione umana, essere circoscritta e delimitata dall'accezione che generalmente le si attribuisce? Verga, questo vogliamo chiarire, ci appare come un uomo che crede fortemente nell'azione umana dettata da consapevolezza e ragionamento. Umile non è un uomo sottomesso (questo significato, inoltre, non troverebbe riscontro logico nella frase di Verga citata); *humile* è l'uomo dotato di un'intrinseca fiducia in se stesso a partire dalle fondamenta della sua persona, dal basso del suo essere, non della sua condizione sociale. E' colui che riconosce di essere fatto dall'*humus*. *Humus*, in latino, considerando la sua accezione più etica e dottrina, indica un terreno fertile da cui beneficiare. L'*humilitas* morale è propria di chi guarda alle radici prima che ai rami. Tornando poi a parlare del Verga fotografo, egli riconosce la curiosità che guardare il mondo attraverso una lente comporta. *“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 divertirà...”* ⁽²⁴⁾ Tuttavia non dubita mai che quella delle fotografie sia un'efficace rappresentazione della realtà: se così fosse, non avrebbe avuto motivo di accostare le fotografie alle sue novelle. Una foto dell'epoca non poteva essere considerata né concettualmente né fattualmente un'istantanea della vita quotidiana. Provare a sostenere che Verga ignorasse il lavoro presente dietro ogni singolo scatto equivarrebbe a dire che, anche nelle sue novelle, non riconoscesse l'importanza racchiusa nel trasmettere un messaggio volto a far riflettere e far aprire gli occhi. Non bisogna poi pensare che le attività di fotografo e scrittore fossero in grado di convivere con semplicità: l'attenzione necessaria a una fotografia è della stessa natura di quella necessaria a costruire o riprodurre un avvenimento per mezzo delle parole, soprattutto in Verga, autore oltremodo attento e scrupoloso.

Si potrebbe forse sostenere che la scelta di dare ad una novella il titolo 'Lacrymae rerum', ad esempio, non sia stato frutto di un'attenta riflessione? L'espressione latina indica propriamente che le lacrime, essenza del velato dolore abilmente raccontato nella novella, sono presenti nelle 'cose', umane e semplici, anch'esse descritte nella storia.

In virtù di ciò che è stato detto precedentemente, non si deve inoltre escludere la possibilità che Verga, che tanta attenzione dedicava al suo lavoro, non tenesse in gran considerazione i dettagli e, anzi, li dispensasse sapientemente e con parsimonia. Proprio come avviene per i colori, così poco citati, ma fortemente rimarcati quando presenti. Si pensi ad esempio all'esplicativo rosso in 'Rosso Malpelo', alle pareti gialle e alle tendine cangianti della stanza di 'Lacrymae rerum', al nero quasi ossessivo della mascherina di seta che copre il volto della dama di 'X', il suadente cremisi delle labbra de 'La Lupa'. Senza prolungarsi in interpretazioni di vario genere sulla natura dei colori, si può discernere a una prima occhiata quanto un fotografo, quale lui era, li giudicasse importanti sul piano figurativo. Nell'introduzione ai Malavoglia scrive che *"chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere"*.⁽²⁵⁾ I colori, nelle novelle di Verga, sono pochi, essenziali, solitamente rosso, giallo, turchino, bianco o nero, eppure, per quanto siano rari e fondamentali, ciò sembra confermare che Verga li tenesse in gran conto. Può risultare marginale o irrilevante, se non si tiene conto dell'indubbia rilevanza del percorso concettuale attraverso cui lo scrittore ha indirizzato il lettore verso una 'degnata' conclusione in ogni singolo racconto.

Ma cos'è che rende ancora più contraddittorie, ancora più singolari le novelle di Verga? In che direzione voleva condurci con i suoi indizi, le sue attenzioni ad un aspetto della vita quotidiana piuttosto che ad un altro? Eppure Verga, a conti fatti, rimane concettualmente fedele al suo proposito di essere verista, come già mostrato. Se quindi non trattò i suoi argomenti come fossero documentari (così, spesso, sembra si voglia intendere il verismo), il suo ambire alla verità va ricercato nell'effetto più che nella causa. La causa è costituita dal racconto stesso, quello che si suole far passare per manifesto di verismo, rappresentante di realtà quotidiane che dovrebbero far aprire gli occhi ai lettori. Sul piano teorico il fatto va considerato separatamente dall'effetto che la sua scoperta o lettura producono: bisogna considerare l'atto mentale stesso secondo il quale l'uomo, il lettore, comprende la straordinarietà e l'(h)umanità del fatto, e si sorprende di tale realtà. Non il racconto, ma il modo in cui questo incide sul lettore. Eppure Verga – ed è qui, proprio qui, che se ne riconosce finalmente l'intento e l'operato – non indirizza il lettore verso un'interpretazione dei fatti, non decanta nessuna salvezza possibile o nessun modo o possibile redenzione per mezzo dei quali uscire dalla propria condizione di vinti. Quale motivo avrebbe avuto Verga di rappresentare un mondo di vinti al lettore? Per cosa spese tempo e a cosa mirava, mentre curava i suoi racconti? Qual è lo scopo nel far nascere nel lettore la consapevolezza, sapendo che da essa derivano non risposte ma domande e interrogativi? Gli interrogativi, per l'appunto. Perché Verga lasciò i romanzi

e ogni sua novella con finale incerto. Alla fine de 'I Malavoglia', non sappiamo di che natura sarà la normalità nuovamente acquisita; siamo informati della pazzia di Mazzarò, ne 'La Roba', ma non abbiamo notizia della sua morte; dell'ultimo lavoro di 'Malpelo' abbiamo visto solo un capo della galleria, non un'ipotetica fine né cosa accadde lungo la via; 'La Lupa'? Come finisce la sua vicenda...? La casa di 'Lacrymae Rerum'? La distruggono, sì, per poi ripartire dalle fondamenta. 'X', addirittura, termina con tre puntini di sospensione. I finali di Verga reclamano una fine, per quanto possa apparire paradossale, un'interpretazione personale del lettore, una risposta, un'elaborazione, un qualcosa, insomma, che è possibile solo dopo aver aperto la mente e aver abbracciato la forza d'impatto del lavoro di Verga. Quasi si trattasse di un processo catartico⁽²⁶⁾, in cui lo spettatore della tragedia fa proprie le passioni e le sofferenze degli eroi tragici e intendendo come applicabile alla loro condizione quel conflitto inconciliabile che li contraddistingue.⁽²⁷⁾ E se Verga, nelle sue opere, ha riposto così tanta fiducia nell'espedito della conclusione in sospenso, non vediamo perché non possiamo farlo anche noi. "*L'imitazione del bello della natura o si volge a un singolo oggetto oppure raccoglie le osservazioni fatte su diversi soggetti e le mette insieme su uno solo. La prima si chiama copia, simile, ritratto...*"⁽²⁸⁾

Note

1. P. Florenskij, *Lezione e lectio*, Nuova Europa 2, 2010.
2. G. Verga, *I Malavoglia*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979: "*Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità.*"
3. G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979
4. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, dall'ed. a.c. di G. Riconda, Mursia, Milano, 2000
5. G. Verga, *La roba*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979
6. G. Verga, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a.c. di C. Riccardi, Mondadori, Milano, 1979
7. Ibidem
8. F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Mondadori, 1989
9. Ibidem
10. Ibidem

11. Ibidem
12. G. Verga, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a.c. di C. Riccardi, Mondadori, Milano, 1979
13. Ibidem
14. E. Husserl, *Crisi e rinascita della cultura europea*, p. 58: “*Le idee, queste nuove e meravigliose formazioni di senso prodotte da singole persone, [...] nascondono dentro di sé infinite intenzionali*”
15. G. Verga, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a.c. di C. Riccardi, Mondadori, Milano, 1979
16. Ibidem
17. Ibidem
18. Ibidem
19. L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926; L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904
20. G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979
21. *Lettera del 26 dicembre 1881 di Verga a Capuana*, 1881
22. G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979
23. Ibidem
24. G. Verga, *I Malavoglia*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979
25. Ibidem
26. Aristotele, *Politica*, 7, 1341b 32 - 1342a 16, trad. di A. Viano
27. J. W. Goethe, *Colloqui con Eckermann*
28. J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*.