

Anita Virga

SUBALTERNITÀ SICILIANA

nella scrittura di Luigi Capuana
e Giovanni Verga



STUDI E SAGGI

- 171 -

STUDI DI ITALIANISTICA MODERNA E CONTEMPORANEA
NEL MONDO ANGLOFONO
STUDIES IN MODERN AND CONTEMPORARY ITALIANISTICA
IN THE ANGLOPHONE WORLD

Comitato scientifico / Editorial Board

- Joseph Francese, Direttore / Editor-in-chief (*Michigan State University*)
Zygmunt G. Barański (*University of Cambridge*)
Laura Benedetti (*Georgetown University*)
Joseph A. Buttigieg (*University of Notre Dame*)
Michael Caesar (*University of Birmingham*)
Fabio Camilletti (*University of Warwick*)
Derek Duncan (*University of Bristol*)
Stephen Gundle (*University of Warwick*)
Charles Klopp (*The Ohio State University*)
Marcia Landy (*University of Pittsburgh*)
Silvestra Mariniello (*Université de Montréal*)
Annamaria Pagliaro (*Monash University*)
Lucia Re (*University of California at Los Angeles*)
Silvia Ross (*University College Cork*)
Suzanne Stewart-Steinberg (*Brown University*)

Titoli pubblicati / Published Titles

- Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
Rosengarten F., *Through Partisan Eyes. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
Ross S. and Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signes. Un sogno fatto in Giappone*
Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*

ANITA VIRGA

Subalternità siciliana
nella scrittura di Luigi Capuana
e Giovanni Verga

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2017

Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga / Anita Virga. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Studi e saggi; 171)

<http://digital.casalini.it/9788864534770>

ISBN 978-88-6453-476-3 (print)

ISBN 978-88-6453-477-0 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-478-7 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

This book is printed on acid-free paper

© 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
1. La Sicilia e il Meridione come alterità italiana	2
2. Postcolonialità dell'Italia unificata	9
3. Capuana e Verga da una prospettiva postcoloniale	12
CAPITOLO PRIMO	
L'ESSENZIALIZZAZIONE DEL SUBALTERNO IN SAGGI, FIABE, NOVELLE E RACCONTI DI CAPUANA	19
1. I contadini siciliani nei saggi di Capuana tra passato e presente	19
2. Capuana 'Orfeo' siciliano: il mondo popolare nelle fiabe	34
3. Novelle paesane: 'tipi' siciliani	42
4. Dimensione nostalgica dei racconti	46
5. La lingua 'controllata' e 'autentica' dei subalterni siciliani	55
CAPITOLO SECONDO	
IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA E IL RITORNO DEI SUBALTERNI OPPRESSI	61
1. La Sicilia rurale dell'Ottocento	61
2. Letture del <i>Marchese</i>	65
3. Storia unica e unidimensionalità nel <i>Marchese</i>	72
4. I personaggi subalterni e <i>agency</i> della presenza	82
5. Il suicidio di Compare Santi: dalla presenza fisica alla presenza simbolica	90
6. Duplicità della dedizione di Agrippina Solmo	93
CAPITOLO TERZO	
TENSIONI COLONIALI NELLE NOVELLE DI VERGA	101
1. Da "Nedda" ai <i>Malavoglia</i> : l'emergere tematico e stilistico dei subalterni	101
2. "Nedda": dalla «novelluccia da niente» alla Sicilia rurale	104
3. "Fantasticheria": in viaggio verso la Sicilia rurale	113
4. <i>Vita dei campi</i> : gli orfani del nuovo Stato	119

CAPITOLO QUARTO

<i>I MALAVOGLIA</i> , LA TRACCIA DEL SUBALTERNO NEL TESTO	141
1. La strada verso <i>I Malavoglia</i> tra idealizzazioni e la creazione di un nuovo linguaggio	141
2. I proverbi e la lingua dei <i>Malavoglia</i>	147
3. Lo 'spazio fluido', il discorso indiretto libero e il narratore	156
4. Temporalità ne <i>I Malavoglia</i>	162
5. 'Ntoni, l'uomo nuovo	172
CONCLUSIONI	181
BIBLIOGRAFIA	185
RINGRAZIAMENTI	197
INDICE DEI NOMI	199

A mio padre

INTRODUZIONE

Ma come vuoi che io abbia fiducia nel giudizio della critica, quando la più benevola [...] è così vuota, così insignificante, così nulla anche nelle lodi, soprattutto nelle lodi, da far cascare le braccia.

Verga, *Lettera a Capuana del 26 aprile 1881*
(Verga 1975, 173)

Questo lavoro affronta l'opera di due scrittori canonici e caposaldi della letteratura italiana, Luigi Capuana (1839-1915) e Giovanni Verga (1840-1922), che operarono negli anni fondamentali dell'unificazione e del *nation building*. L'impostazione critica seguita per l'analisi si avvale delle teorie postcoloniali, che solo recentemente ma in maniera sempre più consistente stanno prendendo corpo nel campo delle patrie lettere¹, principalmente sotto l'impulso iniziale di storici e studiosi delle scienze sociali in Italia e critici letterari operanti nel mondo anglosassone². Lo studio che qui si presenta si inserisce in un quadro di revisione che parte da una rilettura storica del processo di unificazione e, conseguentemente, investe l'interpretazione letteraria e ha come scopo principale quello di indagare il modo in cui i personaggi subalterni sono rappresentati nelle opere siciliane dei due scrittori.

Capuana e Verga scrivono nei decenni cruciali del dopo-unificazione, processo che per la Sicilia ha significato l'instaurarsi di dinamiche di tipo coloniale nei confronti del Settentrione italiano. La recente critica storica ha messo in luce in maniera chiara tali dinamiche, ma esse erano già evidenti nel dibattito politico e sociale coevo: la presenza di questa consapevolezza porta la mia analisi a indagare come Capuana e Verga abbiano rappresentato i rapporti sociali e politici che caratterizzavano la Sicilia negli anni del dopo-unificazione e partecipato in tal modo a livello letterario al dibattito in corso. Mia attenzione è perciò l'individuazione all'interno dei testi dei riflessi del colonialismo sulle opere dei due scrittori e di come il loro verismo ne sia influenzato e riproduca tali riflessi in termini non solo di contenuto, ma anche di stile e scelte linguistiche. Dall'analisi di questi elementi costruisco il percorso che mi porta a constatare i termini della presenza dei subalterni nei testi e a riflettere sul significato culturale e letterario dei modi in cui essi vengono rappresentati.

¹ Un ruolo rilevante nell'introduzione degli studi postcoloniali in Italia è stato svolto dalla casa editrice romana Meltemi, la quale si è occupata della traduzione e pubblicazione di molti autori fondamentali in questo settore (Bhabha, Spivak, Young, Loomba, Mellino tra gli altri).

² Si vedano, ad esempio, gli autori della rivista *Meridiana* per l'Italia e i vari Moe, Dickie, Schneider, Morris, Lumley per il mondo anglosassone.

Di seguito fornisco il contesto storico entro cui si inseriscono i lavori di Capuana e Verga e il quadro teorico di riferimento per la mia analisi, prima di delineare l'indicazione sulla struttura organizzativa di questo studio.

1. *La Sicilia e il Meridione come alterità italiana*

Con il primo parziale completamento dell'unificazione italiana nel 1861, la questione degli strati subalterni delle popolazioni meridionali emerse all'interno del dibattito pubblico nazionale con una forza e un'urgenza fino ad allora sconosciuti: non solo in quello politico, ma in tutti i campi della cultura (dalla letteratura, fotografia e pittura, alla sociologia, l'antropologia e l'etnografia) il Sud rurale divenne preoccupazione centrale per una cospicua parte degli intellettuali.

L'unificazione fu il risultato di una annessione militare del Sud Italia, che allora era occupato dal Regno di Napoli governato dai Borbone, da parte della monarchia piemontese dei Savoia, allora a capo del Regno delle Due Sicilie³. I Savoia svilupparono una relazione di tipo coloniale con i nuovi territori annessi, cui estesero le leggi piemontesi – come quella infausta per la Sicilia della circoscrizione obbligatoria – senza farsi garanti di nuove regolamentazioni che tenessero conto delle esigenze di tutte le regioni del nuovo stato (Finley *et al.* 1987, 180-81): ciò che Duggan (2007, 232-33) e Riall (1998, 118) definiscono la 'piemontesizzazione' del nuovo stato. A livello economico, adottarono un sistema protezionistico e gravose tassazioni che afflissero negativamente il Sud Italia e, in particolare, gli strati subalterni della popolazione: benché, infatti, le nuove tasse colpissero tutte le classi sociali del Regno, esse andarono soprattutto a detrimento dei vari contadini, braccianti, pescatori e minatori. Tuttavia, i lavoratori della terra furono particolarmente delusi dal processo di unificazione poiché rimase insoddisfatta la promessa della redistribuzione delle terre alle classi meno abbienti del Meridione. La tanto attesa riforma agraria, che avrebbe dovuto restituire in favore dei contadini i circa due milioni di ettari confiscati alla Chiesa ed erosi dalle ex proprietà feudali, si concluse in realtà con l'accentramento di questi terreni nelle mani della classi privilegiate, ovvero aristocrazia terriera e

³ Come spiego più avanti, è ormai interpretazione diffusa quella che vede l'unificazione come processo di colonizzazione da parte di un Regno, quello Savoia, con chiare mire espansionistiche. Si veda, tra gli altri, il commento di Cazzato (2008) che sposta indietro nel tempo l'inizio dell'epoca coloniale italiana: «Il colonialismo italiano non iniziò alla fine del XIX secolo – con l'invasione di alcune porzioni dell'Africa che erano ancora libere dalla colonizzazione (Eritrea, Somalia, Abissinia) – ma prima con l'unificazione dell'Italia e, più precisamente, con l'annessione militare del Regno dei Borbone (di conseguenza, i Borboni furono semplicemente i penultimi colonizzatori)» (115 *trad. mia*).

borghesia (Duggan 2007, 261-264)⁴. Quest'ultima si costituì come nuova classe sociale emergente, mantenendo però quasi invariati i rapporti con le classi subalterne e assumendo le caratteristiche della classe nobile, la quale nel frattempo si andava man mano adeguando al sistema capitalistico (Sereni 1961, 348-50). Quello che avvenne fu «una transizione dal modo feudale di possedere la terra al modo borghese» (Renda 2003, 989). In maniera simile, il nuovo sistema di tassazione gravò pesantemente e sproporzionatamente sui contadini giacché i prelievi maggiori erano proprio sulla macinazione del grano e sulla proprietà degli animali da allevamento, come muli e asini, fondamentali per il lavoro nei campi agricoli.

Lo sfruttamento coloniale diede luogo a un diffuso risentimento popolare che si concretò in due fenomeni correlati: l'opposizione armata, comunemente nota come 'brigantaggio', e la diaspora, che prese forma di esodo postcoloniale, verso altri paesi e continenti, soprattutto le Americhe. Il primo fenomeno fu duramente contrastato dal nuovo governo in quella che venne definita 'guerra al brigantaggio': durata tutto un decennio dal 1861 al 1870, «la più vasta, lunga e sanguinosa forma di "guerra civile" della nostra storia» (Bevilacqua 2005, 63), richiese l'impiego di due quinti dell'intero esercito italiano contro i rivoltosi del Sud (Duggan 1994, 139-141; Altan 1982)⁵. L'ingente repressione statale trovò giustificazione nella rappresentazione dei briganti come comuni e pericolosi criminali, guidati dall'istinto e privi di qualsiasi coscienza politica⁶. Tra il 1891 e il 1894, i contadini siciliani, forti delle idee socialiste e marxiste, si rivoltarono

⁴ Le speranze furono inizialmente alimentate dal decreto di Garibaldi dell'11 maggio 1860, conseguente lo sbarco di Marsala, il quale invitava tutti i contadini siciliani a unirsi alla lotta per la liberazione del Sud dai Borbone con la promessa di ricevere in cambio una 'quota certa' di terra risultante dalla redistribuzione. Il decreto Garibaldi non ebbe reali conseguenze e fu seguito il 15 ottobre da un altro, promulgato questa volta dal prodittatore Mordini, il quale si prefiggeva di affrontare di nuovo la questione. Ma entrambi i provvedimenti rimasero solo carta e furono di fatto annullati con il passaggio di consegne del potere da Garibaldi al re Vittorio Emanuele II. Il nuovo stato affrontò il problema con una legge del 1862, che ridistribuiva la terra, ma, appunto, ai medi e grandi proprietari terrieri: «la legge Corleo non ebbe intenti di riforma sociale e meno che mai filo-contadina, bensì fu diretta al duplice fine di allargare e rafforzare le basi economiche della borghesia agraria, e di estendere e consolidare il consenso al regime moderato italiano fra la media e la grande proprietà fondiaria» (Renda 2003, 991).

⁵ Per dare un'idea approssimativa delle cifre in questione, Altan (1982), secondo il quale si trattò più di uno «scontro di civiltà» che di uno «scontro di classe» (114), riporta che nell'inverno 1862-63 si raggiunse un numero di più di centomila uomini dell'esercito, i due quinti del totale, impiegati nella guerra al brigantaggio. Sull'altro fronte, invece, tra il 1861 e il 1865 i dati ufficiali, quindi incompleti e inferiori a quelli reali, riportati da Altan dicono di più di cinquemila contadini uccisi, altrettanti arrestati e circa tremila consegnatisi alle autorità.

⁶ Sulla guerra al brigantaggio si veda anche Cutrufelli (1975).

ancora, dando vita al movimento di opposizione dei *Fasci siciliani*⁷. Oltre all'organizzazione di società di mutuo soccorso e altre forme di solidarietà di classe, i Fasci si costituirono come soggetti politici con una chiara agenda socialista. Anche in questo caso, la reazione del governo italiano fu particolarmente dura: venne proclamato lo stato d'assedio e l'organizzazione fu repressa con la forza e messa al bando.

L'unica soluzione rimasta per le masse subalterne era l'emigrazione⁸: tra il 1876 e il 1900 più di duecento mila persone lasciarono l'isola, ma tra il 1901 e il 1915 un altro milione di individui prese la via dell'emigrazione, facendo della Sicilia la regione italiana con il più alto numero di partenze. In quella che è stata definita una dispersione di globali proporzioni (Gabbaccia 1988; 2001), le culture subalterne, comprese di rituali, tradizioni e modi di vita, sarebbero state dimenticate o alterate attraverso un inevitabile processo di ibridazione che ebbe luogo in molti contesti postcoloniali destinazione dell'emigrazione.

La difficile situazione degli italiani meridionali non passò inosservata agli occhi dei contemporanei. Numerose inchieste sociologiche e politiche furono portate avanti con lo scopo di analizzare le condizioni del precedente Regno di Napoli e di offrire rimedi a quella che divenne conosciuta come la 'questione meridionale'. Nella maggior parte della bibliografia prodotta nei primi decenni post-unificazione, il Nord era per lo più preso come modello di riferimento mentre il Sud era paragonato a un paziente bisognoso di cure, in modo da risanare la salute di tutto lo Stato e prevenire una rivoluzione socialista. Tra gli intellettuali di rilievo che si posero lungo questa linea si annovera Pasquale Villari (1827-1917), esponente della destra sociale, tra i primi a occuparsi della questione meridionale con diversi scritti poi confluiti nelle *Lettere meridionali* pubblicate nel 1875 con lo scopo di descrivere «lo stato miserissimo delle nostre plebi in alcune città, massime in quella di Napoli; le condizioni non meno misere dei nostri contadini in molte parti d'Italia» (1985, VII). Con questa opera si affermò ufficialmente l'esistenza di una 'questione' delle province meridionali, intesa come constatazione dell'arretratezza e dello svantaggio del Sud italiano rispetto al Nord con la conseguente necessità di avanzare proposte per migliorare questo stato di cose, affinché tali condizioni non compromettessero la vita stessa di tutta la nuova nazione. L'attenzione che percorre tutta l'opera di Villari⁹ verso gli strati più bassi della popolazione è proprio alimentata dall'obiettivo di garantire uno stato di pace all'inter-

⁷ Sull'esperienza dei Fasci siciliani si vedano tra gli altri Giarrizzo *et al.* (1975), Renda (1977), Fedele (1994), Santino (2000).

⁸ Tesi, questa, sostenuta in particolar modo dallo storico Alcorn (1999) secondo cui «la frustrazione delle azioni collettive nei latifondi (sconfitta dello sciopero e soppressione dei Fasci) fu la causa scatenante dell'emigrazione» (13 *trad. mia*) in Sicilia.

⁹ Per un inquadramento dell'opera di Villari rispetto alla questione del 'meridionalismo' si vedano Salvadori (1963), Dickie (1999) e Moe (2002).

no del Regno ed è guidata, da una parte, dall'avversione verso il socialismo e la lotta di classe, dall'altra da un moralismo a cui «dobbiamo imputare l'eccesso di filantropismo» (Rizzo 1968, 379). Egli esplicita chiaramente l'intento di migliorare le condizioni dei contadini affinché essi rimangano subalterni senza ribellarsi e ambire a un miglioramento più radicale:

Obbligare il contadino e il proletario alla scuola; insegnar loro a leggere libri e giornali; insegnar loro i doveri e i diritti dell'uomo; chiamarli nell'esercito, dove imparano col rispetto degli altri quello della dignità propria, per farli tornar poi ad una vita che spesso è simile alla vita degli schiavi, e credere che così non si apparecchino pericoli per l'avvenire, significa, mi sembra, rinnegare la storia, l'esperienza, la ragione. Sono convinto che la guida e il governo della presente società italiana spettino alla borghesia; ma perché questo dominio resti nelle sue mani, senza pericoli e senza troppe sofferenze pel paese, bisogna che esso lo fondi, ad un tempo, sulla forza materiale e sulla forza morale, sulla propria cultura e sulla giustizia (1985, XXVIII).

Nelle *Lettere*, il meridionalista descrive il contadino come un primitivo che si trattiene dal rivoltarsi contro il padrone solo perché a lui legato da un sentimento irrazionale, che non è né stima né affetto, che non si fonda cioè su un profondo riconoscimento dettato dalla ragione e nemmeno su sentimenti umani. Villari descrive questo legame come lo stesso che connette un indiano che si inginocchi in adorazione di una tempesta o di un fulmine: un sentimento di superstizione, la cui infondatezza può in qualsiasi momento svelarsi e allora «il giorno in cui questo incanto fosse sciolto, il contadino sorgerebbe a vendicarsi ferocemente coll'odio lungamente represso, colle sue brutali passioni» (1985, 57). Secondo il meridionalista, l'unico modo per evitare la rabbia incontrollata del 'selvaggio' è, appunto, migliorare le sue condizioni affinché non arrivi a ribellarsi. È chiaro che al contadino non è data alcuna speranza di potere accedere a una posizione in cui possa esprimersi e avere voce; egli è visto come un essere brutale e feroce, privo di razionalità e che potrà vivere meglio ed evitare di abbassarsi ai suoi istinti più animaleschi solo attraverso un magnanimo intervento dall'alto. Nonostante il positivismo di cui è intrisa la scienza del Villari, sembra che la condizione di subalternità non sia dovuta a elementi contingenti ma a caratteristiche di natura; essa appare inestricabilmente connessa con la brutalità e il primitivismo dell'uomo: a ciò non vi è rimedio risolutivo ma solo possibilità di controllare queste forze irrazionali e incanalarle nella giusta direzione. Un subalterno è tale perché primitivo e privo di ragione: perciò egli sarà sempre subalterno, ma si potranno migliorare sempre più – con un intervento esterno – le sue condizioni di vita in modo da eliminare o diminuirne la pericolosità e l'aggressività sociale.

L'opera di Villari fu di ispirazione per altri esponenti della Destra, primi fra tutti due studiosi toscani, Leopoldo Franchetti (1847-1917) e Sid-

ney Sonnino (1847-1922)¹⁰. Anche la loro inchiesta autonoma, *La Sicilia nel 1876*, in risposta a una parallela parlamentare che negava l'esistenza di una questione sociale, era legata a doppio filo da una parte all'intento della denuncia per un cambiamento delle condizioni dell'isola, dall'altra alla preoccupazione di mantenere intatto l'assetto sociale ed evitare rivolte. Lo scopo era dimostrare che la proprietà privata del suolo, contrariamente a quanto andavano affermando le nuove tendenze politiche di sinistra, era un bene sociale utile e il problema era semmai da ricercarsi nello stato in cui vivevano i contadini. Il primo volume, curato da Franchetti, si occupava delle condizioni politiche e amministrative della Sicilia, mentre il secondo volume, scritto da Sonnino, era dedicato interamente ai contadini siciliani. Nell'introduzione a quest'ultimo, Sonnino punta il dito sia contro l'amministrazione pubblica sia contro la gestione dei proprietari terrieri rei entrambi di non preoccuparsi della vita dei contadini, mettendoli in guardia da un pericolo imminente: «il contadino lavora, paga, e brontola sommessamente, ma non sa far dimostrazioni, non sa scrivere, e *per ora* non si muove» (1925, 7). I contadini sono visti come privi di *agency*, ma sono anche una polveriera pronta a esplodere. Pochi anni dopo, infatti, nel 1880 Sonnino si sarebbe espresso in maniera simile a Villari:

Scorato, diffidente ed irritato, esso costituirà, se non sapremo provvedere a tempo, socialmente e politicamente, un pericolo per la civiltà del nostro paese e per le nostre istituzioni, invece che un appoggio e una base sicura... [...] Ché quando una classe numerosa, anzi la più numerosa della nostra società, [...] si persuadesse che non può sperare altra difesa che nell'uso delle proprie forze, e di queste acquistasse piena coscienza, allora... a provvedere potrebbe anche essere troppo tardi (in Salvadori 1963, 104).

E come Villari, anche Sonnino nell'Inchiesta richiamava l'attenzione sul pericolo di un progresso parziale che rischiava di far maturare nei contadini la coscienza della propria condizione e, conseguentemente, la scintilla della rivolta:

[...] se sdegheremo di occuparci del benessere dei contadini in Italia, e sapremo soltanto, con la fantasmagoria di una libertà dottrinarina, impor loro sacrifici a nome dello Stato, stringer loro i patti a nome dell'individuo, e per compenso insegnar loro unicamente a leggere e a scrivere, perché essi sappiano bene che sono infelici e che la loro infelicità è effetto della libertà e del progresso, noi avremo seminato vento e raccoglieremo tempesta (1925, 150).

¹⁰ Per un'analisi del contributo dell'opera di Franchetti e Sonnino nel creare l'immagine del meridione come diverso e problematico si vedano Salvadori (1963), Dickie (1999) e Moe (2002).

Per migliorare le condizioni di diversità – negativamente intesa e definita come arretratezza – della Sicilia, per Franchetti e Sonnino l'isola «deve essere governata secondo i medesimi criteri del rimanente d'Italia» (1925, 221) e a questo scopo non doveva essere ascoltata l'opinione dei siciliani perché essi non erano in grado di vedere e comprendere quale fosse il bene e il male per loro stessi e per la Sicilia. Nell'opinione dei due toscani, infatti, gli abitanti dell'isola consideravano 'normali' tutte le deficienze, le mancanze e i segni di arretratezza della Sicilia e perciò non riuscivano a capire che essi erano in realtà un 'morbo' che poteva essere curato. Per Franchetti e Sonnino solo una ristretta parte della popolazione colta, quella che formava l'opinione pubblica, aveva una minima coscienza di questi mali poiché sapeva che in altre società essi erano stati debellati e non esistevano più; quanto alla massa del popolo, «nelle sue attuali condizioni economiche, morali ed intellettuali», essa «è assolutamente incapace di giudicare bene o male un provvedimento d'interesse pubblico, né si può per adesso aspettar da lei altro che sedizioni e tumulti provocati da un accrescimento presente di sofferenze materiali» (1925, 222). Veniva negata ancora una volta la capacità degli strati più poveri della popolazione siciliana di poter essere parte attiva di un processo che li riguardava; essi erano ridotti a mero oggetto di studio e di azione, senza possibilità di essere o diventare soggetti. La loro voce era negata a priori: non solo non veniva ascoltata, ma si negava addirittura che una voce potesse esistere. Essi, secondo l'opinione di Franchetti e Sonnino, si esprimevano solo attraverso 'sedizioni e tumulti' (in parte comprensibili, ma da evitare e non certo giustificabili): non era neanche contemplato il caso che potessero articolare il proprio parere secondo un linguaggio umano. Al contrario, agli strati più elevati della popolazione siciliana era almeno riconosciuta la facoltà di parlare, anche se non quella di raziocinare al meglio e di poter veramente esprimersi su questioni come il miglioramento delle condizioni sociali nell'isola.

Le opinioni di Villari, Franchetti e Sonnino erano ispirate da sentimenti umanitari e sociali, che però non consentivano loro di riconoscere nel subalterno un valido o possibile interlocutore e si concludevano in un atteggiamento paternalista verso il Meridione italiano. Tuttavia, congiuntamente all'azione di questi meridionalisti, ci fu anche chi descrisse le condizioni del Sud non come una patologia da curare ma piuttosto come il risultato del dominio coloniale. È questo il caso del deputato siciliano Napoleone Colajanni (1847-1921), il cui *Settentrionali e Meridionali d'Italia* (1898b) presentò le politiche del governo come tentativi colonialisti progettati per trasformare il Sud in una fonte di lavoro e materie prime per il Nord. Il deputato, infatti, scrisse a chiare lettere:

Per i settentrionali, noi meridionali siamo ciò che sono le colonie per i paesi dominanti, ciò che sono i poveri per i ricchi. Ci sfruttano senza rendersene conto; ci disprezzano, rendendosi conto; ci fanno, quando succede un terremoto, l'elemosina di qualche milione, di

qualche lacrima; ci fanno l'elemosina anche di qualche leggina, che ci permetta di costruire a spese dello stato – cioè di noi stessi – il lastricato di una piazza o la gru di un porto: e poi se ne vanno a letto (1994, 333).

Colajanni affrontò diffusamente la questione meridionale, denunciando la colonizzazione cui il sud era stato sottoposto a seguito dell'unificazione italiana e delle condizioni di inferiorità economica e sociale in cui era tenuto dalla politica italiana; denunciò anche esplicitamente l'atteggiamento di superiorità tenuto dal governo e dai rappresentanti del Settentrione nei confronti delle popolazioni meridionali, paragonandolo a quello mostrato verso i popoli colonizzati in altri continenti:

Coloro che vogliono trovare un'elevata giustificazione al brigantaggio collettivo, cioè alla politica coloniale, parlano con grande sicumera delle razze *inferiori* e delle razze *superiori*, proprio come i Rapagnetta D'Annunzio parlano dei *superuomini*, che hanno il diritto di vivere e scialare alle spalle del gregge vile dei lavoratori. Queste razze *inferiori*, che si dovevano distruggere senza rimpianto nell'interesse della *civiltà*, altra volta si cercavano nell'Africa, nell'Asia, in America, nell'Australia – dovunque c'erano terre fertili da conquistare, miniere da sfruttare – qualche cosa insomma da usurpare (1898a, 1-2).

Nonostante la presenza di voci come quella di Colajanni, la linea che prevalse nel dibattito pubblico fu quella dell'alterizzazione del Meridione italiano. Per decenni – e con maggiore intensità dal secondo dopo guerra in poi – il Sud è stato studiato e analizzato all'interno della cornice interpretativa della 'teoria della modernizzazione'¹¹, paradigma cognitivo che, applicato al caso italiano, porta avanti l'idea e gli stereotipi dell'arretratezza, del ritardo, e dell'immobilità storica del Meridione italiano. Tuttavia, dagli anni '80 del Novecento ha iniziato a prendere piede una vigorosa revisione del processo che portò all'unificazione italiana, grazie ai lavori dei cosiddetti neo-meridionalisti – storici, sociologi, antropologi – riuniti intorno all'IMES (l'Istituto meridionale di storia e scienze sociali) e alle riviste scientifiche «Meridiana» (legata all'IMES), «Studi storici» e «Quaderni storici». Attraverso questi studi, si è sempre più insistentemente arrivati a leggere l'unificazione italiana come processo di colonizzazione interna, con tutte le conseguenze economiche e sociali che una colonizzazione porta con sé e che sono state qui brevemente accennate. Particolarmente

¹¹ Secondo questa teoria, ogni società si caratterizza per un diverso livello di sviluppo in accordo a una scala evolutiva – e di valore – che porta verso la modernità: i paesi più poveri si troverebbero quindi all'inizio di questa scala e sarebbero caratterizzati da modelli economici, sociali e culturali tradizionali che ostacolerebbero il processo della modernizzazione (Rostow 1990). Seguendo questa prospettiva, l'incontro con le società avanzate avrebbe dovuto favorire il superamento di tali ostacoli per il raggiungimento della piena modernità.

rilevante è stata la ricerca condotta dall'IMES. L'istituto, fondato nel 1986, ha dato vita l'anno seguente alla rivista «Meridiana», nata dall'esigenza di

[...] fare i conti con la grande tradizione (e con la grande retorica) del meridionalismo, e di prospettare direttrici nuove di ricerca, capaci di dar conto del Mezzogiorno, con tutte le sue specificità, come di un qualunque, si vorrebbe dire «normale», pezzo di mondo (*Presentazione* 1987, 9-10).

Studi recenti quali i numeri monografici «Cento Cinquantenario» (2010) e «Unificazione e Mezzogiorno» (2013) hanno riflettuto in modo specifico sul ruolo del processo di unificazione nel Sud Italia.

Oltre a una riscoperta del valore dell'organizzazione economica e sociale delle regioni meridionali all'epoca dell'unificazione, questa nuova generazione di studiosi ha anche rivalutato elementi come le reti familiari di tipo arcaico e le relazioni clientelari scoprendo in esse sofisticate forme di organizzazione sociale piuttosto che segni di arretratezza e mancanza di modernizzazione. In particolar modo, però, l'aspetto di più grande importanza per il lavoro qui presentato è l'orientamento postcoloniale inaugurato da questi studi.

2. *Postcolonialità dell'Italia unificata*

Le teorie postcoloniali, nate e sviluppatasi in ambito anglofono negli anni '70 del secolo scorso, hanno tardato ad arrivare nel campo italiano e solo recentemente si parla con sempre maggior convinzione di un 'post-colonialismo' italiano, in particolar modo con riferimento alle ex colonie italiane in Africa¹² – diventando spesso sinonimo di letteratura migrante prodotta da discendenti di quei paesi. Solo sporadicamente, ma anche qui in maniera sempre più capillare, si è iniziato a usare il termine anche a proposito della situazione interna alla penisola italiana, in correlazione a quello che abbiamo delineato nelle pagine precedenti e che viene appunto definito 'colonialismo interno'¹³. Specialmente in questo secondo caso,

¹² La bibliografia in questo senso è ormai piuttosto consistente; si vedano ad esempio Derobertis (2010), Lombardi-Diop (2012), Fracassa (2012), De Franceschi (2013), Sinopoli (2013).

¹³ Il concetto di 'colonialismo interno' è stato discusso, con le dovute differenze, a proposito di diversi contesti (come Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia, Spagna, Sudafrica, Finlandia) dove processi di tipo coloniale sono stati sviluppati su territori interni ai confini dello stato. Nel colonialismo interno, formalmente gli abitanti e i luoghi colonizzati hanno gli stessi diritti degli abitanti e dei luoghi colonizzatori e sono considerati uguali sotto ogni aspetto; nei fatti, però, le cose sono diverse: la popolazione colonizzata, ad esempio, è utilizzata come forza lavoro a basso costo in favore dello sviluppo delle zone colonizzatrici, ed è tenuta

il termine ‘postcolonialismo’ è da intendersi in un senso non cronologico bensì ‘critico’, come definito, tra gli altri, dalla Ponzanesi:

Il postcolonialismo dovrebbe essere inteso [...] non in termini cronologici come transizione da uno stato coloniale a uno postcoloniale, ma come strumento teorico che mira a valutare criticamente le operazioni degli imperi e la persistenza della loro eredità e degli effetti sulle società odierne (in Lombardi-Diop *et al.* 2012, 59 *trad. mia*)¹⁴.

Questo orientamento teorico segue il percorso segnato in particolar modo da Edward Said (*Orientalism* 1977) e ha portato Petruszewicz (1989, 1998), Teti (1993), Schneider (1998), Lumley e Morris (1999), Dickie (1999), Moe (2002), Petraccone (2005) e Cazzato (2010), tra gli altri, a individuare discorsi di ‘orientalizzazione’ intorno al Sud italiano. Preoccupazione di questi studiosi è stata la descrizione di come le pratiche coloniali introdotte dai liberali Savoia siano andate di pari passo con i discorsi egemonici nazionali che hanno posto il Sud nel campo della ‘differenza’ rappresentandolo come terra esotica e bizzarra, spesso paragonata all’Africa o alla Turchia e più in generale descritta in modo tale da riprodurre la retorica imbastita dall’Europa nella colonizzazione dell’Africa, dell’Asia e delle Americhe: il Sud come una colonia da domare e civilizzare, la sua popo-

segregata attraverso un sistema di discriminazione rispetto ai lavori, alle case, ai contratti, ai rapporti sociali, ai matrimoni, tramite lo sviluppo di discorsi di tipo razziale. Inoltre, ci sono relazioni di dipendenza e dominazione sia economica sia sociale, proprio come avviene nei contesti coloniali. Tra i vari studi sul tema, si vedano Gonzalez Casanova (1965), Lafont (1967), Blauner (1969; 1972), Beiras (1982), Hechter (1999); per una disamina dell’evoluzione storica del concetto e delle sue applicazioni si veda Hind (1984).

¹⁴ «Postcolonialism should be understood [...] not as a chronological transition from a colonial to a postcolonial status, but as a theoretical tool that aims to critically assess the operations of empires and their lasting legacies and effects in present day societies». Si veda anche la discussione del termine nella versione italiana del volume di Lombardi-Diop e Romeo (2014, 1-3). Allo stesso modo il concetto era stato definito da Ashcroft *et al.* in uno dei più rilevanti lavori critici in ambito postcoloniale *The Empire writes back* (1989): «Usiamo tuttavia il termine “post-coloniale” per indicare tutta la cultura influenzata dal processo imperiale dal momento della colonizzazione ai giorni nostri. Ciò è dovuto a una continuità dell’influenza lungo tutto il processo storico iniziato dall’aggressione imperiale europea» (2 *trad. mia*). Una decina di anni dopo, pur discutendo la debolezza critica in cui si incorre con un più esteso uso del concetto, Loomba (1998) ricordava: «È stato suggerito il fatto che sia molto più utile pensare al post-colonialismo non solo come qualcosa che viene letteralmente dopo il colonialismo e significa la sua caduta, ma in modo più flessibile come contestazione della dominazione coloniale e come eredità del colonialismo» (12 *trad. mia*). All’interno della critica italiana, si veda ancora Derobertis (2010): «il «postcoloniale» non è inteso come il tempo cronologicamente successivo al «coloniale», bensì è una critica a ciò che è stato storicamente il colonialismo» (9).

lazione come barbara, primitiva, irrazionale e arretrata, soprattutto al cospetto dei civilizzati e progrediti nordici.

Dal lavoro di questi studiosi è inoltre emerso come alla fine del XIX secolo diversi intellettuali appartenenti alla scuola positivista tra cui Cesare Lombroso (1835-1909), Giuseppe Sergi (1841-1936), Enrico Ferri (1856-1929) e Alfredo Niceforo (1876-1960) hanno ulteriormente reificato la diversità del Sud attraverso la costruzione di discorsi – a tutt’oggi presenti – di inferiorità razziale. Stabiliti nel contesto della biologia, frenologia, antropologia, e criminologia, questi studi pseudo-scientifici avrebbero trasformato la diversità meridionale in un’insanabile e irrimediabile essenza ontologica refrattaria a qualsiasi cambiamento storico.

Lombroso, fondatore dell’antropologia criminale, elaborò la teoria secondo cui i meridionali erano etnicamente inferiori e credette di darne prova scientifica utilizzando le misurazioni dei crani dei briganti. Nella sua opera più famosa, *L'uomo delinquente*, la cui prima edizione è del 1876, Lombroso esprimeva la convinzione, supportata da una notevole mole di dati, secondo cui il delinquente è geneticamente atavico e primitivo e in ciò vi sarebbe la spinta a commettere crimini: in questo modo, egli derivava delle analogie tra delinquenti, selvaggi e razze preistoriche. Egli divideva inoltre la popolazione italiana in due ‘razze’, settentrionale e meridionale, individuando nella seconda elementi africani e orientali che la rendevano più incline alla criminalità. Sulla scorta degli studi di Lombroso, ma anche di Sergi e Ferri, Niceforo elaborò a sua volta la teoria razziale delle due civiltà, una superiore nell’Italia del Nord e una inferiore nel Sud. In *L'Italia barbara contemporanea* (1898), volume definito da Dickie il «*locus classicus*» (1999, 2) dei pregiudizi nei confronti dei meridionali, l’antropologo compiva una comparazione tra le due parti della penisola con l’intento di dimostrare l’inferiorità delle popolazioni meridionali e delle isole, considerate non civilizzate e quindi ‘barbare’. Per questo motivo, rispetto al Sud italiano, egli scriveva: «Qui l’Italia moderna ha un’alta missione da compiere e una grande colonia da civilizzare» (1898, 6). Il Meridione era dunque esplicitamente considerato una colonia in virtù proprio della sua supposta inferiorità rispetto al Settentrione.

I neo-meridionalisti hanno opportunamente inquadrato entro la prospettiva orientalizzante i discorsi dei meridionalisti e degli antropologi positivisti dell’epoca. Il lavoro che qui si presenta è fortemente debitore di questi studi e delle categorie postcoloniali da essi impiegate nella loro rivalutazione del Sud. Allo stesso tempo, una vasta gamma di concetti è desunta dalle opere di Fanon, Césaire, Senghor, Bhabha, Spivak, il Subaltern Studies Group, Loomba, Hall, Young, Ashcroft, Griffiths e altri teorici postcoloniali. Considerati nell’insieme, questi critici forniscono importanti analisi sul funzionamento testuale all’interno dei discorsi coloniali (cfr. Spivak, Bhabha, ecc.), sull’etnologia romantica postcoloniale (cfr. Senghor), sulle intersezioni fra il femminismo e il pensiero coloniale (cfr. Spivak, Loomba, ecc.), sulle istituzioni politiche e socio-economiche attivate dal colonialismo (cfr. Fanon, Césaire, ecc.), e sulle identità diasporiche (cfr. Hall), aiu-

tando a porre domande e questioni che si muovono oltre la mappatura di Said sulla formazione di discorsi ‘orientalizzanti’ e, di conseguenza, oltre i limiti degli approcci postcoloniali dei neo-meridionalisti. Si fa inoltre uso della categoria fondamentale di ‘subalterno’ in riferimento a un gruppo di persone che, negli anni in questione, era escluso dal circuito egemonico. Il concetto, creato come si sa da Antonio Gramsci, è stato poi sviluppato in modi diversi, principalmente a causa dell’importanza che esso ha ricoperto nei contesti postcoloniali. Oltre a Gramsci, il punto di riferimento per questo lavoro sono gli studi dell’intellettuale Gayatri Spivak; perciò, subalternità sarà qui intesa non solo in termini di classe, ma anche di razza e sesso.

Nello specifico della letteratura siciliana, negli ultimi anni sono emersi alcuni studi che hanno trasversalmente o direttamente impostato una discussione delle opere di Capuana e Verga all’interno del quadro teorico dei neo-meridionalisti; si vedano in particolare i lavori di Moe (2002), Basile (2013), Di Gesù (2015). È da segnalare, inoltre, per quanto riguarda la Sicilia in generale, lo studio monografico di Sorrentino (2013) su Pirandello con una prospettiva postcoloniale. L’opera di Basile è di più ampio respiro e prende in considerazione tutto il Meridione italiano dall’unificazione fino all’epoca fascista ma, come per Di Gesù, l’attenzione è volta soprattutto a individuare discorsi di auto-orientalizzazione cui, secondo i due critici, anche Capuana e Verga vi avrebbero preso parte. Infine, il capitolo che Moe dedica a Verga all’interno di una più ampia trattazione della questione meridionale appiattisce la critica letteraria al discorso foucaultiano, il quale è in grado di mettere in luce snodi fondamentali dell’evoluzione della rappresentazione della Sicilia da parte dello scrittore, ma trascurando dall’altra parte la considerazione della lingua e dello stile verghiani.

3. Capuana e Verga da una prospettiva postcoloniale

Le conclusioni dei lavori sopra citati concordano sul fatto che i due scrittori siciliani presero parte attiva nel consolidare i discorsi di orientalismo o ‘meridionismo’ (Cazzato 2010)¹⁵ relativi all’isola: essi, cioè, nonostante la provenienza siciliana e il legame mantenuto con il paese natio anche durante i periodi di emigrazione verso il Settentrione, rafforzarono tutta quella serie di stereotipi legati alla Sicilia – lontana, senza tempo, primitiva, arretrata, ecc. – e li sfruttarono per il proprio successo letterario presso il pubblico borghese del Nord. Furono, così, co-artefici dell’o-

¹⁵ Cazzato, per analizzare la creazione di un ‘altro’ interno a livello europeo, usa la dicitura di ‘meridionismo’ a indicazione da una parte della sua derivazione concettuale dall’orientalismo di Said e dall’altra al contempo anche la sua differenziazione: «Il meridionismo europeo non è stato così devastante come l’orientalismo per i popoli non europei, ma è servito comunque alla formazione dell’identità dei settentrionali come europei “superiori”: un processo agevolato dalla pregressa pratica orientalista» (2010, 169).

rientalizzazione della Sicilia nella seconda metà dell'Ottocento. Secondo Di Gesù (2015), da una analisi in chiave postcoloniale

[...] verrebbe fuori qualche novità interessante: per esempio a proposito del proclamato realismo dei veristi siciliani, che riletto da questa prospettiva rivelerebbe non pochi debiti verso un certo pittoresco meridionale e verso un esotismo convenzionale e «domestico» che si andava delineando in quegli anni (226).

Pur non rifiutando *in toto* l'ipotesi di «auto-orientalismo» (235) avanzata da Di Gesù, ovvero di interiorizzazione del discorso orientale rispetto al Sud da parte di intellettuali meridionali (Moe 2002), il presente lavoro se ne distanzia criticamente con lo scopo di dimostrare che, accanto a fenomeni di auto-orientalizzazione, nelle opere di Capuana e Verga si ritrovano espresse le tensioni coloniali che animavano l'isola nei decenni seguiti all'unificazione. La concessione o condiscendenza dei due scrittori verso i discorsi meridionalistici può altresì trovare giustificazione oltre a ragioni di opportunismo commerciale anche nella posizione *in-between* (Bhabha 1994) occupata da due appartenenti alla ricca borghesia terriera siciliana, politicamente conservatori e sostenitori dell'unità italiana e del nuovo governo Savoia (per quanto delusi dai risultati raggiunti), ma allo stesso tempo fortemente legati alla propria terra natia e alla propria esperienza del mondo rurale siciliano.

È fondamentale a mio avviso situare i due scrittori siciliani in questa posizione di mezzo fra due mondi per comprendere come partecipassero contemporaneamente sia alle dinamiche di colonizzati sia a quelle di colonizzatori, senza poter essere incasellati univocamente in una categoria o nell'altra. L'intento da cui si muove il mio lavoro è di superare il paradigma consenso / dissenso per illuminare prospettive molto più complesse, dai contorni meno nitidi e rigidi: ovvero, spostarsi dall'orientalismo per giungere a una coscienza dell'*agency* postcoloniale intesa come gamma di luoghi e posizioni multiple.

Sostenere una posizione *in-between* – per utilizzare il termine inglese adoperato da Bhabha (1994) – nel caso di Capuana e Verga non significa attribuire a essi una particolare 'simpatia' nei confronti dei subalterni di cui scrissero; significa, al contrario, semplicemente constatare l'appartenenza e non appartenenza a due mondi – colonizzato e colonizzatore – con tutto ciò che di ambiguo ciò può comportare. Ambiguità che è già stata notata da Mazzamuto (1989) a proposito di Verga, riconducendola però a questioni di formazione culturale e di appartenenza di classe:

[Verga] si serve puntualmente della sua ambiguità di intellettuale borghese e della dualità della sua formazione positivista per intervenire nei luoghi funzionali della struttura e corrodere, ora in chiave parodica o ironica, ora in termini di metafora carnevalesca, i bersagli più inquietanti della sua ideologia conservatrice (36).

Ma – tesi che qui si vuole sostenere – l’ambiguità legata ai nostri due scrittori va oltre quella che poteva caratterizzare l’intellettuale borghese dell’Italia post-unificazione: è quella dell’intellettuale meridionale all’indomani di un processo di colonizzazione del Sud italiano.

Capuana e Verga non solo si fanno mediatori tra due realtà nel momento in cui scrivono della Sicilia per un pubblico settentrionale, ma, anche se ideologicamente appartengono alla cultura nazionale ed entrano a far parte del discorso egemone, nondimeno, nel descrivere la propria terra, fanno emergere le contraddizioni del mondo colonizzato: il che, è bene sottolinearlo, non vuol dire necessariamente prendere le parti dei subalterni. Al contrario, in quanto appartenenti a ricche famiglie di proprietari terrieri e fedeli ai valori di questa classe, non reclamarono espressamente i diritti sociali, economici e civili dei subalterni. Tuttavia, scrivendo della campagna e delle coste catanesi dettero voce alle tensioni coloniali ivi presenti, mostrando spesso, come metterò in luce nei seguenti capitoli, un’ambivalenza fondamentale nei confronti dei subalterni: nella piena coscienza di rappresentare un mondo in disfacimento e catturati dal desiderio di preservarlo senza cambiamenti, i loro scritti sono molte volte animati da un afflato nostalgico e da un atteggiamento paternalistico nei confronti dei subalterni. Al contempo, però, la rappresentazione del mondo rurale e dei suoi abitanti, pur se molto diversa tra Capuana e Verga e all’interno della produzione dei singoli scrittori, dà voce ad elementi di disturbo del discorso egemone: emergono, cioè, oltre al paternalismo e alla nostalgia, anche tensioni provenienti dal mondo popolare e contro-discorsi che screziano quello dominante. In questa analisi, la prospettiva postcoloniale si arricchisce di elementi poststrutturalisti grazie ai quali dal discorso emerge un di più.

Non è possibile, perciò, ‘liquidare’ semplicisticamente i due scrittori catanesi come appartenenti all’alta borghesia terriera meridionale e fare derivare da questa posizione sociale e ideologica la prospettiva adottata da essi per la rappresentazione dei subalterni, né è possibile considerarli *tout court* come compartecipi del discorso egemone: indipendentemente dalla loro posizione ideologica, è necessario riconoscere che le loro rappresentazioni della Sicilia rurale mostrano anche dei contro-discorsi, seppure non sempre consci. La presenza, ad esempio, dei personaggi subalterni nel romanzo di Capuana *Il marchese di Roccaverdina* (1901), che prendo in esame nel secondo capitolo, non è solo l’emblema di un mondo sottomesso e non funziona solo come ‘sfondo’ al protagonismo del marchese, ma con la sua presenza inquieta e disturba quel protagonismo, ‘scavando da dentro’. Allo stesso modo, lo sperimentalismo linguistico di Verga affonda le radici in quel clima postcoloniale della Sicilia annessa al Regno d’Italia, come avrò modo di dimostrare nei capitoli dedicati allo scrittore di Vizzini.

Il presente lavoro si suddivide in quattro capitoli centrali, due dedicati a Capuana e due a Verga. Il primo capitolo, *L’essenzializzazione del subalterno in saggi, fiabe, novelle e racconti di Capuana*, funziona come panoramica sull’estesa produzione letteraria e saggistica di Capuana. In questo capitolo

analizzo anzitutto l'oscillazione che Capuana mostra nella rappresentazione del popolo siciliano in alcuni saggi che coprono un arco temporale di quasi trent'anni: dal *Di alcuni usi e credenze religiose in Sicilia* del 1866 a *La Sicilia e il brigantaggio* e *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* rispettivamente del 1892 e 1894. In questi scritti rendo evidente la presenza tanto di tematiche orientalizzanti che accomunano lo scrittore di Mineo al discorso nazionale dominante quanto di discorsi di essenzializzazione del subalterno volti a contrastare la stereotipizzazione negativa che si andava creando in quegli anni nei confronti dell'isola. Anche nelle fiabe, in particolare nella prima *Reginotta* (1881) e nella raccolta *C'era una volta...* (1882), osservo un processo di essenzializzazione e mitizzazione compiuto da Capuana nei confronti del mondo popolare. Tale essenzializzazione diventa appiattita tipizzazione nelle novelle paesane, in cui i conflitti sociali si risolvono in antagonismo tra personaggi senza caricarsi di valenze sociali. Infine, nei quattro lunghi racconti o brevi romanzi dedicati all'infanzia e adolescenza, *Scurpiddu* (1898), *Gambalesta* (1903), *Cardello* (1907) e *Gli "americani" di Ràbato* (1912), esamino in particolar modo la dimensione nostalgica della rappresentazione del mondo rurale siciliano e come essa determini un paternalistico auspicio da parte di Capuana di integrazione dei subalterni nel mondo borghese.

L'intento del capitolo è di evidenziare la doppia preoccupazione che anima lo scrittore rispetto alla rappresentazione del mondo siciliano subalterno, visto da una parte come minaccia per l'ordine costituito (il nuovo stato italiano promotore dei valori della classe borghese), dall'altra come fonte identitaria della Sicilia minacciata nella sua 'essenza' dalle conseguenze del processo di annessione. Si mette inoltre in luce la posizione *in-between* descritta da Bhabha e assunta consapevolmente dallo scrittore, intermediario tra la cultura egemone dello stato nazionale (colonizzatrice) e quella subalterna della Sicilia contadina (colonizzata). L'analisi linguistica con cui si conclude il capitolo evidenzia i risultati ottenuti con l'analisi tematica, mettendo in luce la volontà capuana da un lato di inserire una presenza 'diretta' del subalterno attraverso l'uso del dialetto, dall'altra di controllare questa presenza con segni grafici e altri artifici che ne segnalano la differenza.

Il secondo capitolo, *Il marchese di Roccaverdina e il ritorno dei subalterni oppressi*, è interamente dedicato al romanzo capuano del 1901. Il supporto delle recenti revisioni storiche, che contestano l'interpretazione di una Sicilia post-unificazione immersa nell'atavismo, nel primitivismo e nell'arretratezza, aiutano a porre il romanzo in una prospettiva diversa da quella che è stata tradizionalmente usata dalla critica. In questo modo, dimostro che l'opera può essere letta come una metafora del potere coloniale in Sicilia e del rapporto di potere tra l'aristocrazia e alta borghesia da una parte e i subalterni dall'altra; il personaggio del marchese rappresenta, infatti, il centro dominante, minacciato dal 'pericolo' dei subalterni. Attraverso gli studi di Bhabha, inoltre, metto in luce l'ambiguità della posizione occupata da alcuni personaggi e la conseguente mancanza di

rigidità del sistema, mancanza che mette in crisi il sistema stesso e lo mina nelle sue fondamenta. In questo senso è fondamentale l'apporto critico della Spivak per l'analisi delle figure dei subalterni e in particolare della protagonista, Agrippina Solmo, in termini di *agency*.

Il capitolo successivo, *Tensioni coloniali nelle novelle di Verga*, traccia il progressivo avvicinarsi dello scrittore di Vizzini verso una rappresentazione dei subalterni nella quale essi emergono come elementi di disturbo del discorso egemone. Si analizza inizialmente "Nedda" (1874) per vedere come il subalterno siciliano, protagonista per la prima volta nell'opera verghiana, è descritto in termini ancora tradizionali, nonostante ci siano alcune spie del tentativo di inserire la sua presenza all'interno del testo non solo come mero oggetto di rappresentazione. Il capitolo dimostra poi come nelle novelle di *Vita dei campi* (1880) la rappresentazione del subalterno intraprenda una diversa direzione. Soprattutto attraverso l'analisi del tema dell'orfano, che permea così insistentemente la raccolta, si dimostra che le novelle esprimono le dinamiche postcoloniali, in particolare in riferimento al discorso identitario. Anche nei testi tradizionalmente riconosciuti come più folkloristici e, dunque, meno critici rispetto ai problemi sociali – quelli che la critica recente riconosce come compartecipi del fenomeno di auto-orientalismo –, sono invece presenti spie del disagio coloniale.

L'ultimo capitolo, *I Malavoglia, la traccia del subalterno nel testo*, come il secondo, è monografico e dedicato all'indagine di un singolo romanzo verghiano: *I Malavoglia* (1881). L'analisi prende le mosse dalla genesi del testo per dimostrare come l'elaborazione della versione finale si muova verso un'inclusione sempre più consapevole della traccia del subalterno all'interno del romanzo. Si considerano gli artifici stilistici e retorici che consentono di far emergere questa traccia come elemento disturbante il discorso egemone; si analizza la temporalità del romanzo per dimostrare come essa sia determinata dall'evento coloniale; ci si concentra, infine, sul personaggio di 'Ntoni come personaggio tipicamente postcoloniale e diasporico. In chiusura si dimostra la simmetria di risultati ottenuti tra gli elementi contenutistici e quelli stilistico-formali: mentre i proverbi e altri elementi linguistici alludono a un'identità popolare non più recuperabile e rimangono nel testo come simulacri di essa, la riconquista della casa del nespolo e la fondazione di una nuova famiglia Malavoglia da parte di Alessi svolgono lo stesso ruolo e il giovane 'Ntoni, dall'altra parte, assume a metafora del contenuto popolare irrecuperabile.

Sia per quanto riguarda Capuana, ma ancor più nel caso di Verga, l'approccio postcoloniale seguito per l'analisi delle opere non vuole negare la validità degli studi finora prodotti. In alcune occasioni, si tratta di ricalibrare i termini del discorso per allontanarsi da alcuni luoghi comuni della critica che ripercorrono a loro volta i discorsi dell'orientalismo: mi riferisco, per esempio, all'immagine della Sicilia feudale su cui sarebbe basato il romanzo di Capuana o all'interpretazione dei personaggi verghiani come 'primitivi'. Nel mio studio sui due autori catanesi e sulla letteratura critica costruita intorno a loro, infatti, ho spesso riscontrato la presenza di discor-

si 'orientalisti' non tanto nei testi capuani o verghiani quanto piuttosto in quelli prodotti dai loro interpreti. Mi sono così resa conto che una lettura postcoloniale per me ha significato non solo l'utilizzo di nuovi strumenti per l'analisi letteraria ma anche l'affrancamento da alcuni luoghi comuni della critica. Questo, però, non vuol dire un rifiuto di tutta la critica e dei suoi risultati. L'analisi postcoloniale e quella tradizionale convivono in questo lavoro e si integrano a vicenda, proprio perché le opere analizzate dimostrano vari gradi di stratificazione di significato che li rendono permeabili a diverse interpretazioni e perché gli autori stessi esemplificano la coesistenza di molte posizioni. Il tentativo è stato semmai quello di verificare la presenza nei testi di alcune risposte che muovono da domande diverse e che nel far ciò cercano di distanziarsi sia da certi luoghi comuni della critica sia da alcune questioni particolarmente dibattute come l'ideologia che informa i due scrittori. Il punto qui non è sostenere la 'simpatia' o meno di Capuana e Verga nei confronti dei subalterni, ma di analizzare come i due scrittori, nel rappresentarli, abbiano fatto emergere il clima coloniale presente in Sicilia nei decenni in cui scrivevano.

CAPITOLO PRIMO

L'ESSENZIALIZZAZIONE DEL SUBALTERNO IN SAGGI, FIABE, NOVELLE E RACCONTI DI CAPUANA

Luigi Capuana (1839-1915)¹, proveniente da una famiglia di possidenti terrieri nell'area di Mineo in provincia di Catania, era poco più che ventenne quando si compì il processo di annessione della Sicilia al Regno d'Italia. Sostenitore convinto dell'unificazione, fu al contempo testimone e osservatore delle dinamiche coloniali che la creazione del nuovo stato aveva imposto sulla propria terra, sebbene egli non arrivasse a vedere l'unificazione in termini di colonialismo. Le opere di Capuana risentono e rispecchiano tale clima, rivelandone certi meccanismi di funzionamento. La lettura dei testi capuani che nelle seguenti pagine si conduce sotto tale prospettiva mette in luce non tanto la tesi gramsciana del connubio tra la borghesia settentrionale e gli agiati agrari del Sud – di cui Capuana era un rappresentante – per la costruzione di un blocco egemone, quanto un'ambivalenza dell'atteggiamento capuano che può riassumersi in un timore per il cambiamento il quale rivela contemporaneamente il nostalgico desiderio di preservazione e l'antagonistica diffidenza per le rivendicazioni contadine. Posto, come abbiamo visto nell'introduzione, in una posizione culturalmente e socialmente *in-between*, Capuana dispiega non solo la tipica ambivalenza presente nel testo coloniale verso ciò che egli crea e rappresenta come *altro* (il colonizzato), ma mostra anche il desiderio di preservare questo altro come fonte della *propria* identità. Nel primo caso, l'ambivalenza, discussa da Bhabha (1994), è costituita dal rapporto con l'alterità che si vuole allo stesso tempo diversa e simile a se stessi; nel secondo caso, Capuana riprende i motivi di essenzializzazione del subalterno propri dei movimenti degli intellettuali appartenenti alla società colonizzata, quali ad esempio quello della Negritudine. Attraversando i diversi generi sperimentati da Capuana emerge una continua oscillazione dello scrittore tra questi due atteggiamenti che convivono senza necessità di sintesi.

1. I contadini siciliani nei saggi di Capuana tra passato e presente

Capuana, nella sua lunga carriera di scrittore, iniziata nel 1861 con la pubblicazione del poemetto *Garibaldi* e terminata con la morte, fu intel-

¹ Per la biografia di Capuana si vedano Scalia (1952) e Di Blasi (1954); per la bibliografia, aggiornata al 1968, si veda Raya (1969).

lettuale quanto mai eclettico tanto nella forma quanto nei contenuti, come De Roberto (1977) ricordava all'indomani della morte dell'amico e maestro scrittore in un breve articolo apparso sul «Giornale dell'Isola»². Quanto ai temi, essi variano dalle storie di ambientazione rurale a quelle con sfondo borghese, dalle trame di natura verista a quelle più legate agli interessi sullo spiritismo e la para-psicologia. All'interno di questo ricco magma creativo, occupano una posizione preliminare i testi calati nel contesto rurale siciliano, realtà ben conosciuta dall'autore per motivi biografici. Mineo, sua città natale, può essere in effetti elevata a vera protagonista delle opere siciliane di Capuana, il quale rappresenta con un interesse spasmodico i 'casi umani' della cittadina e delle sue campagne, riprendendo e rielaborando incessantemente temi e personaggi tratti da fatti e persone reali³.

Proveniente da una famiglia di agiati proprietari terrieri, il *galantuomo* Capuana non mancò di registrare nella galleria dei suoi personaggi molti popolani e contadini e di confrontarsi continuamente con la cultura popolare che egli ben conosceva, facendo della dimensione folklorica uno dei suoi interessi principali. Testimonianza ne è la collaborazione con Lionardo Vigo (1799-1879), studioso e raccoglitore di canti popolari siciliani, cui fu legato da stretta amicizia. Spinto da questi a collaborare per la sua opera *Canti popolari siciliani* (1857), Capuana, stizzito dal fatto che l'amico studioso aveva attribuito alcuni canti di Mineo ad Acireale – suo paese di origine –, decise di scrivere di proprio pugno alcuni canti e farli credere raccolti direttamente dalla voce del popolo; anni dopo lo scrittore redigendo un breve profilo di Vigo ricorderà l'episodio⁴:

– Che importa? – egli mi rispose. – Di Mineo, o di Acireale, rimangono sempre siciliani.

E fu allora che io, non volendo mostrarmi da meno nell'amore del proprio paese, gli feci la burletta di foggiare qualche centinaio di canti, da lui, in buona fede, poi stampati come popolari. Ricordo che in uno di essi m'ero appropriato un noto verso dantesco, voltandolo in dialetto:

² «Quando sviscerò tutte le forme letterarie, egli le trattò per suo canto, e nessuna gli restò estranea, dalla novella alla commedia, dal romanzo alla fiaba, dalla parodia alla lirica, dalle narrazioni accademiche alle letture popolari, dalle poesie dialettali ai libretti per melodramma» (De Roberto 1977, 395).

³ In polemica con il Boutet che accusava i veristi di non rappresentare la «*Sicilia vera*», vale a dire le reali condizioni di vita della povera gente, Capuana affermava: «Chi vi ha detto che il Verga ed io, per esempio, abbiamo voluto dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti? Da artista coscenzioso, minuzioso quasi, il Verga non è mai uscito nelle novelle fuori della sua provincia di Catania; io, più timido di lui, non sono uscito fuori del territorio della mia cittaduzza» (1898a, 333).

⁴ Su questa vicenda si veda il capitolo *Lieve storia di un verso dantesco in dialetto siciliano* in Finocchiaro Chimirri (1979, 15-24).

Donni ca aviti 'ntillettu d'amuri.

Seppi, parecchi anni appresso, quando svelai dopo la morte del Vigo la mia marachella giovanile, che il professor d'Ancona, dalla sua cattedra di Pisa, aveva a lungo discusso intorno alla questione se Dante avesse tolto a prestito quel verso da l'ignoto poeta popolare siciliano, o se il poeta siciliano lo avesse rubato all'Alighieri (1898a, 217).

L'episodio, oltre a testimoniare le indubbie qualità mimetiche dello scrittore, poi rivela utili anche per la stesura delle fiabe, evidenzia l'accurata conoscenza della cultura popolare da parte di Capuana. I suoi testi, d'altra parte, dimostrano come egli fosse particolarmente attratto da quella cultura che a seguito dell'«opera livellatrice dei tempi nuovi» sembrava ora minacciata di sparire:

[...] l'opera però che ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire; che ha spazzato via ogni cosa, il cattivo e il buono, la superstizione e la fede, l'eccesso e l'abuso della forza e la forza stessa insieme, la tradizione e la particolarità originale, il costume e il sentimento (1894a, 47).

Questa consapevolezza, spinse lo scrittore mineolo non solo a studiare e riprodurre tale mondo con un carattere mimetico nelle fiabe, ma a scrutarlo, indagarlo e rappresentarlo⁵ attraverso la creazione di diversi personaggi presenti tanto nelle novelle e nei racconti quanto nei romanzi, in particolar modo ne *Il marchese di Roccaverdina* (1901), nonché a descriverlo e farne argomento di diversi saggi.

È proprio a partire da questi ultimi che intendo iniziare l'esplorazione dell'opera di Capuana, poiché in essi è ben evidente sia uno dei motivi fondamentali nella rappresentazione del subalterno, ovvero la sua essenzializzazione, sia come esso, pur restando punto saldo, si declini in maniera diversa a seconda del momento storico. Come abbiamo visto nell'introduzione, l'annessione della Sicilia al nuovo stato aveva significato grandi cambiamenti all'interno dell'isola – soprattutto dal punto di vista amministrativo ed economico – senza che a ciò corrispondesse un miglioramento delle condizioni di vita degli strati subalterni della popolazione, provocando la loro reazione sia attraverso rivolte sia con l'emigrazione. Allo stesso tempo la Sicilia, come tutto il Meridione, era soggetta a un fenomeno di alterizzazione culturale che poneva l'*altro* come diverso nel senso di inferiore nei confronti del nord. Se i rappresentanti delle classi

⁵ Capuana stesso si definisce «un siciliano che dall'epoca del primo sviluppo della sua ragione, cioè dal '48 fino a oggi ha osservato, studiato, scrutato i propri compaesani, e che per diletantismo, se non per vero istinto d'arte, ha tentato di riprodurli con piena sincerità, se non con sufficienti mezzi artistici e con perdonabili risultati» (1894a, 11).

meridionali più abbienti avevano la facoltà, grazie al privilegio economico, di spostarsi dalle proprie regioni ed entrare a far parte della cultura nazionale⁶, i subalterni siciliani non avevano modo di trasferirsi in altri territori, se non come scelta definitiva di emigrazione oltreoceano: così attaccati al territorio e meno esposti alla cultura nazionale, essi facilmente potevano assumere agli occhi della classe borghese il senso di una supposta identità siciliana che altrimenti sembrava disgregarsi. Capuana non fu impermeabile a questa sollecitazione: di fronte ai cambiamenti coloniali in atto nell'isola, i contadini diventavano per lo scrittore mineolo l'ultimo baluardo di difesa delle tradizioni e della cultura siciliana⁷. Essi rappresentavano però un'autenticità ambivalente: depositari dell'identità siciliana, ma anche primitivi, rozzi, semplici, irrazionali. Ambivalente, inoltre, era anche la posizione da cui scriveva Capuana, quella che nell'introduzione abbiamo definito, usando le parole di Bhabha (1994), *in-between*: da una parte rappresentante della Sicilia colonizzata, dall'altra appartenente all'alta borghesia terriera vicina ai motivi unitari e nazionalistici. L'analisi condotta qui di seguito prenderà in esame alcuni scritti saggistici per capire il modo in cui Capuana costruisce a livello teorico la rappresentazione del subalterno siciliano, non senza incertezze e oscillazioni. Lo scrittore, infatti, passa da una iniziale condivisione e partecipazione dei discorsi orientalizzanti nei confronti della Sicilia a una loro critica volta a 'difendere' l'isola dai pregiudizi negativi che tali discorsi alimentavano. In questo tentativo, tuttavia, egli, lontano dal problematicizzare la questione, utilizza strategie concettuali simili a quelle del discorso egemone che intendeva inficiare, quali l'essenzializzazione e l'astoricizzazione del subalterno siciliano. L'ambiguità che emerge e la conseguente complessità della rappresentazione dei subalterni da parte di Capuana non si riduce perciò a mero disprezzo di classe come spiega, ad esempio, uno dei maggiori critici dello scrittore, Madrignani.

A parere di quest'ultimo, infatti, l'atteggiamento di Capuana nei confronti del popolo fu «assolutamente alieno da ogni "simpatia"» ed egli non «ebbe mai "cedimenti"» verso il basso» (1970, 128); entusiasta patriota ri-

⁶ Tale, infatti, è il senso dell'emigrazione di Capuana e Verga: non si tratta di uno spostamento definitivo, ma di una scelta temporanea proprio per vivere nei centri culturali dell'Italia unita, Firenze e Milano, ed entrare in tal modo a far parte della cultura nazionale.

⁷ All'idea del popolo siciliano come depositario e custode dell'identità dell'isola non è sicuramente estranea l'influenza del Vigo per cui gli «[illetterati], come fiaccola eterna, hanno trasmesso splendida e pura la parrasia luce d'una in altra generazione; luce che in noi vivrà inestinguibile, e quanto il moto lontano, qualunque avversità travagli la patria» (1870-74, 9); e si veda quanto dice lo stesso Capuana secondo cui «i canti popolari [sono] l'eco più schietta e più immediata dello spirito d'una regione» (1894a, 7) e quando sente la cantilena di un contadino allo scrittore «già non sembrava più la voce d'un povero contadino innamorato, ma quella di altre generazioni, di altri tempi» (24).

sorgimentale, una volta raggiunta l'unificazione avrebbe abbracciato completamente i valori della nuova borghesia che si era assegnata il compito di costruire la neonata nazione basata sulla divisione di classe e su una ristretta partecipazione all'attività politica:

Capuana ci appare legato al positivismo borghese conservatore e solidale con una ben precisa interpretazione della realtà sociale in cui si mosse, e da cui derivò il suo atteggiamento ideologico e politico. Tale realtà è quella dell'Italia Unita vista attraverso la lente di un uomo del Meridione (di un "possidente agiato tanto da darsi il lusso di non far niente, o far dell'arte, che è lo stesso" come lo definisce il Verga con complice ironia), il quale ha incanalato, fin dalla giovinezza, tutti i suoi ideali politici nell'impresa monarchica del '60 (1970, 124).

Nondimeno, pur tenendo assunto il «conservatorismo illuminato», «antirepubblicano», «antidemocratico» e «antipopulistico» (1970, 125), l'atteggiamento di Capuana verso gli strati subalterni siciliani non si esaurisce negli ingenui e disgustati commenti apposti alla recensione delle *Ricordanze* del Settembrini:

[...] mentre il corteo funebre sfilava dalla casa del Settembrini, in un angolo della via Orticelli era venuto a piantarsi un venditore di castagne lessate. Urlava colla sua vociona sguaiata, e picchiava col ramaiolo sull'orlo della caldaia per attirare gli avventori. A lui poco importava il dolore di tanta gente che aveva le lagrime agli occhi. La sua faccia grassa e bestiale si chiazzava di macchie rossastre per lo sforzo degli urli; un sorriso tra lo stolido e l'abbietto gli illuminava gli occhi larghi e la bocca rigurgitante di saliva. Indignato di quel brutto, gli imposi di tacere. Mi guardò fieramente: "*Faciteve gli affari vuosti!*" mi rispose, e continuò ad urlare.

Ecco il popolo! pensai. E dire che il povero Settembrini ha sofferto anche per questa gente!

E mi allontanai sorpreso e dolente che di centinaia di persone di ogni classe affollate lì, nessuna aveva fatto eco alla mia giusta indignazione (1880, 255-56).

Tutt'altro tono era invece nel primo testo saggistico in cui Capuana si occupò dei subalterni. Si tratta di un interessante testo poiché registra molto bene alcune dinamiche legate ai discorsi di orientalizzazione della Sicilia ed essenzializzazione del subalterno. In occasione delle sommosse di Palermo del 1866 passate alla storia come la rivolta del 'sette e mezzo' per essere durata poco più di una settimana, dal 16 al 22 settembre del 1866, il giovane Capuana, a Firenze per il suo primo soggiorno fuori dall'isola, si era sentito chiamato a illustrare la Sicilia ai connazionali e in particolar modo ai fiorentini, che ben poco conoscevano di quella per loro 'lontana' terra. L'intento, sviluppato in quattro puntate sul quotidiano fiorentino «La Nazione» tra il 16 e il 23 ottobre del '66, era quello di spiegare come

mai 'laggiù' si verificassero tali sommovimenti. Il desiderio di spiegare la Sicilia ai non siciliani nasceva in un clima che favoriva tale esigenza e non era un impulso isolato del Capuana: secondo Di Fiore (2007), la rivolta di Palermo fu «la prima, vera, occasione per chi stava costruendo l'Italia di studiare l'isola» (331). A seguito di questo evento venne infatti istituita la prima commissione parlamentare dedicata esclusivamente alla Sicilia (De Passano 1981) e fu prodotta una serie di pubblicazioni legate a quegli avvenimenti con l'intento di spiegarli (Ciotti 1866; Maggiorani 1866; Pagano 1867). Lo scritto di Capuana si inseriva in questo filone di pubblicazioni ed era motivato da simili ragioni; contrariamente agli altri autori, però, il mineolo lasciava ad altri lo studio delle cause politiche e sociali e si concentrava su «alcuni usi e credenze religiose di laggiù» (Capuana 1994a, 69).

Nondimeno, nel suo saggio Capuana si avvaleva di alcune strategie retoriche comuni agli scritti saggistici sulla Sicilia contemporanea per il pubblico nazionale: assumeva il punto di vista del 'centro nazionale', interpretava la Sicilia come regione remota e si dichiarava «imparziale» nel proprio giudizio⁸:

Io stimo di non ingannarmi credendo che pochi dei miei lettori avranno visitata la Sicilia, e che pochissimi, tra questi visitatori, avranno avuto agio di formarsi un'idea netta e precisa degli abitanti di essa. [...] La fretta, le idee preconette che ognuno vi reca, l'ignoranza del dialetto, le difficoltà uguali in qualunque paese pel forestiero che vuol ficcare lo sguardo nella vita intima delle popolazioni, sono e saranno, per quanti visitano la Sicilia, cagioni di falsi giudizi, di strani apprezzamenti, di supposizioni calunniose; talché io credo che la più esatta e veridica descrizione di un viaggio colà potrebbe essere fatta solamente da un siciliano, abbastanza conoscitore di tutto il resto d'Italia da afferrare con sicurezza le caratteristiche più notevoli e più bizzarre, abbastanza pregiudicato ed imparziale da narrare senza smorzare le tinte, o esagerare il tono del colorito (1994a, 69-70).

⁸ Si veda come l'incipit di Pagano (1867) imposta in maniera simile il discorso della Sicilia 'remota': «Egli è fuori di dubbio essere la Sicilia la parte d'Italia meno conosciuta e più lontana dal centro della vita morale, intellettuale e materiale della Nazione. Vi è taluno, che, lasciandosi portare a volo da una calda fantasia, la chiama la terra del fuoco e delle nobili iniziative, come v'hanno altri che la giudicano la terra dei barbari, atterriti come sono dai miserandi fatti testè accaduti» (7). È quindi necessario per Pagano, come per gli altri autori sui fatti di Palermo del 1866, fare chiarezza, spiegare, dissipare i dubbi e le perplessità su avvenimenti incomprensibili per il pubblico nazionale e accaduti così lontano dal 'centro'. Si legga, poi, la dichiarazione di neutralità di Maggiorani (1866), basata, da una parte, sul non essere siciliano e, dall'altra, sulla sua prolungata permanenza nell'isola, che è poi mossa uguale e contraria a quella intrapresa da Capuana: «Intendo di parlare senza ambagi, né tempo d'incontrar l'odio di questa provincia che amo e vorrei veder felice come amo ogni zolla di terra Italiana. [...] Protesto intanto sin da principio che sarò franco nei giudizi e leale nell'estimazione dei fatti, e che se parlerò con sicurezza, potrò farlo, dappoiché sono circa tre anni che dimoro a Palermo dove non ho avuto altra occupazione che quella istintiva di studiare il paese» (1).

Chiarita così la sua posizione *in-between*, Capuana partecipava ai discorsi orientalizzanti e di alterizzazione della Sicilia smorzandone però il tono di negatività. La ragione della rivolta di Palermo, per lo scrittore siciliano, al di là delle storiche piaghe politiche e sociali, era allora da ricercarsi nella morale del popolo e, particolarmente, in quella «immaginazione fervidissima» (1994a, 68) che rendeva il carattere generale dei siciliani più simile a quello africano, «tanto manifesto si rivela il subito bollore del sangue africano» (1994a, 72). Le regioni meridionali paragonate all'Africa è *leitmotiv* degli anni post-1860, che, come dimostrato da Moe (2002), riprende una lunga tradizione tramandata dai viaggiatori europei nel Sud Italia e interiorizzata dagli autori della Penisola. L'Africa, nel confronto, si pone come il polo negativo della 'mancanza' il cui opposto è l'Europa: «non c'è altro modo di analizzare questa terra di mancanze se non come Africa, l'alterità dell'Europa» (Moe 2002, 146 *trad. mia*)⁹. Capuana non sottolineava con particolare enfasi la negatività del *topos* dell'africanità, ma lo lasciava comunque trapelare sotto il segno della 'mancanza': la rivolta di Palermo era spiegabile, secondo lo scrittore, tramite la natura del carattere primitivo, ancestrale, non ancora civilizzato del popolo siciliano, che lo rendeva particolarmente fantasioso, folkloristico, irrazionale e passionale. Tale caratteristica, specificava Capuana, riguardava tutta l'isola: «Ma non creda per avventura il lettore che trattasi solamente di piccoli centri ove l'istruzione e la civiltà non sono ancora comparse. Per le feste di Santa Rosalia si vedono in Palermo uguali e peggiori cose» (79).

Capuana in questo primo scritto dimostra di aver fatto propri nel suo soggiorno a Firenze i discorsi nazionali intorno alla Sicilia ed entra a farne parte con il suo personale contributo, il quale se da una parte alterizza l'isola e i suoi abitanti, dall'altra mantiene un tono pacato, indugiano più che altro sull'aspetto del curioso.

Una trentina di anni dopo, Capuana ritornò a occuparsi delle cose della Sicilia con interventi saggistici dal tono diverso. Nel frattempo, numerose inchieste si erano occupate della Sicilia e non ultima quella autonoma di Franchetti e Sonnino del 1876: e proprio contro i due toscani Capuana si stizziva in questo nuovo intervento poiché secondo lui essi da non autotoni alimentavano i pregiudizi nei confronti dell'isola¹⁰.

⁹ «There is no other way of imagining this land of lack than as Africa, the alterity of Europe».

¹⁰ Secondo Capuana, Franchetti e Sonnino avevano usato i mezzi dell'arte per la scienza: «L'arte, pei suoi fini, può maneggiare senza danno le eccezioni; la scienza, no. Ora, gli sembra che i due sociologi dell'inchiesta del 1876 non abbiano fatto altro; e che i politici delle inchieste governative, scambio di evitare lo scoglio, vi abbiano urtato peggio di loro» (1892, 48). È da notare anche che colui il quale raccoglie le impressioni è un fittizio 'siciliano sofisticato' pensato da Capuana nell'atto di condurre una contro-inchiesta. Anche in ciò, lo scrittore mineolo pone il discorso sulla Sicilia in termini geo-politici, lasciando intravedere il discorso di Franchetti e Sonnino come impostato da uno sguardo esterno.

Ancora impegnato, come si mostrava nel 1866, nella battaglia contro i pregiudizi nei confronti dell'isola, questa volta Capuana adottò una strategia completamente diversa, intenta a de-orientalizzare l'isola, che ora, proprio all'opposto di quanto sostenuto prima, non dava affatto adito a essere regione 'remota'¹¹. Nel saggio *La Sicilia e il brigantaggio* (1892), lo scrittore mineolo non mostrava più la pacata pazienza con la quale nel '66 aveva spiegato le curiosità dell'isola e giustificato i «falsi giudizi», gli «strani apprezzamenti» e le «supposizioni calunniose» degli italiani: «Una trentina di anni fa» scriveva infatti Capuana «la cosa era spiegabilissima; la Sicilia rappresentava per gl'italiani del continente i confini del mondo» (44) e il governo di allora, distante e ignorante della cultura siciliana, non aveva favorito l'integrazione della regione al resto del paese. Ma ora i giudizi falsi appaiono intollerabili allo scrittore siciliano, il quale si erge addirittura in difesa dei contadini accusati di essere conniventi dei briganti, quando in realtà essi, «fratelli oppressi», sono «più offesi e più oltraggiati da costoro nella roba e nell'onore» (1892, 59). Nel prendere le difese dei contadini siciliani, Capuana accusava i socialisti di infangare il loro nome: «ci voleva questa fervida immaginazione scientifico-socialista per arrivare a vedere tutti i contadini siciliani dediti al servizio dei loro amici briganti» (58-59). E se le «povere zitellone scandinave» erano giustificate nel credere a questi pregiudizi a causa della lontananza,

[...] gli altri, [...] quei socialisti della cattedra da quale pervertimento della vista e dell'intelligenza poterono essere indotti a calunniare in massa i contadini siciliani, lavoratori, sobri, rassegnati alla propria sorte, e confonderne la paura delle violenze dei briganti con la convivenza con costoro; la non ingiustificata sfiducia dell'azione governativa con l'ostilità, con l'aperta ribellione a qualunque ordine della legge; a trasformare insomma le vittime in altrettanti complici dei propri persecutori e carnefici? (60).

Anche il confronto con l'Africa non regge più: «non si può mica dire o stampare di quelle popolose provincie che il più religioso dei loro abitanti è superstizioso peggio di un selvaggio della Polinesia o del centro

¹¹ Capuana, mostrandosi sconcertato dal fatto che in Sicilia qualsiasi avvenimento che altrove rientrava nell'ordine normale delle cose diventasse straordinario, respingeva la tesi secondo cui la spiegazione risiedesse nella lontananza dal centro e nell'essere terra 'vergine': «Eppure quest'isola non è posta in una latitudine così remota che debbano affrontarsi mortali pericoli di lungo e difficile viaggio per toccarne le sponde; non è così vasta, nè così irta di montagne coperte di eterni ghiacci e seminata di insidiosi precipizi; nè così avviluppata da foreste vergini, infestate da animali feroci e di velenosi serpenti; nè così intersecata da fiumi impraticabili per complicate sinuosità, e insormontabili cascate, che il percorrerla da una capo all'altro possa stimarsi fatica stimata soltanto a quei mattoidi della scienza e delle civiltà, esploratori, scopritori di terre ignote, avventurieri e apostoli, che segnano il passo col sangue e con le ossa insepolti le audaci tappe dei loro viaggi» (1892, 13-14).

Africa; che il più ossequioso alla legge è recalcitrante a ogni disposizione del codice civile peggio di un cafro» (43); e poco oltre Capuana riprendeva addirittura gli italiani per i quali, poco dopo la costituzione dello stato unitario, «la Sicilia rappresentava allora qualcosa di simile all'Africa nera, e inesplorata di oggi. Ci mancava poco perché i siciliani non fossero creduti addirittura cannibali, e le loro provincie terre sfornite d'ogni bene delle nazioni civili» (45-6).

La strategia adottata da Capuana per de-orientalizzare il discorso sull'isola è definibile tramite il concetto di 'essenzialismo strategico' discusso da Spivak (1988b)¹² ed è in quest'ottica che la difesa della Sicilia da parte dello scrittore coinvolge soprattutto gli strati subalterni della popolazione, riconfermando l'implicito assunto capuano della coincidenza di questi ultimi con una immaginata identità siciliana. Il riscatto del 'buon nome' della Sicilia per Capuana passava per forza attraverso un'essenzializzazione sia dell'isola sia dei suoi abitanti e in questo processo negava ogni conflittualità sociale, ogni problematicità e appiattiva le differenze – tanto di classe e di genere quanto all'interno delle diverse classi.

Contemporaneamente, tutto ciò che agli occhi dello scrittore metteva in crisi questa costruita omogeneità non solo era giudicato come pernicioso, ma era anche visto come estraneo alla Sicilia e ai siciliani. Capuana avvertiva la presenza di imposizioni esterne, ma non le riconduceva criticamente al processo unitario, di cui rimase sempre sicuro sostenitore, identificandole invece in altri elementi, quali ad esempio il socialismo. E, infatti, pochi anni dopo Capuana avrebbe visto nei Fasci Siciliani non l'espressione di un'auto-coscienza popolare siciliana che si proponeva come voce politica, ma il traviamiento dei contadini abbagliati da idee non proprie.

La repressione violenta dei Fasci avvenne proprio per mano di un siciliano, Francesco Crispi, molto ammirato da Capuana¹³: nello statista, infatti, lo scrittore vedeva le qualità di leader forte in grado di risvegliare la coscienza nazionale e lo spirito di unità anche negli stessi siciliani. Dopo aver descritto i soprusi coloniali¹⁴ subiti nell'isola, Capuana riconosceva

¹² La Spivak (1988b), analizzando i lavori del gruppo indiano dei Subaltern Studies, riconosce da parte di questi autori il motivo dell'essenzializzazione del subalterno nel tentativo di recuperare la voce storica e contestare proprio l'essenzializzazione operata dai gruppi egemoni che hanno scritto tale storia. Anche se concettualmente erronea, la Spivak legge l'essenzializzazione dei subalterni da parte del gruppo nei termini di «un uso strategico dell'essenzialismo positivista in uno scrupoloso interesse di visibilità politica» (13 *trad. mia*). L'essenzialismo si può giustificare se volto all'ottenimento di fini politici che altrimenti, presentandosi in maniera frammentaria e disorde, un soggetto collettivo non potrebbe raggiungere.

¹³ Per una analisi della posizione di Capuana nei confronti di Crispi cfr. Monaco (2011).

¹⁴ Si legga questo estratto in cui Capuana descrive i sentimenti della popolazione siciliana di fronte alle forze dell'ordine e alle imposizioni del nuovo stato: «Se credertero [i siciliani] – né senza qualche ragione – trattati male; non da popolazione liberamente, e volontariamente datesi all'Italia con una rivoluzione e un plebisci-

in Crispi, «siciliano dei più autentici» (71, 1892), un nuovo Garibaldi che i siciliani avevano dimostrato di essere pronti a seguire in occasione della recente epidemia di colera: «[i contadini siciliani] hanno risposto con l'Obbedisco di Garibaldi alle ingiunzioni del ministro Crispi che comandava il coraggio collettivo» (76, 1892). Se da una parte lo scrittore denunciava sia il mal governo sino a quel momento condotto nei confronti della Sicilia – accennando al paragone con un sistema coloniale – sia l'elaborazione di discorsi razzisti nei confronti dei siciliani, dall'altra sosteneva la piena appartenenza della Sicilia al sistema nazionale in un'ottica di integrazione totale ai suoi valori conservatori e borghesi. In questa polarità politica si esprime l'ambivalenza di Capuana e la sua posizione *in-between*, che lo porta qualche anno dopo ad avversare non solo i Fasci ma anche gli stessi contadini siciliani che in *La Sicilia e il brigantaggio* aveva difeso.

Nel saggio *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*¹⁵ del 1894, quindi solo di due anni successivo, Capuana esprimeva le proprie considerazioni sui cambiamenti avvenuti in Sicilia alla luce del movimento dei Fasci, senza però mai nominarli. Tornato nelle sue terre dopo un'assenza di sei anni, lo scrittore dichiarava sconcertato di non riconoscere più quel mondo rurale a lui sì caro: «Ero cangiato io, ne convenivo, ma erano pure cangiati, e molto, uomini e cose nella cara provincia rivoduta!» (1894a, 52). Il rimpianto non nasceva «per una specie di malintesa predilezione archeologica, ma perché mi sembravano più belli, più buoni, più caratteristici di tutto quel che gli si è venuto sostituendo» (48). Capuana spiegava in questo modo il cambiamento occorso al contadino siciliano:

E non so rassegnarmi a vederlo diventato ciarliero, pappagallescamente libero pensatore, mitingaio, incendiario e assassino per riflessione, dopo che gli hanno predicato: Quelle terre altrui ti appartengono, invadile, spartiscile; quelle ricchezze sono tue, depredale pure! – talché gli son rimasti soltanto l'avidità, l'odio, la brutalità; schiavo che ha mutato padroni e non se n'accorge, ignorante e di buona fede com'è (51).

Seguendo l'onda emotiva dei recenti moti, lo scrittore esprimeva un'opinione pesantemente negativa nei confronti dei contadini siciliani, che si erano distaccati – ai suoi occhi – da quell'immagine essenzializzata fornita in precedenza.

to, ma da gente conquistata, tenuta in poco conto, quasi da sfruttare soltanto; e se ne vendicarono arricchendo il loro dialetto di un sinonimo spregiativo con la parola: *piemontese*» (45, 1892).

¹⁵ Il testo riporta il discorso tenuto dallo scrittore a Bologna presso la società Dante Alighieri il 12 maggio del 1894, poi pubblicato lo stesso anno presso la Zanichelli e successivamente fatto confluire in *L'isola del sole* (1898) edito presso Giannotta, che include anche il saggio *La Sicilia e il brigantaggio* (1892), in reazione all'inchiesta di Franchetti e Sonnino, e l'appendice *La Mafia*, capitoletto tratto da *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* (1889) di Giuseppe Pitrè. Oggi *L'isola del sole* è ripubblicato da Lussografica (1994).

Qualche anno dopo ancora, però, lo scrittore modificava la rappresentazione dei subalterni siciliani, attenuando il proprio giudizio nella recensione a *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia* (1897) di Salomone-Marino. Ora Capuana ammoniva lo studioso di essere caduto vittima della stessa impressione che tre anni prima aveva vinto anche lui, proveniente «dalla vista del radicale mutamento avvenuto nel contadino siciliano in questi ultimi anni» (1898a, 293). Ma, spiegava un più ottimista Capuana, egli stesso aveva notato «la persistenza di certe caratteristiche di razza nelle diverse provincie, persistenza che dimostra la tenacità di un elemento originario, primitivo, ancora attivo, che assorbe le più o meno passeggere influenze»; sarà questo che «salverà nella prossima trasformazione il contadino siciliano» (294). E infine concordava con Salomone-Marino quando affermava che «Non ostante il socialismo, il comunismo, l'anarchismo che gli hanno importato in casa, il contadino siciliano è rimasto – tolgo in prestito queste parole dalla conclusione del libro – lavoratore attivo e diligente. Parco nei cibi, paziente, rassegnato, onesto e religioso in maniera sua speciale, aspira soltanto a vivere con meno disagio, possibilmente con agio, ma senza uscire dalla classe nella quale è nato» (295).

In quest'ultimo testo tutti gli elementi finora analizzati sono ricollegati: il contadino siciliano è essenzializzato in un «elemento originario» e «primitivo» che, per mantenersi tale, deve essere immutabile. Ogni cambiamento di tale stato equivaleva agli occhi di Capuana a un cambiamento nella natura profonda dell'«essere» del contadino, il quale in ultima istanza per rimanere se stesso doveva rimanere chiuso nella propria classe. Quello che più sopra ho definito come «essenzialismo strategico» da parte di Capuana si muove nella direzione di de-orientalizzare i discorsi sulla Sicilia che propugnano la visione del «primitivo» selvaggio e nocivo, indirizzando invece il discorso verso il mito positivo del «buon selvaggio» che rimane buono finché incorrotto da elementi esterni. Ed è fondamentale per Capuana riflettere un'immagine positiva del subalterno siciliano agli occhi del pubblico nazionale poiché esso all'interno di questa costruzione è riconosciuto come il depositario profondo di tutta l'identità siciliana. Non è perciò il «galantuomo» – che può giovarsi di appartenere alla cultura nazionale – a dover essere difeso, ma il subalterno.

In questa costruzione dell'identità del contadino siciliano ciò che viene negata da Capuana è l'agency del contadino stesso. A maggior ragione, nel riconoscere il motore del cambiamento occorso ai contadini in elementi considerati come importati dall'esterno quali il socialismo e non nella reazione propria dei contadini ad elementi esterni quali il processo di annessione della Sicilia allo stato italiano, Capuana disconosce completamente ogni presenza attiva dei contadini all'interno della storia. In questa delegittimazione come soggetti, essi hanno valore per Capuana solo quando sono fuori dalla storia, essenzializzati nell'immobilismo. Ed è solo così che lo scrittore di Mineo riesce a rispondere, dopo avervi inizialmente preso parte, ai discorsi di orientalizzazione della Sicilia, riattivandone però molti tratti caratteristici, tra cui la stereotipizzazione dei subalterni, anche se

con diverso intento. Inoltre, in questo modo Capuana partecipa anche al discorso nazionale di negazione del valore politico e sociale dei soggetti subalterni organizzati in forze di opposizione: non solo il fenomeno del brigantaggio interpretato esclusivamente in termini di comune criminalità, ma anche lo stesso movimento dei *Fasci Siciliani*, soppresso con la repressione armata e non considerato come interlocutore a livello politico. Guha (1999), autore di spicco del Subaltern Studies Group, ha studiato questo processo di negazione analizzando come le rivolte dei colonizzati indiani erano classificate in termini di normale criminalità dalle autorità colonizzatrici britanniche, negando in tal modo la valenza politica di tali sommovimenti; a questo processo di negazione, tuttavia, si adeguarono non solo i burocrati incaricati di riportare la cronaca dei fatti, ma chiunque altro si cimentasse a scrivere la storia di una qualche rivolta contadina, condizionato dal discorso impostato a livello egemonico¹⁶. Parallelamente si comportò lo Stato italiano in Sicilia nei confronti sia del brigantaggio sia dei *Fasci Siciliani* e al discorso dominante impostato sul riconoscere tali fatti come comune criminalità si adeguarono molti contemporanei.

Capuana in questo rispetto assume un atteggiamento ambiguo: preoccupato da una parte di difendere la 'reputazione' della Sicilia a livello nazionale, controbatte la sua alterizzazione in termini negativi, ma allo stesso tempo essenzializza a sua volta i subalterni e li priva di *agency*, anch'egli negando ai subalterni l'essere soggetti attivi e consapevoli delle rivolte popolari. Come abbiamo visto, le idee socialiste insieme all'opera della civiltà venuta dal continente avevano cambiato, agli occhi di Capuana, il contadino siciliano per il peggio, poiché solo nella conservazione delle sue tradizioni e della sua cultura 'primitiva' e, in ultima analisi, nella fedeltà costante alla sua classe sociale, egli avrebbe potuto mantenere intatte le sue caratteristiche genuine e originali, viste come costitutive del fulcro di quella che era costruita come 'identità' siciliana. All'interno di quest'ottica, le opere dei vari Vigo, Pitrè e Salomone-Marino diventavano essenziali per Capuana nel catturare quell' 'essenza' del subalterno che rischiava di scomparire. Ed è in questa prospettiva che il contadino siciliano viene guardato con 'simpatia' dallo scrittore di Mineo, non certo scevro di un atteggiamento conservativo paternalistico e di indubbia superiorità di classe.

¹⁶ «L'importanza di queste rappresentazioni può difficilmente essere sovrastimata. Rendere la sicurezza dello stato il centro problematico della rivolta contadina, assimilava quest'ultima a mero elemento all'interno del percorso del colonialismo. In altre parole, al contadino era negato il riconoscimento come soggetto in se stesso della storia anche per un progetto che gli apparteneva. Questa negazione venne con il tempo codificata come dominante, nei fatti come sola modalità storiografica su questo tema. Anche quando un autore non aveva apparentemente alcun obbligo di pensare come un burocrate colpito dal dramma di una recente *jacquerie*, era condizionato a scrivere la storia di una rivolta contadina come se fosse la storia di qualcun altro» (Guha 1999, 3-4 *trad. mia*).

La costruzione di questo discorso a livello teorico aveva però delle importanti ricadute anche a livello letterario. Per Capuana quella supposta autenticità propria dei contadini e dell'identità siciliana non era solo possibile collezionarla e conservarla all'interno dei canti popolari raccolti e studiati dai folkloristi contemporanei, ma poteva essere riprodotta e conseguentemente ritrovata nelle novelle e nei racconti rurali degli scrittori siciliani. Egli era convinto che gli scrittori siciliani, attraverso la creatività artistica, andassero oltre la semplice riproduzione della realtà contadina, facendola invece rivivere al pari dei canti popolari. Per Capuana il valore di tali racconti e novelle risiedeva perciò non tanto nella qualità mimetica, ma nella loro capacità di riattivare, tramite la riproduzione innestata nella creatività, la cultura popolare rappresentata nel testo.

A proposito del brigante Gramigna immortalato da Verga nella sua famosa novella, Capuana dirà che «non la fantasia popolare, ma una potenza artistica che rivaleggia con essa, ha svolto e fissato quest' accenno della vita reale» (1894a, 39-40). Così nella memoria nostalgica dello scrittore di Mineo che non riconosceva più le proprie campagne, ai personaggi reali dei vecchi contadini si affiancavano quelli vissuti nelle finzioni di Verga, De Roberto, Navarro della Miraglia, Varvaro, e nella propria, come avessero stessa consistenza concreta. Recensendo *Vita dei campi* di Verga, Capuana aveva infatti scritto:

A me il libro dà la nostalgia del paese nativo, tanto vera e profonda è l'impressione che mi produce. Di mano in mano quei personaggi tornano a distendersi, nella loro arida tristezza, sotto l'occhio dell'immaginazione; figure pur note ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia, figure malinconiche, pensose, raccolte nella loro meridionale indolenza, colla coscienza della fatalità della vita che giustifica tutto in faccia a loro (1882, 127).

L'atto dunque di scrivere e rappresentare le figure di popolani non si esauriva in una scelta artistica, ma assumeva un significato sia culturale sia personale e identitario di più ampio respiro: la dimensione folklorica delle fiabe, novelle e racconti non era perciò per Capuana un mero dettaglio di colore, un serbatoio di fatti e motivi 'diversi', ma costituiva anche un atto simbolico di rivitalizzazione di una cultura e un mondo nel quale lo scrittore credeva giacesse la più profonda identità siciliana.

Per Capuana, come abbiamo già visto, al contadino siciliano spettava il compito di mantenere in vita l'essenza originaria e più sincera dell'essere siciliano poiché egli, essenzializzato nel suo immobilismo storico, era visto come semplice e vicino alla natura, il che lo rendeva agli occhi dello scrittore avulso dalle complicazioni e corruzioni tanto della borghesia quanto della modernità. Pertanto, mentre Capuana descriveva il contadino in termini animaleschi, attraverso la sua superiorità classista e intellettuale, allo stesso tempo gli riservava parole di condiscendenza e benevolenza poiché era interpretato come depositario del 'tesoro' identi-

tario siciliano da custodire; a proposito della “Nedda” verghiana, egli notava ad esempio che

Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura. Non intendiamo più nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e interessato punto di vista (1882, 124-25).

Come sottolinea Picone, agli occhi di Capuana «i personaggi verghiani [vivono] all'unisono con la natura che li circonda; [sono] cioè delle incarnazioni di una sicilianità totale e originaria, delle figure entrate o uscite dalla realtà mitica» (199, 70), perciò astoriche. Questo sentimento legato ai personaggi verghiani è, come vedremo in seguito, lo stesso che anima lo scrittore di Mineo quando nelle fiabe e nei racconti per i ragazzi dipinge il mondo popolare e contadino, il quale emerge con la doppia valenza di essere subalterno e di dover rimanere tale per conservare il valore tradizionale della sicilianità. Picone mette bene in evidenza il rapporto che lega Capuana – e molti altri scrittori siciliani – all'isola, legato al motivo dell'allontanamento verso il continente. La separazione della terra madre crea il «grande mito del ritorno all'isola dimenticata» (1990, 63) da cui segue che «il compito che si prospetta davanti allo scrittore siciliano è dunque quello di riportare alla luce l'aspetto autentico della Sicilia giacente sotto varie stratificazioni di inautenticità» (1990, 65). Nell'essenzializzazione e mitizzazione del subalterno siciliano concorrono perciò più fattori legati al cambiamento: da una parte gli effetti della colonizzazione interna che, lungi dal risolvere la situazione sociale siciliana, la esasperano provocando rivolte, la costituzione dei Fasci e l'emigrazione di parte della popolazione, dall'altra la scelta degli intellettuali borghesi di soggiornare per lunghi periodi fuori dall'isola, nei centri culturali nazionali.

Il motivo dell'allontanamento e del desiderio del ritorno, sia fisico sia psicologico, alla propria terra abbandonata diventa tutt'uno con il desiderio del 'ritorno alle origini', cioè con la creazione di un'altra entità mitica che va a ricollegarsi all'idea di 'autenticità', 'identità siciliana' e, appunto, 'origine' di cui il contadino siciliano viene individuato come depositario. La situazione storica della Sicilia annessa all'Italia era particolarmente favorevole alla creazione di questi livelli discorsivi da parte degli intellettuali siciliani: mentre il 'centro' attirava il giovane Capuana desideroso di prender parte alla vita nazionale, allo stesso tempo la propria cultura subiva il processo di marginalizzazione e la popolazione veniva denigrata. Come spiegano Ashcroft *et al.* (1989)

Una delle caratteristiche principali delle letterature post-coloniali è l'interesse per il luogo e lo spostamento. È in questo ambito che la particolare crisi identitaria post-coloniale entra in gioco; l'interesse per lo sviluppo o il recupero di un efficace rapporto identitario tra il

sé e il luogo. [...] Un senso attivo e valido del sé potrebbe essere stato eroso dal dislocamento conseguenza della migrazione [...]. O potrebbe essere stato distrutto dalla denigrazione culturale, l'oppressione conscia e inconscia della personalità e della cultura indigena da parte di un supposto modello razziale (8-9 *trad. mia*).¹⁷

Da ciò consegue che il luogo, il dislocamento, il mito dell'identità e dell'autenticità sono tratti comuni dei contesti postcoloniali. La costruzione di un subalterno depositario di una supposta identità siciliana e l'idea stessa dell'esistenza di un cuore identitario autentico e originario sono la risposta di Capuana al clima postcoloniale della Sicilia annessa all'Italia. Allo stesso modo, a livello politico – lo abbiamo già visto in occasione del sostegno alla figura di Crispi – lo scrittore di Mineo auspicava e si impegnava direttamente per l'integrazione della Sicilia al discorso egemone nazionale. Se da una parte il contadino siciliano era figura immobile nel tempo e come tale portatrice di valore solo fino a quando fedele a se stessa, dall'altra Capuana pensava a un contadino 'borghesizzato', un contadino guidato dall'alto dentro il discorso egemone.

In tal senso, lo scrittore operò attivamente a livello pubblico prima ricoprendo la carica di ispettore scolastico municipale nel 1870 e poi come sindaco di Mineo tra il 1872 e il 1875 una prima volta e successivamente negli anni 1885-87. Il discorso presentato in qualità di ispettore scolastico nel 1870 e pubblicato con il titolo *Il bucato in famiglia* è testimonianza dell'allineamento politico e ideologico di Capuana al discorso nazionale e del suo sforzo concreto di portare anche la popolazione siciliana all'interno di esso. Per questo progetto, la scuola elementare per i più piccoli e le scuole serali per gli adulti erano viste dallo scrittore come nodi fondamentali verso la realizzazione della società civile del nuovo Stato. Mentre, infatti, nella scuola elementare cominciava la «creazione della generazione novella» (9, 1870), la serale insegnava non solo a leggere e scrivere, ma anche tutta una serie di nozioni tra cui «quelle necessarie istruzioni di morale che regolano gli uomini nei rapporti coi loro simili in società» (1870, 18-9). La scuola, cioè, creava i nuovi cittadini dello stato nazionale. Per raggiungere questo scopo, diffondeva le idee al popolo, con un movimento dall'alto verso il basso di cui le classi superiori, secondo Capuana, avrebbero dovuto sentirsi responsabili: «Ma, per parlar schietto, lottiamo noi veramente? Vi è nella classe colta un movimento all'in giù? Ci ricordiamo che la nostra istruzione, le nostre ricchezze, i nostri agi, la nostra

¹⁷ «A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place. [...] A valid and active sense of self may have been eroded by dislocation, resulting from migration [...]. Or it may have been destroyed by cultural denigration, the conscious and unconscious oppression of the indigenous personality and culture by a supposedly racial model».

condizione sociale, ci impongono dei doveri verso coloro che stanno immediatamente sotto di noi?» (1870, 19).

L'interesse per le favole e in generale la produzione rivolta all'infanzia e all'adolescenza prosegue dal punto di vista ideologico l'impegno pubblico dello scrittore e mira da una parte a valorizzare l'altro subalterno come patrimonio identitario, dall'altra a portarlo all'interno del discorso nazionale.

2. Capuana 'Orfeo' siciliano: il mondo popolare nelle fiabe

La scrittura delle fiabe da parte di Capuana spicca per l'intervento diretto che lo scrittore cerca di operare all'interno della tradizione popolare da egli ritenuta fondamento dell'identità e dell'autenticità siciliana. Proprio per questo, la scrittura favolistica costituisce un nodo ideologico importante all'interno della produzione dello scrittore e non una distrazione dal resto delle altre opere. Un primo confronto con il verismo chiarirà la simile ispirazione che sottende le favole, la cui natura non è estemporanea e non si esaurisce nella semplicità del genere infantile.

Esaminando questi testi, intendo tracciare un parallelo tra il ruolo assunto da Capuana nei confronti della tradizione popolare siciliana e quello esercitato dal movimento della Negritudine nei confronti della tradizione africana. In entrambi i casi, infatti, la risposta a un processo di colonizzazione avviene attraverso la problematica costruzione di un mito popolare cui attingere per ritrovare il sé culturale perduto. Il confronto con il ben conosciuto movimento africano renderà più evidente la posizione che Capuana auto-assume di fronte alla materia popolare e come attraverso questo discorso di rivalorizzazione del popolare egli in realtà inserisca la propria visione ideologica conservatrice che, come abbiamo visto negli scritti saggistici, nega storicità e *agency* al subalterno.

La produzione favolistica capuaniana, che è notevole dal punto di vista quantitativo nonché, come la critica recente ha sottolineato¹⁸, particolarmente significativa all'interno del *corpus* generale delle opere dello scrittore, è fortemente radicata e debitrice della tradizione popolare siciliana, da egli ben conosciuta sia per l'interesse – più dilettantistico ed esteriore che filologico e impegnato¹⁹ – per la produzione folkloristica del proprio paese sia perché essa era parte integrante del vissuto dello

¹⁸ Cfr. soprattutto Barsotti (1982; 1984) e Fedi (1990; 1997).

¹⁹ «Come risulta dall'esame dei rapporti – sempre ambigui – fra l'autore e il folclore siciliano, questo suo interesse, anche vivace, non è mosso dal gusto filologico di un Pitrè (l'ironizzato Mago Tre-Pi del *Racconta-fiabe*), né dalla partecipazione autentica alla dimensione popolare dell'esistenza che contraddistingue Verga, ma piuttosto da curiosità innata (ed intellettualistica) per l'eccentrico, qui sul versante del "primitivo"» (Barsotti 1884, 88-89).

scrittore. Ricorda infatti Capuana nella lettera-prefazione alla sua prima fiaba, *Reginotta*²⁰:

Quand'ero bimbo, nelle giornate d'inverno, la Mamma mandava a chiamare in casa nostra la moglie d'un ciabattino famosa per raccontar fiabe. Son tornato addietro, a quegli anni, a quelle giornate d'inverno, quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline, attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo, buon'anima! si teneva fra le gambe; e, intanto che la zia Angiola, filando in piedi, raccontava, senza mai stancarsi, le sue storie meravigliose, stavamo cheti come l'olio, a bocca aperta, incantati per ore ed ore (1994c, vol. I, p. 149).

E se è vero che una simile prefazione è soprattutto un «vezzo d'artista» nonché un «luogo comune narratologico» (Fedi 1997, 498), nondimeno esso vale soprattutto per il legame esplicito che crea tra la scrittura fiabesca a cui Capuana iniziava a cimentarsi all'inizio degli anni '80 e la dimensione popolare e infantile, che sarà poi motivo ricorrente anche nei lunghi racconti per ragazzi. Solo che qui, più che nota nostalgica è ragione di imitazione scrupolosa di quel mondo evocato dalla memoria. Infatti prosegue lo scrittore: «È una di quelle questa qui che io ti ripeto, ahimè non così bene come la zia Angiola la raccontava!». È quanto mai arduo sapere se questa prima prova favolistica sia davvero debitrice della zia Angiola, ma la mossa retorica di Capuana è indicativa proprio dell'intenzione mimetica da cui nasce la scrittura favolistica dello scrittore, tanto che lo stesso Verga era caduto in inganno credendo che le prime fiabe dell'amico, raccolte nel volume *C'era una volta...* (1882), fossero «documenti primitivi dell'indole siciliana» e non un'originale invenzione:

Le ho lette tutte una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare di cui larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso (1975, 198-99).²¹

²⁰ La fiaba fu pubblicata per la prima volta nel 1883 a Milano da Ottino e Brigola, ma l'autografo della fiaba è del 12 novembre 1880 e la lettera dedicatoria all'editore Carluccio Ottino riporta la data del 16 novembre 1881.

²¹ Eloquentemente la risposta di Capuana: «E quando penso e rifletto che son riscritto, come non sognavo, a darla a intendere anche a te!... Ah! tu spera che io non abbia cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne! Ed io non posso resistere alla tentazione di disingannarti, non posso resistere alla mia vanità di dirti

I primi recensori di *C'era una volta...* valutarono con favore proprio questa incredibile capacità mimetica²², che, al contrario, Croce (1922) giudicò negativamente come pura «contraffazione»²³. Il punto, però, è che per Capuana la qualità mimetica delle fiabe non è fine a se stessa, ma tesa a far entrare i nuovi testi di invenzione personale all'interno della tradizione popolare.

È particolarmente significativa, a tal proposito, la meta-fiaba che conclude la terza edizione di questa prima raccolta²⁴, *Il Racconta-fiabe*, poiché in essa, pur con un tono giocoso, Capuana esplicita il rapporto tra i propri testi e la tradizione favolistica popolare. In questa fiaba protagonista è un «povero diavolo» che decide di raccontar fiabe per bambini perché pare un mestiere facile. Accortosi ben presto che i bambini conoscevano già tutte le fiabe a memoria, va dal Mago Tre-Pi, anagramma per Pitrè, il quale conserva imbalsamate le favole vecchie e non ne ha di nuove poiché se ne è perduto il seme. Sarà allora la fata Fantasia a dare al racconta-fiabe la capacità di inventare nuove fiabe grazie a degli oggetti magici da cui esse scaturiscono. Una volta finito l'effetto magico, il racconta-fiabe decide di regalare le storie al Mago Tre-Pi per metterle nei cassetti insieme con quelle vecchie, ma arrivato da lui si accorge che in mano teneva solo un pugno di mosche. Di là dello spirito canzonatore nei confronti del folklorista palermitano, la cui raccolta sembra più una

che in tutto quel libro non c'è una sola riga che la favola genuina delle nostre donne possa reclamare; che tutto quel mondo di fatti, di personaggi, di luoghi è un mondo mio, sbucciatiomi (sic) nella immaginazione non so come, sotto un'esaltazione nervosa che aveva dell'allucinazione» (in Perroni 1940b, 250).

²² Così ad esempio Scarfoglio: «io dico che queste fiabe mi paiono una cosa perfetta. Il Capuana ha saputo cogliere mirabilmente quel sano e giocondo ottimismo, quella tranquilla aspirazione al benessere, quel placido e sicuro senso della vita che sono i caratteri più chiari delle produzioni letterarie del popolo. Di più, egli mostra di essersi assimilato, con la semplicità rustica e ingenua della narrazione, con la fusione naturale del dialogo e del racconto, lo stile popolare. Non fosse altro, per avere tanto felicemente pensato e con tanto studio condotto a perfezione questo libro, merita il Capuana il primo posto fra i novellieri italiani» (118).

²³ «[Le fiabe] sono state assai lodate per fedelissima riproduzione del modo popolare di racconto, e per le popolari invenzioni che le fanno togliere in scambio con le fiabe che sogliono stenografare i folkloristi. Ma codesta è abilità letteraria di contraffazione» (Croce 1922, 115) – e di seguito il critico ricordava lo scherzo giocato dal Capuana al Vigo.

²⁴ La prima edizione, presso Treves, è del 1882 e riporta 12 fiabe; è poi ristampata dallo stesso editore tre anni dopo senza significative variazioni. La terza edizione, invece, del 1889 presso l'editore fiorentino Paggi, fa confluire le fiabe apparse nelle due precedenti con le sei del volume *Il regno delle Fate* (Ancona: Morelli, 1883), più l'aggiunta di un'altra fiaba, *Topolino*, per un totale di 19. Cfr. Fedi (1990; 1997). *Il Racconta-fiabe* compariva la prima volta in *Il regno delle Fate* e successivamente nell'edizione dell'89 di *C'era una volta...* Qui tutte le citazioni sono tratte dal volume della Sellerio (1980) che raccoglie *C'era una volta...* e *Il Racconta-fiabe*. *Séguito a «C'era una volta...».*

curiosità da museo che patrimonio umano vivo, Capuana metaforizza così il suo rapporto con la tradizione popolare. Se è vero, infatti, che la Fantasia lo assiste per l'invenzione favolosa, è anche vero che il risultato, una volta trascorso il tempo, sarà tale da poter essere «imbalsamato» accanto alle più antiche storie.

Benché tutte le fiabe siano sempre ambientate in un non precisato regno²⁵, molti elementi tematici sono desunti dal contesto siciliano, a iniziare dai vocaboli 'Reuccio' e 'Reginotta' che lo stesso Capuana avverte di aver usato «secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio delle fiabe, cioè invece di principe reale e di principessa reale» (6). Vi compaiono poi «contadinotti», immagini rurali, e giardini d'aranci²⁶. Rivive così un luogo senza tempo e senza localizzazione geografica, in cui emergono «tratti di esistenza contadina e precaria, nel giro minimo di un'instabile economia rurale nella quale ora si introducono gli incantesimi e i mostri» (Fedi 1997, 503-4). In altre parole, la Sicilia rurale rimane viva in queste fiabe nei suoi elementi più caratteristici, quelli per cui è immediatamente possibile riconoscerla, ma è decontestualizzata sia geograficamente sia temporalmente, favorendone una rappresentazione destoricizzata, che ancora una volta favorisce l'idea di un universo culturale immobile nel quale Capuana può riconoscere il 'centro' identitario siciliano.

Lo sfruttamento dell'elemento folklorico, inoltre, accomuna le fiabe alla produzione veristica, denunciando una comune base tra questi scritti rivolti a un pubblico di bambini e quelli pensati per gli adulti. Oltre certamente a rispondere a motivazioni economiche, che potrebbero giustificare la grande produttività dello scrittore mineolo in questo settore²⁷, non è casuale la coincidenza dell'avvicinarsi di Capuana al genere fiabesco proprio all'inizio del decennio di fasto del verismo siciliano – *Giacinta*, romanzo di esordio dedicato a Zola, è del 1879, *Vita dei campi* e *I Malavoglia* dell'amico e compagno di lettere Verga sono rispettivamente del 1880 e 1881, mentre *Reginotta* è stata scritta alla fine del 1881 e *C'era una volta...* esce nel 1882. I critici, in effetti, riconoscono in queste fiabe per bambini gli stilemi propri del verismo, dal narratore impersonale simile quasi a quello

²⁵ Spesso sono nominati reali provenienti da regni precisi come quelli di Spagna, Francia o Portogallo, ma essi «si limitano a essere mittenti o destinatari di richieste di matrimonio, a fornire insomma fidanzate o sposi di sangue reale» (Aristodemo e de Meijer, XVI).

²⁶ Oltre a essere presente nella fiaba dal titolo *Le arance d'oro*, un bosco di aranci è dove vive il mago Tre-Pi. Per un'analisi di alcuni spunti della tradizione e dei miti popolari ripresi da Capuana cfr. Congiu Marchese (1982).

²⁷ «Una spiegazione non metafiabesca delle continue rinascite del genere teoricamente estinto è da ricercare probabilmente nelle ben note ristrettezze finanziarie dell'autore. Perché non c'è dubbio che con la pubblicazione di *C'era una volta...* Capuana scopre un mercato tutt'altro che saturo» (Aristodemo e de Meijer, XIII).

popolare verghiano²⁸, che esclude l'esplicitazione di qualsiasi morale tipica invece del genere, all'uso dell'indiretto libero: somiglianze che indicano una perseveranza e coerenza dell'intento capuano nella rappresentazione del mondo popolare e l'importanza dell'utilizzo del genere favolistico non solo come mero mezzo di sostentamento economico. Oltre però alle similitudini di stile, l'affondare a piene mani nel patrimonio folkloristico e contadino di queste fiabe è il dato più indicativo della 'coincidenza' tra un genere narrativo così fantasioso e il verismo siciliano osservatore della realtà rurale, per cui non sembra appropriato il commento del Caccia (1962) che vedeva nelle fiabe «una reazione alla piatta cronaca verista» e le liquidava perciò come «capricci di fantasia» (2914). Ma già il Russo (1951), pur non considerando questo tipo di scrittura letteratura con «strette finalità artistiche», aveva intuito nel folklore il legame tra verismo e fiabe osservando che «il Capuana non si rivolge alla letteratura per fanciulli per ragioni occasionali, come è avvenuto e avviene di altri scrittori, ma perché quel mondo di immaginazioni fiabesche aderisce strettamente alle sue esperienze di folklorista, di novelliere «popolare», di rievocatore verista della vita paesana» (88).

Inoltre, l'utilizzo di questi elementi caratteristici del mondo rurale italiano è linguisticamente presentato al pubblico di bambini italiani in una veste 'nazionale'²⁹ e da qui l'avvertenza sull'utilizzo dei termini 'Reuccio' e 'Reginotta', elemento peritestuale che funziona da ponte tra la cultura siciliana e quella italiana. La scelta di una lingua il più possibile standard, che attraverso le varie revisioni si fa sempre più toscaneggiante, corrisponde ovviamente a criteri di mercato, essendo i destinatari un pubblico di bambini italiani, ma contemporaneamente pone lo scrittore in una posizione di intermediarietà culturale, di ponte tra la propria origine siciliana e la più vasta cultura nazionale. I testi delle fiabe diventano quindi un «third space» (Bhabha 1994), uno spazio intermedio. Non è passata inosservata la funzionalità del genere fiabesco, con il suo intento pedagogico, nei confronti di strategie legate al *nation building*, alla necessità di 'fare gli italiani' della nuova Italia post-unificazione (Paternostro in Capuana 2003, 120). Tuttavia, le fiabe capuane non si limitano a partecipare all'ide-

²⁸ Così Fedi: «È come se Capuana, abbassando il suo *focus* non all'altezza del proletariato siciliano di Acì-Trezza, ma del novellatore popolare, intendesse esplicitamente ricostruire ciò che Verga aveva solo lasciato intuire: cioè il «circolo» popolare, del villaggio e del focolare domestico, al centro del quale un non meglio identificato *historicus* racconta – in Verga ad un pubblico o «coro» di parlanti, in Capuana a un pubblico infantile – storie di gente di paese o di regni di fantasia» (1990, 211).

²⁹ Per le considerazioni sulla lingua usata da Capuana nelle fiabe si rinvia ancora una volta ai due saggi di Fedi, il quale mette in luce come nel passaggio dalla prima alla terza edizione di *C'era una volta...* la lingua cambi nel «segno di un fiorentinismo medio e letterariamente avveduto, non caratterizzato in senso vernacolare o imbiancato, ma colto, lontano dagli estremi, che ambiva ad uno statuto nazionale o almeno sovra-regionale» (1997, 502).

ologia egemonica nella costruzione di un discorso nazionale, ma denunciano una mediazione – anche linguistica – del piano locale con quello nazionale. Nell'educare le nuove generazioni di italiani, lo scrittore le rende anche consapevoli della presenza di un altrove rurale costituito da contadini, giardini di aranci, Reucci e Reginotte. Allo stesso tempo, però, l'altrove, espresso a livello linguistico attraverso l'uso di termini propri della cultura siciliana, è incasellato nello spazio rassicurante dell'italiano. Il linguaggio è sempre molto piano, sintatticamente semplice e standard, e le varie Reginotte e i vari Reucci siedono accanto ai più toscaneggianti 'babbo' e 'figliuolo/a', cosicché viene annullato l'effetto spaesante di termini dell'altrove – che comunque erano già stati inquadrati dentro una 'avvertenza' a inizio del volume.

A livello contenutistico, il lavoro di Capuana funziona con una analogia ambiguità. Nel riprendere, attraverso i filtri della 'fata Fantasia', cioè in definitiva della propria ispirazione personale, il folklore siciliano e gli ambienti rurali della propria terra, Capuana si dispone in un atteggiamento nei confronti della cultura popolare simile a quello che mezzo secolo dopo animerà la corrente africana della Negritudine³⁰, esente però dalla carica rivoluzionaria politica e sociale che tale movimento propugnava congiuntamente alle rivendicazioni poetiche. Alla base c'è l'idea, problematica tanto in Capuana quanto nel movimento della Negritudine, di un possibile recupero dell'autenticità della propria cultura a dispetto dell'incontro coloniale che ne aveva violentemente modificato il corso. L'esigenza di ritornare a uno stato 'precedente' è comune, così com'è simile il pensiero che possa esistere ed essere recuperato un elemento originario e di essenza della cultura popolare. Capuana, nel tentativo di inserirsi nella tradizione favolistica siciliana, non mette in dubbio la possibilità di riconnettersi a tale tradizione e continuarla.

Per tale motivo, l'atto di Capuana è simile negli intenti a quello che Sartre descrive nella sua prefazione all'*Anthologie* curata da Senghor. Con il titolo *Orphée Noir*, il filosofo e scrittore francese in questa prefazione rileggeva l'antico mito greco della discesa di Orfeo negli inferi per ritrovare Euridice come metafora della discesa dell'uomo nero dentro se stesso per ritrovare la propria ancestrale autenticità e in questo cammino egli ravvi-

³⁰ Il concetto di Negritudine, sviluppato in ambito francofono in particolare modo da Aimé Césaire e Leopold Sedar Senghor negli anni '30 e '40 del Novecento – suo manifesto è considerato *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) dello scrittore martinicano, mentre fondamentale è poi l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) curata dal poeta senegalese con prefazione di Sartre – ma avendo come precursori gli scrittori neri americani degli anni '20, è «una presa di coscienza da parte del negro della propria differenza e del valore di essa» (Brambilla, 8). Attraverso la predicazione di un 'ritorno alle origini', cioè alle tradizioni e ai valori delle civiltà ataviche africane, gli intellettuali della Negritudine auspicavano un recupero dell'autenticità della propria identità sradicata e dispossessata dal colonialismo e dalla civiltà occidentale.

sava l'ispirazione più forte e genuina dei poeti della Negritudine. La poesia nata da questa ispirazione era, dunque, interiormente connessa con il recupero della tradizione folklorica dei paesi di origine dei poeti, non però come mera imitazione dei modi della letteratura popolare – processo su cui in fondo avrebbero potuto fare leva anche gli scrittori occidentali, non autoctoni di quelle tradizioni – ma come modo di inserirsi in tale tradizione e continuarla in maniera originaria e originale: «Quasi tutti gli altri tentativi hanno qualcosa di contratto, teso e disperato, perché cercano di diventare parte della poesia folklorica piuttosto che emanare da essa» (XXIV *trad. mia*)³¹.

Se il processo creativo di Capuana nasceva dall'imitazione dei racconti popolari, era altresì vero che nella veste che egli voleva dare alle proprie fiabe, nel legarle ai ricordi dell'infanzia e alle donne del popolo che usavano narrare le storie, c'era precisamente questo desiderio di far parte e unirsi alla tradizione, 'emanando' i propri testi da essa (con il risultato di arrivare a ingannare, come abbiamo visto, lo stesso Verga) fino al punto che la 'contraffazione' e la mimesi di cui hanno sempre parlato i critici è piuttosto, come ha notato Fedi (1990), il risultato del mito verghiano dell'opera d'arte che sembra essersi 'fatta da sé'. Lo stesso De Roberto sosteneva il tentativo capuano di entrare a far parte con i propri testi della tradizione popolare siciliana: «*C'era una volta* è un documento etnologico non meno prezioso di qualunque raccolta di fiabe o leggende siciliane, quantunque non sia una semplice trascrizione» (in Zappulla 1973, 98). E un'ulteriore conferma deriva dall'annotazione dei curatori della raccolta delle fiabe di Capuana per la Sellerio in conclusione al loro saggio introduttivo in cui avvalorano il tentativo di recupero culturale operato da Capuana:

La teatralità intrinseca della fiaba capuaniana trova una conferma nella rielaborazione proprio di *Spera di Sole*, che l'autore ha "tradotto" in una "commedia per burattini". Ma se la fiaba si è inserita così, ad opera del Capuana stesso, nella tradizione del teatro, [...] col passare degli anni essa è venuta inserendosi anche, per propulsione interna, nella tradizione orale della letteratura popolare. Fra le fiabe raccolte intorno al 1970 a Sciacca si trova infatti *Lu cuntù di Spera di Soli* in cui si riconosce senza ombra di dubbio la fiaba di Capuana. La narratrice, "Calogera Russo, di 63 anni, ricamatrice" ha nel suo repertorio del resto ancora un'altra fiaba di *C'era una volta*...: *L'aranciu d'oru*. A voler continuare il discorso sulla peculiarità della fiaba capuaniana rispetto alla fiaba popolare si dovrebbero esaminare da vicino le trasformazioni che essa ha subito, per così dire, a valle, nella presentazione della narratrice popolare. Ma più significativo di qualsiasi trasformazione è l'inserimento stesso delle fiabe d'autore nella trasmissione orale,

³¹ «Presque toutes les autres tentatives ont quelque chose de crispé, de tendu et de désespéré, parce qu'elles visent à rejoindre la poésie folklorique plus qu'elles n'en émanent».

in quanto esso sembra giustificare *a posteriori* l'inquietudine del Pitrè e l'errore del Verga: la "favola genuina" delle donne siciliane si è appropriata di più di una riga delle fiabe inventate un secolo fa da uno scrittore verista (XXI).

Lo scrittore di Mineo, in effetti, è abile nell'adottare efficacemente i motivi della costruzione orale popolare per inserirsi in tale tradizione: si ritrova, ad esempio, una sapiente costruzione delle fiabe, ordite su moduli ripetitivi reiterati all'interno della stessa storia e da una fiaba all'altra – tanto da sfociare in una certa monotonia della raccolta ma anche da essere la chiave dell' 'ispirazione' dello scrittore che per questo poteva facilmente produrre un numero considerevole di storie. Inoltre, un fraseggio semplice e l'azione consegnata in maniera consistente alla parte dialogica, che anche a un veloce sguardo si nota immediatamente essere preponderante, rendono la narrazione facilmente memorizzabile, come desunta dalla pratica orale. Da ultimo, non mancano brevi filastrocche in rima che di solito fungono da motti o parole magiche ripetute più volte nel corso della storia; si legga ad esempio in *Le arance d'oro* la sequenza dei tre motti: «Secca risicca! / Apriti, Cecca» (18), «Ti sto addosso: / dammi l'osso!» (19), «Ho lavorato tanto, / E le fatiche mie son sparse al vento» (20); o in *Ranocchio* la ripetizione di «Oh, il bel ranno! Oh, il bel ranno! / Presto fuori salteranno» (30-31).

Tuttavia, né Capuana né commentatori quali De Roberto o i curatori delle fiabe per la Sellerio individuano il nodo problematico del processo culturale operato da Capuana. Il doppio assunto su cui si basa la costruzione delle fiabe è costituito dal fatto che, come per il movimento della Negritudine, esista un cuore identitario, autentico, originario, che risiede nella cultura popolare e che tale cuore sia recuperabile. Già Fanon (2002) criticava il movimento della Negritudine sostenendo che «una cultura nazionale non è folklore né astratto populismo che crede di poter scoprire la vera natura del popolo» (221 *tra. mia*)³². Nondimeno, è proprio l'aspetto folklorico che viene essenzializzato nelle fiabe a costituire la parte allo stesso tempo più facilmente riconoscibile e meno socialmente destabilizzante della cultura popolare. Assumere tale aspetto come elemento rappresentante del mondo popolare siciliano vuol dire per Capuana svolgere un recupero scevro da pericoli sociali.

Inoltre, il Capuana 'Orfeo' siciliano delle fiabe non manca di inserire implicitamente la propria visione ideologica del mondo popolare e lo può fare proprio perché il recupero che attua essenzializza la Sicilia rurale in un rassicurante spazio astorico dove il subalterno è privato di *agency*: il luogo lasciato vuoto da tale 'spogliazione' è riempito da Capuana con la propria prospettiva ideologica. Attraverso un'analisi strutturale di questi

³² «La culture nationale n'est pas le folklore où un populisme abstrait a cru découvrir la vérité du peuple».

testi la critica Barsotti evidenzia il conservatorismo classista di fondo che anima la scrittura fiabesca dello scrittore siciliano. In queste storie, infatti, viene smentita la «mobilità sociale» tipica delle fiabe tradizionali per cui anche un personaggio del popolo, grazie alle proprie doti straordinarie, può ambire al trono: qui, al contrario, «gli eroi bassi sono generalmente dei predestinati, possiedono cioè fin dall'origine speciali doti "magiche", innate o meritate inconsapevolmente» (1984, 92). Ne risulta una sorta di staticità sociale e narrativa, per cui l'accesso del popolano ai ranghi più alti della corte tramite le nozze è sempre merito di un personaggio soprannaturale, mago o fata, che decide di aiutare l'eroe popolare o demerito di un membro della famiglia reale che, peccando di solito di superbia, viene 'punito' e, dopo varie peripezie, costretto dal destino al matrimonio suo o della sua prole con il personaggio subalterno. In *Spera di Sole*, ad esempio, è l'intervento del Mago a condurre gli eventi verso il matrimonio tra la popolana fornaia e il Reuccio, mentre in *Ranocchio* il figlio di un povero diavolo che aveva sette figli e non sapeva come mantenerli sposa la Reginotta grazie all'intreccio ordito dalla vecchia fata. Ne *I tre anelli* la figlia del sarto sposa il Re, che però all'inizio appariva nei panni di un pecoraio, grazie all'intervento della solita vecchia fata, qui nelle sembianze della Sorte, e qualcosa di simile accade in *Le arance d'oro*, dove il 'contadino zotico' che la Reginotta sposerà si rivela essere in realtà il Re di Francia.

Dei successivi volumi di fiabe, va ricordato soprattutto *Il Racconta-fiabe. Séguito a «C'era una volta...»* (1894), il quale, pubblicato dopo l'intermezzo di *Il regno delle Fate. Fiabe* (1883), si segnala sin dal titolo come naturale prosecuzione della prima raccolta. L'introduzione, infatti, si riallaccia direttamente alla fiaba conclusiva della versione del 1889 di *C'era una volta...* riprendendo e continuando la storia del raccontafiabe, il quale ritrova l'estro creativo riducendo in polvere gli oggetti magici avuti dalla Fata Fantasia e scoprendo poi che quella polvere è a sua volta magica e in grado di creare nuove fiabe. La sfortuna vuole, però, che un giorno, addormentatosi in un giardino pubblico, il raccontafiabe si svegli e non ritrovi più il sacchettino con la polvere. Si giustificano così queste ulteriori sedici fiabe – diciassette con l'introduzione del raccontafiabe – che per tematiche e motivi sono molto simili a quelli di *C'era una volta...* e dove l'elemento popolare viene «elevato a rango di protagonista quasi magico» e «il mondo artigianale e popolare assume [...] un rilievo metaforico assai più incisivo di quanto non fosse nel repertorio fiabesco della tradizione», ma in cui si respira altresì «un incupimento di temi, un farsi più scuro delle soluzioni narrative» (Fedi 1997, 508), che portano addirittura alla mancanza del lieto fine in una favola come *Grillino*.

3. *Novelle paesane: 'tipi' siciliani*

La produzione novellistica di Capuana, anch'essa quantitativamente notevole, per buona parte si rifà al sostrato siciliano, ma al contrario del-

le fiabe è caratterizzata da tutt'altra ispirazione: più che la nostalgia per il passato, per un idillio perduto o per la terra lontana, più che la ricerca di un'essenza autentica del siciliano, a motivare la scrittura è la ricerca del 'tipo' umano diverso di cui il paese siciliano poteva ben offrire una interessante gamma, specie agli occhi di un pubblico medio settentrionale per cui i toni locali si acuiavano con il gusto dell'esoticità e per cui «il reale vissuto di Mineo» diventava «un'antologia tipologica tanto più incisiva quanto più simile ad un corteo di maschere fisse della commedia dell'arte» (Pestelli, 149). La Sicilia delle novelle diventa perciò un luogo *altro* per il pubblico di riferimento, in cui l'alterità appiattisce i contrasti sociali dello spazio rappresentato e la conflittualità si risolve in antagonismo tra i diversi personaggi, senza caricarsi di commento critico verso la società, come dimostrerò nell'analisi della novella "Lo sciancato". La presenza del subalterno rimane nel testo per il valore di caratterizzazione locale che esso fornisce; Capuana, pensando a un pubblico nazionale, diversamente dalle fiabe non si preoccupa di entrare in dialogo con la cultura popolare e il subalterno non è un punto di riferimento preso in considerazione, quand'anche presente nelle novelle. L'essenzializzazione cui i personaggi subalterni sono sottoposti qui ricade nella sfera della tipizzazione che coinvolge tutti i personaggi presenti, indipendentemente dalla classe sociale. In questa mancanza di rappresentazione critica della società, Capuana ripropone anche qui l'idea di astoricità, camuffata però dall'ambientazione contemporanea.

Nella vasta produzione di novelle, lo scrittore stesso indicava una parte di queste come più marcatamente rurali, distinguendole da quelle di ispirazione borghese nel momento in cui nel 1894 usciva la raccolta *Le Paesane* in cui faceva confluire i testi già pubblicati nelle due edizioni di *Homo!* (1883 e 1888), nella raccolta *Fumando* (1889) e quelli apparsi solo in rivista. Il titolo sotto cui riuniva queste venti novelle stabilisce un confronto e si differenzia dalla precedente raccolta *Le appassionate* (1893) che continuavano il discorso iniziato nella prima raccolta di novelle, *Profili di donne* (1877), in cui il fulcro del racconto era costituito da casi di psicopatologia femminile. Al contrario, le novelle paesane ruotano intorno a rappresentanti del mondo rurale di Mineo e dintorni.

In esse, benché così debitorie del folklore, l'intenzione non è più la ricerca di un'autenticità siciliana; anche la rievocazione nostalgica è fortemente mitigata dal gusto per il caso particolare e bizzarro, che in fondo non è così lontano dall'interesse che muoveva le storie 'appassionate'. L'atteggiamento verso la realtà rurale, dice Tanteri, «è di natura estetica, più che conoscitiva» (1971, 4). Subalterni, proprietari terrieri ed ecclesiastici sono accomunati dallo stesso tipo di sguardo che si appone su di loro con il gusto della caricatura, mettendo in risalto le qualità particolari e stravaganti di ciascuno e indagando le conseguenze di questi tratti, seguiti nel loro naturale evolversi spesso fino alla fine, cioè fino alla morte del personaggio. Ma più che di vera e propria evoluzione, sarà il caso di parlare di progressivo accumulo di caratteristiche e di episodi che esemplificano

queste caratteristiche. Si respira, perciò, quasi un senso claustrofobico dovuto alla focalizzazione su un unico personaggio con peculiarità precise che ne dettano il destino sin dall'inizio: l'idea finale che se ne ricava è quella di un mondo chiuso, spesso distorto e maligno, in cui sono avulsi tanto il cambiamento e la possibilità di fabbricarsi il proprio destino quanto i buoni sentimenti che, anche quando compaiono, sono destinati alla sconfitta da una società spinta dagli impulsi del diletto, della materialità, dell'avarizia e della gelosia. In questa chiusura claustrofobica è anche la Storia a non trovare spazio: lo scorrere del tempo determina un cambiamento rettilineo del personaggio principale, cui non è affiancato un cambiamento della società, ribadendo, seppur in altra veste rispetto alla scrittura saggistica e favolistica, il motivo della Sicilia astorica.

Stabilito ciò, è comunque vero che gli elementi folkloristici non sono puri orpelli esterni alla necessità narrativa, ma piuttosto come sostiene Manai «di essi si sostanzia la creazione artistica dello scrittore» (1997, 102) il quale, volendo osservare e descrivere minuziosamente la realtà rurale locale, non può far a meno di 'colorare' la propria narrazione con questi elementi. Tuttavia, essi non sono il fine dello scrittore, ma più che altro dei dati che sono lì nella realtà e che Capuana accoglie nella propria scrittura per rigore descrittivo. Ci sarà allora da concordare con Tanteri quando afferma che

[...] solo per induzione da particolari del tutto marginali possiamo farci un'idea delle effettive condizioni di vita dei membri della società paesana ritratta in queste novelle; così, solo scarsi indizi [...] ci permettono di figurarci lo stato di prostrazione sociale dei paria di questa società; e l'aspirazione dei diseredati a un miglior tenore di vita ci è solo suggerita (1971, 50).

In questo si evidenzia la differente ispirazione e sottesa intenzione del Capuana scrittore di novelle e del Capuana scrittore di fiabe: mentre lì le storie dovevano emanare dalla tradizione popolare, qui esse vogliono piuttosto cogliere il tipo particolare inserito nel contesto locale siciliano³³. Anche i contrasti sociali sono riassorbiti nella curiosità, nei ritratti e

³³ Fa a nostro avviso eccezione la novella "Comparatico", che nasce da un diverso spunto, come lo stesso Capuana rivela pubblicandola in *Homo!*: «La novella *Comparatico* è stata tratta da una leggenda stampata a pag. 651 della *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani pubblicata da L. Vigo* (Catania, tipografia Galàtola, 1870-74). La riporto qui appresso per i lettori che volessero osservare in che maniera lo stesso soggetto sia stato svolto e adattato nel farlo passare da un genere letterario a un altro, dalla leggenda popolare alla novella. La cosa, forse, potrà parere curiosa quando si saprà che l'autore di *Comparatico* ha soltanto ripreso quello che è suo e che nel 1868 aveva osato presentare al Vigo come produzione popolare» (1888, 237). Su questa novella, non a caso, la critica si è concentrata maggiormente, cfr. in particolare Barbina (1974). La novella ha avuto anche una traduzione in inglese, corredata dal precedente in versi dialettali, da parte di Alexander (1970).

bozzetti dei personaggi, i quali non paiono sostanziare differenze esemplari siano essi provenienti dagli strati più umili della popolazione o da quelli più agiati.

Sarebbe in questa sede impossibile considerare tutte le venti novelle; se ne osserverà una in particolare che meglio riassume ed esemplifica quanto detto. Si tratta de "Lo sciancato", pubblicata per la prima volta sul «Fanfulla della Domenica» il 23 luglio del 1882 e poi ripresa in "Homo!", ma recante in calce la data del 28 maggio 1881. Il protagonista, Neli Frisinga, conosciuto da tutti come lo 'sciancato' per via di una gamba più corta dell'altra, orgoglioso banditore indigente ma di 'origine civile', è qui contrapposto al facoltoso Don Domenico per via della 'catapecchia' in cui vive e che impedisce l'espansione dell'abitazione di quest'ultimo. Questo motivo paesano ricorda l'altro più rurale in atto ne *Il marchese di Roccaverdina*, dove il vecchio contadino compare Santi Dimauro non vuol cedere al nobile il proprio appezzamento sito in mezzo alla proprietà del marchese. In entrambi i casi è presente uno scontro di classe, dove la forza e la prepotenza del personaggio altolocato non può che avere la meglio, ma nel romanzo, come si dimostrerà di seguito in queste pagine, tale scontro assume compiutamente le caratteristiche della tensione sociale e dell'opposizione tra due classi, in cui quindi la subalternità svolge un ruolo pregnante proprio in quanto tale; qui invece, nella novella, la vicenda è meno segnata dalla tensione di classe, avendo invece maggior risalto l'aspetto bizzarro e grottesco che mitiga la tragicità del finale. Lo sciancato, costretto a vendere la propria abitazione tramite un inganno ordito da Don Domenico che si avvale della complicità di comare Angela, rimasto senza dimora vi torna e muore alla vista dell'abbattimento del tetto.

La chiosa finale di uno dei manovali che trova il cadavere, «È mal'augurio per don Domenico!» (36), lascia intuire un senso di rivalse o addirittura di una agency del personaggio subalterno, il quale, nonostante tutto, permane come presenza turbante nei confronti dell'avversario agiato. Tuttavia, seguendo il tono della novella, la morte dello sciancato e il suo valore malaugurante hanno più il sapore dell'ironia, della presa in giro che si abbatte tanto sui popolani quanto sui benestanti. In questo finale c'è del grottesco piuttosto che dramma o critica sociale. Allo stesso modo, le descrizioni dello sciancato in apertura e chiusura di novella, quando è ormai cadavere, più che denunciare le misere condizioni di vita del personaggio e attestarsi sui toni della *pietas* hanno lo scopo primario di restituire un'immagine grottesca: «Lungo, magro, aggrinzito, giallo da parere che avesse sempre addosso l'itterizia, con lo stomaco sfondato» (23); «quel cadavere rattappito, inzuppato d'acqua e intriso di mota, ma con viso di persona tranquillamente addormentata» (36). Qui la subalternità del personaggio è dipinta come antagonismo verso il personaggio altolocato, ma nel grottesco sfuma qualsiasi valenza sociale che tale antagonismo poteva sviluppare.

La realtà siciliana diventa così un altrove bizzarro. Capuana trasmette a livello nazionale un'immagine orientalizzata di un mondo fatto di olivi e fichi d'india, di contadini, preti e benestanti; un mondo in cui avven-

gono casi curiosi in un tempo contemporaneo ma anche sempre uguale a se stesso. Il procedimento per accumulo all'interno delle singole novelle così come l'accumulo di novelle, conferiscono al lettore l'idea di una cristallizzazione temporale.

Nei lunghi racconti, cui Capuana si cimenta negli anni successivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, ci troviamo nuovamente nell'ambito della produzione pedagogica. La questione del *nation building*, dell'integrazione dei subalterni all'interno del quadro nazionale – nell'ottica del 'fare gli italiani' – diventa elemento fondamentale.

4. Dimensione nostalgica dei racconti

Scurpiddu (1898), *Gambalesta* (1903), *Cardello* (1907) e *Gli "americani" di Ràbato* (1912) formano un quartetto di lunghi racconti o brevi romanzi dalle caratteristiche simili: pubblicati in un arco di tempo di quattordici anni, durante i quali si era esaurita l'ispirazione più tipicamente verista – *Il marchese di Roccaverdina* è del 1901, ma la sua ideazione risale a una ventina di anni prima – essi mantengono l'impostazione dello stile verista, trasposta però al genere della narrativa educativa per ragazzi³⁴. I quattro racconti vanno perciò pensati anche nel contesto di questo genere narrativo che si era sviluppato in Italia nei decenni post-1860 con l'intento di formare i nuovi italiani: bastino i riferimenti a *Pinocchio* di Collodi, uscito nel 1883, e *Cuore* di De Amicis del 1886. Il paternalismo e il buonismo di questi romanzi è presente anche nelle opere di Capuana, il quale, come metterò in luce qui di seguito, essenzializza ora il subalterno allo scopo di prefigurare una società in cui le differenze di classe e di cultura sono riassorbite attraverso un processo di 'acculturazione' che fa del 'buon' subalterno un borghese.

Come segnalano i titoli, i primi tre racconti hanno per protagonista un bambino o giovane ragazzo di cui è narrato l'iter formativo ed esistenziale che lo porterà ad acquistare la maturità e una piena identità di adulto; nel quarto racconto, invece, il plurale 'americani' indica sin da subito la presenza di più personaggi protagonisti, tuttavia è soprattutto su uno, il più piccolo, che si concentra la storia e può perciò essere incluso nella schiera degli altri tre protagonisti. Altro elemento pregnante e comune ai quattro racconti è l'ambientazione rurale, che, anche quando non esplicitata come in *Scurpiddu*, è facilmente identificabile nelle campagne di Mineo ben note all'autore. Il contesto contadino e paesano si segnala inoltre come fondamentale sia che rimanga fisso per tutto il racconto, come in *Cardello*, sia che venga alternato a un contesto altro – le città siciliane di *Gambalesta* e gli Stati Uniti de *Gli "americani" di Ràbato* – e sia che nel finale

³⁴ L'autore, però, nella prefazione a *Scurpiddu* non mancava di avvertire che il racconto «non è poi destinato soltanto ai ragazzi» (2013, 5).

lasci l'avvio per una nuova vita lontano dalle campagne, come avviene in *Scurpiddu*. Infine, per tutti questi racconti svolge un ruolo determinante la memoria, il ricordo personale del Capuana scrittore, che non solo cala i propri personaggi in un ambiente a lui noto, ma modella questi e le loro vicende su fatti da egli stesso esperiti³⁵. Tuttavia, a dettarne un risultato diverso rispetto alle fiabe, alle novelle o ai romanzi, è il modo in cui questi elementi si legano, creando trame scovre di conflitti di classe e calate in un mondo che seppur a volte si manifesta con i toni crudi tipici del Capuana è comunque dominato dai buoni sentimenti dei protagonisti subalterni i quali, in virtù di questi, potranno accedere a una condizione di vita migliore, cioè borghese; e tale è, in definitiva, il messaggio pedagogico insito in questi racconti. Gli elementi di tensione sociale, quali la povertà, la mancanza di istruzione e la criminalità, sono inseriti nei racconti come ostacoli da superare durante il processo di formazione dei protagonisti. Sono, invece, annullate le opposizioni di classe: la povertà, ad esempio, appare come un dato innato nella natura della società, non come frutto di disuguaglianza sociale, e può essere sconfitto attraverso un processo di borghesizzazione dei subalterni.

L'elemento folkloristico connesso alla vita rurale si intreccia indissolubilmente con il ricordo legato per lo più all'infanzia e alla prima giovinezza dell'autore, creando spesso sulla carta il recupero di un idillio andato perduto o sentito come prossimo a scomparire nella mente dello scrittore. Il folklore non è attinente alla situazione presente, benché alcuni racconti siano ambientati in un tempo imprecisato che può senza dubbio essere contemporaneo a quello dello scrivente e del lettore del tempo, ma è accordato emotivamente al passato e spicca come recupero o ricordo di quel passato anche quando i fatti narrati sono ritenuti contemporanei all'atto dello scrivere. Si crea perciò un concatenamento di elementi semantici che lega assieme il passato, l'infanzia, la dimensione del ricordo, il mondo rurale e il folklore. In questo modo il subalterno che abita il mondo rurale è infuso di un alone di idillicità che ne depotenzia la carica disturbante ed eversiva propria del mondo *altro* in agitazione.

L'elemento nostalgico è quello decisivo per depotenziare il mondo subalterno di ogni valenza disturbante e di resistenza al mondo egemone. Attraverso la nostalgia è possibile guardare in maniera idilliaca al subalterno e recuperarlo esclusivamente secondo valenze ritenute positive dalle altre classi e che, dunque, non rendano necessario il confronto con le sue reali esigenze. È, quindi, anche un modo di destoricizzare il subalterno

³⁵ Un confronto ravvicinato con le poche pagine dell'incompiuto *Ricordi d'infanzia e di giovinezza* (1893) restituisce un immediato riscontro sulla provenienza di alcuni personaggi ed episodi presenti nei racconti. Questi, come d'altra parte tutta la produzione narrativa dello scrittore siciliano, sono una miscela ben ordita di rielaborazione di fatti e personaggi veri, immaginazione basata sempre sul criterio della verosimiglianza ed elementi folkloristici desunti dall'esperienza diretta.

e la sua condizione, così come fa notare Lombardi Satriani (1973) a proposito del concetto di tradizione il quale «implicitamente comunica una superiorità indiscussa del passato rispetto al presente e fornisce, quindi, un'arma efficace per bloccare qualsiasi desiderio di mutamento ponendo come modello perfetto il passato». E, perciò, «a livello di cultura egemone [...] il concetto di tradizione fornisce l'avvallo per presentare la realtà popolare in maniera pressoché statica, autorizza cioè tutti i discorsi della persistenza di motivi culturali antichissimi presso gli strati più "semplici" (e quasi per ciò stesso più "felici")» (48). Qui si vuole sostenere che nei racconti menzionati, che sono i più conosciuti e significativi del Capuana, l'autore fa rivivere il mondo subalterno all'interno di un passato tradizionale dove il cambiamento rimane confinato entro il limite del costituito assetto sociale e dove l'elemento nostalgico è la chiave emotiva e strumentale per raggiungere questo obbiettivo.

La nostalgia in atto in questi testi, raccordando memoria dell'infanzia, mondo rurale e folklore, connette l'emotività personale e quella sociale, il privato e il pubblico. Boym (2001) riconosce la doppia dimensione di questo sentimento e la analizza nelle sue ambivalenze: «La nostalgia non ha sempre a che fare con il passato; può essere retrospettiva ma anche rivolta al futuro. Le fantasie del passato determinate dai bisogni del presente hanno un impatto diretto sulle realtà del futuro. [...] La nostalgia riguarda il rapporto tra la biografia individuale e la biografia dei gruppi o delle nazioni, tra la memoria personale e quella collettiva» (xvi *trad. mia*)³⁶. Inoltre, nostalgia e progresso sono *alter egos*, non necessariamente opposti ma piuttosto sullo stesso piano, secondo una particolare dualità che più si proietta verso il futuro e più aumenta il desiderio di preservare il passato. Possiamo notare una simile ambiguità nel modo in cui Capuana si rapporta alle classi subalterne: mentre auspica il progresso della società, protende anche verso la conservazione di quel mondo che non solo è minacciato dal progresso ma, attraverso il cambiamento, diventa esso stesso una minaccia. Lo scrittore siciliano, allora, delineando figure di personaggi che dalla dimensione contadina assurgono a quella borghese, per propria intrinseca capacità di autoelevazione seguendo una formazione spesso da autodidatti ma incanalata nei limiti dei valori borghesi, raffigura sì un cambiamento sociale dei contadini, ma senza un cambiamento reale dell'assetto della società.

La Boym per ragioni analitiche riconosce due tipologie di nostalgia: una definita come 'restaurativa' e l'altra 'contemplativa'. Mentre la seconda ammira le rovine del passato per quello che esse sono, cioè rovine, e come

³⁶ «Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future. [...] nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory».

tali le intende preservare, il primo tipo di nostalgia è volto a ricostruire queste rovine, riportarle all'integrità del passato nel presente. L'accento, in quest'ultimo caso, è posto sul *nostos* e sulla ricostruzione della 'casa' perduta. Reinventa o restaura le tradizioni, selezionandole accuratamente, per stabilire una supposta continuità con il passato e non pensa se stessa in termini di 'nostalgia' quanto piuttosto di 'verità'. I racconti di Capuana cadono in questa tipologia di pratica nostalgica: essi, epurando dal passato gli elementi di contrasto di classe, si ergono a simulacro di un passato rurale proposto come ancora presente. Riportano contemporaneamente alla luce il mondo dell'infanzia dell'autore e il mondo rurale collettivo calato in una supposta semplicità e genuinità dei subalterni. I protagonisti sono dunque fanciulli buoni che si fanno strada nella vita attraverso ingenuità dettate dalla loro semplicità e giovane età, ma anche attraverso la tenacia e la nobiltà dei sentimenti che infine sono premiati. Si può perciò concordare con Spinazzola (1997) quando, a proposito di *Scurpiddu*, conclude che non vi è «nessuna nostalgia regressiva dunque, connotata populisticamente» (154), ma è certamente presente un'operazione di recupero nostalgico, opportunamente mascherata dagli epiloghi lieti che proiettano i protagonisti verso un futuro roseo e borghese.

Nella premessa-dedica di *Scurpiddu* la nostalgia che muove l'ispirazione del racconto è resa esplicita dall'autore:

Forse, in tempi remotissimi, qualcuno di questi gai e giovani Egipani fu visto errare colà dalla immaginazione dei sicali abitatori di caverne: e il suo rustico strumento, nei meriggi tanto propizi alle apparizioni delle deità, fu udito risonare per quella stessa vallata dove ora *Scurpiddu* faceva risonare lo zùfolo di canna in mezzo al branco dei tacchini pascolanti tra l'erba (5).

Egli fa dunque del proprio protagonista una figura senza tempo che, sebbene viva nel periodo all'autore contemporaneo, è collegata a un'epoca arcaica, remota. Tutto il racconto viene così investito di una dimensione mitica che è per eccellenza quella del tempo passato e ciclico. Da questa dimensione, il piccolo protagonista attraverso un percorso di formazione che lo porta dal vivere in simbiosi con la natura all'arruolarsi volontario come soldato, esce per entrare nella 'storia', cioè nel tempo 'borghese' della nazione italiana. L'uscita non è però traumatica e nemmeno si colora con il senso della perdita. Capuana, al contrario, sembra voler dire che grazie alla genuinità e autenticità del mondo contadino, unito a un'educazione borghese, può emergere senza scontri un nuovo tipo di umanità, privo delle complicazioni e torbidezze della modernità ma anche avulso dai contrasti sociali e dalle minacce del mondo subalterno³⁷.

³⁷ Si veda in proposito il commento di Spinazzola (1997): «Dal libro sprigiona un auspicio fervido di tempi nuovi e migliori. In effetti, il sogno di un'umanità ri-

Se è vero che il finale addita a un futuro diverso, a una generica speranza di una società pacificata, è anche vero però che tale proiezione più che risiedere nel futuro è collocata in un nostalgico passato dove s'immagina un mondo rurale bucolico quasi privo di contrasti sociali³⁸, nel quale il subalterno vive senza risentimento in perfetta accettazione della società.

Anche in *Gambalesta* e *Cardello* i piccoli protagonisti affrontano un processo di formazione che li porterà a diventare adulti e ben inseriti nella società. Nel primo *Gambalesta* partecipa con disincanto infantile all'impresa dei Mille, per quello stesso spirito di avventura e velocità di movimento – da cui il nomignolo – che lo avevano portato fino a quel momento a vagabondare per le campagne di Ràbbato disobbedendo alla madre che avrebbe piuttosto voluto che il piccolo imparasse un mestiere. Diventato, quasi suo malgrado, eroe garibaldino, molti anni dopo si guadagna anche il titolo di 'mastro' «perché fa il manovale e anche l'espresso quando a qualcuno occorre di dover spedire una lettera d'importanza e avere subito la risposta» (158). Tuttavia, ripensando alla sua fanciullezza ha il rimpianto di non aver dato retta alla madre, perché ora potrebbe fare qualcosa di meglio che quel «mestieraccio»; e, dopo aver constatato che «a questo mondo ci vuol fortuna», conclude: «Il nomignolo di *Gambalesta*, questo, sì, me lo merito e ci tengo. Guadagno più pane con le gambe che con le braccia! Si vede che il Signore mi ha fatto a posta per correre qua e là, e per portar sassi e calcina. Sia fatta la volontà di Dio! O forse Domeniddio mi ha castigato perché ho disobbedito alla mamma!» (158).

Nel secondo, invece, non sono risparmiati i toni e le scene di una certa crudeltà, legate alla brutalità del mondo subalterno. Anche qui, non è analizzato il contrasto sociale, quanto piuttosto rappresentato nelle vesti di una certa natura rozza e violenta della vita dei subalterni, da cui *Cardello* imparerà a distaccarsi per diventare, invece, imprenditore grazie agli insegnamenti del Piemontese – scelta regionale ovviamente non casuale – che lo instrada nel mestiere della produzione di vasi. *Cardello*, attraverso tutte le proprie disavventure, continua a ripetersi con un tono di serena accettazione della vita: «Quando si dice il destino! È proprio vero che ognuno ha il suo destino!». Ma alla fine, quando il Piemontese in testamento lascia tutto al giovane apprendista, il segretario che gli ha recato la notizia lo avverte: «Il nostro destino ordinariamente ce lo facciamo con le nostre mani. Tu sei stato un buon figliuolo; la fortuna che ti capita

conciata con se stessa acquista storicamente il senso dell'atto di fede nelle possibilità di rigenerazione della classe dirigente borghese mediante un apporto di energie incondite dal basso, dai ceti popolari diseredati» (154).

³⁸ Ovviamente sono presenti dei contrasti, ad indicare che il mondo è pur sempre un luogo difficile dove bisogna imparare a vivere. Ci sono, ad esempio, le figure dei due mafiosi che incrociano la strada di *Scurpiddu*, o la vicenda della madre malata che aveva abbandonato il figlio durante la carestia, ma questi elementi più che generati dai contrasti sociali assolvono il ruolo di ostacoli o prove che *Scurpiddu* deve affrontare per crescere.

oggi te la sei meritata! Sappi conservartela, caro mio!» (99). Ed è su questa lezione dell'uomo artefice del proprio destino che si conclude il libro, ribadendo per contrasto la stessa morale di *Gambalesta*.

L'ultimo dei quattro racconti, invece, è per questo contesto particolarmente interessante sia per via dell'ispirazione verghiana che lo sottende sia per il tema dell'emigrazione. Gli "americani" di Ràbato, infatti, scritto³⁹ e pubblicato nel 1912, si inserisce nella letteratura di inizio secolo dedicata all'emigrazione italiana oltreoceano e ha come suo modello letterario *I Malavoglia*. Nel paese di Ràbato, che deve il suo nome arabo all'omonimo antico quartiere di Mineo e che qui trasfigura più propriamente il paese stesso, vivono i Lamanna, contadini da generazioni: il nonno, patriarca, fondatore e memoria storica della famiglia, la nuora Maricchia e i tre nipoti Stefano, Santi e Manu. Non diversamente dal romanzo di Verga, il primo personaggio a essere inquadrato nel racconto è proprio il nonno, zì Santi Lamanna, il quale «quasi fosse d'acciaio, resisteva ancora, a ottantasette anni, a traverso le tante disgrazie, che avevano colpito la sua famiglia e i suoi beni». Un tempo, infatti, «aveva conosciuto la prosperità, l'agiatezza, quando le buone annate venivano una dietro all'altra», ma ora, dopo anni di magra, non rimane che la casa, fatta grande di mano che la famiglia diventava più numerosa, un pezzo di terra in campagna e il nonno, superstita delle avversità, che pensa «alla moglie, ai figli e alle figlie, tutti già morti da un pezzo» (5). In questa descrizione si sente chiaramente l'eco dell'*incipit* dei *Malavoglia*, i quali, si legge, un tempo «erano stati numerosi come i sassi della vecchia strada di Trezza», ma «le burrasche [...] avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia» (45) risparmiando solo la casa del nespolo, la barca e la famiglia di Padron 'Ntoni.

Anche Ràbato, come Aci Trezza, è colta dal disagio del nuovo stato unitario che, per quanto sia consolidato già da diversi decenni, continua a essere sentito distante e autoritario dal popolo; ne è spia l'accenno a quelle «nuove tasse» imposte dai «ministri, il sindaco e i consiglieri» ma che «paga soltanto la povera gente» (5). Una nuova speranza, tuttavia, contagia tutto il paese e, soprattutto, i giovani: quella della 'Merica', descritta in termini entusiasti da chi torna. Così Santi e Stefano, convinti da Codapelata, decidono di partire impegnando la terra di campagna per potersi pagare il viaggio, raggiunti poco dopo anche da Menu. Ma l'esperienza non sarà così felice e fortunata per tutti: i tre giovani non dovranno affrontare solo le difficoltà di adattarsi al Nuovo Mondo, ma anche la prepotenza della 'Mano nera', che condurrà Stefano sulla cattiva strada e in carcere. Infine, Santi e Manu riusciranno a riscattare il terreno e tornare al paese natio con i soldi necessari per aiutare la famiglia, mentre Santi, redento, dovrà scontare ancora un periodo in carcere a New York prima di poter riabbracciare la patria.

³⁹ Il manoscritto riporta, congiuntamente alla dedica per la città di Mineo, la data del 29 maggio 1912.

Non è difficile trovare una corrispondenza tra i personaggi verghiani e quelli capuani: zi' Santi Lamanna trova, naturalmente, il proprio corrispettivo in padron 'Ntoni. Anch'egli, sebbene meno ossessivamente, si esprime per proverbi che gli conferiscono l'autorità della saggezza popolare, come in questo esempio: «Ho combinato col mio vicino di fondo, con lo *Sciancatello* che è un brav'uomo. Ma, dice il motto degli antichi: "L'occhio del padrone ingrassa il cavallo"» (39). La sua conoscenza del mondo basata sull'esperienza di generazioni, tuttavia, non gli consente di far fronte ai cambiamenti in atto, verso cui rimane sempre diffidente. La sua opinione verso l'educazione scolastica di Manu oscilla: ora ammonisce il ragazzino «con tenerezza, lieto di vederlo crescere buono, studioso» e sogna per lui «una posizione discreta» anche se non sa quale, «ma diversa dalla presente» (22); ora lo guarda «con un lieve senso di rimorso, pensando che lo aveva mandato a scuola, mentre invece avrebbe dovuto fare come suo padre che lo portava in campagna sin da quando aveva quattro anni» (32); ma infine «allo zi' Santi sembrava di fare una cattiva azione mandando Menu in campagna, dopo di aver commesso lo sbaglio – diceva così – di metterlo a scuola» (43). Diffida anche delle medicine e del farmacista, ma è verso la grande novità dell'emigrazione nel Nuovo Mondo che ha le maggiori riserve. Lo zi' Santi è il rappresentante della religione della casa e del focolare domestico che trovano il loro simbolo nelle rondini che hanno nidificato sul tetto della casa e che ritornano puntualmente, anno dopo anno, annunciando la primavera e lo svolgersi ciclico della natura e della vita. Paolo Lamanna, fratello dello zi' Santi, emigrato quarant'anni prima per fuggire da un'ingiusta accusa di omicidio, rappresenta un *alter ego* del nonno; egli compare sulla scena solo a fine racconto quando finalmente ritorna per la prima volta a Ràbbato dicendo «voglio venire a morire costì [...] La terra nativa mi chiama» (103) – desiderio che trova il suo corrispettivo in quello inappagato di padron 'Ntoni di morire in casa propria.

Maricchia, la figura della madre vedova, ci ricorda la Longa: entrambe chiuse nel dolore patito dalla famiglia, instancabilmente curano la casa e non hanno voce se non nell'espressione dimessa della sofferenza per le disgrazie economiche ed umane. Coda-pelata è il personaggio che, come lo Zio Crocifisso, approfitta della debolezza della famiglia per avvantaggiarsi economicamente, ma infine si rivelerà meno spietato del suo corrispettivo verghiano. Santi è l'Alessi, colui che con tenacia lavora e che, nonostante tutte le traversie, riuscirà a riscattare il fondo e ricompattare il nucleo familiare. C'è anche la figura della donna matta, che oltre ad avere valore per così dire paesaggistico, ha anche una funzione strutturale e contenutistica più marcata. Essa si accosta alla Locca verghiana: qui in Capuana è la moglie dello *Scarso*, che impazzisce perché il marito in America ha trovato un'altra donna. Se la Locca perde il figlio nell'impresa dei lupini intrapresa dai Malavoglia, anche qui la disgrazia del personaggio è collegata, seppure più debolmente, alla famiglia protagonista poiché è nella stessa avventura dell'emigrazione verso il Nuovo Mondo che si consuma

la tragedia. Il capitolo dedicato alla 'pazza', che poi non viene ripresa, a eccezione di un breve accenno nel finale, e non ha altro ruolo nel racconto, sembra trovare la sua più profonda giustificazione nel rappresentare una delle altre possibili conseguenze delle storie di emigrazione, oltre a dare un 'colore locale' al testo.

Ma il racconto di Capuana, anche perché indirizzato principalmente a un pubblico di ragazzi, ha toni più contenuti e meno tragici del romanzo verghiano: così non solo il nonno potrà vedere riscattato il fondo dato in pegno, fondo che svolge il ruolo sia della casa del nespolo sia della *Providenza*, non solo potrà soddisfare il desiderio che tanto lo aveva turbato di riabbracciare i nipoti, ma la chiusura lieta della storia promette un ritorno anche per Stefano, il cui corrispondente dei Malavoglia è naturalmente 'Ntoni.

Stefano, tuttavia, non ha lo stesso afflato tragico di 'Ntoni, soprattutto perché non si riscontra nella sua personalità il turbamento dell'uomo moderno, postcoloniale, compreso tra un mondo d'origine cui non appartiene più e un mondo di arrivo cui non può appartenere. Non c'è in Stefano questa sospensione, questo scacco esistenziale. Egli è il personaggio 'caduto', colui che incappa nell'errore e che col suo cattivo esempio funge da monito educativo alle giovani generazioni; la sua caduta ha valore pedagogico e formativo piuttosto che esistenziale. Egli è descritto sin dall'inizio come predestinato ai guai, per quel suo carattere scontroso e la mancanza di attaccamento alla famiglia. Mentre Santi somiglia al nonno «nei modi e nel carattere bonario», Stefano «era cocciuto, con la fronte mangiata da neri e folti capelli, gli occhi neri, da spiritato, e la voce grossa, cavernosa» (6). Quando l'argomento cade sul Nuovo Mondo propagandato da Coda-pelata, Stefano «masticava le parole, non si esprimeva chiaro, scrollava il capo quasi minacciasse qualcuno, aggrottando le sopracciglia, maledicendo la sorte che lo condannava a zappare, ad arare la terra che non rendeva, perché mancava la pioggia e il sole bruciava tutto, o perché la campagna era stanca di dover fruttificare ogni anno senza un po' di riposo» (9). Se entrambi i fratelli sono colti dalla smania di partire, rischiando anche il fondo della famiglia, il carattere più cupo e antagonista di Stefano mette sin da subito il lettore nelle condizioni di capire che egli si distanzierà dalla famiglia e, forse, non manterrà la promessa delle buone intenzioni: si rivela «più cupo e accigliato del solito» (10) quando chiama il fratello per andare a sentire le predicazioni di Coda-pelata, ora risponde «irosamente» (19) alla madre che cerca di dissuadere i figli a partire, e poi «sempre chiuso, sempre accigliato, come il giorno della partenza più si avvicinava, veniva preso da un insolito turbamento che egli non sapeva spiegarsi e che gli faceva stizza» (22). Nella breve analisi psicologica del personaggio è già compresa, secondo i canoni del naturalismo, la predestinazione a un futuro inquieto; tuttavia, poste queste premesse, non ci è dato seguire l'evoluzione del personaggio che lo porta all'errore, ma il lettore lo troverà già quasi 'meccanicamente' caduto quando Menu raggiungerà i fratelli negli Stati Uniti.

Stefano, tuttavia, all'apice della propria disgrazia – il ferimento in rissa e il carcere, che, ancora una volta, richiamano alla mente 'Ntoni – diventa personaggio redento, a cui tocca espiare la propria colpa con il deferimento del ritorno a casa. Il racconto si chiude perciò con il felice ricongiungimento familiare a cui partecipa anche il fratello del nonno ma in cui, però, manca Stefano. Egli è il grande assente, come lo sarà 'Ntoni ad *Acì Trezza*; tuttavia mentre il romanzo verghiano si chiude con la sua malinconica uscita di scena e l'acquisizione di un'identità diasporica, il racconto di Capuana si appunta sulla riunione familiare, su chi resta e c'è, con la promessa, oltretutto, del ritorno del personaggio che più di tutti ha pagato lo scotto della modernità. Nel confronto fra i due finali emerge la diversa intenzione dei testi e il differente contesto ideologico: mentre in Verga, come vedremo, siamo profondamente calati in un clima postcoloniale, in Capuana il ritorno conclusivo segnala il possibile ricongiungimento, l'auspicata felice ricucitura dello strappo moderno, della ferita del contesto postcoloniale che disperde l'umanità costretta a emigrare e, soprattutto, disperde il tessuto sociale e culturale su cui si era finora – idealmente – basata. Ecco, dunque, perché gli *"Americani" di Rabbato*, seppure nel finale debbano pagare il pegno alla modernità nell'assenza di Stefano, rappresentano nostalgicamente la speranza della conservazione di quel mondo che in realtà si stava disgregando sotto gli occhi dell'autore: ed egli, ben consapevole, scrive un testo del genere come difesa da tale disgregazione. Mentre molti, già negli anni immediatamente successivi all'unificazione italiana⁴⁰, auspicavano l'emigrazione dei contadini del sud di cui vedevano tutti i benefici economici, Capuana, avvertendo la disgregazione sociale, culturale e umana rappresentata da tale diaspora, si pronunciava contro questo fenomeno: il contadino siciliano, come abbiamo visto, rappresentava ai suoi occhi il depositario dell'identità siciliana, la quale poteva essere preservata solo a patto che non intervenissero cambiamenti di un supposto – idealmente ricreato – *status quo*. Il finale del racconto, seppur verosimile, si costituisce come difesa psicologica e culturale a un mutamento della società piuttosto che essere descrizione 'vera' del reale. Rinforza, inoltre, il costruito capuano tanto di una autenticità e identità siciliana quanto della necessità di preservarla tramite l'immutabilità.

Menu, personaggio senza corrispondente verghiano, si accomuna ai suoi 'fratelli' letterari degli altri tre racconti, assolvendo lo stesso compito di umile contadino che si eleva nella scala sociale. Al contrario di Santi, figura statica senza evoluzione, e al contrario di Stefano, il cui cambiamento è in realtà prefigurato sin dalle prime pagine, il più piccolo della famiglia, un ragazzino di 10-11 anni, è chi, come Scurpiddu e Cardello, intraprende un percorso formativo atto a migliorare la propria condizione sia di vita sia sociale. È l'unico, infatti, che riceve un'educazione scolastica formale; non solo, ma si rivela studioso diligente e attento, tanto

⁴⁰ Vedi per esempio Franchetti e Sonnino.

da meritarsi la «medaglia di argento». A queste doti, si uniscono i buoni valori del duro lavoro e della famiglia propri sia del nonno sia del fratello Santi, che a New York gli faranno guadagnare le simpatie di Mary, la figlia del banchiere. Grazie a questa, troverà un buon posto di lavoro e imparerà un po' di inglese, ma la sua evoluzione è già in atto quando incontra per la prima volta la benefattrice americana: «Era rimasto incantato dei modi di Miss Mary. Quantunque si fosse allontanato poco dalla bottega del fruttaiolo, *Menu* aveva acquistato, inconsapevolmente, una scioltezza di maniere che lo rendeva diverso dal ragazzo timido e un po' rozzo arrivato da Ràbbato» (97). In questa frase, Capuana compendia il senso del progresso esperito dal piccolo personaggio, il quale, una volta tornato al paese, si propone di diventare maestro, compiendo così il ciclo della evoluzione da «rozzo contadino» di cui conserva i buoni valori a piccolo borghese che insegnerà «un po' di americanismo qui: la gran volontà, il grande amore al lavoro», rimanendo però siciliano e, in senso più allargato, italiano: «Voglio essere siciliano, italiano, non americano bastardo!» (116).

5. *La lingua 'controllata' e 'autentica' dei subalterni siciliani*⁴¹

Gli «americani» di *Ràbbato* riprende dai *Malavoglia* anche la costruzione corale del racconto. Rispetto all'impianto narrativo tipico dello scrittore mineolo, qui non c'è un unico protagonista; anche se *Menu* emerge come il personaggio più pregnante, soprattutto per il valore pedagogico che gli è dato portare, il racconto non ruota unicamente intorno a lui. La tecnica del 'ritratto' tipica delle novelle, riutilizzata e ampliata da Capuana anche negli altri generi narrativi, è qui abbandonata nel tentativo di dipingere la famiglia a tutto tondo. Nel contempo, vari altri personaggi entrano nel riquadro assumendo una certa autonomia narrativa che, anche se non può essere sviluppata nel centinaio di pagine di cui consta il libro, non li relega al solo ruolo di occasionali comparse. La costruzione corale, pure se con esiti decisamente inferiori a quelli del Verga, è supportata dall'alternanza dei punti di vista che si succedono lungo la narrazione. Anche se si avverte sin dall'inizio la presenza di un narratore esterno, che è quello che introduce i membri della famiglia nelle prime pagine, egli tuttavia cede spesso il proprio posto ai vari personaggi, non solo i principali, cui dà modo di entrare nel testo attraverso l'uso dell'indiretto libero, acuendo quell'impressione di coralità. Si legga, ad esempio, il pensiero della Maricchia, personaggio senza ruolo attivo, che durante i preparativi per la partenza di

⁴¹ Non intendo in questa sede procedere a una dettagliata indagine linguistica delle opere di Capuana, per cui ci sono già molti saggi, quanto piuttosto analizzarne il significato culturale rispetto al mondo subalterno. Sulla lingua impiegata dallo scrittore mineolo si vedano i capitoli a essa dedicati da Sgroi (1995; 2013).

Stefano e Santi infila tra le camicie delle immagini sacre: «Non ne aveva detto niente ai figli, perché da quello scomunicato dell'avvocato Marano erano già ridotti che non credevano più in Dio e nei Santi, e non entravano mai in chiesa» (21) – dove la stessa costruzione della frase rende conto del tono del parlato proprio del personaggio piuttosto che del narratore e dove «scomunicato» è certo opinione di lei. O si legga quest'altro estratto in cui la descrizione dell'altare della chiesa non appartiene al narratore esterno ma al ricordo di zì Carta:

Già Ràbbato lo aveva tutti i giorni sotto gli occhi nelle due larghe cartoline affisse al muro, insieme con l'immagine di Sant'Isidoro, com'era nel quadro dell'altare maggiore della sua chiesa, con gli angeli che aravano mentre il santo glorioso faceva orazione, e il re, venuto a certificarsi del miracolo, apriva le braccia e spalancava gli occhi, che pareva proprio vivo (83).

Senonché la coralità cui tende il testo è stemperata dalla presenza del narratore esterno che, per quanto secondo i canoni del verismo dovrebbe rimanere impersonale, si lascia scappare qualche commento che non solo ne denota la presenza, ma giudica dall'alto, da una classe non subalterna e contadina. L'esempio più vivido si trova in occasione dell'arrivo della prima lettera spedita dai fratelli emigrati negli Stati Uniti; qui l'impressione per la lingua in cui essa è scritta sebbene sembri legata a Menu è più verosimilmente quella del narratore colto: «E con un certo sorriso di sufficienza Menu aperse la busta e spiegò il foglio. La lettera diceva precisamente così in un italiano-siciliano di equivoca ortografia» (37). Segue la riproduzione esatta del testo, che è un altro atto di scrittura mimetica del Capuana verso il mondo popolare; valga la prima frase: «Semo arivati qui in una città che si chiama *Nuova iorca* ed è più grande di tutta la Siggilia che fa spavento tanta è la popolazione nelle strate» (37). Nonostante la volontà mimetica, anche da questo semplice ritaglio è evidente l'intervento diretto dell'autore che, nel rendere conto del linguaggio popolare, lo modifica però nel senso della leggibilità e fruibilità da parte sia degli appartenenti alle classi più colte sia dei non siciliani; nota in proposito Sgroi (1995):

Se a livello ortografico, fonologico, morfologico, sintattico e lessicale le due lettere "costruite" in laboratorio da Capuana sono abbastanza credibili presentando i tratti tipici dell'italiano popolare, a livello invece di interpunzione di capoversi, di maiuscole l'intento standardizzante dell'autore è netto. L'uso della punteggiatura forte, gli accapo, le maiuscole, solitamente lacunosi nei testi popolari, garantiscono nelle due lettere un notevole grado di comprensibilità (289).

Il chiaro intervento dell'autore nell'avvicinare il testo 'popolare' alla lingua nazionale e del narratore che sornione fa notare l'«equivoca ortografia» in cui è scritta la lettera, quasi a voler avvertire il lettore che si sta

per trovare di fronte a un testo non completamente aderente all'italiano, pongono il Capuana autore e il Capuana narratore nella posizione di intermediari tra due mondi – quello nazionale e quello siciliano – e due classi – quella colta borghese e aristocratica e quella contadina. È quel ruolo di 'mediatore culturale' che lo scrittore si era già assunto, come abbiamo avuto modo di notare, nell'occasione, per esempio, del testo saggistico *Di alcuni usi e credenze religiose in Sicilia*; qui Capuana trasfigura quel ruolo che era esplicitato nel saggio all'interno della struttura finzionale letteraria. Tale operazione, ben evidente negli *"Americani" di Ràbbato*, non è limitata a questo testo ma è tipica della scrittura capuana.

Nella mediazione culturale e di classe svolta dal mineolo, egli agisce come 'primo' interprete della cultura subalterna siciliana:

Tale scrittura è, in effetti, un'etnografia della cultura dello scrittore. Lo scrittore post-coloniale, il cui sguardo è rivolto in due direzioni, si trova già in quella posizione che sarà occupata da una interpretazione, poiché egli/ella non è l'oggetto di una interpretazione, ma il/la primo/a interprete. Intrusioni editoriali, come le note a piè di pagina, il glossario e la prefazione esplicativa, quando questi sono opera dell'autore, sono un buon esempio di ciò. Situati al di fuori del testo, rappresentano una lettura piuttosto che una scrittura, primordiali sortite nel territorio dell'interpretazione in cui l'Altro (il lettore) si trova (Ashcroft *et al.* 1989, 61 *trad. mia*).⁴²

Capuana nei suoi testi ricorre spesso all'uso di elementi paratestuali e segni grafici per indirizzare e facilitare la comprensione delle componenti linguistiche provenienti dal mondo subalterno e folklorico siciliano, non tanto in senso di una traduzione di parole estranee all'italiano quanto piuttosto nel senso di una spiegazione del loro significato culturale. Si pensi, ad esempio, all'avvertenza sull'uso dei termini 'Reuccio' e 'Reginotta' che Capuana appone in calce alla prefazione di *C'era una volta...* o alle virgolette del titolo *Gli "americani" di Ràbbato* a indicare chiaramente un uso particolare, locale, del termine 'americani', poi sempre graficamente segnalato anche nel testo e spiegato dal narratore, anche se non la prima volta in cui esso compare: «Si raccomandava però a Menu perché s'informasse se fosse arrivato qualche altro "americano", come chiamavano a

⁴² «Such writing is, in effect, an ethnography of the writer's own culture. The post-colonial writer, whose gaze is turned in two directions, stands already in that position which will come to be occupied by an interpretation, for he/she is not the object of an interpretation, but the first interpreter. Editorial intrusions, such as the footnote, the glossary, and the explanatory preface, where these are made by the author, are a good example of this. Situated outside the text, they represent a reading rather than a writing, primordial sorties into that interpretative territory in which the Other (as reader) stands».

Ràbbato gli emigranti» (39)⁴³. Sono presenti in questo testo, caso in verità insolito per lo scrittore, anche molte note che spiegano i termini siciliani, quali ‘galantuomo’ o ‘gnà’.

Tuttavia, anche se non c’è il ricorso alla spiegazione in note, graficamente Capuana segnala sempre i nomi e le parole dialettali, come il termine ‘voscenza’ di cui fa un largo uso. Se in generale, le revisioni ai propri testi tendono sempre verso un italiano più standard rispetto alla prima stesura, espressioni e parole dialettali graficamente evidenziati permangono come indicazione della differenza culturale. Perciò, mentre da una parte Capuana tende verso una lingua omogeneamente italiana, dall’altra non può fare a meno di inserire elementi siciliani, salvo poi sempre segnalarli graficamente o, a volte, anche spiegarli, come in quest’altro esempio tratto dal *Marchese di Roccaverdina*: «A Ràbbato nessuno ignorava che Agrippina Solmo era stata fino a tre anni addietro la *femina* del marchese, come colà si esprimono con vocabolo poco indulgente» (13). La spiegazione e soprattutto l’uso del deittico ‘colà’ danno una idea chiara della posizione del narratore rispetto al proprio oggetto di osservazione, posizione di distacco fisico e di non partecipazione a quel tipo di cultura, di cui però può vantare una conoscenza adeguata tanto da costituirsi come ponte tra questa e quella dei lettori a cui idealmente marca la propria appartenenza.

È dunque sempre presente nel testo, anche a livello del linguaggio, un’alterità che, è bene ribadirlo, è sia culturale sia di classe, perché in effetti, come accade più in generale nei contesti postcoloniali, la lingua utilizzata tra i membri delle classi privilegiate è quella della cultura egemone – qui ovviamente l’italiano – come Verga ricordava appunto a Capuana in una lettera del 1911 in cui cercava di dimostrargli che il dialetto per loro non era la lingua cui naturalmente si rivolgevano: «precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura, secondo quello che dice *vossia*, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la forma nata schietta in altra forma» (1975, 215)⁴⁴.

Capuana cercando di conformarsi all’italiano medio mantenendo però alcuni vocaboli, nomi o espressioni dialettali, compie l’operazione di «im-

⁴³ Nell’edizione del 2002 del Museo Capuana, da cui si cita, il termine ‘americano’ compare sempre tra virgolette e in corsivo, mentre nella prima edizione del 1912 è presente una disformità grafica per cui esso a volte compare solo in corsivo, a volte solo tra virgolette, a volte è segnalato in entrambi i modi.

⁴⁴ Si legga in proposito quanto avviene nel contesto caraibico: «Ma nella letteratura (scritta da parlanti inglese che sono *ipso facto* membri dell’alta classe) il *pidgin* – la lingua semplificata – e il creolo non esprimono tanto la comunicazione tra popoli di diverse regioni (poiché le varietà dell’inglese standard svolgono questa funzione per i membri dei ceti colti) quanto la comunicazione tra classi» (Ashcroft *et al.* 1989, 76 *trad. mia*). In questo modo, la realtà linguistica nei contesti postcoloniali permane come indice delle gerarchie sociali prodotte dal colonialismo.

padronirsi della lingua del centro e ricollocarla in un discorso interamente adattato al luogo colonizzato» (Ashcroft *et al.* 1989, 37 *trad. mia*)⁴⁵. Inoltre quest'uso della lingua, se da una parte è motivata dalle ragioni stilistiche del verismo che richiede una forte aderenza alla realtà descritta – quindi, ad esempio, l'esattezza dei nomi topografici e di persona – e se dall'altra è un modo per dare al testo il 'colore locale', è anche vero che dimostra allo stesso tempo l'inalienabilità della presenza subalterna nei testi. Le parole dialettali sono un mezzo attraverso cui la voce del subalterno può emergere senza però costituire pericolo perché sempre opportunamente controllata e delimitata dall'autorità del narratore attraverso l'uso dei segni grafici. È altresì un altro modo di ricerca dell'autenticità del subalterno; si legga per esempio questo discorso pronunciato da Agrippina Solmo in *Il marchese di Roccaverdina*:

“Niente! Niente, *voscenza!*... No,” ella soggiunse dopo breve pausa, “non voglio mentire!... Ma il Signore ci ha castigati... per la mala intenzione soltanto! E, quella notte, non lo fece arrivare a casa!... Oh!... Saremmo venuti da *voscenza*, a pregarlo, a scongiurarlo... Tanto, a *voscenza* che le è più importato di me?... Il mio destino ha voluto così! Sia fatta la volontà di Dio!... Ed ora, si perderà di me anche il nome. Vado via, in un paese dove nessuno mi conosce; per disperazione vado via... Se un giorno però... Serva, serva e nient'altro! Ah! Vorrei dare il mio sangue per *voscenza!*” (98).

Anche se il fraseggio è notevolmente frammentato, proprio del parlato e che allo stesso tempo veicola lo stato di agitazione con cui il personaggio pronuncia queste parole, la grammatica risulta impeccabile e tutti i termini sono italiani a eccezione del classico 'voscenza' che qui è presente ben quattro volte. Ora è chiaro che a quel 'voscenza' – al di là del suo significato specifico – è deputato il compito di trasmettere a livello linguistico la differenza culturale e di classe tra la popolana e il nobile. La parola dialettale, dunque, da sola riassume e segnala l'alterità, come se essa fosse anche la marca di garanzia dell'autenticità dell'origine popolare del personaggio.

Il dialetto così utilizzato, essendo un modo controllato di far emergere il subalterno, può essere rappresentativo per Capuana dell'autenticità identitaria del popolo, il quale, come abbiamo avuto modo di osservare, è identificato come depositario dell'identità siciliana *tout court*; ovvero, l'emergere del subalterno tramite parole dialettali opportunamente 'recintate' all'interno dello standard italiano dona allo scrittore l'illusione di portare alla luce nei propri testi l'identità siciliana. C'è perciò in Capuana un'illusione essenzialistica della lingua che corrisponde a quella del subalterno: il dialetto è pensato come diretta emanazione del popolo

⁴⁵ «seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place».

e, perciò, come suo rappresentante linguistico. Attraverso l'uso di alcune parole dialettali, Capuana cerca di recuperare ed esprimere anche a livello prettamente linguistico quella supposta autenticità siciliana altrove individuata nei subalterni.

Il motivo fondamentale dell'essenzializzazione del subalterno individuato in tutti i testi capuani analizzati in questo capitolo trova così corrispondenza a livello stilistico. L'utilizzo di un italiano che si sforza di essere il più possibile standard inframezzato da parole desunte dal dialetto ripercorre l'ambiguità di atteggiamento di Capuana nei confronti del popolo rappresentato: da una parte, il desiderio di difesa dell'identità siciliana riconosciuta nel popolo e, dall'altra, il timore per un cambiamento sociale che avrebbe significato la messa in discussione della propria classe di appartenenza determinano l'oscillazione dello scrittore tra una prospettiva subalterna colonizzata e una egemone colonizzatrice.

CAPITOLO SECONDO

IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA E IL RITORNO DEI SUBALTERNI OPPRESSI

1. La Sicilia rurale dell'Ottocento

Le ambivalenze della rappresentazione del subalterno registrate nelle opere capuane prese in considerazione nel primo capitolo confluiscono nel romanzo considerato a ragione il capolavoro dello scrittore, *Il marchese di Roccaverdina*, uscito per la casa editrice Treves¹ nel 1901². Qui, però, i motivi visti finora si complicano in un intreccio che non solo tiene tutto insieme – punto di vista dell'autore *in-between*, essenzializzazione, alterità, paternalismo, percezione del subalterno come minaccia – ma tra le maglie del testo dispiega anche tracce di resistenza del subalterno perma-

¹ Come si vedrà meglio nel discorso su Verga, la casa editrice Treves svolse un ruolo fondamentale nella diffusione di un'immagine pittoresca del Sud nei decenni seguenti l'unificazione (Dickie 1999; Moe 2006).

² Il romanzo aveva in realtà avuto un periodo di incubazione di almeno un ventennio. Le prime notizie si hanno infatti da una lettera dell'autore all'amico Verga nel febbraio del 1881: «Io sono tutto immerso nel *Marchese Donna Verdina* che mi si allarga fra le mani, talché non so se per maggio potrò averlo terminato» (in Perroni 1940a, 129). Qualche mese dopo, il 29 maggio, Verga tornava a parlare del romanzo, attribuendogli un titolo diverso e riversando su di esso molte speranze letterarie: «Ti sono certo che il tuo *Marchese di Santa Verdina* (il titolo mi piace) realizzerà uno dei tuoi sogni, anzi dei nostri, perché tutte le conquiste che farà ognuno di noi su questo campo contrastato saranno vittorie comuni» (Verga 1975, 180). L'anno successivo, il 23 ottobre dell'82, egli incoraggiava ancora l'amico fraterno nella scrittura del romanzo che ora nominava col precedente titolo: «Coraggio pel tuo *Marchese di Donna Verdina*. Torna a rifare, se non ti va; ma mettiti tutto nell'argomento, e fammene una cosa degna di stare a pari colle *Fiabe*» (202). E in quello stesso 1882 in *Studi sulla letteratura contemporanea*, il romanzo compare nell'elenco dei volume «di prossima pubblicazione» dell'autore con il titolo di *Il Marchese Donna Verdina*. L'opera seguì comunque un iter travagliato. Anni dopo, in una lettera a Federico De Roberto del 16 luglio 1888, Capuana aveva nuovamente cambiato titolo ed era ancora occupato al rifacimento del romanzo: «Sai che *I Roccaverdina* (ora si intitolano così) mi paiono venuti assai meno peggio di quello che io supponevo? La mutazione del titolo ha salvato molte cose che io non riuscivo ad aggiustare. A novembre dunque essi faranno compagnia ai tuoi *Documenti umani* (non s'intitola così il tuo volume)?» (Zappulla 1984, 285). Annunciato più volte come di prossima pubblicazione, bisognerà tuttavia aspettare ancora oltre dieci anni prima che il romanzo veda la luce, inizialmente a puntate in *L'Ora* tra il settembre e il novembre del 1900 e successivamente, in versione completa, in volume l'anno successivo.

nenti nonostante la volontà dell'autore di circoscrivere il mondo subalterno nell'alveo di una rassicurante alterità. La lettura postcoloniale del romanzo che mi propongo in questo capitolo mi permetterà di interpretare i personaggi come metafore del contesto sociale in cui si muovono e disvelare in questo modo contenuti di respiro più ampio rispetto a quelli delle singole psicologie che sottendono i comportamenti individuali. È perciò fondamentale partire anzitutto dal contesto storico in cui il romanzo è inserito, per capire in che modo ne è influenzato e lo rappresenta. Una breve delimitazione del contesto storico permetterà di evidenziare lo sfruttamento anche da parte della critica di alcuni stereotipi e luoghi comuni intorno alla Sicilia che si riflettono nella lettura del romanzo.

Una discussione su tale critica permetterà di rivalutare il ruolo del protagonista del romanzo, il marchese, come rappresentante non della nobiltà feudale bensì del progetto imperialista del colonialismo, turbato dal mondo subalterno. In questa interpretazione si opera una sovrapposizione tra la condizione sociale colonizzatore / colonizzato e quella di classe che mette in evidenza l'ambiguità dello status dei rappresentanti dell'aristocrazia e alta borghesia siciliana, 'compromessi' con il centro coloniale pur essendo colonizzati. Allo stesso modo, il romanzo dispiega un'ambiguità della subalternità che si avvicina 'pericolosamente' al centro egemonico e in ciò rivela un atto di resistenza alla forza coloniale.

A tutt'oggi la Sicilia dell'Ottocento viene ancora letta sotto la luce di un persistente feudalesimo, nonostante i tempi 'moderni'. Ciò non tiene però conto del fatto che tale forma di organizzazione economica e sociale era già stata abolita nell'isola da parecchi decenni. Nel 1812, infatti, mentre Napoli era occupata dai francesi, i Borbone, rifugiatisi in Sicilia, furono costretti da Lord Bentinck, che comandava le truppe britanniche e di fatto agiva in qualità di governatore dell'isola, a varare un nuovo governo locale e promulgare la Costituzione; nel luglio dello stesso anno fu abolito per legge il feudalesimo. Quando, sconfitto Napoleone, i Borbone poterono tornare a Napoli e restaurare il loro antico Regno, essi confermarono con due successive leggi (1818 e 1824) l'abolizione del feudalesimo, sperando in questo modo di indebolire l'aristocrazia siciliana poco fedele al regno di Napoli (Riall 1998). Una delle conseguenze di questo processo fu l'eversione delle terre demaniali a uso civico, le quali finirono da una parte nelle mani degli ex-feudatari che poterono ingrandire la costituzione dei propri latifondi e, dall'altra, nelle mani di una emergente borghesia terriera che era finalmente libera di comprare la terra, caduto l'impedimento delle leggi feudali. Quello che in effetti accadde, contrariamente alle speranze borboniche, fu un ulteriore indebolimento della fedeltà dei poteri siciliani verso la Corona. La nuova élite che si creò, costituita dalla vecchia nobiltà e dall'emergente ricca borghesia, era infatti ancora più distante dal governo napoletano. Inoltre, l'abolizione del feudalesimo comportò per i contadini la perdita dell'uso dei diritti civici e la privatizzazione aggressiva e prepotente di tutte le terre, anche quelle che sarebbero dovute rimanere a disposizio-

ne dei contadini. Per giunta, questi ultimi rimanevano legati alla terra e al proprietario dai vecchi contratti agrari che li tenevano in continuo stato di debito. Tutti questi repentini cambiamenti portarono la Sicilia rurale a essere politicamente e socialmente molto instabile, situazione che sfocerà in numerose e massicce rivolte durante tutto il secolo e in occasione dell'invasione garibaldina della Sicilia³.

Per quanto discordi possano essere le valutazioni storiche, politiche ed economiche sul successo o meno e in generale sui risultati dell'abolizione del feudalesimo, da questo schematico quadro emerge senza dubbio una situazione in fermento e tutt'altro che statica. Tuttavia, è atteggiamento consolidato quello di considerare la Sicilia – e il Sud Italia in generale – ancora alla fine dell'Ottocento come il luogo dell'immobilismo, dove l'organizzazione economica e sociale riproponeva gli antichi modelli feudatari calati in un clima di incredibile arretratezza. Negli ultimi anni, diversi studi storici hanno convenuto sul fatto che il latifondo siciliano non sia legato alla realtà feudale, ma alla particolare situazione politica e sociale presente nell'isola durante l'Ottocento.

Lupo, pur rifiutando l'interpretazione 'coloniale' della Sicilia post-unitaria, sostiene che il latifondo nobiliare e borghese e il microfondo contadino siano in passato stati catalogati come residui feudali «con troppa e fuorviante enfasi: il feudalesimo c'entra ben poco, e soprattutto non si trattava di "residui" – bensì di freni ambientali e sociali destinati a pesare sempre più» (2010, 235). Riall, mostrando la complessità del fenomeno latifondistico e le sue interrelazioni con i giochi di potere e lo scontro tra le differenti classi siciliane del diciannovesimo secolo, conclude che

[...] l'associazione del latifondo con il feudalesimo è pervicace. Vasti campi di grano, una classe media disinteressata dei benefici della commercializzazione e del liberalismo e i poveri rurali apparentemente impotenti possono sembrare come dei sopravvissuti da un passato feudale. La realtà è piuttosto differente. Nonostante le apparenze contrarie, il latifondo ottocentesco siciliano era in gran parte una creazione del diciannovesimo secolo (2002, 147 *trad. mia*).

La visione feudale fa dunque parte di quelli che Giarrizzo (1992) chiama i 'miti' attraverso cui la Sicilia è stata interpretata e rappresentata lungo i secoli e i decenni, destoricizzandola e ponendola nel regno esclusivo della natura, come se fossero solo il glorioso passato antico e le forze naturali evocate dal vulcano che sovrasta l'isola a determinarne l'identità e non anche i fatti storici dell'era moderna:

³ Sull'abolizione del feudalesimo in Sicilia e le sue conseguenze si vedano oltre a Riall (1998, 2002), anche i lavori classici di Romeo (1950), Renda (1963) e Mack Smith (1965).

A mezzo tra la Natura e la Storia, si affermerà nell'Ottocento [...] l'idea e l'immagine della Sicilia latifondistica, una campagna che il proprietario assenteista abbandona al contadino miserabile e sfruttato, ora vittima ora brigante, cui la città era interdotta, e come mercato e come servizi. [...] La polarità dei due modelli, il modello rurale e quello urbano, la Sicilia della capitale (o piuttosto delle capitali) e la Sicilia del latifondo contadino, riproduceva la polarità di «una società feudale» a due classi: sopra, i signori, titolari di rendite, immersi nel torpore greve del fasto spagnolo; sotto, la base vastissima e povera – in un paese «naturalmente ricco» – dei lavoratori della terra (6).

Già allora gli stessi governanti del regno napoletano vedevano nella Sicilia «una diversità negativa di una condizione sociale che combina feudaltà e barbarie» (6). Interpretare, dunque, l'ambiente rurale isolano come prettamente feudale o, al limite, di passaggio da un atavico feudalesimo verso una incompiuta modernità dove forse, in fondo, il cambiamento si verifica gattopardianamente in modo che nulla in effetti cambi, significa perpetuare il mito della Sicilia destoricizzata.

La recente storiografia ha per altro rivalutato anche la realtà latifondista del Meridione, decostruendo l'idea che essa costituisse un modello economico arretrato e una delle cause principali, a sua volta, dell'arretratezza del sud; al contrario, essa si caratterizzava per la sua flessibilità verso l'instabilità del mercato. Petruszewicz (1989; 1999) ha portato avanti con maggior forza e alle sue estreme conseguenze questo discorso, sostenendo che il latifondo meridionale fosse una risposta razionale alla situazione economica del momento e che, lungi dall'essere retaggio dell'antichità e segno di arretratezza, non era né a carattere feudale né capitalistico; il fallimento di questo sistema organizzativo deriverebbe, secondo la studiosa, dal tentativo di trasformarlo in accordo con un indirizzo capitalista operato dal nuovo Stato liberale⁴.

La Sicilia, dunque, tutt'altro che regione 'immobile', appare una società in fermento, attraversata da diverse tensioni, modificata dall'incontro coloniale e in cerca di un nuovo assetto in risposta a tali modifiche. Capuana non era certo estraneo a questa inquietudine sociale. Negli scritti analizzati nel primo capitolo in cui predomina l'idea di un'essenzializzazione e mitizzazione del subalterno, che in prima istanza sembra partecipare al mito dell'immobilismo e astoricismo siciliano, lo scrittore dispiega un

⁴ Le ricerche di Petruszewicz si concentrano in particolare modo su uno specifico latifondo calabrese, quello della famiglia Baracco, ed ella stessa specifica che le condizioni del Meridione continentale erano comunque diverse da quelle siciliane. Il volume *Latifondo* (1989) nel quale la storica ha per la prima volta esposto i risultati delle sue osservazioni ha, inoltre, provocato un acceso dibattito. Tuttavia, per quel che concerne il presente studio, la sua ricerca rimane significativa di un diverso modo di interpretare le condizioni storiche e sociali del sud e del latifondo, secondo una prospettiva che esce dallo stereotipo dell'arretratezza economica e sociale.

paternalismo conservatore di fronte ai cambiamenti che attraversavano l'isola: quegli scritti, perciò, non sono da leggere solo nel senso di perpetuazione dei discorsi orientalizzanti nei confronti della Sicilia, ma sono da mettere entro la prospettiva di risposta proprio ai cambiamenti in atto. Differente, invece, il caso del romanzo *Il marchese di Roccaverdina*: come abbiamo già accennato, esso riprende certi motivi già analizzati, ma li fa confluire in una trama che, al contrario, dispiega l'inquietudine sociale della Sicilia colonizzata.

2. Letture del Marchese

La trama del romanzo è piuttosto semplice ed è seguita con costanza dall'autore senza molte divagazioni o storie secondarie, perché anche quando esse appaiono fanno comunque sempre capo al grande protagonista: il marchese di Roccaverdina. Egli, aristocratico e proprietario terriero nel paese di Ràbbato⁵, appare sulla scena⁶ in apertura di romanzo turbato da un tormento interiore non reso immediatamente manifesto, ma facilmente riconducibile all'argomento che pare tener banco in paese in quel momento: la condanna di Neli Casaccio per omicidio. Con il proseguo della storia iniziata in *medias res*, il narratore dà la possibilità al lettore di ricostruire gli antefatti che hanno portato alla situazione presente. Si viene così a sapere che il marchese aveva tenuto per molti anni presso di sé una serva, Agrippina Solmo, facendola sua amante e dandole la libertà di comportarsi come padrona in casa. Tuttavia per scongiurare la possibilità del matrimonio che l'avrebbe resa marchesa, idea aborrita dalla nobile famiglia ma in particolar luogo dalla zia, baronessa di Lagomorto, il marchese la costringe a un matrimonio bianco con il suo collaboratore più fedele, Rocco Criscione; presto, però, il sospetto che Agrippina e Rocco abbiano deciso di consumare il matrimonio induce il marchese a uccidere l'uomo, per il cui omicidio viene accusato Neli Casaccio. Questo è dunque l'antefatto.

Il romanzo inizia, perciò, nel momento in cui giunge la notizia della condanna di Neli – notizia che, invece di tranquillizzare il marchese, lo turba maggiormente. Da qui si sviluppa la storia che segue il nobile nel suo tentativo di liberarsi dal pensiero ossessivo del delitto commesso e delle sue conseguenze, tra cui la condanna di un innocente che poi morirà in carcere. Ma di liberarsi anche dal pensiero di quella donna che ora, vedova, è di nuovo libera dal vincolo coniugale. Le strade intraprese dal mar-

⁵ Il nome, come abbiamo visto nel primo capitolo, era già stato impiegato da Capuana nel racconto *Gli "americani" di Ràbbato*. Anche qui trasfigura poco velatamente il paese natale dello scrittore.

⁶ Sulla qualità teatrale del romanzo cfr. Davies (1979, soprattutto 135-37) e Barnaby che delinea un parallelo con la tragedia greca (2000, soprattutto 102-04).

chese a tale scopo sono molteplici e tutte fallimentari: da quelle pratiche, come il benessere per le seconde nozze di Agrippina, il matrimonio con Zòsima Mugnos, l'impegno in politica e negli affari privati con la fondazione della Società Agricola, a quelle spirituali e intellettuali, con la confessione al prete Don Silvio, l'allontanamento dal credo cattolico e il poco convinto abbraccio delle idee materialiste del cugino Pergola. Il passare anche contemporaneamente attraverso tutte queste tappe o differenti possibilità ha il solo scopo apparente di placare il turbamento del marchese, il quale infine si ridurrà alla pazzia.

La trama, come si vede, è particolarmente concentrata su un unico personaggio, il marchese, e sulla sua vicenda personale, lasciando al contrario apparentemente meno spazio agli aspetti storici e sociali che costituiscono l'ambientazione del romanzo. La maggior parte della critica, infatti, si è finora concentrata sulla natura formale del *Marchese di Roccaverdina*, ovvero sul suo rapporto con il verismo⁷, da cui Capuana aveva già preso le distanze all'epoca dell'uscita del romanzo, dopo esserne stato accanito sostenitore⁸, oppure si è occupata della definizione dell'oggetto della storia, di quale sia esattamente il suo argomento⁹, arrovellandosi intorno al

⁷ Alcuni, infatti, vi hanno intravisto il più alto compimento del verismo capuano nonché l'ultimo battito d'ali di tale corrente (Portinari 1976: «è un verismo che si squaglia in ortodossia», 217), qualcun altro lo ha giudicato un «frutto fuori stagione» (Madriagnani 1970, 249), altri ancora lo hanno considerato come il romanzo che di parte ormai dal verismo pur conservandone alcune istanze (La Monaca 2003), e c'è infine chi lo ha posto nel «novero delle opere innovative, non omologabili ai tentativi degli epigoni della scuola verista» (Gilardino 1990, 137). Lo stesso autore si pronunciò in merito quando ancora il già annunciato romanzo non era uscito; in un'intervista del 1894 dichiarava infatti che nell'opera avrebbe cercato «di contemperare i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico» (Ojetti 1987, 235-36). Idea poi ripresa anche da Pirandello, nella sua recensione al romanzo del 1° luglio 1901 indicava nel *Marchese* la co-presenza dei metodi, ma per salvaguardare l'opera dalle etichettature si affrettava a precisare che questa «fusione, accennata più su, si è dunque effettuata spontaneamente, senza preconetto, per necessità d'arte, cioè per la natura stessa del soggetto preso a trattare» (in Sipala 1974, 94), negando perciò ogni «intenzione preconcetta di effettuare la fusione dei due metodi» (in Sipala 1974, 93).

⁸ Ricostruendo l'evoluzione intellettuale di Capuana, Madriagnani (1970) individua nello scrittore la corrispondenza tra romanzo moderno e romanzo naturalista sviluppata durante gli anni del primo soggiorno a Firenze, quando matura la convinzione che la forma d'arte che per eccellenza potrà esprimere le esigenze dei tempi è proprio il romanzo, a scapito della poesia e del teatro. Tuttavia, in seguito, Capuana, rispondendo a Ojetti, prende decisamente le distanze dal credo naturalista ridimensionando il suo ruolo di padre e pioniere del naturalismo in Italia: «Da un critico arguto come lei e sdegnoso di ripetere pappagallescamente le opinioni degli altri, io non mi aspettavo di sentirmi dire che *sono stato e sono uno dei capi dei naturalisti italiani*. [...] Io *naturalista*? Ma quando e perchè? Perchè quasi vent'anni fa ho dedicato un mio romanzo allo Zola?» (1898, 50).

⁹ Per molta critica il motivo centrale del romanzo non è diverso da quello doctoevskiano della colpa e del rimorso, idea che ha portato più volte quasi naturalmente all'accostamento del romanzo di Capuana a quello russo (Pirandello in

personaggio principale e ignorando o ponendo in secondo piano il contesto storico e sociale.

Quest'ultima prospettiva critica ha messo in particolar modo in evidenza l'aspetto tematico del tormento interiore del marchese e posto l'accento sulla consapevolezza del personaggio di aver agito in maniera eticamente repressibile. Il rimorso, infatti, discende per necessità dal pentimento per l'azione commessa e per tutte le infauste conseguenze che ne derivano. Il marchese sarebbe infine condotto alla pazzia come sfogo necessario e come giusta espiazione per quella colpa che egli aveva cercato in tutti i modi di soffocare in se stesso, senza potersene liberare. Il finale del libro è stato infatti variamente interpretato come un modo di riequilibrare lo stato ordinario delle cose turbato dall'omicidio di Rocco o, anche, come una liberazione dello stesso marchese da una condizione di trappola interiore; la conclusione, dunque, anche vista dalla prospettiva del protagonista stesso, più che tragica sarebbe di quasi lieto fine, avendo trovato lui 'pace' nella perdita della ragione e la società giustizia, per quanto non mai riparatrice rispetto al male commesso¹⁰.

Nelle pagine seguenti si intende mostrare come il fulcro del romanzo piuttosto che risiedere nel dramma interiore sia, invece, da ricercarsi nelle relazioni sociali che l'opera di Capuana mette in mostra. Il tormento interiore del marchese, su cui la critica ha insistito, è puramente egoistico; più che vero pentimento è semmai generica paura per future conseguenze: egli, infatti, si confessa senza pentirsi e con lo scopo di sentirsi assolto.

Sipala 1974, 95; Madrignani 1970, 249; Portinari 1976, 224; Gilardino 1990, 167), facendo addirittura scorgere a Pirandello una «finalità morale» (in Sipala 1974, 95) nell'opera siciliana. Ettore Caccia, scorgendovi l'influsso degli scrittori russi, ha definito il romanzo un «dramma del rimorso» (2908), mentre Storti Abate (1989) lo ha circoscritto nella locuzione «un dramma di coscienza», sottolineando come il protagonista sia «tormentato dal rimorso e dal senso di colpa» (138) e dunque facendo di questo punto la cifra del romanzo. Dello stesso parere è stato Cappello (1994) che, avvalendosi di termini simili, sintetizza il Marchese come «la storia di un dramma intimo» (121), il cui travaglio psicologico è «prodotto dal senso di colpa e dal rimorso» (123). Madrignani (1970) riprende queste definizioni per sostenere che «la storia del marchese non è più un 'caso' di logico annientamento, ma un 'confitto d'anima', un 'dramma di coscienza', una trasgressione che non va riportata all'uomo fisiologico, o alla società circostante, ma a una gamma di valori 'eterni', che sono poi una sommaria e generica morale cristiana nella versione laica della borghesia» (271).

¹⁰ Si legga per esempio quanto scrive Madrignani (1970): «la pazzia finale ha qui un significato ben diverso, non quello di una superiorità della carne, del sistema nervoso su ogni altro 'valore' dell'uomo, ma quello di una vittoria dello spirito che riscatta le colpe sulla carne del 'peccatore' e così lo 'salva'. Insomma, la conclusione è opposta, in qualche maniera un lieto fine, lo scioglimento di un dramma conflittuale, che placa con la giusta punizione la coscienza del protagonista (e del lettore)» (271). Oppure si veda Cappello (1994): «Il dramma finale [...] sembra ricomporre quell'ordine morale che lungo tutto il libro era apparsa l'aspirazione dello stesso marchese» (127).

Non pago delle parole del prete, si allontana quindi dalla religione per abbracciare l'ateismo del cugino che lo avrebbe liberato dal problema dell'eventuale punizione nell'aldilà, dimostrando che la religione non guida intimamente la vita del marchese ma è vissuta come fatto esteriore¹¹. Vi sono, al contrario, altre forze che agiscono nella storia.

L'interpretazione che qui si vuole sostenere è che si tratti di un romanzo sul potere. L'angústia interiore del marchese è più un riflesso del suo potere messo in crisi – e di quello della classe egemone che rappresenta – piuttosto che il luogo di un reale e sofferto pentimento, di una reale e sofferta passione e compassione per le persone cui ha recato danno attraverso il proprio comportamento. Questo motivo più sociale che psicologico può essere meglio messo in luce solo avviando uno slittamento dell'attenzione dal protagonista all'ambiente in cui egli è inserito e opera.

Recentemente, due articoli hanno fatto del contesto sociale un punto privilegiato di osservazione. Entrambi collocano il *Marchese* entro un quadro feudale, ma per Barnaby (2000) questa ambientazione non è un anacronismo bensì un commento dell'autore sulla situazione siciliana post-risorgimentale di fine secolo ed è, dunque, anche un modo per Capuana di contribuire «al dibattito politico dei suoi giorni con una lucida critica delle ideologie in lotta» (101 *trad. mia*)¹². Petraglia (2010), invece, offre una lettura hegeliana, avvalendosi del concetto di servo-padrone e della definizione del protagonista come di un *marchese-contadino*, per interpretare le dinamiche sociali e interpersonali presenti nel romanzo. Questi due articoli aiutano perciò a reinquadrare il romanzo in un'impostazione che tenga conto del contesto sociale.

Quest'ultimo è, in effetti, quello meno esplorato dalla critica. Quando ciò è avvenuto, per semplice menzione o più dettagliata analisi, esso è stato senza riserve accolto come tipicamente feudale, quale si suppone fosse e persistesse ancora in Sicilia dopo – e nonostante – l'unificazione; il marchese è stato perciò sempre visto come rappresentante di quella nobiltà ormai in decadenza e quasi imborghesita che per secoli, però, aveva dominato il sistema feudale isolano e di cui le prepotenze del personaggio capuano sarebbero gli ultimi colpi di coda.

Se Pirandello accenna più volte nella sua recensione alla presenza e all'importanza dell'ambiente, senza però specificare mai di che tipo di ambiente si tratti, un altro recensore contemporaneo, Panzacchi (1901), lo specificò senza esitazioni:

Il Capuana riesce a farci fortemente sentire e vivere la vita siciliana in quella sua piccola città e nei contorni, con tutto quello che hanno di

¹¹ Per questa ragione non si riscontra davvero la presenza della «tematica cattolica del "peccato"» (142) ravvisata da Storti Abate (1989).

¹² «[...] to the political debates of his day with a lucid critique of contending ideologies».

tenacemente arretrato le persone e i costumi nella povera plebe servile, nei borghesi invidiosi e maledici, nei signori orgogliosi, ignoranti e di una andatura ancora feudale (87).

Qui è chiaro che parlare di feudalesimo significa anche e soprattutto mettere in evidenza il carattere di arretratezza dell'ambiente del marchese, i cui comportamenti, atteggiamenti e modi di sentire oltre a costituire il 'dramma intimo' dell'espiazione della colpa attraverso il rimorso, sarebbero un prodotto particolare di una situazione sociale 'diversa' e retriva. Infatti, poco prima il Panzacchi aveva rilevato senza fraintendimenti la peculiarità di questo contesto sociale, che si allargava indistintamente fino a comprendere tutto il Sud Italia:

Singolare poi e curioso l'ambiente entro il quale si muovono i personaggi del romanzo. I nostri novellieri meridionali sono, in questo, più fortunati degli altri. Hanno ancora una società diversa dall'usuale da farci vedere e sentire nei loro racconti: caratteri umani che hanno dell'insolito e quasi un sapore di primitivo per noi, e scoppi di passione rude e selvaggia e lampi di poesia locale che fortemente ci attraggono (1901, 87).

Questo passaggio rende esplicito ciò che solitamente rimane sottinteso quando la critica parla di 'feudalesimo' riferendosi alla società siciliana rappresentata nel *Marchese*: nell'individuazione di un certo tipo di società si legge senza dubbio anche un giudizio di valore su di essa. È un giudizio che innanzitutto fa delle distinzioni fra ciò che sarebbe 'usuale' e ciò che invece è 'singolare': ma questi aggettivi, piuttosto che registrare la frequenza con cui si riscontrano determinati fenomeni o tipi di ambiente sociale, vogliono invece essere un commento sulla qualità di tali ambienti. 'Usuale' sarebbe quindi non ciò che normalmente è più facile trovare, quanto ciò che si dovrebbe trovare, come la società dovrebbe essere – e come la società del settentrione italiano effettivamente è, secondo questa prospettiva. 'Singolare' al contrario è ciò che permane di diverso e atavico nonostante i cambiamenti arrecati altrove dall'incedere della storia, nonostante il progresso: ed è come senz'altro – sempre secondo questa prospettiva – la società meridionale si presenta nel suo insieme. In questa connotazione di valore, tuttavia, c'è anche spazio per una valenza positiva: che lì dove l'ambiente è diverso, anche le passioni e i modi di essere delle persone sono diversi e costituiscono una fonte ottimale per la creazione di racconti che 'attraggono' chi vive nell'usuale. Il diverso, insomma, essendo 'primitivo', 'rude' e 'selvaggio', è anche esotico e, per questo, interessante.

Russo (1951), indicando il *Marchese* come l'opera migliore del Capuana, riferiva che per tutto il racconto aleggiava «un diffuso terrore mistico della vita feudale nei suoi rapporti di cieca subordinazione di servi e padroni, corruscante di delitti e di incombenti castighi di Dio» (87). Anche

in seguito la critica è sempre stata unanime nell'individuare il carattere feudale dell'ambiente del *Marchese*, per lo più senza esplicitare nessun giudizio di valore, ma almeno implicando che quel carattere, dal momento che avrebbe dovuto essere già stato sostituito da altre forme di organizzazione sociale così come era avvenuto nel resto dell'Italia, è fuor di dubbio indicativo di uno stato di arretratezza in cui sono possibili avvenimenti e comportamenti che altrimenti sarebbero impensabili; si legga, ad esempio, quanto scrive Pagliaro (1997):

Si percepisce il conflitto insito in quello stato di transizione da una società vecchia a una nuova che si impone a una popolazione rimasta isolata e resistente al progresso. In questo senso Capuana ha cercato di realizzare il suo intento teorico, è riuscito a rappresentare una parte della società del secolo decimonono, a identificare nel piccolo mondo di Rabbato alcune di quelle influenze moderne, e a scrutare come esse siano assimilate in quell'ambiente atavico e tradizionalista, in cui i personaggi rispondono alle leggi del dominio feudale (20).

La studiosa afferma inoltre che ciò che permette al marchese, accecato dalla gelosia, di commettere l'omicidio è il suo sentimento di superiorità di casta che gli deriva dall'essere un nobile all'interno del sistema feudale, sentimento che pervade tutto il romanzo e influisce in generale sul comportamento del protagonista:

Il marchese, coerente alle credenze del mondo feudale a cui appartiene (anche se l'autore ci fa notare che è un superstite in crisi di questo mondo ormai esposto ad influenze diverse), si sente istintivamente e per tradizione padrone assoluto di tutto: sia dei suoi sudditi, sia della sua *roba* che gli appartengono allo stesso modo (1997, 115).

Su posizioni simili si collocano altri critici. Secondo Storti Abate (1989) «il Marchese [...] è investito di un potere ancora feudale sui suoi dipendenti, al punto da interferire in maniera pesante anche nella loro vita privata» (139), mentre a parere di Ghidetti (1993) Capuana inserirebbe la vicenda «sullo sfondo della Sicilia feudale ancor dopo l'Unità» (47) ma la preoccupazione dell'autore non sarebbe tanto quella di descrivere metaforicamente il «destino di decadenza dell'aristocrazia feudale siciliana negli anni successivi all'Unità» dal momento che «il naturalista Capuana non crede più di tanto alle ragioni storiche e sociali del declino della classe nobiliare» (48) – tanto che il marchese può ancora mostrare tutto il suo potere nei confronti sia dei contadini sia entro l'ambito politico – quanto piuttosto mostrare il destino della stirpe dei Roccaverdina già tarata da antiche debolezze della psiche. Davies (1979), invece, insiste più volte sul carattere feudale che permea il romanzo e che condizionerebbe sia il comportamento del marchese, nel rapporto che intrattiene con gli altri personaggi, sia molti atteggiamenti e un certo uso del linguaggio popolare che

finirebbero per costituire una «qualità feudale della vita»¹³ (132 *trad. mia*). Il dramma del marchese, secondo la studiosa, nascerebbe dalla sua incapacità di aderire completamente alle regole che la società feudale, ormai al tramonto, impone; il suo scacco è quindi quello di trovarsi imbrigliato tra due mondi, quello antico feudale e il nuovo nascente borghese. E Cappello (1994) converge su queste posizioni quando scrive che il marchese «appare come il simbolo di un sistema ancora feudale in cui la libertà è fortemente condizionata dall'insindacabile volontà del signore, il quale rifiuta ogni condizionamento» (122).

Anche laddove il contesto sociale è tenuto presente per spiegare il modo di relazionarsi del marchese con gli altri personaggi e contestualizzarlo all'interno del suo ambiente, il punto focale resta sempre il tema della colpa e del rimorso o, più in generale, il tormento interiore del protagonista. Portinari (1976) si distingue in questo perché tra le possibili letture tracciate indica anche quella «di documento d'una situazione sociale, politica e culturale del Sud contadino verso la fine del secolo» e accenna alla «logica del potere» come una delle cifre del romanzo. Inoltre lo studioso non definisce feudale l'ambiente del marchese ma prettamente borghese:

Gli atteggiamenti e le argomentazioni del marchese, della baronessa, del cavaliere valgono pure come documenti di un qualunquismo morale prima che politico, piccolo-borghese, fondato sulla *quiete della proprietà*, del disimpegno (221).

La lettura feudale del *Marchese*, perciò, sia essa una feudalità persistente o colta nel momento del trapasso, porta con sé la tara dei 'miti' de-storicizzati e degli stereotipi entro cui la Sicilia è stata spesso confinata. Tenuto invece conto della realtà economica e sociale del latifondo, riportare il contesto del romanzo entro le dinamiche storiche della colonizzazione interna in atto dopo l'unificazione può aprire prospettive nuove e interessanti, libere dagli stereotipi classici come quelli già menzionati di arretratezza, immobilismo e atavismo. Attraverso questa prospettiva, come si dimostrerà in queste pagine, emergerà in che modo e in quali termini si possa parlare del romanzo di Capuana come di un romanzo sul potere, piuttosto che 'dramma intimo'. Sarà altresì evidente come lo scrittore siciliano rappresenti attraverso la storia del marchese un preciso spaccato della situazione siciliana di fine Ottocento e ne illumini i rapporti e le relazioni sociali; egli, dunque, piuttosto che dipingere semplicemente il dramma personale di un nobile entro la cornice di un'atavica e tradizionale situazione di dominio e soprusi immersa in un tempo quasi statico, delinea «un'identità *storica*» (Giarrizzo 1992, 5) opposta a quella naturale che pone la Sicilia entro un mitico immobilismo. In questo modo, possiamo ritrovare nel *Marchese* le tensioni che attraversano la Sicilia di fine

¹³ «the feudal quality of life».

secolo e le ambiguità dell'isola e dei suoi abitanti, stretti da una parte dai rapporti di potere locale e dall'altra dai rapporti di potere nazionale. Inoltre, lo sguardo postcoloniale sull'ambiente del marchese è in grado di illuminare in maniera diversa, fuori dai canoni feudali, la rappresentazione del mondo subalterno, che nel testo ha il suo passaggio obbligato nel rapporto con il nobile protagonista.

Nella situazione politica e sociale venutasi a creare nella Sicilia post-unitaria, il marchese è sì, dunque, figura compressa tra due mondi, ma non tra un antico feudalesimo e una incalzante modernità, bensì tra la cultura siciliana locale e quella nazionale entrata prepotentemente nell'isola in seguito all'unificazione. In questo senso, il personaggio potrebbe essere visto come in parte autobiografico, poiché questo ruolo di intermediarietà fra due mondi non è dissimile da quello esperito dallo stesso Capuana in qualità di facoltoso proprietario terriero e intellettuale siciliano. Davies (1979) ha ben messo in evidenza i vari punti autobiografici presenti nel romanzo: dal rapporto del marchese con Agrippina Solmo che ricalca quello dello scrittore con una domestica di casa Capuana, incluse le relative gelosie e la disapprovazione della famiglia; diversi personaggi presenti nel romanzo che sono basati su parenti dello scrittore; fino al diletto di Don Aquilante per lo spiritismo, l'esperienza politica del marchese e il suo impegno nella modernizzazione e industrializzazione dell'agricoltura, elementi che fanno tutti parte degli interessi personali dello scrittore stesso (129). È inoltre da notare la posizione sociale del marchese in parte simile a quella di Capuana, nonostante il primo appartenga alla nobiltà e non sia un intellettuale né un cultore di particolari interessi umanistici o scientifici. Entrambi, tuttavia, non solo sono in una posizione di privilegio, ma svolgono un ruolo intermediario tra il popolo delle classi inferiori e la società italiana. Capuana lo fa in quanto intellettuale; il marchese, invece, da una parte, concedendo udienza ai contadini, dall'altra – seppur per un breve periodo – entrando a far parte della lotta politica locale, cioè nell'arena pubblica dove in teoria si poteva svolgere il dialogo tra i poteri locali e quelli nazionali. Il marchese è, perciò, in una posizione intermedia, sebbene nei fatti si riveli distante e disconnesso sia dai subalterni, su cui esercita indiscriminatamente il proprio potere, sia dalla politica del regno, verso il quale non è interessato né legato da fedeltà. Ma per quanto egli cerchi di vivere in modo assoluto, nel senso profondo della parola, cioè privo di legami sia con il mondo a lui superiore delle leggi e della politica sia con il mondo a lui socialmente inferiore dei subalterni, queste due sfere di relazioni sociali tornano prepotentemente nella sua vita e incrinano il suo desiderio di assolutizzazione.

3. Storia unica e unidimensionalità nel Marchese

Il mondo del *Marchese* presenta delle assonanze con quello postcoloniale manicheo descritto da Fanon (2002) nella netta divisione esistente

tra le classi sociali, tra i subalterni e i borghesi-aristocratici della Sicilia post-unitaria. Sotto questo rispetto, la situazione dell'isola dopo l'unificazione si presenta in maniera piuttosto complessa: se da una parte, infatti, la popolazione siciliana, come genericamente tutte quelle meridionali, viene *alterizzata*, cioè costituita come un 'altro' interno alla nazione tramite la creazione e la diffusione di tutto quell'insieme di idee, immagini, rappresentazioni, stereotipi e pregiudizi volti a sottolineare le differenze di razza e cultura nel senso di inferiorità, dall'altra i discorsi razziali si intersecano con quelli di classe che strutturano la società in questione. Se il subalterno, dunque, è colui che viene costituito come *altro*, le classi superiori si trovano in una posizione ambigua, ibrida – per usare un termine centrale della critica postcoloniale¹⁴ –, che li pone in una condizione intermedia, di doppia appartenenza culturale. Il mondo post-coloniale siciliano non è dunque prettamente manicheo, ma nella discussione di Fanon trova una interessante corrispondenza nel ruolo degli intellettuali e delle classi privilegiate. Secondo lo studioso martinicano, infatti, questi ultimi, soprattutto inizialmente, assimilano il punto di vista del colonizzatore nell'atteggiamento di disprezzo verso i colonizzati e la loro cultura, così sintetizzato da Fanon (2002):

Il mondo coloniale è un mondo manicheo. Non è sufficiente per il colonialista delimitare fisicamente, cioè con l'aiuto dell'esercito e della polizia, il luogo del nativo. Come a mostrare il carattere totalitario dello sfruttamento coloniale, il colono dipinge il nativo come una sorta di quintessenza del male. La società nativa non è semplicemente descritta come una società che manca di valori. Non è sufficiente per il colonialista affermare che questi valori sono scomparsi, o meglio mai esistiti, dal mondo coloniale. Il nativo è dichiarato insensibile all'etica; egli rappresenta non solo l'assenza dei valori, ma anche la loro negazione. Osiamo ammetterlo, egli è il nemico dei valori e in questo senso è l'assoluto male. È l'elemento corrosivo, che distrugge tutto ciò che gli si avvicina; è l'elemento deformante, che deturpa tutto ciò che ha a che fare con la bellezza o la moralità; è il depositario di poteri malefici, strumento inconsapevole e irrimediabile di forze cieche (44 *trad. mia*)¹⁵.

¹⁴ Cfr. Bhabha (1994).

¹⁵ «Le monde colonial est un monde manichéiste. Il ne suffit pas au colon de limiter physiquement, c'est-à-dire à l'aide de sa police et de sa gendarmerie, l'espace du colonisé. Comme pour illustrer le caractère totalitaire de l'exploitation coloniale, le colon fait du colonisé une sorte de quintessence du mal. La société colonisée n'est pas seulement décrite comme une société sans valeurs. Il ne suffit pas au colon d'affirmer que les valeurs ont déserté, ou mieux n'ont jamais habité, le monde colonisé. L'indigène est déclaré imperméable à l'éthique, absence de valeurs, mais aussi négation des valeurs. Il est, osons l'avouer, l'ennemi des valeurs. En ce sens, il est le mal absolu. Élément corrosif, détruisant tout ce qui l'approche, élément déformant, défigurant tout ce qui a trait à l'esthétique ou à la morale, dépositaire de forces maléfiques, instrument inconscient et irrécupérable de forces aveugles».

Si è già delineato nel capitolo introduttivo in quali termini la colonizzazione interna italiana avvenuta con l'unificazione abbia accompagnato l'annessione militare del Sud con una fitta produzione culturale volta a sottolineare e rimarcare l'inferiorità delle popolazioni meridionali, considerate primitive e non civilizzate. Nel romanzo capuano questo stesso atteggiamento verso i subalterni è condiviso dal marchese, per cui egli, benché parte di quel Sud 'arretrato' e colonizzato, riproduce gli stessi stereotipi e le stesse visioni del discorso nazionale verso la popolazione subalterna. In questo modo, è come se egli partecipasse a quella prima fase che Fanon individua essere il percorso degli intellettuali 'nativi', i quali in prima istanza dimostrano di aver assimilato la lezione della madre patria e solo successivamente rivaluteranno la cultura della propria popolazione. Se è vero che il marchese è anche in parte figura autobiografica, potremmo riferire questo stesso atteggiamento al Capuana che ora guarda con distacco e superiorità la propria cultura nativa, ora la rivaluta. Si vuole qui ipotizzare che il romanzo rappresenta la prima tendenza dello scrittore, scevra da nostalgiche riconsiderazioni, e che il protagonista è figura simbolo di questo sentimento dell'autore, come se esso si incarnasse totalmente nel personaggio in maniera unidimensionale. Il fatto che egli sia figura di un sentimento singolo e non del pensiero globale dell'autore, compreso di tutte le sue sfaccettature, emerge nel modo in cui le opinioni del marchese sono presentate sulla pagina scritta.

Nel testo si distingue più volte non solo l'atteggiamento di superiorità proprio del marchese, ma anche il suo disprezzo verso i subalterni; tali sentimenti, però, vengono chiaramente confinati nella sfera del personaggio e, a volte, sono smentiti o ridimensionati dall'intervento oggettivo del narratore. Si consideri, ad esempio, il passo in cui il marchese si occupa ossessivamente dell'andamento delle proprie terre per distrarsi dai suoi veri tormenti:

Che il marchese avesse i nervi irritati lo vedevano tutti. Guai a fare una piccola cosa che non gli andasse a verso! Lo sapevano, pur troppo! mamma Grazia, Titta, il massajo e i garzoni, l'ingegnere, i muratori e i falegnami che lavoravano a Margitello, e *quei poveri contadini mal pratici nell'adoperare gli aratri di nuovo modello, non ostante le lezioni e i consigli da lui prodigati* (149 enfasi mia).

Questo commento sui contadini è del narratore che riproduce l'opinione corale dei personaggi che si muovono intorno al marchese. L'aggettivo 'poveri' è un segno di benigna condiscendenza nei loro confronti, i quali si trovano a subire le angherie spropositate del padrone. Pochi paragrafi oltre, nella stessa pagina, un discorso indiretto libero ci comunica, invece, il punto di vista del marchese:

Come pensare al matrimonio con tante faccende campestri per le quali era costretto a scarrozzarsi da Margitello a Casalicchio, da Casalicchio a Poggiogrande, volendo osservare ogni cosa lui, sorvegliare tutto

lui! Poteva fidarsi di *quei stupidi contadini che non capivano nulla o fingevano di non capire ed eseguivano gli ordini a rovescio per farlo disperare e sgolare?* (149 enfasi mia).

Ora i contadini non sono più ‘poveri’ ma ‘stupidi’ e non sanno operare non per loro incapacità e mancanza di dimestichezza, ma di proposito per contrastare il padrone. Si noti come anche nel primo caso, sebbene più attenuato e benevolo, siamo di fronte a un giudizio di valore fallato dal senso di superiorità dal quale si commenta l’inettitudine dei subalterni – non sanno adoperare i nuovi modelli di aratro *nonostante* tutte le istruzioni ricevute. Ma nel secondo caso, nella prospettiva del marchese, non c’è nemmeno quell’indulgente clemenza accordata dal narratore nel suo riprendere il giudizio collettivo. E si noti, inoltre, l’assenza totale della prospettiva dei contadini: siano essi ‘poveri’ o ‘stupidi’, incapaci o maliziosi nella loro incapacità, non è dato avere il loro punto di vista, non è dato sapere perché secondo loro stessi essi non sanno usare i nuovi macchinari e cosa pensano della ferocia con la quale il marchese si scaglia contro di loro. Infatti, sebbene il primo caso riproduca un’opinione diffusa e collettiva, essa non include quella dei contadini: non sono loro a considerarsi ‘poveri’ perché incapaci di utilizzare i nuovi arnesi, essendo al contrario questa opinione semplicemente la riproduzione del giudizio di una comunità esterna a loro.

L’intervento del narratore, dunque, ridimensiona la prospettiva del marchese, senza smentirla completamente e senza, dall’altra parte, fornire una contro-versione. Altrove i contadini appaiono impauriti e disaffezionati al padrone, secondo una veloce descrizione funzionale a restituire il carattere imperioso del marchese; dice, infatti, il narratore che egli usava trascorrere il proprio tempo sulla spianata del Castello o in campagna «tra i contadini che lo temevano e non gli volevano bene perché li trattava peggio di schiavi, senza trovar mai una buona parola per essi» (49). L’impressione, tuttavia, è ancora una volta quella di un giudizio esterno ai subalterni. Sebbene vengano enunciati al lettore dei sentimenti – paura e disaffezione – propri dei contadini, che dunque appartengono a loro, la descrizione è svolta da un narratore che osserva distaccato le cause e gli effetti: egli li tratta da schiavi e non ha mai una buona parola per loro (causa), dunque essi, quasi meccanicamente, lo temono e non gli vogliono bene (effetto). Non si vede, tra la causa e l’effetto, alcuna elaborazione da parte dei contadini; sembra piuttosto una reazione istintiva e, per così dire, naturale.

Anche le dure condizioni di vita e la miseria dei contadini sono veicolate al lettore tramite il punto di vista degli appartenenti alle classi superiori che si riuniscono al circolo locale:

Non era però divertente la conversazione nel *Casino*. Non si sentiva ragionar d’altro che di fame, di miseria, d’intere famiglie di contadini emigrate nei paesi fortunati dove la terra aveva fruttato e c’era da trovar lavoro e pane; di gente che moriva di tifo per aver dissepellito

e mangiato carne di animali morti dell'infezione maligna che distruggeva gli armenti, quasi la carestia non fosse stato sufficiente castigo di Dio! (101).

Il punto di vista qui è del marchese, che, entrato nel *Casino*, porta con sé il lettore a sentire i discorsi che lì si svolgono. Il paragrafo successivo, che commenta la carestia, è introdotto da una frase esclamativa che segnala il passaggio del punto di vista dalla sola prospettiva del marchese a quella più ampia di tutti i convenuti al circolo: «Oh, questa volta era ben diverso dalle terribili cattive annate di cui parecchi avevano memoria!» (101). Infine, il nuovo paragrafo sembra dipingere il quadro del popolo affamato da un punto di vista esterno a qualsiasi personaggio, dunque oggettivo; tuttavia, si tratta ancora una volta dello sguardo degli avventori che ora, dopo aver commentato a livello generale la carestia, si sposta verso l'esterno del locale e nota la massa di poveri:

Dietro la gran vetrata del *Casino*, larve di vecchi, di donne, di fanciulli si affacciavano, mute, senza gesti, con lo stupore dello sfinimento negli occhi, attendendo che il cameriere apportasse loro qualche soldo, o che venisse a cacciarle via perché nessuno là dentro aveva più niente da dare. E, poco dopo ecco altre larve, mute, senza gesti, con lo stesso stupore di sfinimento negli occhi, che attendevano, che non mormoravano vedendosi scacciate, e riprendevano a trascinare di porta in porta i corpi ischeletriti, reggendosi a mala pena su le gambe, senza un fil di voce per invocare la carità.

Si vedevano oggi, domani, e poi certi visi non comparivano più. “È morto il tale, di fame! È morto il tal altro, di fame!”

E davanti la porta del convento di Sant'Antonio, dove il municipio distribuiva, a mezzogiorno, minestre di riso bollito nell'acqua, condite con un po' di lardo, e grosse fette di pane nero, i carabinieri, la guardia forestale e gli inservienti del municipio stentavano molto a trattenere la ressa! Nessuno aveva vergogna di accorrere là. “Anche il tale!” “Anche il tal altro!” Li nominavano con triste meraviglia. Persone che mai si sarebbe sospettato potessero arrivare al punto di dover stendere la mano, e che senza quella misera minestra e quella fetta di pane nero, sarebbero morte forse anch'esse di fame! (102).

L'immagine man mano si allarga, dunque, dal marchese, agli avventori del *Casino* al popolo in generale, ma il punto di vista, anche quando pare oggettivo, rimane ancorato alle classi superiori che non esperiscono personalmente la fame ma la contemplanò guardando il popolo in miseria. Di questa miseria, nondimeno, il lettore non viene a sapere nulla per presa diretta.

L'opinione diretta dei subalterni intesi nella loro pluralità è dunque esclusa dalla pagina del romanzo. Come abbiamo osservato, il narratore, quand'anche interviene indirettamente per attenuare il giudizio del protagonista, non riproduce mai la voce dei contadini in quanto attori col-

lettivi. Nell'opposizione tra il padrone e i sottoposti o tra classi superiori e inferiori, dunque, una delle due parti è relegata interamente nella sfera del silenzio.

Lo spazio del romanzo, infatti, è occupato quasi esclusivamente dal marchese; egli è personaggio dispotico e sovrachiatore tanto a livello diegetico quanto a livello extra-diegetico. La sua relazione di potere egemonico con il mondo subalterno si riflette nella rappresentazione dei personaggi sulla carta: il marchese invade tutto lo spazio disponibile e gli altri personaggi a livello narratologico sono funzionali alla sua storia e alla sua personalità. In questo senso, Capuana segue il protagonista senza divagazioni e anche quando sulla scena, quelle rare volte in cui capita, il marchese non è fisicamente presente, i personaggi discutono su di lui o portano avanti discorsi che in qualche modo lo riguardano. Nessuna altra storia è perciò possibile, vale a dire che le storie degli altri non sono narrativamente importanti e vengono seguite solo nella misura in cui incrociano quella del marchese. Prima dei capitoli finali, in cui il marchese pazzo è ormai privo della possibilità di essere personaggio autonomo, solo in due capitoli egli non compare direttamente ma unicamente attraverso le parole o il ricordo di qualcun altro: nel terzo, incentrato sulla baronessa Lagomorto e la sua preoccupazione per il destino del nipote a cui è legato il nome della famiglia, e il capitolo venticinquesimo, che espone i sentimenti e i dubbi della nuova moglie, Zòsima. Ma anche in questi due casi, il tema centrale rimane il marchese e le due donne sono rappresentate solo in quanto si rapportano a lui. Per altro, come giustamente nota La Monaca (2003), i turbamenti di Zòsima espressi in questo capitolo sono «una sorta di controcanto coscienziale rispetto ai roveli del marchese» (81) e, dunque, anche se rappresentano l'interiorità di un altro personaggio finiscono per essere funzionali e simbolici rispetto alla personalità del nobile protagonista.

Il capitolo venticinquesimo, nell'assenza concreta del protagonista, dimostra perciò, attraverso un'apparente divagazione, la tesi secondo cui nel romanzo è presente la storia unica del marchese. Tutti i personaggi non subalterni, infatti, a livello narratologico altro non sono che strumentali rispetto alla sua presenza e si riducono a una dimensione quasi univoca, incastonati in un ruolo senza progresso¹⁶: essi, indipendentemente dal loro ruolo a seconda dei casi di aiutanti od oppositori rispetto al marchese, non solo all'interno del romanzo agiscono sempre rispetto a lui, vale

¹⁶ Si potrebbe facilmente tracciare uno schematico elenco che abbina ognuno di questi personaggi alla caratteristica immutabile che lo definisce per tutto il romanzo: allora l'avvocato Don Aquilante è lo spiritismo, il cugino Pergola il materialismo ateo, la zia baronessa di Lagomorto rappresenta la voce ufficiale della famiglia – potremmo dire il super ego del marchese –, lo zio don Tindaro è chiuso nell'ossessione della ricerca dei reperti archeologici, ricerca fine a se stessa, non condotta per l'amore dell'arte o della storia, ma per la gloria personale. Don Silvio è il prete buono, circondato ancora in vita da un alone di santità; Zòsima, sua sorella e la madre sono le nobili ridotte in povertà che vivono con orgoglio il proprio stato di decadute.

a dire che le loro azioni nella storia non appaiono mai essere autonome, seguire altre strade che non conducano al marchese, ma rappresentano, chiusi nelle loro ossessioni o caratteristiche, l'unidimensionalità del marchese. Ciò equivale a dire che piuttosto che essere veramente personaggi autonomi sono sue emanazioni.

Valga a dimostrazione questo esempio. La Monaca (2003) ha giustamente notato un «rapporto chiasmico personaggi-ambienti» (63) nella scena della confessione al nono capitolo, tutta giocata sull'opposizione tra le due figure in campo: grandezza fisica del marchese da una parte e minutezza del prete dall'altra, irruenza da una parte e pacatezza dall'altra. Anche Pagliaro (1997) si sofferma sull'analisi di questa scena, concludendo che «tutto nella confessione riconferma il senso del potere del marchese» (117). Ma il confronto tra Don Silvio e il marchese è anticipato nel capitolo terzo da quello del prete con la baronessa di Logomorto e anche in questa occasione, sebbene meno esplicitamente, si avverte il contrasto tra la figura dimessa del primo e la protervia della seconda non solo nelle parole del dialogo ma anche nelle descrizioni dei personaggi. Mentre ella appare

[...] alta, stecchita, piena di rughe ma ancora rubizza, con capelli bianchissimi divisi in due bande che le coprivano le orecchie e le rimpicciolivano il volto tra le pieghe del fazzoletto di seta nera annodato sotto il mento; vestita di leggera stoffa grigia e coi mezzi guanti di filo dello stesso colore alle mani scarne e affilate;

egli le rivolge la parola con «umile atteggiamento ed esile voce» e nel parlarle «pare volesse rendere più piccola la sua personcina bassa, magra, che nelle occhiaie e nelle pallide gote infossate mostrava i segni dei digiuni e delle penitenze con cui macerava il misero corpo» (17). Quello che diventerà nella scena della confessione un «irritante uso di diminutivi per tutto quello che descrive Don Silvio» (Pagliaro 1997, 117) è già qui in nuce, in particolare nell'espressione «più piccola la sua personcina bassa, magra» in cui il senso di piccolezza è portato all'estremo nel voler ridurre ulteriormente qualcosa che è già connotato in senso minuto.

La costruzione della scena del dialogo tra Don Silvio e la baronessa è dunque anticipatoria di quella della confessione che avverrà qualche capitolo oltre e questo senso di anticipazione vale non tanto rispetto al personaggio del prete presente in entrambe le situazioni – il suo comportamento e modo di essere alla presenza del marchese non ci stupisce perché lo avevamo già notato in precedenza – quanto rispetto al protagonista, il cui giganteggiare con alterigia era stato preceduto dall'atteggiamento simile mantenuto dalla zia. E perciò, specularmente, la caratterizzazione della baronessa vale non tanto o non solo per se stessa quanto piuttosto come eco e riflesso di quella del marchese.

Si è già anche notato che ogni personaggio non subalterno può essere definito in modo unidimensionale; ognuno di essi è infatti caratterizzato da una nota distintiva preponderante che rimane invariabile per tutto il

romanzo e che lo distingue in maniera precipua. Nella scena ora osservata dell'incontro tra Don Silvio e la baronessa, quest'ultima parlando della propria famiglia restituisce in maniera esemplare il senso di questa singolarità costitutiva dei personaggi:

Ma già noi Roccaverdina siamo, chi più chi meno, col cervello bacato! Mio fratello il marchese, padre di mio nipote, sciupava tempo e denaro con le corse dei suoi levrieri. [...] Mio fratello il cavaliere si è rovinato per le antichità! Scava ossa di morti, vasi, brocche, lucerne, monetacce corrose, ed ha la casa piena di cocci. Suo figlio se ne è andato a Firenze a studiare pittura, in apparenza.

E poco dopo confessa: «La mia pazzia, lo so,» ella disse allontanando dolcemente i canini, «sono questi qui» (22).

Questa descrizione familiare, che è stata interpretata dalla critica in senso naturalista come la presenza genetica di una tara ereditaria e fisiologica che affligge il marchese stesso e che ne spiega in parte il comportamento¹⁷, mostra anche il fatto che ogni personaggio, pure quelli appartenenti a un passato solo evocato, sia costituito da un'ossessione: la baronessa trova la sua 'pazzia' nella cura dei suoi quattro cani, il padre della baronessa è fanatico della caccia e dei levrieri, lo zio Tindaro degli scavi di oggetti antichi e suo figlio – unica volta nominato nel romanzo – della pittura. Allo stesso modo Don Aquilante, come si è detto, ha il cruccio per lo spiritismo e il cugino Pergola è fissato con il materialismo ateo. Nessuno di questi personaggi uscirà mai, lungo le pagine del romanzo, dalla cornice che li definisce¹⁸. Dunque, data la funzionalità di ognuno di essi rispetto al protagonista, la loro unidimensionalità non è altro, ancora una volta, che l'eco di quella del marchese stesso. Essi, cioè, non solo non sono personaggi autonomi, non solo non sono personaggi la cui storia specifica riveste un qualche interesse e importanza nell'economia del romanzo, ma nella loro univocità essi non fanno che riverberare l'univocità del protagonista.

Il marchese è quindi personaggio prepotente e dispotico sia a livello caratteriale sia a livello narratologico; egli esercita un potere quasi assoluto all'interno della trama, nella propria vita finzionale di personaggio,

¹⁷ Secondo Ghidetti (1993) «è il destino della stirpe dei Roccaverdina ad essere segnato da ataviche stigmate di degenerazione che nel marchese Antonio si manifesteranno in tutto il loro orrore» (48). Il critico spiega poi che una delle linee guida su cui si sviluppa il romanzo è «la diagnosi della "patologia morale" che innesca una malattia fisica latente nella stirpe degenerata dei maluomini, secondo i dettami della scienza positivista» (50).

¹⁸ Pergola, a un certo punto, caduto malato, chiamerà al proprio capezzale il confessore e attuerà una repentina confessione, salvo poi rinnegare nuovamente la fede cattolica una volta riavutosi dalla malattia. Il suo, dunque, è solo un apparente cambiamento che non fa che confermare il personaggio nella chiusura della sua caratterizzazione, rendendolo per altro quasi una comica macchietta.

e all'interno del romanzo in quanto personaggio onnivoro, che fa convergere su di sé tutte le altre possibili storie. Traslato su un piano metaforico, egli rappresenta l'egemonia di classe e coloniale che annulla lo sviluppo e l'espressione delle storie dei subalterni e dei colonizzati. Tuttavia, l'apparente assolutismo del marchese e della sua storia è incrinato dalla presenza di motivi che ne minano il potere. Petraglia (2010) ha messo in luce l'ambiguità dell'appartenenza di classe del marchese, il quale ha interiorizzato l'*altro* rappresentato dal subalterno e fallisce nei suoi tentativi di eliminarlo allo scopo di affermare la propria identità. Secondo Petraglia, il protagonista instaura con i subalterni presenti nel romanzo una hegeliana relazione servo-padrone che, lungi dall'affermare il potere del padrone, nella sua dialettica capovolge la relazione portando il servo a essere padrone. Se, dunque, il marchese è metafora dell'egemonia coloniale, essa mostra tra le maglie del proprio potere sfaldature in cui le storie dei colonizzati emergono e acquistano potere, come analizzeremo meglio in seguito.

Il romanzo cattura così le inquietudini e i mutamenti della Sicilia post-unitaria di fine secolo proprio perché nello sviluppare il dramma personale di un personaggio e al contempo il suo ruolo sociale di dominatore, fa emergere anche la presenza di altre classi e altre storie che, obliate dalla trasmissione ufficiale, in realtà esistono, persistono e insidiano l'egemonia culturale e di classe. Se lungo tutto l'Ottocento la presenza dei subalterni in Sicilia era risultata evidente attraverso le frequenti rivolte, dopo l'Unificazione, sotto la spinta trasformatrice e impositrice della nuova società italiana che insidia la cultura contadina dell'isola, gli intellettuali e le classi egemoni non possono rimanere indifferenti di fronte a ciò che sentono come una perdita anche propria. Allo stesso tempo, però, si trovano intrappolati dalla propria difesa di classe, per cui la solidarietà verso i subalterni siciliani non può essere un abbraccio totale. Ecco dunque lo scacco sociale e culturale entro cui è preso il *marchese-contadino*, nei cui confronti la presenza dei subalterni esercita una sottile forza logorante che risulta infine evidente nella psiche indebolita del protagonista.

Nella prima metà del romanzo, alcuni passi importanti nella costruzione del personaggio del marchese hanno lo scopo di delineare i larghi confini del suo dominio. Egli riceve in eredità un potere esercitato in maniera quasi assolutistica per generazioni; si viene quasi subito a sapere che il marchese *grande*, nonno del protagonista, aveva usato le pietre del Castello del paese per rivestire la facciata della sua casa «e nessuno aveva osato opporsi a quell'atto di vandalismo» (32); nonché, tramite un indiretto libero di Don Aquilante, siamo messi a conoscenza del fatto che egli in caso di necessità comprava i testimoni «falsi, s'intende! Il marchese *grande*, oh! oh! non guardava tanto pel sottile! La razza, su certi punti, è rimasta la stessa» (37). Seguendo questa tradizione, il marchese si sente e si dichiara «papa» e «padre guardiano» (34) nelle proprie terre. Altrove, mette in evidenza il suo distacco e la sua indifferenza verso il nuovo stato e il nuovo re che dovrebbero e potrebbero limitare la sua facoltà di azione o verso cui, secondo la funzione tradizionale dell'aristocrazia, egli do-

vrebbe essere fedele, ma che di fatto percepisce solo come una lontananza senza effettive influenze sulla vita della provincia siciliana:

Che gli importava che fosse re Ferdinando II, o Franceschiello, o Vittorio Emanuele? Tanto, era la stessa solfa: “Pagare tasse!” La libertà? Ma egli aveva sempre fatto quello che gli era parso e piaciuto. Si sentiva meglio di un re in casa sua. Comandava ed era obbedito più di Vittorio Emanuele che poteva far niente, dicevano, senza il consenso dei ministri (78).

La descrizione fisica del marchese, altrove – come già detto – analizzata in contrasto con quella del canonico Don Silvio nella scena della confessione, metaforizza non solo le qualità psicologiche del personaggio, ma anche la sua relazione con il potere:

Il marchese era rimasto in piedi, e l'ombra della sua persona proiettata dal lume si designava nera e ingrandita su la parete bianca, ingombrandola con la larghezza delle spalle e del torace, toccando la volta del soffitto con la testa attorno a cui si sparpagliavano, enormi come tentacoli di polipo, i ciuffi di capelli che egli aveva arruffati con rapido atto delle dita inquiete (61).

Anche fisicamente, dunque, il marchese occupa tutto lo spazio disponibile e quei capelli che si dispongono «enormi come tentacoli di polipo» paiono essere una chiara indicazione del potere da lui esercitato in maniera tentacolare su ogni aspetto della vita sociale nella quale egli si muove. Valendosi di quella ‘libertà’ che pare incondizionata, perfino superiore a quella del re, il marchese dispone a suo capriccio¹⁹ e piacimento dei subalterni: decide, ad esempio, sulla vita del proprio fattore, a cui prima, attraverso l'imposizione del matrimonio, impedisce di costruirsi una vita propria e poi toglie l'unica cosa che ha: la vita stessa.

Tuttavia, contrariamente al potere dispotico esercitato sugli altri, il marchese non è emotivamente padrone di se stesso, «stregato» dalla Solmo dalla cui «opera diabolica» (71) o «creduta *fattura*» (86) aveva sperato di potersi liberare uccidendo Rocco Criscione. In realtà, come ben sappiamo, l'omicidio rappresenta solo l'inizio della sua rovina psicologica. Ma, fuori dallo psicologismo, c'è anche lo sfaldarsi della corazza della storia unica rappresentata dal potere e dalla persona del marchese. Il romanzo, infatti, non si riduce semplicemente alla storia progressiva verso una supposta ‘rendizione’ e un supposto ‘giudizio finale’; esso ‘inscena’ questa evoluzione e la fa combaciare con la storia del marchese, ma allo stesso tempo mostra delle vie di fuga, delle storie altre, che debolmente si affacciano sulla storia

¹⁹ «Capriccio di gran signore! A me non sarebbe passato per la testa quel patto» (267) commenta Titta, il cocchiere, riguardo all'imposizione del matrimonio bianco, di fronte a un marchese ormai pazzo.

principale minandone il contenuto di verità unica. Gli studi postcoloniali pongono l'accento su ciò che emerge da questa dissoluzione della storia universale. De Alva (1995), riguardo a questa problematica, sostiene che

Il rifiuto della visione moderna della storia come processo (teleologico) lineare [...] conduce a una molteplicità di narrative parallele e spesso conflittuali all'interno delle quali la postcolonialità può significare non tanto la soggettività 'dopo' l'esperienza coloniale quanto una soggettività di opposizione ai discorsi e alle pratiche imperializzanti / colonizzanti (leggi: subordinanti/assoggettivanti) (245 *trad. mia*)²⁰.

Nel romanzo il disfarsi della narrativa unica e dell'egemonia del potere incarnato dal marchese avviene attraverso l'emergere di altre soggettività. Infatti, a minare l'equilibrio e la fermezza del protagonista è l'affacciarsi costante e persistente di altre storie che chiedono non solo giustizia rispetto al crimine commesso, ma anche l'essere ascoltate e il potersi svolgere; queste storie appartengono ai personaggi subalterni. Se i rappresentanti dei ceti sociali superiori nel romanzo fungono da riverbero del protagonista, i personaggi subalterni svolgono un ruolo diverso. Certamente gli attacchi alla stabilità psicologica del marchese, attacchi che originandosi da più parti congiuntamente lo condurranno alla pazzia finale, vengono da tutti i personaggi tra cui anche i non subalterni, come la zia baronessa, Don Aquilante, il cugino Pergola e Don Silvio, i quali, ognuno alla propria maniera, con i propri fini e stratagemmi, cercano di influenzarlo e così facendo incrinano le sue certezze o i suoi desideri; essi, tuttavia, non rappresentano una sfida alla sua autorità. Il manifestarsi dell'opposizione dei personaggi subalterni avviene, viceversa, su un altro livello e agisce nelle profondità psicologiche del protagonista: essi, infatti, non si confrontano e non affrontano il marchese sul piano della dialettica, attraverso il dialogo aperto e il dibattito di opinioni diverse, ma attraverso la presenza (o assenza che però in quanto tale si costituisce come presenza) fisica. La qualità diversa del modo di rapportarsi e di essere 'nella storia' da parte dei subalterni costituisce, a mio avviso, cifra fondante del romanzo e del suo significato.

4. I personaggi subalterni e agency della presenza

«C'è l'avvocato» annunziò mamma Grazia affacciandosi all'uscio» (1): in questo modo si apre il romanzo e, con il gesto di affacciarsi all'uscio,

²⁰ «The dismissal of the modernist view of history as a linear (teleological) process [...] leads to a multiplicity of often conflicting and parallel narratives within which postcoloniality can signify not so much subjectivity "after" the colonial experience as a subjectivity of oppositionality to imperializing / colonizing (read: subordinating / subjectivizing) discourses and practices».

entra in scena mamma Grazia, il primo personaggio che il lettore incontra, nutrice e serva del marchese. Specularmente, in chiusura, le ultime parole del libro saranno dedicate all'uscita di scena di Agrippina Solmo che si lascia «trascinar via da mastro Vito, senza opporre resistenza» (268). Tra l'entrata e l'uscita di scena di due personaggi femminili subalterni si dispiega la trama del romanzo. Accanto alla schiera di contadini che costituiscono personaggio collettivo senza però, come si è constatato, avere *agency*, compaiono diversi personaggi subalterni: oltre a mamma Grazia e la Solmo, ci sono Rocco Criscione, il fattore, Neli Casaccio, accusato dell'omicidio, la moglie di Neli e Compare Santi, un contadino costretto a vendere il proprio pezzetto di terra al marchese.

Questi personaggi hanno raramente la possibilità di parlare; in particolare due di loro sono anche completamente esclusi dalla possibilità di agire: Rocco Criscione è già morto quando il romanzo prende avvio ed è rievocato solo attraverso la memoria del marchese, di altri personaggi, o del narratore che riproduce l'opinione collettiva delle classi elevate; non diversa è la sorte di Neli Casaccio, già in carcere e, poco dopo, morto senza essere mai potuto intervenire direttamente sulla scena se non attraverso la rievocazione altrui.

I personaggi con cui il marchese ha più familiarità godono di una posizione ambigua rispetto al marchese, una posizione simile a quella che secondo gli studi di Bhabha (1994) si viene a creare tra colonizzatore e colonizzato nei contesti coloniali. Si è già notata una certa ambiguità inerente al personaggio del marchese: da una parte rappresentante della nobiltà che dovrebbe essere fedele al re e appartenente alla classe elitaria ed egemone, dall'altra, vivendo in una Sicilia colonizzata dalla nuova casa regnante, estraneo e lontano dal nuovo potere, sentendosi egli stesso re e papa nei propri possedimenti. Egli si posiziona dunque nell'ambiguità di essere contemporaneamente 'colonizzato' ma appartenente alla classe egemone²¹. Tale ambiguità è sottolineata dal modo in cui lo zio cavaliere lo appella: «Non sono galante, lo so;» dice di sé il marchese alla moglie Zòsima

[...] anzi, sono rozzo di maniere. Marchese contadino mi chiamava una volta lo zio don Tindaro; e me ne glorio, ve lo confesso. Avrei potuto vivere in ozio come tant'altri, meglio di tant'altri... e faccio il contadino. [...] Avete veduto; ho rifiutato di esser Sindaco, per continuare a fare il contadino (244-45).

²¹ Anche Davies (1979) nota l'ambiguità della posizione del marchese, ma la riporta alle regole feudali che vengono da egli tradite: «Intimamente ambiguo nel suo stato feudale, egli sia osserva sia trasgredisce le sue leggi – non sposa Agrippina, ma nemmeno la tratta in modo «feudale» come amante sostituibile. [...] La vera violazione delle leggi della società da parte del Marchese non risiede nell'omicidio di Rocco, ma nella sua capacità di incarnare a fondo i spesso evocati principi della sua razza» (133 *trad. mia*).

L'ossimoro 'marchese contadino' non indica solamente una doppia appartenenza di classe, un'identità *in-betweenness* tra la nobiltà e la subalternità, ma posiziona anche il protagonista tra due mondi, quello dei colonizzatori a cui la classe egemone può partecipare e quello dei colonizzati formati dai subalterni siciliani.

Anche i tre personaggi subalterni a lui più vicini partecipano di questa ambiguità: essi sono sottoposti, ma occupano anche una posizione che li avvicina al marchese e si riverbera sulla sua ambiguità perché, come nota Petraglia (2010), «i suoi diritti di nascita e la sua natura oppressiva lo allineano alla nobiltà, mentre le sue relazioni interpersonali e la routine quotidiana lo allineano ai contadini» (238 *trad. mia*). Al pari del marchese, la sua nutrice tradisce la propria ambiguità nell'appellativo con la quale viene nominata: 'mamma', come se appartenesse davvero alla famiglia²². E lei stessa, in effetti, tale si sente chiamando il marchese 'figlio':

Ella lo chiamava così da più di quarant'anni. Anzi, ora che la casa era stata vuotata e dai matrimoni e dalle morti, e vi rimanevano soltanto il marchese e lei, il suo sentimento di maternità si era accresciuto fino al punto che in certi momenti le sembrava di non avergli dato solo il latte, ma di averlo partorito con gli stessi dolori con cui aveva messo al mondo la creaturina, frutto di un amore disgraziato, volata in paradiso pochi giorni dopo (31).

Mamma Grazia resta, però, un personaggio subalterno, la cui fedeltà cieca al marchese è ulteriore prova della subalternità piuttosto che essere esclusivamente indice del rapporto affettivo che a egli la lega: lo dimostra la sua avversione verso la Solmo, una contadina che aveva occupato il posto di una nobile, tradendo le regole sociali a cui mamma Grazia aderisce senza metterle in dubbio. E lo supporta il suo ruolo di costante servitrice, la cui funzione sociale la priva di autonomia sia di azione sia di pensiero: si rivolge, infatti, con timore al marchese e accetta qualsiasi decisione lui prenda benché non la condivida. Quando ella indovina qualcosa dei turbamenti del marchese, quest'ultimo stupito rimane «impaurito dalla chiaroveggente penetrazione di quella rozza e semplice creatura» (50), dove «rozza e semplice creatura» è opinione tanto del personaggio quanto del narratore, che appunta la sua simpatia per questa donna anziana e fedele che «va via strascicando le ciabatte» (50), ma non la dota di indipendenza. 'Madre' che può rivolgersi al marchese come a un 'figlio', ma subalterna sia come ruolo sociale che riveste, sia come personaggio in rapporto agli altri personaggi: non compare, infatti, mai indipendentemente dal marchese

²² «Ed erano in famiglia il cavaliere e la signorina, zii del marchese, che la chiamavano mamma anche essi quantunque belli e grandi. La signorina, divenuta baronessa, continuava a chiamarla mamma Grazia tuttavia, ed era vecchia come lei... il cavaliere, pure! Ma per loro ella non sentiva nessuna tenerezza. Colui pel quale avrebbe preso passione e morte era il marchese nutricato con il vivo sangue del suo petto» (31).

e della sua vicenda e di lei non si conoscono desideri e aspirazioni se non rispetto al marchese e al suo rapporto con Agrippina Solmo.

Ambigua è anche la posizione della Solmo, che oscilla continuamente tra l'essere stata 'serva' e l'essere stata 'padrona', come si evidenzia in questo passaggio: «si rivedeva là non da serva, come aveva detto alla baronessa, ma da vera padrona, con le chiavi della dispensa o del magazzino alla cintola» (25-26). Questa dicotomia è espressa sin dalla prima comparsa del personaggio nella storia, attraverso la descrizione che il narratore costruisce riportando le conoscenze e le opinioni della comunità: «Nessuno ignorava che egli aveva posseduto quella contadina sin da quando ella aveva sedici anni; che l'aveva mantenuta meglio di una signora» (13), dove emerge chiaramente l'ossimoro della 'contadina' trattata da 'signora' riecheggiante quello espresso più esplicitamente del 'marchese contadino'.

Infine c'è Rocco Criscione, «detto anche *Rocco del marchese*, perché *factotum* di casa Roccaverdina» (13), appellativo che «lo caratterizza come un possedimento del nobile» (Petraglia 2010, 241 *trad. mia*)²³. Di più: Rocco viene definito dal vecchio contadino compare Santi come «un altro padrone» (11). Egli, dunque, servitore fedele del marchese, opera anche come padrone alla stregua del marchese divenendone quasi un doppio. In questo senso appare particolarmente significativa la scelta del marchese di dare Agrippina in moglie a Rocco, cioè ponendo il fattore nella posizione che lui avrebbe voluto occupare e avrebbe occupato se non ci fossero stati gli impedimenti di casta. Si tratta, tuttavia, di un matrimonio bianco e dunque Rocco in qualità di marito di Agrippina è simile al marchese, ma non del tutto come lui, non potendo consumare il matrimonio.

L'idea di «una differenza che è quasi identica, ma non proprio» (Bhabha 1994, 86)²⁴ ci porta precisamente all'elaborazione di *mimicry* da parte di Bhabha: l'imitazione del colonizzatore da parte del colonizzato, all'interno della 'missione' colonizzatrice che punta a 'civilizzare' l'altro istruendolo in modo tale che possa essere uguale al colonizzatore 'civilizzato'. Allo stesso modo, il colonizzato sviluppa il desiderio mimetico rispetto al colonizzatore per essere accettato dalla cultura dominante. Tuttavia, questa pratica di imitazione, che non potrà mai risultare in una perfetta equazione dei due soggetti, rimanda al colonizzatore una immagine di se stesso che è simile ma non uguale, mettendo in dubbio l'origine stessa dell'imitazione e, dunque, l'autorità del potere. L'imitazione diventa perciò un continuo processo di disconoscimento e i soggetti colonizzati risultano essere ciò che Bhabha (1994) definisce «metonimia della presenza»:

Quegli inappropriati significanti del discorso coloniale – la differenza tra l'essere inglese e l'essere anglicizzato; l'identità tra stereotipi che, attraverso la ripetizione, diventano a loro volta diversi; l'identità

²³ «[it] characterizes him as a possession of the nobleman».

²⁴ «a difference that is almost the same, but not quite».

discriminatoria costruita attraverso le norme culturali tradizionali e le classificazioni, il Nero scimmiesco, l'Asiatico bugiardo – tutte queste sono metonimie della presenza. Sono strategie di desiderio nel discorso che rendono l'anomala rappresentazione del colonizzato qualcosa di differente da un processo del "ritorno del represso", che Fanon in maniera insoddisfacente caratterizza come catarsi collettiva. Questi esempi di metonimia sono produzioni non repressive di credenze contraddittorie e multiple (Bhabha 1994, 89-90 *trad. mia*)²⁵.

Il soggetto colonizzatore si trova di fronte a un'immagine che, per essere a lui così simile, da una parte mina il suo centro mettendo in dubbio la sua originalità in quanto modello della copia, dall'altra è costretto a constatare l'emergere di una presenza *altra*, che equivale anche all'emergere di storie *altre*. Le posizioni ambigue occupate da mamma Grazia, Rocco Criscione e Agrippina Solmo, sono dunque spie di una subalternità colonizzata che si affaccia verso il potere egemone minacciandone l'autorità e la centralità attraverso una *agency* costituita in particolare modo dalla presenza fisica, che, prendendo in prestito i termini di Bhabha, è anche presenza metonimica.

Tuttavia, le posizioni ambigue occupate dai personaggi subalterni se costituiscono dei segni di resistenza non sono comunque di per sé sovversive fintanto che si mantengono in equilibrio all'interno delle relazioni di potere; esse, al contrario, sono piuttosto la raffigurazione di un addomesticato *altro* che, nelle parole della Spivak, funziona come modo di reintegrare l'alterità: «il progetto imperialista ha sempre già storicamente rifratto quello che avrebbe potuto essere l'assoluto Altro in un addomesticato Altro che consolida il sé imperialista» (1985, 253 *trad. mia*)²⁶.

Ciò che rompe gli equilibri è la decisione di Rocco e Agrippina di consumare il matrimonio, infrangendo in questo modo il divieto posto dal marchese. Tale atto, intuito dal protagonista, avrebbe portato all'elevazione di Rocco alla posizione del marchese; di più, avrebbe portato il fattore a essere più potente del marchese, avendo la possibilità non solo di possedere Agrippina ma anche ufficialmente in qualità di marito. Sotto questa luce, l'omicidio perpetrato dal marchese non è solo conseguenza della

²⁵ «Those inappropriate signifiers of colonial discourse – the difference between being English and being Anglicized; the identity between stereotypes which, through repetition, also become different; the discriminatory identities constructed across traditional cultural norms and classifications, the Simian Black, the Lying Asiatic – all these are metonymies of presence. They are strategies of desire in discourse that make the anomalous representation of the colonized something other than a process of "the return of the repressed", what Fanon unsatisfactorily characterized as collective catharsis. These instances of metonymy are the non-repressive productions of contradictory and multiple belief».

²⁶ «the project of imperialism has always already historically refracted what might have been the absolutely Other into a domesticated Other that consolidates the imperialist self».

gelosia, ma metaforicamente rappresenta l'uccisione del tentativo del subalterno di elevarsi alla condizione di padrone; o, detto altrimenti, a scatenare la furia gelosa è la disubbidienza all'autorità del marchese e al suo potere, entro cui rientra anche il diritto esclusivo di possesso sulla donna: tali privilegi vengono, invece, messi in discussione dall'emergere dei due subalterni suoi fedelissimi come soggetti di desiderio. Significativamente, non solo Rocco viene ucciso, ma egli cade prima che possa mettere in pratica il proprio piano, sanzionando in questo modo ancor prima dell'atto il desiderio di esso e relegando la ribellione a una possibilità non avvenuta.

Essendo loro negata la possibilità di costituirsi come soggetti del desiderio, i personaggi di Agrippina e Rocco mantengono tuttavia intatta la loro *agency* in quanto presenza, la quale si risolve come 'apparizione'. Davies (1979) ha evidenziato come l'*apparenza* fisica in particolare di Agrippina assume nel corso del romanzo la qualità di *apparizione* (144) e questo l'accomuna a Rocco che ritorna ossessivamente come immagine nella memoria del marchese; lo stesso vale per gli altri personaggi subalterni – si è già notata nell'incipit della storia la comparsa di mamma Grazia attraverso il gesto dell'affacciarsi all'uscio.

Neli Casaccio e sua moglie seguono questo stesso schema. Entrambi sono figure minori, ma assumono importanza nel loro ritornare continuamente, pagina dopo pagina, a ossessionare il marchese, sia attraverso la presenza fisica – della moglie di Neli – sia attraverso l'assenza fisica – di Neli, il cui corpo è 'rimosso' dalla storia prima attraverso il carcere e poi per mezzo della morte. Neli è infatti evocato nei discorsi degli altri personaggi sin dalle prime pagine quando Don Aquilante ne annuncia al marchese l'imminente arresto, riassumendo poi il contenuto delle testimonianze che portano al sospetto di Neli: è, questa, l'unica occasione in cui vediamo il personaggio 'agire', ma solo per via mediata, sia temporalmente (è la rievocazione di qualcosa già accaduto) sia in quanto è ricordato da altri personaggi. Ma è proprio l'assenza di Neli, come quella di Rocco Criscione, a essere la cifra costitutiva e la 'forza' del personaggio: proprio essa, infatti, diventa il motivo della sua costante presenza lungo il romanzo, sin dalle prime pagine.

Il primo capitolo si conclude con una doppia 'apparizione', di cui la prima serve a rafforzare la seconda. Il marchese e don Aquilante sono usciti sul terrazzo, quando una «roca voce che gridava quasi imprecaando» (7) rompe il silenzio del paesaggio rurale di Rabbato: è, spiega il marchese, la Zia Mariangela, la 'pazza' del paese, che invoca «cento mila diavoli» sulle case dei ricchi. Mariangela è figura marginale e di poca importanza, ma anch'ella apparizione che torna ciclicamente lungo il romanzo. Qui, inizialmente, vale soprattutto come eco alla voce straziante della moglie di Neli che subito dopo irrompe nella tranquillità della sera, gridando «Figlio!... Figlio mio!» (8) all'arresto del marito. Così, dunque, inizialmente per mezzo dell'evocazione di una voce, è riportato dal narratore l'evento della carcerazione di Neli. La voce narrante è ben attenta a tenere la focalizzazione concentrata sul marchese, il quale guarda la scena come assistesse

a uno spettacolo, affacciato dal terrazzino della propria casa, posizione da cui egli come il lettore è a mala pena in grado di scorgere «il gruppo dei carabinieri che conducevano via l'arrestato» (*ibidem*).

Figura marginale, si diceva, quella della zia Mariangela, ma senz'altro non semplicemente orpello folkloristico preposta a svolgere il classico ruolo di 'pazza del villaggio'. Altrimenti non si spiegherebbero i suoi rari ma costanti ritorni, le sue 'apparizioni', lungo il corso della storia – tre, all'undicesimo, ventiduesimo e trentatreesimo capitolo. Nei primi due casi, l'apparizione di Mariangela si segnala come termostato delle inquietudini del marchese e le sue grida vengono accolte nelle pagine del romanzo per l'effetto che esse producono su di lui:

Certe sere, durante la cena, dal balcone aperto, gli arrivava all'orecchio il confuso rumore delle voci che andavano cantando il rosario del Sacramento dietro a don Silvio, in penitenza per la siccità; e alzava le spalle, compassionando quei poveretti che sciupavano scarpe e fiato, ripeteva le stesse parole del cugino, con la speranza che il cielo si movesse a pietà di loro!

E non si turbava più, se udiva nella notte il rauco ritornello cantilenato dalla zia Mariangela:

“Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! Oh! Cento mila...”

Quei diavoli mandati attorno dalla povera pazza, cento mila qua, cento mila là, per tutte le case dei ricchi, gli facevano soltanto rivedere con l'immaginazione la figura della infelice, che portava i capelli tagliati alla mascolina, coperta di cenci, pavonazza in viso pel sangue che le saliva alla testa. Così andava girando per le vie, sboccata ma innocua, quando il marito non la incatenava al muro come una bestia feroce, per costringerla a restare in casa (82).

E sotto il cielo senza luna, chiazzato di nuvole cineree, risuonò improvvisamente la serale imprecazione della zia Mariangela.

“Centomila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! Oh! – Centomila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! Oh – Centomila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! Oh!”

Il marchese si ritrasse dal balcone. Quella volta la voce della povera pazza gli era riuscita insopportabile (169).

In entrambi i casi, si noti la similarità con cui viene descritta la comparsa di Mariangela che ha le stesse modalità della prima occasione: la voce giunge all'interno della casa del marchese in contemplazione del paese. Curiosamente, nell'occasione della seconda apparizione – rafforzata dall'idea che «quei diavoli [...] gli facevano soltanto rivedere con l'immaginazione la figura dell'infelice» – il narratore nota che egli «non si turbava più», senza aver però prima menzionato il fatto che egli si turbasse al sentire la sua voce. Successivamente, invece, «la voce della povera pazza gli era riuscita insopportabile»; ma ora è la stessa tenuta mentale del marchese a risultare

già compromessa, mentre prima egli si faceva forte delle sue nuove idee atee apprese dal cugino Pergola con cui si illudeva di non dover temere più nulla.

L'ultima volta in cui viene nominata Mariangela chiarisce infine il legame fra questo personaggio e il protagonista: Pergola, nel sostenere con lo zio Tindaro l'estraneità della «mano di Dio» nella pazzia del marchese, ricorda il caso della sventurata:

“E la zia Mariangela dunque, che riammattiva a ogni gravidanza? E bestemmiava e imprecava, mentre quando ritornava in senno era la più buona e onesta donna? E gli altri pazzi? La mano di Dio! Esquilibri di nervi, sconvolgimento di cervello prodotto dal pensiero fisso, fisso sempre su la stessa idea.” (260).

Dunque ecco che il marchese si trova infine accomunato per via della pazzia alla zia Mariangela, colei che alla prima presentazione poteva parere quanto di più estraneo ci fosse a lui – e si noti qui ancora come il marchese condivide con un subalterno assai più di quel che dovrebbe, avvicinando le posizioni dei due personaggi. Dal punto di vista strutturale, il personaggio di Mariangela è funzionale a quello del marchese: la sua pazzia non è autonoma, ma vale per il significato che riveste nei confronti del protagonista. La relazione fra questi personaggi è simile a quella che Spivak (1985) individua e analizza tra i personaggi di Jane e Bertha nel romanzo *Jane Eyre* di Brontë²⁷. Il personaggio di zia Mariangela è costruito in relazione all'identità del marchese: la sua pazzia serve prima ad aggravare la stabilità psicologica di quest'ultimo e successivamente a porsi come termine di confronto e spiegazione per la sua caduta finale. Allo stesso tempo, però, nonostante il ruolo dipendente della zia Mariangela, essa opera anche come elemento di disturbo del centro: è un margine funzionale al centro che mette in discussione la stabilità (qui metaforizzata nell'aspetto psicologico) di tale centro.

Se le regolari apparizioni di Mariangela 'ossessionano' il racconto e il marchese, lo stesso avviene nel caso della moglie di Neli, la quale anch'ella, dopo la prima comparsa in concomitanza con quella della pazza, ritorna tre volte, ai capitoli diciottesimo, ventunesimo e ventiseiesimo, per chiedere che uno dei suoi figli, ora che era rimasta vedova e con tante bocche da sfamare, venga preso a servizio dai Roccaverdina. In tutti i casi, la vista della vedova turba, per ovvie ragioni, il marchese. Lo stesso dicasi per le volte in cui a essere nominato è proprio Neli Casaccio o Rocco Criscione, quest'ultimo ancor più apparizione se si pensa ai tentativi dell'avvocato

²⁷ Bertha è la subalterna sacrificata a favore dell'emancipazione femminile di Jane: l'affermazione di una in termini femministi, corrisponde al sacrificio dell'altra. Secondo Spivak (1985), il femminismo ha sempre celebrato nel romanzo l'emancipazione di Jane a discapito del personaggio subalterno, interpretato come il lato oscuro e il doppio della protagonista e destinato a soccombere perché Jane possa emanciparsi. Si compie in questo modo una violenza epistemica volta ad affermare l'identità occidentale attraverso il detrimento di quella subalterna.

Aquilante, dedito allo spiritismo, di evocarne il fantasma. Da ultimo, tutti questi personaggi ritornano come chiare allucinazioni nelle visioni del marchese ormai caduto pazzo:

La forza dell'allucinazione lo domava, travagliandolo internamente, ed egli usciva da quello stato scoppiando in urli più violenti, più forti, in esclamazioni di terrore: "Eccolo! Eccolo!... Mandatelo via! Ah! Ah! Oh! Oh! Il Crocifisso!... Rimettetelo al suo posto, giù, nel mezzanino! Oh! Oh! Ah! Ah!". E i nomi di Rocco Criscione, di Neli Casaccio, di compare Santi Dimauro, facevano capire il tristo cumulo di impressioni che gli aveva sconvolto il cervello, dove la pazzia già si mutava in ebetismo, senza speranza di guarigione (261).

Le visioni finali sono dunque la summa di tutte quelle che lungo il racconto hanno ossessionato in vari modi il marchese, contribuendo alla sua pazzia. Esse rappresentano quell'affacciarsi continuo dell'alterità sulla unicità e univocità del protagonista e il carattere di apparizione appartiene proprio a tutti i personaggi subalterni, essendo al contrario estraneo ai rappresentanti delle classi superiori. La pazzia del marchese può dunque essere letta anche come la caduta della storia unica di fronte all'emergere delle storie altre. Il risultato finale non è la fine della condizione di subalternità, sebbene dall'altra parte vi sia la fine della condizione di egemonia assoluta – il marchese, sarà utile qui ricordarlo, non ha eredi diretti.

Se a una prima lettura *Il marchese di Roccaverdina* si dimostra completamente dominato dal protagonista, a ben vedere la nutrita schiera di personaggi subalterni svolge un ruolo per nulla secondario o di contorno rispetto alla storia principale. Anzi, il loro ruolo è proprio quello di un costante 'attacco' alla storia principale e l'emergenza, nella coscienza del protagonista come in quella della classe egemone, della sempre più pressante esistenza della subalternità che si affaccia alla storia. Tra tutti i personaggi subalterni, Agrippina Solmo è colei che naturalmente è rivestita di una importanza maggiore e le cui apparizioni sono anche quantitativamente, oltre che qualitativamente, più notevoli. Tuttavia, prima di rivolgere lo sguardo a questo personaggio, si vuole appuntare la lente di analisi a un altro subalterno dal destino particolare: Compare Santi Dimauro²⁸.

5. *Il suicidio di Compare Santi: dalla presenza fisica alla presenza simbolica*

Compare Santi²⁹ tormenta il marchese sia attraverso la propria presenza fisica sia attraverso l'assenza. Contrariamente a Rocco Criscione e Neli

²⁸ Nelle prime pagine del romanzo, per tre volte, il nome del contadino è citato come 'Dimaura', ma successivamente e fino alla fine è scritto 'Dimauro'.

²⁹ 'Compare' è appellativo tipico della Sicilia, ma in questo caso assume anche una particolare assonanza con il verbo 'comparire'.

Casaccio, all'inizio del romanzo il vecchio contadino è presente nella storia. La sua è una vicenda parallela che prosegue di pari passo alla trama principale, senza però intersecarla mai direttamente: è un caso particolare perché è l'unica storia secondaria sviluppata dall'autore, quasi una 'distrazione' di questi, così altrimenti abile a confinare tutti i personaggi e le vicende entro la centrifuga del motivo principale. Compare Santi, infatti, non è afflitto dall'omicidio né è coinvolto direttamente se non per quella testimonianza del suo garzone menzionata nelle prime pagine che avvalorava l'ipotesi di Neli Casaccio come omicida di Rocco. Estraneo ai fatti, la sua ragione d'essere come personaggio nell'economia del romanzo è legata al fatto di essere un povero e anziano contadino il cui pezzo di terra si trova nel mezzo della proprietà del marchese, il quale negli anni era stato capace di allargarla inglobando quelle vicine – tutte, tranne quella di Santi Dimauro che rimane un'isola all'interno del feudo del marchese: finché, schiacciato dalla potenza di quest'ultimo, non è costretto a vendere il proprio terreno e, rimasto privo dell'unico bene, si suicida impiccandosi proprio lì nel territorio ormai non più suo.

È chiaro che anche la storia di Compare Santi è funzionale alla caduta psicologica del marchese e vale in quanto correlata ad essa: il suo suicidio, infatti, motivato dall'essere rimasto senza terra, funziona come cassa di risonanza delle responsabilità del marchese nei confronti di Rocco e Neli. Tuttavia, questo episodio è narrativamente separato da quello centrale dell'omicidio e della passione per Agrippina.

Fino al momento del suicidio, il vecchio contadino ossessiona il marchese attraverso periodiche apparizioni sulla pagina che lo accomunano agli altri personaggi subalterni poc'anzi visti; e anch'egli da vivo fa tre volte la propria 'comparsa'. Nel secondo capitolo, si affaccia da dietro il corpo dell'avvocato con il quale era andato a parlare al marchese che infine lo costringe a vendere il proprio appezzamento: «*Voscenza mi benedica!*» soggiunse questi, sporgendo la testa dietro le spalle di Don Aquilante» (9). Nell'ottavo la carrozza del marchese, che il narratore sta seguendo, lo incontra «seduto su un sasso rasente la siepe dei fichi d'India» (53) lì dov'è il suo terreno ormai venduto. La notazione del 'sasso' e dei fichi d'India non è puramente paesaggistica: si noti invece il rimando al fico d'India dietro al quale il marchese si era nascosto in attesa del passaggio del fattore per ucciderlo e il sasso che rievoca «quel mucchio di sassi» incontrati poco prima dalla carrozza del marchese che «indicava il posto dove era stato trovato il cadavere di Rocco Criscione, con la testa fracassata dalla palla tiratagli quasi a bruciapelo dalla siepe [di fichi d'India] accanto» (52). Come altrove, anche qui dunque una semplice scena è la sapiente ricostruzione di rimandi ed echi lasciati cadere qua e là dal narratore nella definizione di un quadro unico. Poco dopo, all'incontro con Santi segue quello con Don Aquilante alle prese con l'evocazione dello spirito di Rocco, per cui la scena precedente con Santi diventa un'anticipazione di quest'altra, gettando le basi per una vaga comunanza tra il vecchio contadino e lo spirito del fattore morto.

E ancora al diciannovesimo capitolo, ritroviamo nuovamente Compare Santi negli stessi luoghi, incontrato questa volta dal cavalier Pergola che gli domanda la ragione del suo trovarsi lì: «Vengo a guardare quel che non ho più, dice bene *voscenza*. La roba mia se la gode il marchese di Rocca-verdina!» (142). È questa la sua ultima apparizione da vivo.

Dopo il suicidio, la presenza di Compare Santi diventa sempre più pervasiva e va di pari passo con il veloce precipitare delle condizioni psicologiche del marchese: al ventisettesimo capitolo si ha la notizia della sua morte, cui segue nel capitolo successivo una discussione su di essa e sui precedenti casi di suicidio per impiccagione durante la quale un garzone nota che «Compare Santi ha fatto il terzo!» (214). Nel capitolo ventinovesimo Don Aquilante racconta «minutamente com'era andata la cosa» poiché «nessuno poteva saperlo meglio di lui che aveva conchiuso l'affare» (222): attraverso questa strategia narrativa, dunque, il narratore riporta alla luce gli antefatti, ricostruisce la vicenda che finora il lettore poteva solo intuire senza averne avuto una descrizione precisa. Tuttavia, la versione è quella di Don Aquilante, che si situa dalla parte del marchese: il contadino, ormai morto, non può più sostenere direttamente le proprie ragioni. Perciò, anche se i due contendenti non sono presenti al racconto dei fatti, Don Aquilante svolge il ruolo di interprete della voce del marchese e l'esposizione, dunque, segue il punto di vista di quest'ultimo:

“Il vecchio venne da me: «Signor avvocato, finiamola!». Io alla prima non avevo capito. «Che dobbiamo finire?» «Questa storia del mio fondo di Margitello.» «Vi siete deciso finalmente?...»
 “Ma dunque perché?...”, aveva esclamato all'ultimo la marchesa strizzandosi le mani. “Ma dunque perché?”
 “Perché il vecchio avaro avrebbe voluto insieme e fondo e denari. Tutti i contadini sono così; uno più ladro dell'altro. Brutti! Anime di animali in corpo umano...”.

Un paio di pagine oltre, è lo zio Tindaro a commentare sulla vicenda:

Mio nepote il marchese è di altro parere. I negozi sono negozi; non si fanno per disfarli. Ha ragione. Ma quando si combatte con ignoranti che poi sono anche sospettosi e maligni? Il meglio è non avere che spartire con essi. Tanto, possedere o non possedere quella spanna di terreno che dovrebbe importargli? Visto che il vecchio si era pentito della vendita, e che andava là a piangere su le zolle – a un contadino potete prendergli la moglie, la figlia... sta zitto, chiude gli occhi; ma un pizzico di terra no! è come strappargli un brano di cuore – visto che il vecchio si era pentito della vendita, io gli avrei subito proposto: sciogliamo il contratto; ecco il vostro fondo, qua le mie settant'onze... e sputiamoci su, come suol dirsi. Gliel'avevo consigliato, poche settimane fa: “Nepote mio, levatelo di torno questo compare Santi Dimauro!” (224).

Il commento dello zio Tindaro è anche un giudizio sui contadini «sospettosi e maligni», a cui tuttavia Compare Santi – né alcuno dei contadini – può controbattere. Tra le righe del discorso dello zio, emerge il punto di vista di Santi «pentito della vendita» e per questo suicida; il togliersi la vita è l'unico atto che il contadino può compiere di fronte al potere egemonico³⁰. Infatti, tramite questo gesto la sua figura trasfigura e diventa simbolica, andando ad aggiungersi alla schiera di subalterni che, ormai privi della materialità del proprio corpo, estromessi dalla storia, in realtà ritornano e continuano a manifestarsi dentro la storia come forze non completamente visibili, marginalizzate dalla violenza epistemica imperialista del centro (Spivak 1985), ma tuttavia agenti.

Difatti, all'inaugurazione della *Società Agricola*, il cugino Pergola, allegro per il vino, incita per gioco Don Aquilante a evocare gli spiriti: «Si fa così? Si fa così, gran mago? Evocate compare Santi Dimauro!... Evocate Rocco Criscione!... Devono essere in queste vicinanze... Spiriti erranti!...» (237). Naturalmente, un tale scherzo turba ulteriormente il marchese, per cui quegli spiriti hanno davvero consistenza reale nella sua mente sotto forma di incubi:

Il marchese era ricaduto in quello stato di intermittenza di pensiero da cui si era destato un istante poco prima; solamente gli risuonavano negli orecchi fioche, quasi indistinte, le parole del cugino: “A quegli insinua: ammazza! A questi insinua: ammazza!”. Sì! Sì! Il diavolo gliel'aveva soffiata, ohimè! Un'intera settimana la terribile parola... Ed egli aveva ammazzato!... Così, dopo, il diavolo aveva suggerito a compare Santi Dimauro: “Impiccati! Impiccati!”. E quegli si era impiccato!... Non si sarebbe dunque mai sbarazzato di questi incubi? (234).

Infine, i nomi dei vari subalterni esclusi per sempre dalla storia ricompaiono nel delirio finale, sigillando la loro ultima apparizione e sottolineando la loro azione erosiva nei confronti del marchese.

6. *Duplicità della dedizione di Agrippina Solmo*

Il personaggio subalterno più importante e complesso è Agrippina Solmo. Si può in parte concordare con il parere di Croce (1922) secondo cui «la povera contadina è la vera protagonista» del romanzo, «simbolo vivente di sconfinata sottomissione al padrone e all'amore» (115), a patto di tener conto della subordinazione del personaggio rispetto al marchese e dell'importanza di tale aspetto nella lettura del romanzo. Se altrove il criti-

³⁰ Avendo già osservato il gioco dei numerosi rimandi presenti nel romanzo, ancora si può notare che il suicidio di Compare Santi evoca quello non compiuto dello stesso marchese, il quale vi era stato tentato da quei «tetri fantasmi» (70) che lo atterrivano.

co aveva fatto pesare il suo severo giudizio sull'opera del Capuana, troppo naturalista da risultare fredda, su questo personaggio egli appunta invece le proprie simpatie, scorgendovi in essa non più mera analisi ma 'poesia'. Secondo Croce, la contadina «non esce mai un istante dal suo sentimento di umile soggezione» (114) e sarebbe proprio questa la cifra caratteristica che eleva il personaggio e muove la compassione, ancor prima che del critico, dell'autore stesso. È tuttavia necessario notare la dualità di quella sconfinata sottomissione, il fatto cioè che questa dedizione assoluta e inattaccabile, che accetta passivamente ogni volere del marchese, è in realtà anche il centro della resistenza del personaggio che in questo modo acquista un potere quasi invisibile ma ben operante nei confronti del marchese. E infatti Agrippina, passiva e sottomessa, anche nei confronti di un personaggio così potente e assolutistico come il marchese riesce ad assurgere a protagonista del romanzo. Sarà allora utile interpretare Agrippina Solmo come 'l'Altra Donna', colei che la Showalter (1993), riprendendo un suggerimento della Spivak (1981)³¹, definisce «la donna fuori dall'accademia nel "mondo reale", o nel Terzo Mondo» (214 *trad. mia*)³²; in lei si intersecano la doppia condizione di alterità e come donna e come subalterna.

Le parole del narratore sin dall'inizio veicolano un'immagine della donna come una popolana completamente assoggettata, umile e difensiva, come la scarsa descrizione che la presenta per la prima volta nel romanzo fa trasparire: «Vestita a lutto, avvilluppata nell'ampia mantellina di panno nero che le copriva la fronte, lasciando scorgere, tra le falde tenute strette con le due mani sul mento, appena gli occhi il naso e la bocca» (12). Più oltre, si viene a sapere che il marchese «aveva posseduto quella contadina sin da quando ella aveva sedici anni» (13). Immortalata in un gesto di chiusura, che fa pensare essere anche di difesa, verso il mondo, abbigliata secondo la tradizione, 'posseduta' dal nobile, è in realtà stata mantenuta «meglio di una signora», il che la colloca in quella posizione ibrida che abbiamo già notato precedentemente. Eppure, la sua forza nei confronti del marchese non si esaurisce nello status di 'serva-padrone'. La parola 'posseduta' usata dal narratore per definire il rapporto tra il marchese e Agrippina diventa particolarmente significativa quando nelle pagine successive troviamo più volte riferimenti a questo concetto in chiave opposta, vale

³¹ «Non vedo alcuna maniera per evitare di insistere sul fatto che ci debba essere simultaneamente un altro focus: non meramente chi sono io? ma chi è l'altra donna? Come la nomino? Come lei mi nomina? Questo fa parte della problematica che discuto? È, infatti, l'assenza di tali impossibili ma cruciali domande che porta la «donna colonizzata» come «soggetto» a vedere gli investigatori come creature dolci e comprensive provenienti da un altro pianeta e liberi di andare e venire; o, a seconda del grado di socializzazione all'interno delle culture colonizzatrici, a vedere che il «femminismo» ha una dose avanguardista di classe e le libertà per cui combatte come lussi, infine identificabili nel «sesso libero» di un qualche tipo» (Spivak 1981, 179 *trad. mia*).

³² «the woman outside of academia in the "real world," or the Third World».

a dire nel senso del nobile posseduto dalla contadina, non questa volta in termini materiali ma psicologici ed emotivi. Al loro secondo incontro, il marchese domanda se a mandarla è stato «Domineddio o il diavolo» (27); lo domanda a lei, due volte, ma lo domanda anche a se stesso e ritorna questo dubbio quand'egli ripensa, tempo dopo, a quell'incontro nel quale se l'era trovata davanti affondando la sua tentazione di suicidarsi. Mamma Grazia pensa che lei lo abbia «stregato» (26), mentre altrove la zia baronessa parla di «malia» (47) e il marchese crede che la Solmo abbia fatto un'«opera diabolica» (71) o la «fattura» (86) nei suoi confronti. Per lei, il marchese arriva a uccidere, causando in ultima analisi la rovina della sua stessa esistenza sia a livello mentale, che sociale ed economico – l'impresa della *Società Agricola*, nella quale il marchese investe molto tempo e denaro, oltre a essere l'ennesimo atto di «potenza e forza» (136), è soprattutto il tentativo di distrarre la propria mente dai pensieri tormentosi, ma si rivela infine un fallimento economico poiché il vino è aceto.

La stessa inamovibile dedizione della Solmo verso il marchese, sino agli ultimi attimi, quando, abbandonato da tutti, compresa la moglie, lei sola «lo vestiva, gli lavava la faccia, lo pettinava, gli dava da mangiare, con cura materna» (265), non è da leggersi univocamente come il segno di una inalterabile oppressione da lei stessa interiorizzata³³ e riattivata anche quando il centro di potere non è più in grado di imporre la propria forza; bensì funziona in maniera duplice anche nella direttiva opposta: come minaccia ricorrente del margine verso il centro. Il pensiero di lei, dalla quale il marchese non può liberarsi, quella 'malia' o 'fattura' che lei avrebbe imposto su di lui, sono la cifra della dualità della sua sconfinata dedizione, come lo stesso nobile comprende e confessa a Don Silvio: «Per quasi dieci anni, l'avevo vista davanti a me umile, obbediente come una schiava, senza ambizioni di alcuna sorta. Questo formava la sua forza, il suo potere sul mio cuore» (65). È paradossalmente attraverso questa obbedienza senza ambizioni che la Solmo acquista *agency* nei confronti del marchese.

A livello narrativo, la forza del personaggio si manifesta, come nel caso degli altri subalterni, attraverso le costanti apparizioni, attraverso cioè la sua presenza fisica e, soprattutto, la sua presenza come immagine, quindi simbolica, nella mente del marchese. Tuttavia, benché più volte appaia in carne e ossa, benché la sua innegabile importanza all'interno della vicenda narrata, di lei, dei suoi pensieri, dei suoi tormenti interiori, poco o quasi nulla il lettore viene a sapere al di fuori di quella irreprensibile dedizione.

Alla sua prima apparizione, un semplice confronto quantitativo mette in luce la differenza e la subalternità del personaggio, a cui sono concesse le sole poche parole con le quali giustifica la sua visita al marchese: «Sono venuta per qualche notizia, se mai...» (12). Ciò che segue non è un

³³ Cappello (1994) nota che Agrippina «ricambia con assolute e totali dedizione e sottomissione, perfino inumane a volte, ma che danno l'idea di una tragica condizione di convinta subalternità a cui, pare, la donna è abituata» (125).

dialogo, come ci si aspetterebbe, ma un monologo da parte del marchese; la voce della contadina regredisce nel silenzio. Dopo l'intervento del nobile, segue una digressione del narratore con lo scopo di spiegare chi è il nuovo personaggio intervenuto e che rapporto intrattiene con il marchese. Poi, quando il flusso narrativo riprende, è Don Aquilante a parlare per invitare la donna, rimasta immobile, ad andare. La sua silenziosa uscita di scena è l'esatta rappresentazione della sua condizione: «Agrippina Solmo abbassò gli occhi, stìe un istante indecisa, poi, senza un motto né un gesto, lentamente volse le spalle e sparì come se avesse avuto le suole delle scarpe foderate di ovatta» (13-14).

Nei primi capitoli seguono altre due apparizioni di Agrippina. La prima è al cospetto della baronessa di Lagomorto, in cui la contadina insieme a gesti e comportamenti che denotano la sua inferiorità sociale ne assume altri di maggiore alterigia: «Il tono della voce era umile, l'atteggiamento no», «l'energica protesta», «occhiata divampante di indignazione» (19). Nella seconda occasione, per la prima e unica volta un indiretto libero introduce il lettore nei pensieri della contadina, mentre il narratore la segue aggirarsi per la nobile casa in cerca del marchese:

Si rivedeva occupata a riguardare la biancheria, a riporre negli armadi quella lavata e stirata; in faccende per la casa, assieme con mamma Grazia che brontolava, povera vecchia, perché si credeva spodestata della sua autorità di nutrice. [...]

Ma dov'era?

Non lo aveva trovato in camera, né nella sala da pranzo, né in salotto, né nello studio, né in quella stanza ingombra di selle vecchie e nuove, di briglie, di cavezze, di arnesi di ogni sorta per carrozza e per carri.

Là, in un angolo, coi capelli disciolti, ella si era dati tanti pugni su la testa! Accoccolata per terra aveva singhiozzato e pianto una intera nottata, quando le era stato annunziato: "Domani te n'andrai a casa tua, per l'occhio della gente. Vi sposerete fra un mese!". Erano passati quasi tre anni, ma in quell'istante le pareva di vedere in quell'angolo un'altra se stessa e ne sentiva immensa pietà.

Ah! Si sarebbe buttata di nuovo per terra, dandosi pugni su la testa, a sfogarsi a piangere la sua mala sorte anche ora!...

Dov'era? Come non lo trovava?

Giunta davanti al pianerottolo della scala che conduceva al piano di sotto, cominciò a scendere. La testa le vagellava talmente, da sentir bisogno di appoggiarsi al muro per non ruzzolare gli scalini.

"Voglio saperlo! Dalla sua bocca voglio saperlo!"

E attraversava altre stanze quasi vuote, e spalancava altri usci, fino alla cameretta laggiù, in fondo, dove aveva dormito nei primi mesi, allora! e dove era restata parecchie settimane quasi nascosta, vergognandosi di farsi vedere per le stanze da mamma Grazia, da Rocco, dalle altre persone di casa.

E nell'atto di stendere la mano al pomo di rame dell'uscio, quasi la parete fosse sparita a un tratto, le parve di vedere il lettino con la coltre bianca, e il tavolino con lo specchio, e il lavamano di ferro, e le vesti appese al muro, e la cassa nuova di abete, tinta in verde, allato all'uscio, con la biancheria che ella si era cucita da sé, con le calze che si era lavorate da sé a casa sua, prima che il marchese si risolvesse di farla venire là, seccato di andare da lei, di notte, a ora tarda, in quel remoto vicoletto dov'ella abitava... (25-27).

È questo un momento particolarmente significativo del testo, poiché è l'unico di tutto il romanzo che esplicita i sentimenti e i tormenti di Agrippina, l'unico in cui la narrazione passa attraverso i suoi occhi – questa, sì, una vera 'distrazione' del narratore, che concede all'interiorità del personaggio subalterno di emergere alla superficie senza la mediazione di altri personaggi appartenenti alle classi più agiate. Tuttavia, dopo questo momento di intimità concesso al lettore con uno dei personaggi principali della storia, Agrippina retrocede nell'oggettività della rappresentazione, osservata dall'esterno, 'parlata' e 'discussa' dagli altri, acquistando in questo modo pienamente il suo status di «fantasma» («Mamma Grazia [...] se la vide davanti come un fantasma» 25), proprio di tutti gli altri personaggi subalterni.

Prima della sua ultima apparizione al capezzale di un ormai moribondo marchese, Agrippina Solmo ritorna ancora al capitolo tredicesimo, in una scena che palesa ulteriormente la sudditanza della sua condizione. Due pastori di Modica chiedono il permesso al marchese perché il più giovane possa sposare Agrippina, denotando la mancanza di libertà dei subalterni nel poter liberamente scegliere anche nelle questioni private che riguardano la loro vita; tuttavia, se i pastori si sentono in dovere di chiedere il permesso, la contadina è naturalmente esclusa da queste discussioni e anche nel successivo dialogo che ella intrattiene con il marchese si comprende che il matrimonio è per lei solo un'alternativa, un motivo di fuga: «Ed ora, si perderà di me anche il nome. Vado via, in un paese dove nessuno mi conosce; per disperazione vado via... Se un giorno però... Serva, serva e nient'altro! Ah! Vorrei dare il mio sangue per *voscenza!*» (98). Nondimeno, nel momento di maggiore asservimento, quando acconsente a sposare chi non ama pur di essere distante dal paese dove la sua vita è segnata e, allo stesso tempo, ribadendo il suo totale asservimento al nobile, la sua devoluzione funziona ancora una volta in maniera duplice, poiché all'allontanamento fisico dal centro della storia non corrisponde anche la rimozione totale del personaggio, che continua al contrario a 'ossessionare' insieme agli altri subalterni il marchese, formando una galleria di 'dolorose figure':

Non poté fare a meno di stare in ascolto, distraendosi, o piuttosto confondendo con quel grido l'intima voce che gli si lamentava nel cuore, mentre gli sfilavano quasi davanti agli occhi a intervalli o confusamente Rocco Criscione, Agrippa Solmo, don Silvio La Ciura,

Zòsimo, Neli Casaccio, dolorose figure di vittime sacrificate alla sua gelosia, al suo orgoglio, alla sua impenitenza. Rocco, bruno, con neri capelli folti, con occhi nerissimi, penetranti, con impeto di virilità che scattava nella parola e nei gesti, eppure devoto a lui, altero di sentirsi chiamare *Rocco del marchese*, e in atto di ripetergli le parole di quel giorno. “Come vuole *voscenza!*”. Agrippina Solmo, chiusa nella mantellina di panno scuro, che andava via singhiozzando, ma con un cupo rimprovero, quasi minaccia, nello sguardo. Don Silvio La Ciura, steso sul cataletto, col naso affilato, con gli occhi affondati nelle occhiaie illividite dalla morte, la bocca sigillata per sempre, come egli si era rallegrato di vederlo, davanti a la cancellata del *Casino*, tra la folla. Zòsima, con quella bianchezza smorta, con quel sorriso di tristezza rassegnata, che non osava ancora credere alla sua prossima felicità, con quel diffidente “Ormai!” su le labbra, che in quel punto gli sembrava profetico: “Ormai! Ormai!...” (178-179)³⁴.

Chiusa in una condizione di totale sudditanza, da lei stessa interiorizzata, esclusi i suoi desideri sia dal testo narrativo sia dalla possibilità di azione, ridotta a sembianza di fantasma, nondimeno Agrippina Solmo ha molto più potere di quello che lo stesso narratore sembra volerle concedere, tanto da far dire a Croce che è lei la vera protagonista del romanzo. Nella rappresentazione che Capuana ci offre di questo personaggio si concentra la dualità del mondo subalterno che, sebbene marginalizzato ed escluso dalla narrativa principale, tuttavia esiste e tramite la presenza, tramite quell'*esserci* continuamente negato a livello ufficiale, opera.

Nell'apparenza di un mondo dominato da un singolo centro del potere, il romanzo fa in realtà trapelare zone 'grigie' che rivelano lo spazio *in-between* occupato dallo stesso Capuana. Sebbene non ci sia un dichiarato intento da parte dell'autore di rappresentare atti di resistenza al centro egemone né di prendere parte a contro-discorsi, il testo, profondamente influenzato dal proprio tempo, è metafora delle ambiguità presenti nella Sicilia colonizzata. Il *Marchese* non è ideato con una precisa volontà di inserire la voce del subalterno all'interno del testo, ma essa tuttavia emerge come residuo ineliminabile che disturba la – supposta – compattezza del discorso dominante.

³⁴ Don Silvio La Ciura e Zòsima non appartengono alle classi subalterne, essendo l'uno un sacrestano e l'altra una nobile decaduta. Sono tuttavia personaggi deboli nei confronti del marchese. Del primo, in occasione della confessione, il narratore nota ben due volte il suo aspetto quasi femminile: «umile espressione di sorridente dolcezza e bontà quasi femminile» (62) e «abituale dolce sorriso di bontà quasi femminile» (69), quasi per sottolinearne la debolezza. Anche Don Silvio narrativamente agisce quale elemento di ossessione come i personaggi subalterni e la sua morte non cambia questa sua funzione. Lo stesso dicasi per Zòsima, la quale in quanto donna è comunque in una posizione subalterna al marchese e non ha potere decisionale all'interno della coppia.

Verga, al contrario, mostra una scrittura più consapevole di queste dinamiche e nella sua opera l'intento di dare rappresentazione 'diretta' al subalterno è evidente. I prossimi due capitoli sono dedicati allo scrittore di Vizzini e in entrambi preoccupazione iniziale è mostrare lo sviluppo di questa consapevolezza all'interno della produzione verghiana e i risultati cui essa giunge.

CAPITOLO TERZO

TENSIONI COLONIALI NELLE NOVELLE DI VERGA

1. Da “Nedda” ai Malavoglia: l’emergere tematico e stilistico dei subalterni

L’opera di Giovanni Verga (1840-1922)¹, rispetto a quella del Capuana, si costituisce come un corpus più omogeneo, sia nella forma (limitata a romanzi, novelle e opere teatrali) sia nei contenuti, per i quali la critica ha tradizionalmente riconosciuto due filoni principali: quello giovanile, caratterizzato da una produzione di tipo borghese e mondano², e quello dell’età matura, contrassegnato dalla ‘svolta’ o addirittura ‘conversione’³ veristica di cui la novella “Nedda” (1874) per molti critici costituirebbe il punto di cambiamento⁴. Secondo questa interpretazione, nel passaggio dalle opere borghesi a quelle veriste si registra un mutamento tanto dell’oggetto della rappresentazione, che ora si appunta verso gli strati popolari

¹ Per le notizie biografiche dello scrittore si rimanda a Cattaneo (1963), De Roberto (1964), Borsellino (1982) e Raya (1990).

² A questa produzione si fanno risalire i romanzi *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (1871), *Eva* (1873), *Eros* (1875) e *Tigre reale* (1875), pubblicati prima della raccolta di novelle *Vita dei campi* (1880), e il romanzo *Il marito di Elena* (1882), che, sebbene per molti versi sia simile per stile e argomento alle opere ora citate, vede la luce dopo *I Malavoglia* (1881).

³ Tesi, questa, sostenuta inizialmente da Capuana e poi ripresa da Russo, il quale influenzerà molti critici a venire. Secondo Sapegno (1966), la conversione sarebbe addirittura avvenuta per una sorta di crisi ‘umana’: «La conversione e l’inizio dell’arte grande di Verga nacque proprio da una reazione intima contro questo fervore giovanile [...]. È lecito supporre che, alle radici della conversione letteraria, si nascondesse una crisi semplicemente umana, di stanchezza e quasi di nausea nei confronti di quella società di ricchi mondani, di guadanti, di spostati, di femmine oziose o frivole, che era stato fino allora il mondo di Verga» (233-34). Su posizioni simili Masiello (1972), il quale tuttavia, non ravvisando un vero cambiamento dal punto di vista ideologico, ma solo letterario dovuto alla presa di coscienza di una crisi storica, sente come ‘impropria’ la parola ‘conversione’.

⁴ “Nedda” come punto di svolta nell’arte verghiana è motivo presente sin nei primi commentatori di Verga (si veda in particolar modo Capuana 1882); questa lettura fu poi definitivamente consacrata dall’influente saggio di Croce (pubblicato originariamente in *La critica* nel gennaio 1903 e poi ripubblicato in *La letteratura della nuova Italia*, 1922) e da quello ormai classico di Russo (1920 [1995]).

della Sicilia rurale, quanto nello stile della scrittura⁵, che dalle novelle di *Vita nei campi* (1880) al romanzo *I Malavoglia* (1881) matura nel senso dell'acquisizione di tutti quegli artifici retorici atti a portare la narrazione verso l'impersonalità e l'aderenza all'oggetto rappresentato.

Anche per il presente discorso "Nedda" è punto di snodo fondamentale, non tanto per dimostrare o smentire la tesi che la novella costituisca il momento di svolta all'interno dell'opera verghiana, quanto per tracciare dall'inizio il percorso compiuto dall'autore nella rappresentazione dei personaggi subalterni, essendo la novella il primo scritto verghiano in cui l'universo popolare è protagonista del testo. Il mondo rurale siciliano era, per la verità, già comparso in alcuni dei precedenti romanzi dello scrittore catanese ed è per questo che l'analisi prende l'avvio da uno dei romanzi giovanili più rilevanti dell'autore, *Eva*. Esso ci consentirà di verificare il passaggio di Verga da una rappresentazione tradizionale e convenzionale della Sicilia, basata sul concetto chiave del pittoresco, a una più critica e problematica in *Vita dei campi* e *I Malavoglia*.

Un'analisi di questo genere, pur condotta sotto la prospettiva postcoloniale, non può esimersi dall'affondare le proprie radici nella critica già esistente. Addentrarsi in essa equivale ad avventurarsi in un ginepraio cangiante in dipendenza dal momento storico in cui i vari interpreti si sono cimentati a commentare l'opera dello scrittore siciliano; cosicché accanto al pullulare di articoli e testi critici sono sorte anche diverse antologie – specie negli anni '70 con il fiorire del filone marxista⁶ – mosse dall'esigenza di riprodurre un panorama della critica verghiana e di offrire una critica a tale critica, mettendone di volta in volta in luce pregi e difetti, limiti e aperture. I due nodi, in particolare, su cui si è esercitata tale critica sono la questione dello stile e della lingua e quello dell'ideologia verghiana, individuando spesso volte nel primo un riscontro del secondo o nel secondo i motivi delle soluzioni adottate da Verga per il primo⁷ oppure rilevando l'esistenza di uno scarto tra la sperimentazione linguistica da un lato e l'ideologia conservatrice dall'altro⁸. Indubbiamente, il fascino dell'opera

⁵ Secondo Pullega, invece, "Nedda" «in realtà non è altro che una novità di contenuto, stilisticamente ancora in linea con i primi romanzi» (1975, 40).

⁶ Si vedano a tal proposito le antologie a cura di Asor Rosa (1973), Pullega (1975), Luperini (1976), Ghidetti (1979), poi ripubblicata con alcune modifiche insieme a Gherarducci (1994).

⁷ L'idea che l'ideologia verghiana sia riflessa nello stile adottato dallo scrittore si riassume nella formula di Asor Rosa secondo cui: «La sua ideologia [...] è la sua poetica» (1979, 133).

⁸ Secondo Baldi il pessimismo ideologico e la sfiducia nella società contemporanea permisero a Verga di costruire uno stile libero da una parte dalla mitizzazione del mondo popolare e dall'altra dalla celebrazione dei miti nazionali del progresso; lo scrittore catanese quindi, riuscì a essere progressista nello stile nonostante fosse conservatore in politica: «l'opera verista del Verga, pur muovendo da posizioni chiaramente 'di destra', non è affatto "gratificante e consolante per il contesto bor-

dello scrittore catanese che si definisce ‘maggior’ o ‘matura’ o ‘verista’ – salvo poi spesso contestare o problematizzare quest’ultima etichetta –, la produzione, cioè, che va da *Vita dei campi* a *Mastro Don Gesualdo* (1889), saltando però quel romanzo di nuovo ‘mondano’ e simile ai testi giovanili che è *Il marito di Elena* (1882), è l’acostarsi a una tematica – quella dei subalterni siciliani – ‘quasi’ nuova e in modo senza dubbio nuovo. In particolare, cosa che costituisce il vero cruccio critico, il fatto che a compiere una tale operazione fosse un appartenente all’alta borghesia terriera di dichiarate scelte ideologiche e politiche conservatrici, antidemocratiche ed elitarie. Quello che è stato definito come il ‘caso’ Verga nasce, dunque, da questa reale o apparente contraddizione, che ha portato la critica nei decenni a scorgere nello scrittore siciliano posizioni che vanno dal prefascismo⁹ al socialismo¹⁰. *L’impasse* creata dalla «sproporzione o addirittura l’incongruenza fra il pensiero e la parola, la limitatezza dell’uomo e la grandezza dell’artista, l’umanità del narratore e il codismo reazionario del politico», come l’ha sintetizzata Asor Rosa (1987, 165), è stata superata di volta in volta in vari modi, ponendo ora di più l’accento sugli aspetti stilistici (filone in particolare alimentato dagli studi di Devoto e Spitzer¹¹), ora sul realismo che, di là delle convinzioni politiche dello scrittore, documentando la realtà non poteva, per il parere dei commentatori, che documentare la reale situazione in cui si dibattevano le vite delle plebi siciliane. In questa sede sarebbe troppo lungo e poco funzionale riassumere

ghese”, come è stato affermato, ma è al contrario sgradevole, inquietante, corrosiva: la prova migliore è nei fatti, nella reazione storicamente accertata proprio di quel “contesto borghese”, cioè nell’insuccesso a cui lo sperimentalismo veristico condannò la narrativa vergghiana presso il pubblico contemporaneo» (1980, 38).

⁹ Si legga, ad esempio, quanto scriveva Giuseppe Bottai: «Verga non sopprimeva del tutto, lo concediamo, la lotta di classe. [...] Ma spostava, contro le cristallizzazioni socialiste e demagogiche, i piani della fatale contesa; talché veniva a identificare la classe umile con l’Italia umile, le classi sopraffattrici con le nazioni plutocratiche sopraffattrici. Il socialismo diveniva così nazionale, e la nazione acquistava per converso un contenuto e una ragione di vita profondamente sociale. Questa è, fino a prova contraria, la linea tracciata dal fascismo, e che dovrà essere seguita e percorsa con giovanile baldanza fino alla meta; questa è la prassi politica fascista» (in Pullega, 147).

¹⁰ A questo proposito, si veda invece, a titolo d’esempio, l’articolo pubblicato dal Russo su «l’Unità» il 27 gennaio 1952 con l’eloquente titolo «Verga, il poeta della povera gente», dove il critico concludeva: «Verga ci viene incontro quale scrittore, simile ad altri scrittori russi dell’Ottocento, che non profetizzano un nuovo assetto sociale, ma lo preparano intanto e ne suggeriscono dolorosamente la fatale necessità» (ora in Russo 1955, 326).

¹¹ Si vedano soprattutto i saggi *I «piani del racconto» in due capitoli dei Malavoglia* del Devoto (1954), in cui il critico individua la specificità dello stile vergghiano dei *Malavoglia* nella presenza di diversi «piani» stilistici che costringono il lettore a «intervenire», e la risposta dello Spitzer (1956) in *L’originalità della narrazione nei Malavoglia*, che insiste invece sull’uso sistematico dell’indiretto libero nel romanzo.

tutte le posizioni che si sono succedute nel tempo nel tentativo di risolvere il ‘caso’, giungendo a risultati completamente opposti anche rispetto alla definizione dell’ideologia verghiana: Cirese, ad esempio, nel ’55, a conclusione di uno studio sui proverbi presenti ne *I Malavoglia* affermava che le intenzioni dello scrittore sono storiche (31), mentre Asor Rosa, nella sua ricognizione sulla rappresentazione del popolo nella letteratura contemporanea sosteneva che nello scrittore catanese «c’è una visione di carattere più metafisico che storico» (1979, 59).

In realtà, non è stato sufficientemente notato come il ‘caso’ Verga sia ulteriormente complicato dalle condizioni storiche e dalle dinamiche coloniali presenti nell’Italia post-unitaria: in gioco nella scrittura verghiana non c’è solamente il confronto tra classi diverse e la rappresentazione dei subalterni da parte degli appartenenti ai ceti privilegiati, ma anche l’intracciarsi dei discorsi di tipo coloniale che si svilupparono all’interno del paese intorno e dopo il 1861. Tenere conto di questi aspetti, arricchisce il quadro e pone lo scrittore catanese e le sue opere nell’intersezione di più elementi che possono aiutare la comprensione del ‘caso’ senza dover ricorrere a forzature ed etichettature legate alla definizione ideologica dello scrittore, alle sue prese di posizione in campo politico e alle interpretazioni finora svolte in questo ambito dalla critica, liberando in questo modo dall’*impasse* della contraddizione in cui pare cadere la sua opera.

Impostare l’analisi tenendo conto della prospettiva postcoloniale porta a due importanti conseguenze. La prima è di tenere in maggiore considerazione il quadro storico – coloniale – nel quale Verga si trova a scrivere e operare. In molte occasioni, infatti, le figure che lo scrittore rappresenta nelle sue opere migliori assurgono ad archetipi, hanno valore mitico, diventano universali; ciò, però, non elimina il loro radicamento in un ambiente geografico e storico ben preciso e il conseguenziale fatto che, se osservate da vicino, esse siano portatrici anche di tutte le tensioni che investono l’isola nei decenni post-unificazione. In seconda istanza, avvicinarsi di più al contesto storico aiuta ad affondare l’analisi su elementi concreti e a basarsi sul testo, deviando quindi il fulcro dell’attenzione dall’ideologia verghiana che avrebbe informato l’opera. Molte volte, infatti, la critica, soprattutto nell’ambito di quella che si definisce marxista, ha avuto al centro della propria preoccupazione la definizione dell’ideologia verghiana, spesso con l’intento principale di stabilire se essa fosse – e in quale grado – reazionaria o meno, perdendo quasi completamente di vista il testo e astraendosi da un più preciso contesto storico. Propongo, invece, di spostare la critica al di fuori della questione ideologica e situarla, invece, all’interno del contesto storico coloniale.

2. “Nedda”: dalla «novelluccia da niente» alla Sicilia rurale

Alla fine del 1872 Verga si trasferì a Milano, dove risiedette fino al 1893, anche se questa, come si sa, non fu soluzione né definitiva né permanente,

ma alternata a frequenti ritorni in Sicilia. Quegli anni furono fondamentali a livello nazionale per l'emergere della questione meridionale: Roma era stata da poco annessa al nuovo stato italiano, divenendone capitale, e la guerra civile legata al brigantaggio (1861-1870) nelle zone meridionali si era appena conclusa con la soppressione delle bande dei contadini e, in reazione, l'aumento dell'emigrazione oltreoceano. Nondimeno, la sconfitta delle rivolte contadine non portò né a una pacificazione in quelle aree né a un miglioramento delle condizioni di vita delle masse rurali, lasciando irrisolti i problemi ereditati dal regno borbonico da una parte e acuiti o creati *ex novo* dall'annessione italiana dall'altra. Contemporaneamente a questi eventi politici e sociali, nella coscienza nazionale di quegli anni si consolidarono i discorsi meridionalisti intorno alle aree del Sud Italia e la 'scoperta' a livello nazionale dell'esistenza del Sud come area diversa e problematica¹².

I primi anni di Verga a Milano corrispondono, perciò, al periodo di questa 'scoperta', le cui basi erano già state poste durante il processo di annessione (Petrušewicz 1998) ma diventarono discorso comune a livello nazionale negli anni successivi e ricevettero la consacrazione con la fioritura della letteratura meridionalistica inaugurata da Villari, il cui volume *Lettere meridionali* è del 1875, e dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino uscita nel 1876. All'altezza dell'approdo nella capitale lombarda, lo scrittore catanese aveva già pubblicato *Una peccatrice* (1866) e *Storia di una capinera* (1871) e stava attendendo alla scrittura di *Eva*, uscito l'anno successivo (1873) presso Treves. Si tratta di romanzi di argomento e ambientazione derivati dall'esperienza del suo primo soggiorno fuori dall'isola natia, a Firenze, dunque con personaggi di estrazione borghese e aristocratica che per lo più, così come sarà anche per il successivo *Eros* scritto nel 1874 e pubblicato nel 1875, si muovono tra case di lusso e sfarzose feste private, tra intrighi amorosi e gelosie, pallori e rossori. Molti critici hanno considerato l'importanza di *Eva*, soprattutto per la prefazione polemica in chiave anti-borghese che accusa l'edonismo e il materialismo della società borghese in cui l'arte è diventata «un lusso da scioperati»¹³ e conclude che «viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tal vita» (225). È, per molti, un segno

¹² Sulla scoperta del Sud, la questione meridionale e gli anni postunitari in cui si svilupparono questi discorsi si vedano, tra le altre, le pagine che Petraccone (2005, 3-45) dedica al tema.

¹³ Qualche anno dopo, in una lettera privata del 19 febbraio 1881 a Capuana, Verga esprime lo stesso concetto in modo molto simile: «Tu a Mineo ed io a Catania siamo in famiglia; ed in famiglia chi ci prende sul serio, noi e la nostra *professione* se non pei denari che ci costa? A Mineo chi ti conosce altrimenti che come Don Lisi Capuana, sindaco ex, e sindaco possibile, possidente agiato tanto da darsi il lusso di non far niente, o far dell'arte, che è lo stesso?» (in Perroni 16 marzo 1940, 127-28). È evidente la coscienza di una crisi non certo passeggera dell'intellettuale e del suo ruolo nella società.

dell'insofferenza di Verga verso la società mondana di Firenze e Milano e il seme dell'imminente 'conversione' letteraria che avverrà con il bozzetto "Nedda" del 1874. Per Moe «*Eva* costituisce un punto di partenza non ortodosso per considerare la rappresentazione della Sicilia da parte di Verga» (in Lumley e Morris 1999, 150) e in questo romanzo, sempre secondo il critico, lo scrittore catanese propone una visione pittoresca dell'isola, denunciata dalla scena in cui Eva chiede a Enrico Lanati, giovane pittore siciliano trasferitosi a Firenze, un suo quadro nel quale sono raffigurati i faraglioni della spiaggia di Aci Trezza¹⁴. A questo momento del romanzo si dovrebbe anche aggiungere l'emblematico finale: Enrico, malato terminale, decide di tornare al proprio paese e morire nella campagna siciliana tra gli affetti familiari e toni piuttosto patetici e insistiti sul sentimentalismo¹⁵. È evidente il contrasto tra la mondana Firenze, luogo di feste, sfarzi, amori irregolari, passioni sfrenate, ispirazioni artistiche e vita frenetica, e la tranquilla campagna siciliana, dove regnano la quiete, l'affetto familiare, profondo, sano e misurato, posto ideale in cui trovare la pace – e se stessi – prima della morte.

La Sicilia, in effetti, agli occhi dell'esule Verga si configura spesso come luogo di «sereno raccoglimento» (in Perroni 1940a, 120), così come indicato nella lettera a Capuana del 1879 a proposito dei *Malavoglia*; ma proprio la capacità di superare questa visione idealistica renderà pregio agli scritti migliori del catanese. Se è pur vero, infatti, che inizialmente Verga sfrutta l'immagine pittoresca della Sicilia nel modo in cui si era andata costruendo per secoli nei discorsi dei viaggiatori del Grand Tour poi fatti propri anche all'interno della penisola dopo l'unificazione (Bertelli-

¹⁴ La presenza dei famosi faraglioni che si stagliano davanti alla costa di Aci Trezza, conosciuti con il nome di Ciclopi, è segnalata da Bertellini (2010) in alcuni quadri di fine '700 per mano di artisti stranieri e poi a fine '800 nei lavori di diversi fotografi italiani, dimostrando l'alto valore pittoresco rivestito dai faraglioni e la cristallizzazione dell'immagine del Sud in alcuni «*loci classici*» (59), che Verga, in *Eva*, sfrutta sapientemente.

¹⁵ Si considerino, ad esempio, i brevi accenni al paesaggio, descritto in toni idilliaci: «Fuori Aci Sant'Antonio, dopo un cinque minuti di corsa per quella bella strada che svolge agli occhi del viandante l'incantevole panorama della vallata di Aci, tutta seminata di ville e di villaggi, fra le vigne e i boschi di aranci, sino al mare, la mia guida mi additò una casetta elevata su di un ciglione. Bisognò lasciare la carrozza e metterci per una viottola attraverso i campi. Alla svolta del sentiero mi si presentò la casa ridente ed ariosa, ornata di viti e di rosai, con una bella spianata sul davanti, e due magnifici castagni che le facevano ombra» (307); «I suoi occhi, dove soltanto sembrava essersi raccolta la vita, luccicavano di lagrime, mentre li volgeva su tanto sorriso di cielo, su tanto azzurro di mare, su tanto verde di giardini che gli stava attorno» (310). O anche le scene di cura familiare: «Vidi la madre che si chinava sui cuscini del figliuolo e gli diceva qualche parola all'orecchio. Dal triste sorriso con cui il figlio rispose indovinai che gli aveva domandato come si sentisse – quella dolorosa domanda che si ripete più spesso quanto minori sono le speranze di avere una risposta rassicurante. Il padre che aveva lasciato il medico pochi momenti prima, non ebbe il coraggio di domandargli» (314).

ni 2010), lo scrittore catanese dai romanzi giovanili ai *Malavoglia* lavora su questo aspetto cambiando significativamente l'utilizzo del pittoresco all'interno delle proprie opere: in *Eva*, come abbiamo visto, lo sfrutta e reitera, mentre nelle novelle di *Vita dei campi* lo adotterà attraverso quello che Bertellini definisce una «appropriazione ironica e spesso sovversiva» (50 *trad. mia*)¹⁶ da parte di scrittori e artisti meridionali in generale. Tuttavia, il critico non riconosce poi in Verga, nel breve cenno che fa all'autore, questo tipo di appropriazione del pittoresco, relegando lo scrittore catanese a un uso strumentale dell'immagine del Sud che, dalla sua residenza al Nord, avrebbe realizzato «l'orizzonte nazionale delle aspettative associate alle narrative siciliane» (83 *trad. mia*)¹⁷. Inoltre, Dickie (1999) e Moe (2006) hanno analizzato il ruolo giocato a livello nazionale dall'editore Treves e soprattutto dalla rivista da lui pubblicata, *Illustrazione italiana*, nella costruzione pittoresca del Meridione e Moe in particolar modo si è soffermato a indagare i rapporti tra l'editore e Verga mettendo in luce come molte delle novelle di *Vita dei Campi*, pubblicate in volume appunto da Treves, fossero in linea con la rappresentazione del Meridione portata avanti dalla rivista. La mia intenzione nelle pagine seguenti è, invece, di evidenziare come Verga, anche quando ricalca le immagini pittoresche della Sicilia rafforzate dall'uso dei vari elementi tratti dal folklore locale, non si limiti a questa operazione di sfruttamento dell'immagine siciliana e dell'immaginario collettivo nazionale, bensì inserisca elementi più sotterranei a indebolimento della forza del pittoresco. Con ciò non si vuole smentire la presenza del dato pittoresco nelle novelle verghiane e una certa consonanza tra la rappresentazione siciliana di Verga e quella edificata a livello nazionale da vari operatori culturali come i Treves, ma mettere in luce il fatto che l'autore catanese, anche quando indugia maggiormente su questo aspetto, al contempo opera in direzione opposta. Il pittoresco, in altre parole, può essere visto come una base imprescindibile, come 'inchino' dello scrittore al discorso egemone, tramite il quale egli poté poi aggiungere elementi di disturbo, che, veicolati dal pittoresco, rimangono più nascosti e inosservati. Hanno in particolar modo questa caratteristica le novelle più scopertamente folkloristiche di *Vita dei campi*, come "La lupa" o "Cavalleria rusticana", per giungere infine ai *Malavoglia* dal cui testo scompare l'indugio anche solo esteriore sul pittoresco.

¹⁶ «ironic and often subversive appropriations».

¹⁷ «realized the national horizon of expectations associated with Sicilian narratives». Dello stesso avviso è lo studioso Basile (2013), che nella sua tesi di ricerca rintraccia nelle novelle di *Vita dei Campi* un consapevole uso del pittoresco da parte di Verga per ragioni editoriali e di pubblico: «Ciò che possiamo affermare con certezza è che, a eccezione di *Rosso Malpelo* e *Fantasticheria* [...], le novelle di *Vita dei campi* ci presentano un'immagine della Sicilia assai pittoresca, una rappresentazione per lo più memoriale di eventi dall'andamento mitico e premoderno, con personaggi primitivi che agiscono sotto l'influsso di passioni incontrollabili e che interagiscono in profondità con una natura esotica e quasi incontaminata» (81-2).

Il passaggio, tuttavia, non è istantaneo. “Nedda” è per molti versi debitrice e imparentata con le opere precedenti e profondamente caratterizzata da una rappresentazione pittoresca della Sicilia. Non solo non costituisce la «scoperta di un linguaggio nuovo» (Cattaneo 1963, 155), ma, nonostante Seroni (1954) la definisca un’anti-Eva, la descrizione fisica della raccogliatrice di olive non la distanzia così tanto dalle sue più altolocate precedenti.

A giudicare dalle scritture private di Verga¹⁸, la novella che appare per la prima volta il 15 giugno del 1874 sulla *Rivista italiana di scienze, lettere, arti*¹⁹ non è nella coscienza e nelle intenzioni del suo autore una ‘rivoluzione’ – al contrario, ad esempio, de *I Malavoglia* che in una missiva al traduttore dell’opera verghiana Rod sono detti «un tentativo nuovo e ardito» (1984, 36-37). La vera novità della novella di Nedda, novità però circoscritta all’interno della produzione verghiana, è la comparsa per la prima volta di una protagonista dalle umili origini. La parte introduttiva alla storia vera e propria, tuttavia, denuncia immediatamente il contesto borghese dal quale essa proviene: non solo per l’ambientazione salottiera di fronte al caminetto acceso e per lo stile letterario, che ricorda i romanzi giovanili, ma anche perché pone un filtro tra la narrazione e il lettore, come se la materia che l’autore si accinge a presentare avesse bisogno di una giustificazione – «non tanto ai lettori quanto a se stesso» commenta Cecchetti (1968, 12). Certo è che il mondo contadino non si regge da solo e non appare direttamente agli occhi del lettore, ma viene presentato come una ‘fantasticheria’, una divagazione oziosa della mente. L’introduzione funziona così come grande contenitore o cornice entro cui far rientrare tutto il racconto dalla tematica popolare: l’idea del quadro, dunque, che è il fondamento dell’immagine pittoresca.

Così inquadrato, lo stesso contenuto funziona come stimolo per impietosire di fronte alla miseria rappresentata. La protagonista è una «povera» ragazza: e si noti sin da subito la profusione di tale aggettivazione, che vuole non solo connotare la protagonista dal punto di vista strettamente economico e sociale o commentare sulla sua condizione personale, ma soprattutto impone su di lei uno sguardo compassionevole e condiscendente. Infatti, l’insistenza su tale attributo non sempre appare giustificata dalle circostanze e serve invece ad aggiungere qualcosa nell’atteggiamento di chi la vede piuttosto che nel personaggio stesso: «quella povera figliuola

¹⁸ Lettera del 28 giugno 1874 alla famiglia: «io non davo e non dò tuttora, nessuna importanza alla “Nedda”, e non potevo prevedere il successo che ha avuto. [...] Vi assicuro che ancora non so persuadermi come se ne sia tanto parlato, è una cosettina di così poco!» (Verga 1980, 66-67); e ancora il 7 luglio del 1874: «Del resto il farsi tanto rumore di una novelluccia da niente, e della quale non faccio nessun conto tutt’ora, non vi pare un segno rilevante che le cose mie vadano prendendosi sul serio?» (ivi, 68).

¹⁹ Dopo la sua prima uscita in rivista, “Nedda” viene inclusa nella raccolta *Primavera* (1877), per poi entrare a far parte, un ventennio dopo, nell’edizione trevisana di lusso di *Vita dei campi* del 1897.

raggomitola sull'ultimo gradino della scala umana» (93), «la povera ragazza chinò gli occhi sulla broda» (94), «allora gli occhi della povera Nedda si riempirono di lagrime» (95), «la povera ragazza non osò aprir bocca» (98), «disse semplicemente la povera ragazza prendendo la via dei campi» (99), «la povera ragazza spesso urtava contro il muro o la siepe» (99), «disse la povera ragazza tutta giuliva» (104); «la povera fanciulla, per farsi perdonare il suo grosso peccato» (105), «la povera formica» (107), «la povera ragazza, che non c'era avvezza» (110). Ma Nedda spesso è «povera» anche nelle parole degli altri personaggi ed ella stessa si autodefinisce in questo modo: «alle volte diceva a se stessa, a mo' di rimprovero che avesse meritato: – Sono così povera!» (105); e, infine, «povera» è anche la mamma morente, così come la bambina appena nata, che nello spazio di poche righe è definita tale per ben tre volte.

Difficile credere, come sostiene Seroni (1954, 96), che l'obbiettivo della novella sia quello di voler migliorare le condizioni dei contadini siciliani alla stregua di Sonnino e non stupisce che la reazione sia invece piuttosto quella di un generico pietismo da parte degli appartenenti alle classi più abbienti; così, infatti, la contessa Maffei, il cui salotto a Milano Verga usava frequentare:

La sua *Nedda* è un gioiello, l'ho letta con vera commozione e gliene faccio le più vive e affettuose congratulazioni. Pur troppo tutto è vero in quel caro Racconto, ed è verissimo che i Poveri hanno sollievo, e forse il solo, dalla perdita dei suoi più cari! [...] Quanta poesia nella miseria e quanta inconscia virtù, e quale obbligo di soccorrerla rispettandola! (in Perroni 1972, 498).

E non stupisce nemmeno scoprire che la «povera» Nedda condivide alcuni tratti propri dell'Eva che ha rinunciato allo sfarzo e all'arte per accontentare Enrico e la cui bellezza nella povertà sfiorisce inasprendone gli atteggiamenti: «allorché dovette trascurare i suoi capelli per fare il caffè, provai un dolore nuovo e come una spaventosa sorpresa; mi parve che la fata fosse svanita» (279); «Ella trascurava il suo vestire, era triste, e qualche volta stizzosa: aveva certi suoni di voce aspri, certi sorrisi che non la rendevano bella» (284). Si rilegga allora l'inizio della descrizione di Nedda:

Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili di donna, ma direi anche la forma umana (93)²⁰.

Abbiamo già accennato al fatto che la descrizione fisica di Nedda ricorda le donne fatali di *Eva* e *Tigre Reale*, portando a pensare che ci si trovi

²⁰ E la tesi (verificata) in entrambi i casi appare chiara: la miseria imbruttisce sia fisicamente sia moralmente.

di fronte all'adozione dei moduli dei romanzi 'borghesi' trasposti in ambiente rurale; anzi, nel breve impoverimento di Eva vediamo la metamorfosi avvenire sotto i nostri occhi, se non fosse che la giovane teatrante in virtù della sua provenienza di classe può uscire dalla propria condizione di miseria e ritornare agli antichi splendori: quello di Nedda, al contrario, è un mondo chiuso senza possibilità di uscite (povera è lei, come lo era la madre, come lo sarà, nel breve corso della sua vita, la figlia).

C'è inoltre, in questa prima immersione rurale, un che di didascalico che scopre ancor più apertamente, al di là dell'introduzione, il punto di vista borghese e paternalistico, nonché la necessità di mediazione tra il Verga conoscitore di quella realtà e il pubblico settentrionale nobile-borghese a esso estraneo, come nota Bigazzi (1975): «L'unico che può aiutare la *varannisa* è lo scrittore. Egli sa tutto di quel mondo, e si premura di farsene mediatore presso i suoi ospiti settentrionali» (3). Ciò è particolarmente evidente, ad esempio, nella circostanza in cui Nedda va a lavorare a Bongiardo, dove a quanto pare c'è buona possibilità di guadagno: il narratore non si limita a dare notizia del lavoro che la ragazza andrà a svolgere, ma spiega perché si è creata quell'occasione e qual è l'entità del guadagno dei padroni in confronto ai manovali, prendendo in questo modo le difese della ragazza:

A Bongiardo c'era proprio del lavoro per chi ne voleva. Il prezzo del vino era salito, e un ricco proprietario faceva dissodare un gran tratto di chiuse da mettere a vigneti. Le chiuse rendevano 1200 lire all'anno in lupini ed olio; messe a vigneto avrebbero dato, fra cinque anni, 12 o 13 mila lire, impiegandovene solo 10 o 12 mila; il taglio degli ulivi avrebbe coperto metà della spesa. Era un'eccellente speculazione, come si vede, e il proprietario pagava, di buon grado, una gran giornata ai contadini che lavoravano al dissodamento, 30 soldi agli uomini, e 20 alle donne, senza minestra; è vero che il lavoro era un po' faticoso, e che ci si rimettevano anche quei pochi cenci che formavano il vestito dei giorni di lavoro; ma Nedda non era abituata a guadagnar 20 soldi tutti i giorni (109).

Il narratore borghese, inoltre, interviene molte volte per commentare dal proprio punto di vista il mondo rappresentato facendolo sentire come mondo *altro*, poiché lo giudica, lo etichetta, lo spiega dal di fuori, da chi lo conosce ma non vi appartiene. Ed è tramite l'uso della terza persona e il punto di vista esterno sia ai personaggi sia al loro universo referenziale che l'autore può raggiungere questo effetto e può presentare il mondo dei personaggi come allo stesso tempo vicino a sé per la conoscenza che ne ha e lontano da sé perché non vi partecipa. La capacità di giudicare è, infatti, sia frutto della frequentazione che Verga ha del mondo contadino catanese sia frutto della distanza da esso che gli permette di guardare dall'alto e con distacco i propri personaggi. Non potrebbe giudicare alla stessa maniera se impiegasse un narratore coinvolto nella rappresentazione, come

sarà quello popolare di “Rosso Malpelo” o dei *Malavoglia*. Si leggano questi esempi: «risposero le altre con quel sentimento istintivo di giustizia che c’è nelle masse» (95); «con la melanconica cadenza orientale della canzoni contadinesche» (105); «Fra tutte le miserie del povero c’è anche quella del sollievo che arrecano quelle perdite più dolorose pel cuore!» (107). Solo un narratore esterno può sentenziare sulle «miserie del povero» o fornire il pittoresco paragone tra le canzoni dei contadini e le cadenze orientali, dimostrando per altro di aderire alla prospettiva del discorso nazionale egemone che *orientalizza* la Sicilia: le canzoni, infatti, sono assimilate a una tradizione – esotica – orientale piuttosto che riconosciute come tipiche dell’universo popolare italiano. Si suppone, dunque, che ‘laggiù’ in Sicilia cantino al modo di un non meglio identificato Oriente, piuttosto che secondo le intonazioni italiane²¹.

D’altra parte, per queste novelle vale ciò che Pullega nota per i romanzi giovanili: in essi c’è già la tensione verso il vero, ma esso si esprime nel «tutto detto» (43). E così, anche nel bozzetto siciliano c’è un che di troppo, come la lunga spiegazione di Bongiaro sopraccitata o l’estesa ed esplicita descrizione di Nedda appena il racconto si focalizza su di lei. Tuttavia questa esigenza del vero porta al contempo Verga a dover fare i conti con una lingua che non rappresentava più feste e duelli, ma la vita rurale siciliana. Si notano, perciò, i primi passi di una riflessione linguistica che maturerà con certe novelle di *Vita dei campi* e *I Malavoglia* e che qui per ora raggiunge risultati goffi.

Nel bozzetto siciliano, infatti, la lingua elaborata da Verga inserisce espressioni siciliane dialettali e popolari, le quali rimangono però confinate nello spazio della differenza creato dall’uso del corsivo o delle virgolette; si vedano questi esempi: «*varannisa*» (ripetuto più volte per denotare in dialetto una donna del paese di Viagrande, da cui proviene Nedda); «Poi

²¹ Già in “Le storie del castello di Trezza” compariva un simile commento: «lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale» (Verga 2011, 78-9). Il discorso ‘orientale’ applicato al mondo popolare siciliano si ritroverà ancora in “Jeli il pastore”: «con quella maschera d’indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano» (ivi, 130). In questo modo, Verga certamente si mantiene in linea con il discorso di orientalizzazione della Sicilia (e del Sud in generale) portato avanti dalla rivista *Illustrazione Italiana* di Treves, editore di *Vita dei Campi*. Su questo argomento si veda il capitolo a esso dedicato da Dickie (1999, 83-119), il quale mette bene in luce come «L’Oriente è costante fonte di paragoni per il Sud nell’*Illustrazione italiana*» (102 trad. mia). Valga come esempio l’articolo, già menzionato da Dickie, comparso sulla rivista proprio nell’anno di pubblicazione delle novelle verghiane (vale a dire il 1880, fatta eccezione per “Rosso Malpelo” e “Fantasticheria”) sulla chiesa di San Giovanni degli Eremiti a Palermo, in cui un pittoresco Oriente ispiratore di immaginazioni e fantasie è il costante punto di riferimento; e in proposito si legga un estratto dal primo paragrafo: «il viaggiatore curioso o il sentimentale con la mente in preda all’immaginazione, trovandosi davanti a un antico edificio dalla forma bizzarramente turchesca, si sentirà d’un tratto trasportato nello splendido Oriente» (11 luglio 1880, 31).

la castalda diede la *santa notte*» (95); «tutti i proprietari del vicinato farebbero la guerra a voi e a me se *facessimo delle novità*» (98); «*Picca cci voli ca la vaju' a viju. – A la mi' amanti di l'arma mia*» (105); «*Salutamu*» (105); «Alla messa le ragazze del villaggio poterono vedere il bel fazzoletto di Nedda, dove c'erano stampate delle rose che *si sarebbero mangiate*» (107). Va inoltre notato che la lingua non tende a imitare in maniera sistematica il parlato siciliano e, come in alcuni esempi sopra riportati, a volte fa uso diretto del dialetto, la cui presenza nel testo stride sia perché segnalato graficamente nella sua differenza sia perché non si armonizza all'interno del fraseggio. Uno dei passaggi più dissonanti in questo senso si trova a inizio novella: la fine di un paragrafo in cui è presente il dialetto e in cui si registra la fluidità di passaggio dall'indiretto alla didascalia grazie all'uso della punteggiatura è seguita a breve da una battuta di tipica intonazione toscana per giunta profferita da una raccoglitrice di olive siciliana:

Quando tutte furono stanche, venne la volta alle canzonette, *Nedda!*
– *Nedda la varannisa!* esclamarono parecchie. Dove s'è cacciata la *varannisa?*

– Son qua; – rispose una voce breve dall'angolo più buio, dove s'era accoccolata una ragazza su di un fascio di legna.

– O che fai tu costà? (91-92).

E un altro esempio si ritrova subito dopo, in un monologo interiore della raccoglitrice: «la è una cosa assai amara, quando si ha una povera vecchia inferma, là su quel lettuccio!» (93).

Linguisticamente “Nedda” si muove verso l'inclusione della traccia del subalterno più per esigenze di verosimiglianza che per esigenze ‘ideologiche’, il che porta a evidenziare però anche la distanza del subalterno, con l'ottenimento a volte di risultati poco armonici. Il mondo egemone, quello italiano borghese, e il mondo dei subalterni siciliani rimangono separati, come nota Cecchetti (1968), secondo cui poiché qui Verga «non crea, ma trascrive» la lingua del mondo popolare, si ha come conseguenza una «duplicità espressiva»: «da una parte il desiderio di aderire al mondo espressivo dei personaggi che si traduce in trascrizione diretta [...]; e dall'altra, la lingua letteraria comune del tempo con le sue tipiche inflessioni» (18). Non un linguaggio, dunque, ma due lingue diverse, le quali tuttavia non sono posizionate sullo stesso piano, ma quella letteraria del discorso egemone ingloba e ‘contiene’ l'altra, quella dialettale e popolare: il mondo subalterno rimane così confinato nello spazio rassicurante della differenza, raggiungendo anche a livello linguistico l'effetto del pittoresco, per il quale, dice Dickie (1999), uno degli obiettivi è spostare «il Sud più vicino a “noi” quando è pastorale e più vicino a loro quando è arretrato» (94 *trad. mia*)²².

²² «the South nearer to “us” when it is pastoral and nearer to them when it is uncivilized».

Si può, perciò, supporre, insieme a Moe (2006), che il bozzetto di “Nedda” nasca influenzato dalla generale ‘scoperta’ e conseguente rappresentazione stereotipata e pittoresca da parte della borghesia settentrionale del meridione italiano: ovvero che sia il frutto di quel clima e di quella fioritura di discorsi intorno alle condizioni di vita delle popolazioni del Sud, che Verga conosceva molto bene e dunque, per essere solitamente legato alla rappresentazione del vero, poteva rappresentare senza troppi indugi e bisogni di ricorrere a invenzioni fantastiche. Si spiega così come “Nedda” appaia per il momento un’‘isola rusticana’ all’interno della produzione verghiana di questi anni, che vede ancora l’uscita di *Eros* e *Tigre reale* nel ’75, e non l’inizio di una svolta – come non lo era, d’altronde, nelle intenzioni dell’autore. Semmai, invece, la novella agisce come stimolo alla svolta non perché essa lo sia, ma perché, visto il successo impensato ottenuto dalla sua pubblicazione, probabilmente funziona da pungolo per Verga a indagare ancora quel mondo siciliano e rurale. L’approfondimento della tematica rurale siciliana nasce così dal senso di pittoresco e folkloristico che si andava consolidando intorno all’isola in questi anni, assieme all’altro stereotipo uguale e contrario legato all’inciviltà e all’arretratezza delle plebi meridionali, ma porta in seguito a risultati diversi da questo avvio. “Nedda” non è dunque davvero diversa né per contenuto né per stile, ma il suo successo²³ spinge l’autore a confrontarsi di più e in maniera diversa con quel mondo che aveva rappresentato in una «novelluccia da niente».

3. “Fantasticheria”: in viaggio verso la Sicilia rurale

A sei anni di distanza dal bozzetto siciliano «il romanziere della vita elegante» – sono parole di Capuana – «è ritornato fra i campi della sua Sicilia, in quell’angolo di isola che sta fra il monte Lauro, le colline di Vizzini e la vasta pianura di Mineo. Oh come è stato bene ispirato a riprendere l’intatto filone scoperto colla *Nedda!*» (1882, 122). Lo scrittore di Mineo aveva subito riconosciuto l’affinità tra la prima novella verghiana di contenuto popolare e *Vita dei campi* (1880), nella comune appartenenza a un «intatto filone»: quello popolare siciliano delle campagne o, ancora più specificatamente, quello delle zone catanesi di provenienza di entrambi gli scrittori. Anche nelle parole di Capuana si prospetta il senso di ‘scoperta’ di un mondo e di celebrazione, quasi, dell’entrata di quella ‘remota’ terra siciliana nel discorso della letteratura nazionale.

Vita dei campi raccoglieva inizialmente otto novelle uscite poco prima in diverse riviste, tra l’agosto del 1879 e il luglio del 1880 – un mese prima

²³ Il successo di “Nedda” è testimoniato dalle lettere che un Verga stupito del riscontro che la novella aveva ricevuto inviò alla famiglia (1980, 63-68). Su come il successo della novella suscitò l’interesse di Treves, il quale chiese insistentemente all’autore nuove novelle, si veda Moe (2006, 265).

della pubblicazione della raccolta. Le novelle della prima edizione apparivano in sequenza cronologica con il seguente ordine: “Fantasticheria”, “Jeli il pastore”, “Rosso Malpelo”, “Cavalleria rusticana”, “La lupa”, “L’amante di Gramigna”, “Guerra di Santi”, “Pentolaccia”²⁴. L’edizione dell’anno successivo vedeva l’aggiunta della novella non allineata al tema rusticano “Il come, il quando ed il perché”, per volontà di Treves, poi espunta nell’edizione di lusso del 1897. In quest’ultima non soltanto l’ordine delle opere era cambiato, portando in prima posizione “Cavalleria rusticana” seguita da “La lupa” – forti del loro successo in versione teatrale – ma comprendeva anche, come terza novella, “Nedda”, ribadendo così l’affinità del primo bozzetto siciliano con le novelle di *Vita dei campi*²⁵.

Da “Nedda” a *Vita dei campi*, tuttavia, alcuni cambiamenti di prospettiva erano occorsi²⁶. Se nel bozzetto siciliano il punto di partenza era collocato al Nord, vicino al camino in un salotto borghese, nelle successive novelle esso si sposta, non senza incertezze e oscillazioni, per stabilirsi con maggior sicurezza all’interno della Sicilia rappresentata. Allo stesso modo, il contrasto tra due mondi – quello settentrionale e quello meridionale, della città e della campagna – sottinteso già nella prefazione a *Eva* e poi esplicitato in quella a “Nedda”, sposta il proprio fulcro dal Nord che osserva – ora con un certo pietismo, ora con compassione e partecipazione – una terra diversa, a quella stessa terra. Lo spostamento del focus non solo elimina la cornice pittoresca dell’introduzione di “Nedda”, ma rivede anche i termini del confronto Nord/Sud: ora la Sicilia non appare come remota terra che si rievoca nella memoria, ma è immediatamente presente davanti agli occhi del lettore. Quello sguardo che prima osservava dall’alto l’altro si rivela essere anche principio di forza e violenza imposto sull’altro: solo la sua progressiva erosione, infatti, può far davvero emergere l’altro –; solo quando il centro cessa di osservare, l’osservato si può rivelare.

Con “Nedda”, abbiamo visto, il contrasto è evidente. La storia nasce come ricordo, come una delle «peregrinazioni vagabonde dello spirito» che

²⁴ L’edizione dell’Einaudi da cui citiamo, a cura di Giuseppe Zaccaria, fa riferimento a questa prima edizione e mantiene dunque tale ordine per le novelle.

²⁵ Secondo Cecchetti (1968), l’edizione del 1897, anche se non più ristampata e di difficile reperibilità, è da considerarsi quella di riferimento per il testo di *Vita dei campi* poiché fu l’ultima completamente rivista – a volte con importanti interventi – da parte dell’autore e quindi rappresenterebbe la sua intenzione definitiva rispetto all’opera. Sulle edizioni di *Vita dei Campi*, si veda oltre al saggio di Cecchetti *Il testo di «Vita dei Campi» e le correzioni verghiane*, ora compreso in *Il Verga maggiore*, anche Marchi (1970), Tellini (1973), Ragonese (1977) e Riccardi (1977); per quel che riguarda un’analisi specifica di “Rosso Malpelo” cfr. Luperini (1976b).

²⁶ Secondo Luperini (1976b) il punto di passaggio fondamentale avviene tra “Nedda” e la prima pubblicazione in rivista di “Rosso Malpelo”, novella che cronologicamente segue il bozzetto siciliano: «La rottura tra *Nedda* e *Rosso Malpelo* non sta nella tematica esistenziale dell’esclusione, che è comune ai due racconti, ma nella rivoluzione stilistica e linguistica che divide quella da questo e che presuppone un cambiamento radicale nella visione del mondo verghiana» (43).

fa «percorrere vertiginose distanze» (91): c'è dunque l'idea della distanza, sia spaziale sia, essendo calata nella dimensione del ricordo, temporale, nonostante l'ambientazione contemporanea. In questo modo, tuttavia, con questa doppia distanza, si costruisce e approfondisce anche l'idea della Sicilia rurale come mondo 'remoto'. "Fantasticheria", novella di apertura nella prima versione della raccolta, prosegue e rende ancor più serrato il confronto tra i due mondi: quello mondano del Nord e quello rurale/marino della Sicilia²⁷. Questa volta, tuttavia, le distanze si accorciano: non è più un viaggio del pensiero a portare verso la Sicilia, ma un viaggio fisico che ricalca quelli del Grand Tour: la donna urbana del Nord, avvezza alle grandi città europee, guardando dal finestrino del treno rimane attratta dal paesaggio di Acì Trezza e vorrebbe trascorrervi un mese. Le premesse sono perciò quelle dell'idillio, del diverso, del senso della scoperta: è la discesa in un mondo *altro* – «Vorrei starci un mese *laggiù*» (117, *corsivo mio*) dice, infatti, l'amica del narratore, usando un deittico che esprime proprio la distanza. La dimensione del ricordo persiste nella rievocazione degli eventi²⁸, ma il racconto porta fisicamente il narratore e la sua amica all'interno del villaggio siciliano – un viaggio che allegoricamente simboleggia anche il completamento della transizione di Verga dall'Italia continentale alla Sicilia (Hallock 1980).

Nell'incontro con gli abitanti del villaggio, il narratore evidenzia da una parte la totale estraneità della donna alla vita dei pescatori e dall'altra la propria estraneità mitigata, però, dalla posizione di intermediario che egli assume quando spiega a lei – e ai lettori – «come si possa viver qui tutta la vita» (118). In virtù di quale motivo, oltre all'appartenenza geografica, anche se non esplicitata, egli possa svolgere questo ruolo lo rende chiaro alla fine della novella:

Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme (123).

²⁷ Anche nel contrasto imbastito da Verga si condensano, naturalmente, degli stereotipi: la dimensione della Sicilia è quella rurale, della pesca e dei piccoli villaggi; la dimensione del Nord – Firenze o Milano – è quella delle città, della vita mondana, aristocratica o alto borghese, artistica.

²⁸ Facendosi a volte esplicita: «Noi siamo stati amicissimi, ve ne rammentate?» (119); «Non andate in collera se mi son rammentato di voi in tal modo, e a questo proposito. Oltre i lieti ricordi che mi avete lasciati [...]» (119); «intanto i ricordi che vi mando, così lontani da voi, in ogni senso, da voi inebbrata di feste e di fiori, vi faranno l'effetto di una brezza deliziosa, in mezzo alle veglie ardenti del vostro eterno carnevale» (120); «Vi ricordate di quel vecchietto che stava al timone della nostra barca?» (120).

Si tratta poi della stessa posizione dichiarata nella prefazione ai *Malavoglia*:

Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani (12-13).

Il narratore – che è, secondo un'impostazione positivista, 'osservatore' – è l'unico che in grazia della propria posizione di intellettuale, sentita come sempre più emarginata nell'Italia post-unitaria²⁹, può fermarsi a considerare i vinti e le loro ragioni. C'è, infatti, un motivo storico specifico, evidenziato da Luperini (1974), per cui il narratore è in possesso di una capacità speculativa ed esistenziale in grado di renderlo idealmente vicino ai vinti: è l'identificazione tra la figura dell'escluso e del disadattato sociale che ha tanta parte nella narrativa verghiana e l'autore che, nonostante gli sforzi giovanili di integrazione, non riesce a riconoscersi e sentirsi parte della società borghese cittadina del Nord e vive dunque con un senso di emarginazione ed esclusione il proprio ruolo di intellettuale. Il critico rintraccia poi una corrispondenza precisa tra il personaggio di Rosso Malpelo e l'autore stesso in un passaggio della novella in cui Verga descrive l'atteggiamento del protagonista come «di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione»:

È il momento di più intensa partecipazione del Verga al destino del suo personaggio: l'esclusione di Malpelo si rivela metafora dell'esclusione stessa dell'artista dalla società, con quanto ciò comporta di rivendicazione intellettuale e dunque d'orgogliosa fierezza, ma anche di disperato senso di scacco e d'inferiorità sociale (38).

Questa posizione di 'emarginato' all'interno del discorso ufficiale nazionale rende, dunque, il narratore di "Fantasticheria" atto a fare da tramite tra il mondo subalterno siciliano, cui non appartiene, e il mondo borghese cittadino del nord, cui anche non appartiene: è una doppia esclusione basata su una parziale appartenenza, risultato anche delle dinamiche coloniali che rendono il narratore estraneo al mondo borghese del nord e lo pongono in questa posizione *in-between*. Ciò non vuol dire, però, che

²⁹ Si ricordi l'arte come «un lusso da scioperati» (225) denunciata da Verga nella prefazione a *Eva* e le lettere sullo stesso tono inviate a Capuana e già ricordate nella nota 13. Questo punto è evidenziato da Baldi (1980) il quale, di contro alla posizione di Madrignani (1974) che sostiene un Verga in linea con la classe borghese, evidenzia invece l'estraneità dello scrittore catanese ai valori del progresso proprio della borghesia e del discorso nazionale ufficiale (19-21).

ci troviamo di fronte a un Verga 'socialista', escluso dalla borghesia urbana del Nord e allora sostenitore, quasi per contrasto, delle rivendicazioni delle plebi meridionali. Al contrario, la posizione *in-between* tra le due realtà lo porta a rappresentarne una (quella subalterna siciliana) agli occhi dell'altra (quella borghese nazionale), notando i punti di rottura del progetto nazionale all'interno del mondo subalterno siciliano senza però prendervi necessariamente parte.

Moe (2002), riflettendo sulla rappresentazione della Sicilia nelle opere di Verga, nota che il narratore della novella è compartecipe del viaggio pittoresco effettuato dal personaggio dell'amica e questa condivisione è segnalata dai verbi al plurale («In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Aci-Trezza», 117), nonché dalla presenza di entrambi entro un paesaggio descritto proprio nei termini del quadro – che rinvia, appunto, al senso del pittoresco: la conclusione della descrizione è infatti suggellata dall'esclamazione «Un bel quadretto davvero!» (118), frase alquanto ironica che si rifà all'idea dei viaggi del Grand Tour alla ricerca del pittoresco. Tuttavia, di fronte allo stupore della donna che si domanda come si possa vivere tutta la vita in quel villaggio, il narratore nel rispondere all'interrogativo inizia a prendere le distanze dalla compagna: da qui il viaggio si separa dal calco del Grand Tour ed entra dentro il villaggio. Nondimeno, a questa presa di distanza non corrisponde un netto avvicinamento da parte dell'autore ai subalterni che ora mostra nella loro dignità di esseri umani sofferenti ma ancora con uno sguardo paternalistico; e d'altra parte l'autore non si riconosce come parte di loro ma ne fa oggetto del proprio sguardo e ne filtra ed espone i pensieri e desideri sovrapponendo la propria voce interpretativa a quella dei personaggi di Aci Trezza. Si legga questo passo riferito alla Lia malavogliesca:

Quella ragazza, per esempio, che faceva capolino dietro i vasi di basilico, quando il fruscio della vostra veste metteva in rivoluzione la viuzza, se vedeva un altro viso notissimo alla finestra di faccia, sorrideva come se fosse stata vestita di seta anch'essa. Chi sa quali povere gioie sognava su quel davanzale, dietro quel basilico odoroso, cogli occhi intenti in quell'altra casa coronata di tralci di vite? (121).

In questo estratto – in cui sono da notare termini come «viuzza» o il «basilico odoroso» che sono ancora legati al pittoresco e folkloristico –, il narratore interpreta e lascia trapelare dai gesti della ragazza quelli che possono essere stati i suoi sentimenti e le sue più intime connotazioni, attraverso un atto di empatia, seppur ancora paternalistica, che lo avvicina al personaggio del popolo e lo rende in grado di notare e 'tradurre' i suoi comportamenti. Tuttavia, la presenza della ragazza passa attraverso lo sguardo del narratore: non è lei ad apparire sulla scena, ma è lui che, appuntando il proprio sguardo sulla ragazza, la fa apparire. Lo sguardo del narratore diventa dunque il mezzo necessario per la presenza del personaggio femminile popolare sulla superficie del testo: non solo ella è og-

getto anziché soggetto della rappresentazione, ma la sua stessa presenza/esistenza è subordinata alla volontà del personaggio borghese che funge da narratore. Proprio la necessità del narratore come mezzo di ‘traduzione’ tra il popolo e il lettore rende la vicinanza al mondo subalterno connotata da uno sguardo paternalistico: il popolo, infatti, non è autonomo e autosufficiente, ma ha bisogno, anche narrativamente, dell’intervento di un appartenente alla borghesia per poter emergere.

Il modello di Lia vale, naturalmente, anche per gli altri personaggi malavoglieschi. C’è, ad esempio, la Longa mendicante e nel breve cenno che il narratore ne fa compare un interessante rimando di sguardi:

[...] mi son rammentato del vostro capriccio [di scrivere un racconto a lei dedicato], un giorno che ho rivisto quella povera donna cui solevate far l’elemosina col pretesto di comperar le sue arancie messe in fila sul panchettino dinanzi all’uscio. Ora il panchettino non c’è più; hanno tagliato il nespolo del cortile, e la casa ha una finestra nuova. La donna sola non aveva mutato, stava un po’ più in là a stender la mano ai carrettieri, accoccolata sul mucchietto di sassi che barricano il vecchio *posto* della guardia nazionale; ed io, girellando, col sigaro in bocca, ho pensato che anche lei, così povera com’è, vi aveva vista passare, bianca e superba (119).

Al di là dell’ovvio gesto paternalistico dell’elemosina, è l’amica del narratore che vede la donna mendicante, è lei il soggetto dello sguardo mentre si avvicina alle arance per comprarle; così come lo è il narratore che ‘rivede’ la ‘povera donna’. Ella, invece, può vedere solo grazie al narratore che fa da tramite tra il suo sguardo e la sua rappresentazione: «ho pensato che anche lei [...] vi aveva vista passare». Quell’‘anche’ rivela come la donna era già stata soggetto dello sguardo quando l’amica del narratore comprava le arance, ma allora il suo atto non era potuto affiorare sulla superficie e del testo e della coscienza dei personaggi. Solo in un secondo tempo, il narratore, *ripensando* a quello sguardo, lo fa emergere: la donna, come soggetto che guarda, non può, però, esistere se non tramite il narratore borghese che le conferisce questa possibilità – e solo attraverso un atto della memoria, di recupero a posteriori.

Anche per “Fantasticheria” è ancora utile l’osservazione avanzata da Cecchetti a proposito di “Nedda”: pare che l’autore abbia esigenza di giustificare la presenza dei personaggi popolari. Anzi, qui questa esigenza è proprio il cuore della novella, basata sulla dimostrazione della dignità umana e letteraria dei personaggi di Aci Trezza. Nel romanzo, questo filtro non sarà più necessario e l’opera potrà tendere a quell’ideale di «essersi fatta da sé» annunciato in “L’amante di Gramigna”, ma questo sarà possibile solo perché prima il personaggio popolare siciliano è stato già fatto entrare all’interno del discorso egemone. Anche se le novelle di *Vita dei campi* sono scritte dopo l’originaria ideazione dei *Malavoglia*, la loro pubblicazione prima del romanzo consente all’autore di introdurre i per-

sonaggi subalterni e coloniali entro l'universo simbolico coloniale che è il solo che può dar loro significato. Una volta entrati in questa sfera, iscritti in questi limiti, essi possono muoversi nello spazio egemone senza più necessità di filtri o giustificazioni espliciti. *Vita dei campi*, sotto questa luce, è dunque opera propedeutica ai *Malavoglia*, anche se naturalmente il testo non si esaurisce nello svolgimento di questo ruolo né quest'ultimo sarà sufficiente per salvare il romanzo dalle critiche e dall'insuccesso di pubblico e critica³⁰. Una attenta lettura delle altre novelle scoprirà, infatti, temi di tipo coloniale che percorrono come un fiume sotterraneo tutta la raccolta.

4. Vita dei campi: gli orfani del nuovo Stato

Ashcroft (2001), analizzando la rappresentazione dei luoghi e dei soggetti coloniali come 'primitivi' e 'infantili', afferma che l'assimilazione del soggetto coloniale all'idea del bambino come *tabula rasa*, nei termini di Locke, o momento dell'innocenza, in termini rousseauiani³¹, giustifica l'intervento imperiale come padre che forma, civilizza e educa in uno spazio che è caratterizzato dall'assenza intrinseca di significato:

Né il bambino né il soggetto coloniale possono avere accesso al significato fuori dal processo di civilizzazione ed educazione che li porta a 'essere', anche quando quel significato è di una pre-forma idilliaca, un'innocenza pre-industriale. Fino a che essi non vengono 'iscritti' dal fatto di essere portati dentro l'iscrizione, introdotti nell'istruzione e nell'educazione, essi non possono essere 'letti' in nessun modo significativo (41 *trad. mia*)³².

L'operazione condotta da Verga in "Fantasticheria" (e, per estensione, in tutta la raccolta) si inserisce proprio in questa dinamica di introduzione del soggetto coloniale in uno spazio di significato: solo dopo essere stati portati e presentati dentro la superficie del testo, iscritti nei limiti del

³⁰ È famosa la lettera in cui Verga scrive con amarezza all'amico Capuana dell'insuccesso dei *Malavoglia*: «I *Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. [...] Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia» (in Perroni 1940b, 238).

³¹ Per Locke il testo di riferimento è *Saggio sull'intelligenza umana* (1690), per Rousseau *Emilio o dell'educazione* (1762).

³² «Neither the child nor the colonial subject can have access to meaning outside the processes of civilization and education which bring them into being, even when that meaning is one of an idyllic pre-formed, pre-industrial innocence. Until they are 'inscribed' by being brought into inscription, introduced to literacy and education, they cannot be 'read' in any meaningful way».

quadro egemone, i soggetti coloniali possono acquisire significato e presenza. Ecco perché “Fantasticheria”, nonostante rappresenti il distacco del narratore dal mondo borghese e nordico di cui l’amica è simbolo e l’avvicinamento a quello subalterno siciliano, conserva ancora pienamente la prospettiva egemone, anche se usa tale prospettiva per introdurre degli elementi – i personaggi Malavoglia – di ambiguità e disturbo, come poi si riveleranno compiutamente nel romanzo. La novella che apre la raccolta nella sua prima edizione funziona propriamente come introduzione.

Anche se il lettore riconosce nei personaggi di “Fantasticheria” quelli dei Malavoglia, essi nella novella non hanno nome: sono dei ‘tipi’, uomini e donne qualunque del villaggio di Aci Trezza, non contraddistinti da alcun valore particolare che li metta in luce rispetto ad altri possibili. Così il testo di apertura conduce il lettore dentro un universo, un mondo diverso, di cui inizialmente vuole dare una rappresentazione generica ma in cui poi però l’attenzione si fissa specificatamente sugli irregolari (si pensi soprattutto a Jeli, Malpelo, la Lupa, Pentolaccia, protagonisti, non a caso, delle omonime novelle). Senza un ‘quadro d’insieme’, però, i singoli non possono trovare significato: non è, infatti, un personaggio a dover essere iscritto nell’universo simbolico egemone, ma tutto un mondo subalterno di cui anche il singolo personaggio è rappresentante. “Fantasticheria” asurge proprio al compito di annunciare un mondo, al cui interno si trovano le varie individualità.

Le novelle della raccolta, così introdotte, proseguono il discorso del confronto fra i due mondi in contatto – quello colonizzatore e quello colonizzato – e l’analisi degli effetti del processo di unificazione/colonizzazione interna sui personaggi. La seconda e la terza novella della prima edizione (“Jeli il pastore” e “Rosso Malpelo”), simili per molti aspetti, esibiscono scopertamente la rappresentazione del soggetto coloniale come “primitivo” e “infantile”.

Su “Jeli il pastore” e “Rosso Malpelo” ha scritto pagine illuminanti Asor Rosa (1973)³³, il quale interpreta entrambi i protagonisti delle novelle come esseri asociali, respinti o ignorati dalla società. Nella prima delle due novelle, secondo il critico, «Verga esprime a suo modo il sogno mitico di uno stato di natura che precede la costituzione di una società di uomini con le sue strutture e le sue leggi» (45). Jeli sarebbe «il primo uomo del mondo» (53), un soggetto addirittura antecedente la società contadina – dunque, come accennato poco sopra, uno stato d’innocenza rousseauiano – e il racconto sarebbe basato sull’incontro tra due mondi, quello «arcadico pastorale» proprio della dimensione di Jeli e quello del consorzio umano, degli uomini riuniti in società, per dimostrare l’incomunicabilità fra di essi e il fallimento del protagonista a entrare a far parte della società:

³³ L’articolo di Asor Rosa cui stiamo facendo riferimento, «Il primo e l’ultimo uomo del mondo», apparve per la prima volta su *Problemi* nel 1968 e fu poi ripubblicato in *Il caso Verga* (1973), da cui ora citiamo.

La morale della favola è questa: non appena il pastore buono, paziente, laborioso, ingegnoso, dignitoso, s'accosta al mondo civile, tutto si rovescia. L'ingenuità diventa stupidità, la fedeltà idiozia, l'amore tradimento. Non solo. Jeli stesso, quando entra fra gli altri uomini, perde ogni dignità, ogni fierezza (53).

Torna anche qui, come si vede, l'idea del contrasto tra due mondi, idea che percorre come *leitmotiv* tutta la raccolta. In questo caso il critico la elabora in termini archetipici di Individuo contro Società, ma noi vorremmo fare un passo oltre e interpretare quell'individuo – il quale, tra l'altro, a inizio racconto è un ragazzino di tredici anni – come soggetto coloniale espresso in termini di primitivo³⁴ / bambino. Così facendo, risulta evidente che Jeli assume su di sé l'ambiguità dicotomica presente nel contesto coloniale e messa in evidenza da Ashcroft:

[...] il bambino, allora, significando una *tabula rasa*, un innocente della natura, un soggetto della possibilità esotica e dell'istruzione morale, così come un primitivo barbaro e inquietante, suggerisce una quasi infinita e multiforme capacità di iscrizione e significato³⁵ (41-42 *trad. mia*).

Jeli, come mostrato da Asor Rosa, è un personaggio psicologicamente semplice, che trova nella natura tutti i riferimenti di cui ha bisogno nonché la soddisfazione delle proprie esigenze: è, per questo, una persona completa e in equilibrio con l'ambiente naturale in cui vive.

Il suo desiderio di entrare a far parte della società è conseguenza del desiderio amoroso verso Mara, che lo porta infine al matrimonio, stabilendo in tal modo, nei termini di Lévi-Strauss (2003), lo spostamento da uno stato di 'natura' a uno di 'cultura'. Secondo l'antropologo francese è il tabù dell'incesto a costituire l'anello di passaggio fra i due stati, favorendo l'endogamia e dunque il contatto e lo scambio con altri gruppi: il matrimonio si basa sulla proibizione dell'incesto e porta alla costituzione di alleanze tra gruppi diversi, ponendo le basi per l'organizzazione sociale. Mara nei confronti di Jeli è dunque l'oggetto che media l'entrata del pastore nella congregazione umana non tanto per la vicinanza sentimentale dei due – e, infatti, all'inizio della novella l'amicizia tra Jeli e Alfonso non funziona nel senso di un'edificazione sociale –, quanto piuttosto perché attraverso l'istituto del matrimonio a Jeli è data la possibilità di stabilire rapporti di reciprocità con gli altri uomini del villaggio. Si coglie qui anche una prospettiva di *gender*: la donna in questo caso svolge proprio

³⁴ Non si dimentichi l'interpretazione dei personaggi siciliani di Verga da parte del Russo (1995) come «primitivi».

³⁵ «The child, then, signifying a blank slate, an innocent of nature, a subject of exotic possibility and moral instruction, as well as a barbarous and unsettling primitive, suggest an almost endlessly protean capacity for inscription and meaning».

quel ruolo di oggetto di scambio sul quale, secondo Lévi-Strauss (2003), si basa il contratto matrimoniale. Il tabù dell'incesto non funziona solo in maniera negativa come divieto, ma anche positiva come possibilità che si apre: l'interdizione ad avere rapporti con la propria madre o sorella significa che esse sono 'libere' per altri uomini così come le donne degli altri uomini sono 'libere' per se stessi. Il matrimonio si basa primordialmente su questo scambio di donne fra gruppi, scambio che genera l'unione fra i due gruppi e che è alla base della creazione di un'organizzazione sociale oltre quella familiare. La donna è dunque il 'mezzo' attraverso cui si realizza l'organizzazione sociale ed è per Jeli il mezzo per entrarne a far parte³⁶.

Il trapasso di status è sancito innanzitutto dal cambiamento di abiti:

Massaro Agrippino infatti disse di sì, e la gnà Lia mise insieme presto un giubbone nuovo, e un paio di brache di velluto per il genero. Mara era bella e fresca come una rosa, con quella mantellina bianca che sembrava l'agnello pasquale, e quella collana d'ambra che le faceva il collo bianco; sicché Jeli, quando andava per le strade al fianco di lei, camminava impalato, tutto vestito di panno e di velluto nuovo, e non osava soffiarsi il naso col fazzoletto di seta rosso, per non farsi scorgere (151).

I nuovi abiti, tuttavia, non sono portati con agio da Jeli, segno che il passaggio dallo stato di natura a quello di cultura non è avvenuto completamente – o che a livello più intimo non è per nulla avvenuto. Jeli, dall'inizio del racconto al momento del matrimonio, è cresciuto di età, ma al contempo il trascorrere degli anni non ha significato un percorso formativo inteso a fare del 'bambino' un 'uomo'. Contrariamente a lui, don Alfonso, l'amico di infanzia, da compagno di giochi del piccolo pastore è diventato 'signore'. Quando i due personaggi si incontrano nuovamente dopo tanti anni – e per l'ultima volta – la figura di don Alfonso, che nel frattempo ha compiuto un percorso di formazione, appare notevolmente cambiata e Jeli, addirittura, non riconosce l'antico amico: «Don Alfonso s'era fatto grande, da non sembrare più quello; ed ora aveva una bella barba ricciuta, al pari dei capelli, e una giacchetta di velluto, e una catenella d'oro sul panciotto» (156).

Jeli ha in sé entrambi gli aspetti del soggetto coloniale evidenziati da Ashcroft: quello del fanciullo immacolato, nella prima parte del racconto, e quello del selvaggio primitivo nella seconda parte, da quando con il matrimonio entra ufficialmente a far parte del consorzio umano. L'entrata nella società corrisponde a livello individuale alla crescita del personaggio, ma a livello simbolico all'entrata del soggetto colonizzatore all'interno del mondo egemonico. L'universo discorsivo in cui si muovono Mara e Don Alfonso,

³⁶ La donna come 'mezzo' per entrare a far parte della società – o di un diverso tipo di società – è motivo ricorrente in Verga ed è quello che sta alla base della visione economica che egli impiega per la descrizione dei propri personaggi tanto nelle novelle quanto nei romanzi: si pensi al matrimonio mancato di Mena con Brasi nei *Malavoglia* e a quello celebrato tra Gesualdo e Bianca Trao in *Mastro-don Gesualdo*.

alfabetizzato e proprietario terriero – figura, come suggerirò in seguito, in parte sovrapponibile a quella dello stesso Verga –, rappresenta infatti anche quella zona ibrida di mondo colonizzato che è integrata nella società colonizzatrice. Il matrimonio di Jeli fa entrare il pastore in questa zona ibrida, ma lo costringe a un processo di ‘deculturalizzazione’ che lo rende ‘pazzo’, come dimostra l’improvviso atto finale. Loomba (1998) discute la rappresentazione della pazzia dei colonizzati come risultato della rottura delle proprie tradizioni e dell’incapacità di adattamento alla cultura colonizzatrice:

[...] l’africano pazzo è concepito come colui che è insufficientemente ‘altro’, come colui che ha attraversato le barriere culturali ed è diventato europeo. La pazzia, come nel caso dell’europeo che diventa nativo, è una trasgressione di supposti gruppi identitari (138-39 *trad. mia*)³⁷.

La crescita del bambino-colonizzato rappresentato da Jeli fallisce perché trasgredisce le barriere culturali e in questo processo non è guidato da un ‘padre’ civilizzatore.

Nella storia di Jeli le figure genitoriali mancano, esse sono assenti nella vita del piccolo pastore ancor prima della loro prematura morte. Jeli è, perciò, figura di orfano per antonomasia, descritto dal narratore attraverso una formula che ne cristallizza l’identità: «Era piovuto dal cielo, e la terra l’aveva raccolto» come dice il proverbio; proprio di quelli che non hanno né casa né parenti» (127). La morte della madre è accennata velocemente subito dopo, ma si badi che Jeli era già stato descritto come un orfano. Con il padre ancora in vita, ma distante perché costretto a lavorare nelle zone malariche, Jeli è ora caratterizzato «come un cane senza padrone» (127-28). Al contempo, egli vive in simbiosi con la natura e non è ancora entrato a far parte dell’universo simbolico, al contrario del ‘signorino’ Don Alfonso che impara a leggere e scrivere. Alla morte del padre, la condizione di orfano viene sancita ufficialmente ed entra a far parte della consapevolezza del ragazzo: «“Ora son proprio solo al mondo come un puledro smarrito, che se lo possono mangiare i lupi!” pensò Jeli quando gli ebbero portato il babbo al cimitero di Licodia» (135). Nemmeno a questo punto subentra alcuna figura di genitore putativo. L’arrivo in paese senza alcuna guida è per Jeli il primo traumatico avvicinamento del personaggio alla società degli uomini, cui non riuscirà mai ad adattarsi.

La condizione di orfano in Jeli è emblematica della condizione post-coloniale. Egli non rappresenta solamente lo scontro tra l’Individuo e la Società, ma anche il confronto tra il mondo colonizzatore e quello colonizzato. Se quest’ultimo è simbolicamente percepito come un bambino da allevare e la società colonizzatrice si assume questo ruolo di figura geni-

³⁷ «[...] the mad African is understood as one who is insufficiently ‘other’, as one who crosses cultural boundaries and becomes European. Madness, as in the case of the European who goes native, is regarded as a transgression of supposed group identities».

toriale, l'orfano rappresenta il fallimento di questo rapporto 'familiare'. La mancanza prematura dei genitori biologici è la spia della rottura del rapporto tradizionale, del legame di sangue che assicura la trasmissione identitaria; ma essa, come abbiamo visto, è già messa in crisi e problematizzata prima che avvenga la mancanza fisica dei genitori e non è sostituita né prima né dopo da altra presenza genitoriale.

La figura dell'orfano è un *topos* ricorrente nella letteratura postcoloniale³⁸, diventando «una vivida metafora del colonialismo» (Domowitz 1981, 355 *trad. mia*)³⁹, non solo perché rappresenta l'alterità e la differenza all'opera nel discorso coloniale (Peters 2000, 65), ma anche perché riproduce l'instabilità identitaria creata dal colonialismo:

La mancanza di questi padri e madri protettivi e di sostegno solleva la questione degli orfani del mondo postcoloniale. Gli orfani, come i bastardi, figurano nelle narrative postcoloniali come bambini imbrogliati e come tali di nuovo simbolizzano la perdita e la dislocazione che soffrono sia come individui sia come rappresentanti delle nazioni-bambine. In quanto orfani, diventano un commento ideologico allo scottante problema dell'instabilità dell'identità postcoloniale e la conseguente necessità di formularne una. La perdita dei genitori è da equiparare all'assenza dello stato e alla mancanza dell'identità. Il bambino diventa figura dell'impermanenza dell'identità all'interno del problematico scenario postcoloniale (Bharat 2003, 42 *trad. mia*)⁴⁰.

Inoltre, le storie di orfani nei contesti postcoloniali tendono a divergere dalle storie tradizionali, come è stato ad esempio notato nella scrittura postcoloniale africana: in essa, infatti, manca il lieto fine, tipico dei racconti tradizionali (Everett 2009, Roberts 2004)⁴¹. La condizione di orfano, dun-

³⁸ Ma anche in Verga stesso. Per rimanere entro *Vita dei campi*, oltre a "Jeli il pastore" e "Rosso Malpelo", si pensi alle figure paterne mancanti e mai menzionate in "La Lupa" e "Cavalleria rusticana". Anche ne *I Malavoglia*, il padre Bastianazzo viene a mancare a inizio romanzo. Infine, non si può dimenticare "Gli orfani" di *Novelle rusticane*.

³⁹ «a vivid metaphor for colonialism».

⁴⁰ «The lack of these protective and supportive fathers and mothers brings up the question of orphans in the postcolonial world. Orphans, like bastards, figure in postcolonial fiction as cheated children and as such, again symbolize the loss and dislocation that they suffer both as individuals, and as representative of the child nations. As orphans, they become an ideological commentary on the burning problem of the instability of postcolonial identity and the consequent need for the formulation of one. The loss of parents is to be equated with statelessness and lack of identity. This child becomes a trope for this impermanence of identity amidst the floundering postcolonial scenario».

⁴¹ Entrambi gli studiosi notano delle differenze fondamentali nel trattamento tematico e nel significato rivestito dagli orfani all'interno della letteratura africana nel passaggio dai racconti tradizionali a quelli postcoloniali. Secondo Everett «a differenza delle esperienze della maggior parte dei protagonisti dickensiani, l'orfano nel romanzo postcoloniale è uno stato in cui i trionfi sono incompleti.

que, non si sana, rimanendo invece un trauma irrisolto dalle conseguenze tragiche, come avviene nella novella verghiana qui esaminata.

“Jeli il pastore” rappresenta perciò simbolicamente sia il mondo idilliaco incontaminato e incorrotto del mondo pre-coloniale, che corrisponde all’infanzia dell’uomo, sia in seguito il trauma dell’esperienza coloniale e l’uscita forzata dall’idillio cui non corrisponde però la ‘civiltà’ e crescita del bambino: il prodotto dell’intervento colonizzatore è, invece, un primitivo selvaggio potenzialmente pericoloso per la ‘civiltà’. Così, da una parte sono riprodotti certi stereotipi che accompagnano il processo di colonizzazione, dall’altro è esposto il trauma di questo processo. In tal senso il personaggio di Jeli è figura liminale, al confine tra l’essere oggetto di uno sguardo egemonico che lo essenzializza e stereotipizza e l’essere il rimosso del trauma coloniale che ritorna in maniera violenta sulla superficie del testo e tramite questa violenza ribadisce l’insuccesso a livello sociale del progetto coloniale. Se all’interno della storia Jeli rappresenta il disadattato, l’asociale, il ‘primo uomo’ che però non è in grado di integrarsi nel consorzio umano, le ragioni storiche di questo disadattamento andranno cercate oltre la singolarità psicologica del personaggio, in un momento in cui l’intera Sicilia popolare risultava ‘disadattata’ rispetto all’impianto nazionale, dando sfogo a rivolte violente⁴².

In “Jeli il pastore” l’azione educatrice del ‘padre’ colonizzatore fallisce e la novella è perciò la storia di una formazione non avvenuta, al contrario di un racconto per certi aspetti simile che Capuana scriverà qualche

Obiang osserva che l’orfano nella moderna letteratura africana non è più “le dépositaire d’une culture positive” (“il depositario di una cultura positiva”) com’era nei racconti tradizionali sugli orfani. Piuttosto, l’orfano è diventato “la victime des calculs et des guerres” (“vittima di calcoli e guerre”) (2009, 48 *trad. mia*). Roberts nota invece che «il motivo dell’orfano, con i suoi temi dell’alienazione, dell’abuso, e del viaggio, appare spesso nella letteratura postcoloniale africana. [...] Tuttavia, a differenza degli eroi orfani della tradizione orale i cui viaggi avevano epiloghi gioiosi, il destino degli orfani letterari non è così ottimista» (2004, 656 *trad. mia*).

⁴² Basti ricordare le rivolte occorse durante la presenza di Garibaldi in Sicilia, tra cui quelle famose a Biancavilla e Bronte sedate dall’esercito garibaldino, e la rivolta di Palermo nel 1866, soppressa grazie anche a bombardamenti navali e l’imposizione della legge marziale dal generale Cadorna (Duggan 1994, 141); l’esperienza dei Fasci e la sua dura repressione da parte del governo nazionale un decennio dopo l’uscita di *Vita dei campi* dimostra ancora una volta il fermento e il disagio presente all’interno dell’isola. Sul senso di scollamento tra la Sicilia e il resto della nazione si rileggano le pagine fondamentali di Colajanni (1895) in occasione dei Fasci Siciliani; egli, per spiegare la nascita del fenomeno, indica estesamente le cause del malcontento siciliano individuando esplicitamente l’atteggiamento colonialista del governo centrale nei confronti dell’isola: «In questo modo si crede, ed a me pare che la credenza sia giustificata, che l’isola abbia dato all’Italia più di quanto ha ricevuto; ed ha sicuramente ricevuto meno di quanto le si doveva sotto forma di strade, che sarebbe stata la più utile delle restituzioni sotto tutti gli aspetti. Lo Stato, altresì, a cagione della sua organizzazione centralizzatrice sino all’assurdo, agisce sulla periferia come una pompa aspirante, che restituisce solo in minima parte ciò che ne assorbe» (38).

decennio dopo, *Scurpiddu*. Lì lo scrittore di Mineo ricuciva lo strappo coloniale in un ideale di formazione che portava il subalterno colonizzato a diventare borghese integrato; qui, invece, Verga descrive quello stesso individuo soggetto a un percorso di formazione mancata o fallita. Non casualmente, in entrambi i testi mancano le figure genitoriali, soprattutto quelle dei padri morti prematuramente a inizio racconto. Mentre per *Scurpiddu*, però, questa figura è surrogata da numerose altre che ne guidano il percorso fino alla maturazione – e quale migliore integrazione che l'entrata nel corpo militare della nazione?⁴³ –, per Jeli la compensazione di questa mancanza è continuamente frustrata. A questo punto il personaggio, 'toccato' dalla colonizzazione, si trasforma, come abbiamo visto, in un essere brutale, 'pazzo', capace di uccidere, e l'idillio diventa tragedia: il mito del bambino innocente e incorrotto e del primitivo selvaggio e barbaro vengono così a coincidere nella stessa persona, dimostrando la pericolosità dell'attraversamento delle barriere coloniali.

L'idillio presente inizialmente sia in "Jeli il pastore" sia in *Scurpiddu*, viene mantenuto solo nel racconto di Capuana che, attraverso un processo di assorbimento, rappresenta il compimento del percorso coloniale con l'assimilazione armonica del subalterno dentro il discorso egemone. *Scurpiddu*, tuttavia, era rivolto a un pubblico giovane e doveva essere l'indicazione 'educativa' di come i fatti si sarebbero dovuti svolgere secondo la prospettiva egemonica. Verga, al contrario, mette in scena i conflitti presenti nella realtà coloniale. L'idillio qui non solo rappresenta la visione dello scrittore borghese imposta sul mondo rurale, ma rientra anche nella visione coloniale di un mondo incontaminato e astorico precedente la colonizzazione e perciò destinato a essere spazzato via. Verga nel rappresentare la realtà contadina cattura in questo modo sia le tensioni di classe sia quelle coloniali, di gran lunga meno evidenti.

Oltre la dimensione storica si aggiunge quella personale: in entrambi i casi il fatto che la figura del protagonista sia basata su dei ragazzi vissuti realmente e conosciuti dagli scrittori rende più scoperta anche la componente personale dell'idillio rappresentato e del fattore nostalgico inerente a esso. Non solo, ma si può ragionevolmente dedurre che sia Capuana sia Verga strinsero con i rispettivi personaggi popolari un rapporto simile, ovvero quello che inizialmente sviluppa Don Alfonso con Jeli (e che corrisponde sia a quello descritto da Capuana in *Ricordi d'infanzia e di ado-*

⁴³ La leva obbligatoria fu introdotta in Sicilia dopo l'unificazione e risultò notevolmente infausta essendo sconosciuta sotto il regno dei Borbone e togliendo alle famiglie contadine le braccia migliori, quelle nel pieno della forza, per la durata di cinque anni (Riall 1998, 137; Duggan 2007, 283-290; Finley *et al.* 1987, 181). Franchetti e Sonnino (1925) notarono positivamente il servizio militare proprio perché ai loro occhi rendeva i contadini siciliani più integrati nel sistema nazionale. Colajanni (1895, vedi nota n. 61), invece, si espresse in termini opposti, notando gli effetti negativi del contatto tra i contadini siciliani e la società italiana durante gli anni di leva.

*lescenza*⁴⁴ sia a quello accennato da Verga in una lettera a Rod⁴⁵): quello del padrone con il pastore-subalterno, in cui però, data l'età, la relazione di subalternità si rovescia ponendo in una posizione di superiorità il subalterno grazie alla sua conoscenza del mondo naturale. Al collegamento dell'universo rurale pre-coloniale con quello dell'infanzia e dell'età primitiva si sovrappone quindi il motivo personale della propria infanzia (che entrambi gli scrittori hanno esperito prima dell'unificazione) con la conseguente nostalgia che acquista dunque un doppio significato, sia sociale sia personale. Verga scopre questo significato nelle prime pagine della novella. All'introduzione di Jeli e Don Alfonso e del loro rapporto, segue una lunga descrizione dal sapore fortemente nostalgico e di carattere assai diverso e non in linea con il resto del racconto. Il pezzo, per altro, è segnato da frasi esclamative che intervallano tutto il paragrafo: «Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile [...] e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! Le belle sere d'estate [...] quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi pioveressero in cuore, e l'allagassero!» (125-26). Il seguente paragrafo chiarisce subito che questo afflato nostalgico non appartiene a Jeli: «Jeli, lui, non pativa quella malinconia» (126)⁴⁶. A chi appartiene, dunque, questa malinconia se non a Verga stesso, che non molto nascostamente si lascia andare a un ricordo personale?

Nel finale drammatico della novella si concentrano le paure borghesi coloniali della rivolta dei colonizzati e dello sfogo della loro brutale forza. Benché, infatti, il lettore fino a quel momento si senta compartecipe delle sorti del protagonista, l'improvvisa e inaspettata violenza del finale, senza essere preparata da alcun segno premonitore né filtrata da spiegazioni che ne permettano di cogliere il senso, induce nel lettore una reazione di distacco rispetto a Jeli, non avendo più elementi per condividere emotivamente e razionalmente il gesto.

Sarà anche da notare che don Alfonso aveva 'usurato' il posto di Jeli diventando l'amante di Mara: con l'uccisione di don Alfonso, Jeli rivendica la propria posizione occupata abusivamente dal padrone; ciò nondimeno, la violenza – unico strumento, suggerisce Verga, in mano a un individuo

⁴⁴ «Doveva essere felice quel Cecco con tanti tacchini! In quel momento Pasqualino ed io non desideravamo niente di meglio che essere *nuzzari* come lui» (39). Cecco è il piccolo pastore su cui è basato il personaggio di Scurpiddu.

⁴⁵ «Così mi mescolai alla vita dei contadini: ebbi dei compagni della mia età, di cui mi impressionarono la storia e il carattere; assistetti direttamente ai drammi della loro miseria o delle loro passioni: mi affezionavo alle brave persone che vedevo tutti i giorni: cercavo istintivamente di comprenderle. Più tardi queste impressioni della giovinezza mi ritornarono con una forza vivissima; fu allora che tentai di fissarle» (in Russo 1995, 80).

⁴⁶ Si noti, di passaggio, che Jeli non prova alcuna malinconia perché è un essere storico, iscritto in un tempo senza storia e, dunque, senza passato nostalgico a cui far riferimento e riandare con la memoria.

primitivo ed estraneo al mondo ‘civile’ – non riporta alla situazione precedente, non ricuce gli strappi, e, perciò, non restituisce a Jeli quello che gli era stato tolto. L'autore riproduce qui gli stereotipi connessi con il mondo subalterno ‘orientalizzato’, cui non è attribuita la capacità di lottare per i propri diritti, ma solo una generica rivolta violenta, irrazionale – impostazione ideologica ben descritta da Said (2001) a commento di alcune osservazioni avanzate sull’Oriente nella prima metà del secolo scorso:

Si immagina che l’orientale senta il proprio mondo minacciato da una civiltà superiore; più che dal desiderio di libertà, di indipendenza politica, di progresso culturale *nell’ambito delle sue tradizioni*, l’indigeno sembra spinto dal risentimento, persino da un rancore invidioso (247).

Verga, trasportando le tensioni del mondo contadino ‘minacciato’ dalla società colonizzatrice all’interno di una storia intima, individuale, ma allo stesso tempo rappresentativa, orientalizza tale mondo riproducendo tutta una serie di stereotipi a esso legati. Contemporaneamente, però, espone le dinamiche e le tensioni del mondo contadino, rivelando il fallimento del progetto coloniale/nazionale.

Potrà tornare di nuovo utile un confronto con Capuana, questa volta con *Il Marchese di Roccaverdina*. Si tratta, infatti, di situazioni simili, in cui il ‘possesso’ della donna è diviso tra due uomini posti su livelli di potere diversi. Se nel romanzo capuano il marchese uccide il servo di fronte alla minaccia che quest’ultimo ne possa prendere il posto, nella novella verghiana la situazione si rovescia ed è il servo a uccidere il padrone rivendicando la propria posizione usurpata⁴⁷. Jeli impersona così l’ambiguità del colonizzato che deve essere educato dal colonizzatore a diventare simile a lui, ma allo stesso tempo deve mantenere la differenza e non minacciare la sua posizione – ambiguità riassunta da Bhabha nei termini di *mimicry* (1994, 86). Il pastore verghiano, al contrario, dispiega il fallimento di entrambi gli obbiettivi coloniali.

Figura per certi versi simile a Jeli è Rosso Malpelo, che Asor Rosa definisce «l’ultimo degli uomini»:

La scontro fra il Rosso e la società si verifica al termine d’un processo di antitesi secolare, di cui il Rosso [...] rappresenta l’ultimo prodotto ed espressione: la società, infatti, lo ha già rifiutato fin dall’inizio della sua storia, e l’atto finale, che chiude la vicenda del Rosso, è piuttosto l’espulsione punitiva, quale un organismo, che si autodefinisce nel

⁴⁷ «Quello che richiedono non è lo status del colonizzatore, ma il posto del colonizzatore. L’immensa maggioranza dei colonizzati vuole l’azienda del colonizzatore. Per loro non è questione di entrare in competizione con il colonizzatore. Vogliono prenderne il posto» (Fanon 2002a, 62 *trad. mia*): è questa la minaccia rappresentata dal servo verso il padrone in entrambe le opere.

suo complesso sano e compiuto, esercita nei confronti di un corpo estraneo e rivoltante, che nessuno, neanche il più miserabile, riesce più a tollerare (60-61).

In “Rosso Malpelo” manca, per l'appunto, qualsiasi connotazione idilliaca, rappresentando sì ancora una volta un fanciullo, ma senza riferimenti autobiografici e senza l'identificazione tra questo personaggio e un periodo incontaminato dalla storia: con Rosso siamo già in un momento successivo al trauma coloniale, con la conseguente cancellazione di tutto ciò che poteva essere stato prima. Anch'egli è figura di orfano⁴⁸: sebbene conservi in vita la madre, ella, come la sorella, lo rifiuta e abbandona, mentre il legame affettivo più forte, quello che lo lega al padre, si spezza a inizio racconto, sancendo così la condizione di orfano di Rosso.

In “Rosso Malpelo” la mancanza del padre non solo non viene compensata da figure genitoriali putative, ma viene addirittura sostituita dall'esercizio sistematico della violenza, per cui gli esempi di comportamento e modelli educativi provengono solo da questo sistema. Rosso è, infatti, sottoposto alla violenza della stessa famiglia e dei propri compagni di lavoro alla cava e a sua volta riproduce tale violenza su Ranocchio e il Grigio, conoscendo questo unico modo per entrare in contatto con gli altri. La rabbiosa violenza esercitata da Rosso, tuttavia, non è contestativa e non mira a protestare contro il sistema, ma solo a riprodurne meccanicamente il funzionamento dopo averlo accettato: «ei si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano i cani» (162); «*Malpelo* soleva dire a *Ranocchio*: – L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi» (163); «nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione» (164). Su questo punto Luperini conclude che Malpelo come Nedda è un vinto ed entrambi non si ribellano perché hanno la «coscienza di essere vittime di un ordine ineluttabile» (1976b, 41), consapevoli che la violenza è intrinseca dell'assetto sociale e della natura; ogni ribellione sarebbe, perciò, vana.

Ma non c'è solo la rassegnazione a spiegare la mancanza di ribellione; Malpelo, infatti, così come Nedda, vive nella condizione del trauma coloniale della separazione, che costringe alla ripetizione del presente poiché

⁴⁸ Luperini (1976b) fa derivare il tema dell'orfano in “Rosso Malpelo” dal dato documentario rintracciabile nella *Inchiesta* di Franchetti e Sonnino; tuttavia, al di là dell'esigenza di attenersi al 'vero', il critico nota comunque in un inciso la valenza «esistenziale» della figura dell'orfano e scrive in proposito: «bisogna affrettarsi ad aggiungere che questo tema della perdita del padre ha nel Verga profonde risonanze, dovuti ad altri motivi d'ordine “filosofico” ed esistenziale, e che ad esso egli aggiunge quello – non meno importante – della “diversità” provocata dal colore dei capelli» (10). Spinazzola, pur non approfondendo l'analisi su questo punto, riconosce l'importanza del tema: «al centro del racconto verghiano sta la rappresentazione d'uno stato di orfanità dolorosa» (1977, 64).

non c'è alcun passato cui fare riferimento⁴⁹ e nessuna narrazione coerente formulata da un genitore che possa dare forma al trauma e aiutare a superarlo (e anche per questo non è presente alcun momento idilliaco cui, anche solo sulla pagina, far ritorno). È ciò che Punter (2000) definisce come la «legge dell'orfano», attraverso cui spiega la mancanza di resistenza: «la certezza che tutto ciò che ha reso questa condizione possibile è morto, che infatti non ci può essere ritorno e che, per di più, anche la fantasia del ritorno serve solo per evidenziare i terrori del presente» (163); perciò «la legge dell'orfano impedisce la resistenza, poiché non c'è terreno su cui la resistenza possa far presa» (165 *trad. mia*)⁵⁰. L'accettazione o «disperata rassegnazione» di Malpelo è quindi dettata dalla condizione di orfano che non offre alternative rispetto al trauma coloniale e non può che reiterare le stesse modalità di vita, in mancanza di altre coerenti narrazioni che deviino dalla violenza.

La reiterazione avviene anche nel destino che investe il protagonista e che ricalca quello già toccato al padre: morire nella cava. Questo motivo è in parte già anticipato dalla scena in cui Malpelo scava con le unghie la rena che ha sepolto il padre e che trova corrispondenza nello stesso gesto eseguito dal padre per liberarsi: «Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava con le unghie colà nella rena, dentro la buca» (161); «si poteva persino vedere tuttora che mastro Bestia avea tentato istintivamente di liberarsi scavando nella rena, e avea le mani lacerate e le unghie rotte. – Proprio come suo figlio Malpelo! – ripeteva lo sciancato – ei scavava di qua, mentre suo figlio scavava di là» (167). In seguito al ritrovamento del corpo del padre, Malpelo eredita i suoi vestiti e attrezzi da lavoro, prendendone così il posto.

L'accettazione dell'incarico finale, quello che costerà la vita al ragazzo, è dettata proprio dalla sua condizione di orfano («Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo», 172-73), ma anche, come nota Senardi (1988, 181), dal desiderio di ricongiungimento con il padre, i cui arnesi porta con sé dentro le viscere della terra. L'addentrarsi nella cava può anche significare una regressione dentro il grembo materno e dunque sia riconciliazione con la madre oltre che ricongiungimento con il padre sia ritorno al 'paradiso perduto' – stato idilliaco della pre-nascita – causato dal trauma della separazione. Ma, come abbiamo notato, il ritorno è impossibile e di qui la fine tragica della vicenda di Malpelo.

⁴⁹ Della mancanza di passato sono una spia anche i nomi: Malpelo o Ranocchio sono soprannomi che, malgrado non siano casuali ma descrittivi e anche indicativi di un 'destino', tuttavia al contempo elidono la presenza di una genealogia.

⁵⁰ «the certainty that all that has made this condition possible is now dead, that can indeed be no return but also that even the fantasy of return only serves to highlight the terrors of the present» (163); «the law of the orphan forbids resistance, for there is no ground on which resistance might take its instance» (165).

La novella, quindi, per quanto sviluppata secondo un andamento ‘mitico’, si muove su un doppio piano, storico e simbolico. A livello storico, come ben dimostrato da Luperini (1976b), è legata alla denuncia del lavoro minorile, quello dei *carusi*, nelle miniere siciliane presentata da Franchetti e Sonnino nella loro inchiesta del 1876. A livello simbolico, invece, espone gli effetti devastanti del trauma coloniale vissuto dai soggetti colonizzati e subalterni. E in effetti dal punto di vista linguistico “Rosso Malpelo” è una delle opere verghiane più riuscite poiché appare meno evidente il filtro della prospettiva dell’autore e la lingua concede meno esplicite aperture alla cultura egemone, punto messo già bene in luce dalla critica nell’analisi delle varie revisioni della novella che si muovono nel senso di una maggiore impersonalità: Luperini (1976b) illustra con dovizia di particolari come i diversi rimaneggiamenti di “Rosso Malpelo” portano non solo «ad evitare le ripetizioni e semplificare l’intrigo della sintassi» ma anche a «rendere più duro e drammatico il racconto», «conseguire una maggiore impersonalità attraverso un più rigoroso uso dell’«artificio della regressione» che induce il Verga ad abbandonare il proprio punto di vista d’intellettuale borghese e ad adottare quello di narratore popolare», «espungere conseguentemente tutti gli elementi di esplicita polemica sociale e di estrinseca documentazione e in particolare ogni tono patetico e ogni termine ‘colto’» (38). Nonostante, infatti, la novella sia calata nel contesto storico ben preciso del lavoro minorile contemporaneo a Verga, non compaiono nel testo accenni di esplicito didascalismo come avveniva in “Nedda”, dove il narratore si lasciava andare in prolungate descrizioni del lavoro per evidenziare l’ingiustizia sociale cui era sottoposta la protagonista. Qui, invece, la focalizzazione rimane su Malpelo e sul suo mondo, senza l’aggiunta di considerazioni esterne; il famoso *incipit* con il sillogismo di matrice popolare⁵¹ porta immediatamente il lettore nel mondo rappresentato, senza preamboli o mediazioni.

Nondimeno, la novella, come già per “Jeli il pastore”, espone la duplice prospettiva, quella del colonizzato e quella del colonizzatore, mostrando da una parte il trauma della colonizzazione, della separazione, dell’impossibilità del ritorno, ed esprimendo dall’altra le inquietudini che il mondo colonizzato manifesta ai suoi occhi. Se, infatti, la vicenda di Malpelo si conclude con la sua scomparsa nella cava, la novella si chiude sull’alone di mistero e turbamento lasciato dal ragazzo: «Così si persero persin le ossa di *Malpelo*, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi» (173). Dal punto di vista del colonizzatore, della cultura egemone, di chi legge – e che spesso coincide con i primi due –, Rosso Malpelo, pur scomparendo fisicamente, permane come figura in-

⁵¹ «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo» (158).

quietante, come vero e proprio fantasma che agita le coscienze. Tutti i tentativi di cancellarne la presenza, a iniziare dal vero nome – Rosso Malpelo è solo un, seppur significativo, soprannome – che non viene mai dato e che è primo sintomo di un'identità problematica (e un'individualità negata), per finire con l'esistenza fisica, sono frustrati da questo permanere del fanciullo in forma spettrale come immagine e inquietudine; e se c'è una forma di resistenza in Rosso Malpelo, essa si può trovare proprio qui, in questo suo permanere dopo la morte. L'uscita di scena di Rosso Malpelo funziona in maniera simile alla presenza del personaggio di Bertha Mason nel romanzo della Brontë, *Jane Eyre* (1848), discusso da Spivak (1985): interpretata dal femminismo come il 'lato oscuro' della protagonista Jane, Bertha è rivista dalla critica nei termini di un «non-ancora-umano Altro» (247) coloniale che turba, con la propria presenza, il personaggio occidentale. Malpelo, già spesso volte descritto con vocaboli e paragoni animaleschi⁵², diventa infine un «non-ancora-umano Altro», colui la cui marginalizzazione è necessaria per l'affermazione del discorso egemone.

La novella di "Rosso Malpelo" è stata forse l'unica di *Vita dei campi* a essere salvata dall'etichetta di 'folkloristica'⁵³, a mio avviso perché da una parte è così legata a un fenomeno sociale contemporaneo a Verga e dall'altra è scevra sia di qualsiasi momento idilliaco o bucolico sia di usi e costumi contadini o momenti tipici della vita quotidiana popolare (come può essere, per esempio, la fiera di paese in "Jeli il pastore", la descrizione dei campi arsi in "L'amante di Gramigna" o il famoso bacio della sfida in "Cavalleria rusticana"⁵⁴). Spesso, infatti, la raccolta nel suo insieme o le singole novelle sono state interpretate come una rappresentazione del primitivo,

⁵² Si vedano questi esempi: «per rosicchiarsi quel suo pane di otto giorni, come fanno le bestie sue pari» (158), «si lasciava caricare meglio dell'asino grigio» (158-8), «mordeva come un cane arrabbiato» (161), «ei si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini» (162).

⁵³ In difesa di Verga e proprio contro un articolo di Boutet che li accusava di non rappresentare una vera Sicilia, ma solo degli aspetti folkloristici, Capuana cita esplicitamente, oltre a "Libertà" di *Novelle rusticane*, "Rosso Malpelo" per dimostrare come i loro scritti fossero ben radicati nella vita reale contemporanea: «E nella *Vita dei campi*, se non ci sono i carusi della solfatara, ci sono Rosso Malpelo e Ranocchio della cava di rena, che è qualcosa di simile» (1898, 331).

⁵⁴ In "Rosso Malpelo", infatti, la narrazione non indugia su momenti 'tipici' quotidiani della vita dei subalterni e le descrizioni, già scarse nelle altre novelle, qui si minimizzano; solo una volta il narratore spende qualche parola in più per descrivere la 'sciara', che, come i campi arsi ne "L'amante di Gramigna", è l'elemento fondamentale del paesaggio della novella: «La sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sottoterra» (168). Ma qui non siamo nell'ambito di una descrizione bucolica o folkloristica, quanto piuttosto di una corrispondenza tra il desolato paesaggio e i sentimenti di Malpelo che nel paragrafo precedente, osservando la carcassa dell'asino, ha appena concluso: «E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio» (168).

dell'arcaico, dell'astorico e del folkloristico – i soliti termini che ritornano per la scrittura verghiana. Moe (2002) sostiene, ad esempio, che «*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, e *La Lupa* riflettono un' enfasi pittoresca sugli aspetti primitivi, arcaici, esotici, folkloristici e mitici della Sicilia» (281 *trad. mia*)⁵⁵, ma già Masiello (1970) si era pronunciato in termini simili: «Verga oscilla nella sua rappresentazione della realtà popolare e sociale siciliana tra curiosità folkloristica, esterna ed epidermica, ed eccezionalità sociologica» (34-5). In questo giudizio, il critico convergeva con quanto già detto da Asor Rosa (1987), che considerava “Cavalleria Rusticana” e “La Lupa”, in particolar modo, come rappresentazioni del costume siciliano, imperniati su stereotipi folkloristici e cliché e privi di studio sociale. In realtà, sebbene soprattutto le due novelle appena citate – che non a caso riscossero maggior successo di pubblico, anche grazie alla versione teatrale – concedano di più al gusto folkloristico di quanto non facciano le rispettive di Jeli e Rosso, tutta la raccolta di *Vita dei campi* è attraversata da temi e tensioni ben radicati nel tessuto storico dell'epoca e rappresentanti delle dinamiche coloniali.

Abbiamo già messo in luce come tutto il testo esprima, in diversi modi, il clima del mondo colonizzato. Su questa linea, uno dei *topos* costanti in *Vita dei campi* è l'assenza della figura paterna – e la conseguente condizione di orfano dei personaggi. Anche se tale assenza riveste in certi casi un ruolo meno importante nella definizione dei protagonisti, la sua ripetizione non è un dato che possa apparire superficiale o casuale. L'abbondanza dell'orfanità, che ritorna in quasi ogni novella della raccolta, mina alla base il progetto di unità nazionale su cui si fonda idealmente il nuovo Regno: la famiglia sfaldata, famiglia che dal Risorgimento al fascismo assurge a uno dei miti fondanti o «*figure profonde*» – come le ha definite Banti (2011)⁵⁶ – della nazione italiana, e il ruolo del padre continuamente assente offrono un commento sull'organicità dell'unità nazionale e sulla colonizzazione interna. Nella costruzione del discorso nazionale è, infatti, fondamentale «la descrizione della nazione come una comunità di parentela e di discendenza, dotata di una sua genealogia e di una sua specifica storicità» (Banti 2011, 15); i cittadini del nuovo stato si distinguono per un legame di sangue che li accomuna e li rende diversi dagli altri popoli: essere italiani non è una scelta politica, ma un fatto biologico. Da qui, nota ancora Banti, discende tutto un sistema linguistico che si raduna intorno alle metafore di ‘madre-patria’, ‘fratelli d'Italia’, ‘padri della patria’ e ‘la

⁵⁵ «*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, and *La Lupa* reflect a picturesque emphasis on the primitive, archaic, exotic, folkloric, mythic aspects of Sicily».

⁵⁶ Le ‘figure’, spiega Banti (2011), «sono delle immagini, dei sistemi allegorici, delle costellazioni narrative, che incorporano una tavola valoriale specifica, offerta come quella fondamentale che dà senso al sistema concettuale proposto» (VII); ‘profonde’ perché si riferiscono a elementi primari (come nascita/morte, amore/odio) e affondano le radici in un continuum discorsivo costruito in un lungo arco di tempo – secoli o addirittura millenni.

“famiglia” diventa costantemente un sinonimo della comunità nazionale nel suo complesso, o il termine che ne indica il suo nucleo fondativo minimale» (Banti 2011, *ibidem*). La letteratura risorgimentale e postunitaria fa largo uso di queste metafore, basti pensare al *Cuore* (1886) deamicisiano pubblicato solo pochi anni dopo la raccolta novellistica di Verga e dalla stessa casa editrice, la milanese Treves.

In *Vita dei campi* non solo questa retorica nazionale è del tutto assente, ma la presenza del tema degli orfani si contrappone evidentemente alla metafora della famiglia-nazione: la discendenza, su cui si basa l'appartenenza alla comunità nazionale, è frustrata dalla mancanza dei genitori, sia essa una mancanza dovuta alla morte di una o entrambe le figure parentali sia essa una mancanza relativa alla distanza affettiva e/o all'abbandono. All'interno della raccolta verghiana, gli orfani nel loro insieme sono dunque un simbolo critico sul progetto di identità nazionale: si contrappongono all'idea di unità familiare e perciò, per estensione, all'idea di unità nazionale. Ovvero, la disgregazione dell'unità familiare, 'mattoncino' primario di quella nazionale, allude metaforicamente alla disgregazione di quest'ultima. Per quanto Verga potesse essere politicamente un grande sostenitore del neo-nato stato, a livello letterario non si inserisce certo nella retorica nazionalistica, dipingendo, al contrario, le fratture del progetto unitario e le ferite di una terra colonizzata e non parte attiva e costruttiva di tale progetto. Gli orfani di *Vita dei campi* rivelano appieno questa condizione. Che l'opera verista di Verga costituisca una critica al processo di *nation building* è tesi sostenuta anche da Moe (2006), il quale identifica nell'antipittorresco di alcune novelle di *Vita dei campi*, di *Novelle rusticane* e dei *Malavoglia* la presenza di questa critica. Alle intuizioni di Moe⁵⁷ qui si aggiunge l'indicazione di un insieme discorsivo attinente all'area postcoloniale, come l'importanza tematica degli orfani all'interno dei testi di *Vita dei campi*.

Per Jeli e Rosso l'orfanità è un dato fondamentale nell'economia del personaggio e della storia; nelle altre novelle, invece, la mancanza in particolare del padre non risalta con la stessa forza poiché è un fatto già dato a inizio della trama e non fa parte dell'evoluzione della stessa. Nondimeno, tale mancanza, anche se narrativamente non 'giustificata' né spiegata, è da notare dal momento che si pone in antitesi con quello che viene definito l'ordine naturale della famiglia: sia in “L'amante di Gramigna” sia in “Cavalleria rusticana” non è fatta menzione del padre rispettivamente di Peppa e Turiddu, in “La Lupa” la gnà Pina è vedova, facendo della figlia Maricchia un'orfana di padre. I genitori assenti lasciano i figli in balia de-

⁵⁷ La tesi di Moe, poi elaborata nelle pagine successive, è che «nell'ambito letterario [...] le novelle e i romanzi di Giovanni Verga costituiscono la prima massiccia critica del processo di *nation building*. Sebbene con fini e mezzi differenti, sia nei primi meridionalisti sia in Verga, il sud serve da potente emblema del fallimento dell'unificazione nazionale» (2006, 194 *trad. mia*).

gli eventi senza poterli guidare e senza poter offrire loro un modello da seguire: non sono dunque in grado di trasmettere e preservare i valori di una genealogia coerente che «giustifica l'essenza di una nazione» (Banti 2011, 39).

La Lupa, addirittura, si muove contro la linea genealogica, nel desiderio di un rapporto semi-incestuoso che mina nelle fondamenta l'istituzione familiare e il ruolo classico della donna-madre. Nella novella, l'assenza della figura paterna lascia innanzitutto un vuoto colmato dalla gnà Pina attraverso i suoi rapporti sessuali 'irregolari'; qui è per altro evidente come la prospettiva sia quella della cultura egemone, per cui la mancanza del padre è sanzionata come difetto della cultura subalterna: l'assenza dell'uomo, marito e padre, libera gli istinti sessuali della donna, diventando elemento d'instabilità e pericolo per l'intera società. Allo stesso tempo la prospettiva del personaggio colonizzato è annullata. Ci troviamo perciò d'accordo con quanto osservato da Chu (2014) che, commentando in nota a proposito della "Lupa", mette in evidenza l'esistenza di un tabù sociale nei confronti delle vedove, soprattutto per quanto riguarda la loro sessualità: esse, infatti, sono viste dalla comunità come prive del desiderio sessuale o, al contrario, in possesso di un desiderio così sfrenato che è necessario sia controllato. Quest'osservazione va tenuta presente a patto di considerare il tabù all'interno della doppia esclusione (Spivak 1988) cui vanno incontro le donne nel mondo coloniale. Sulla Lupa, infatti, si appuntano due sguardi egemoni: sia quello della propria comunità – portatrice in prima istanza del tabù nei confronti delle vedove – sia quello della cultura egemone, che per molti versi viene a coincidere con l'opinione della comunità (patriarcale) subalterna e rappresenta voyeuristicamente la donna colonizzata secondo gli stereotipi tipici dei contesti coloniali: «sia intrinsecamente primitiva-e-sessualmente disponibile sia minacciosa-e-pericolosa» (Ponzanesi 2005, 165 *trad. mia*)⁵⁸. La novella si apre con una descrizione della donna funzionale a mettere subito in risalto le caratteristiche sessuali:

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla (181).

E in effetti l'immagine della Lupa rimane ferma alla sua connotazione sessuale: solo il suo desiderio è descritto, non anche i suoi pensieri. Ella è vista dall'esterno, dal coro dei paesani, ma a questo coro si aggiungono anche le voci borghesi in rappresentanza della cultura egemone: basterà

⁵⁸ «both inherently primitive-and-sexually-available and menacing-and-dangerous».

leggere la descrizione che Capuana fa del personaggio reale a cui Verga si è ispirato per cogliere lo stesso tipo di sguardo presente nella novella:

Quella Lupa io l'ho conosciuta. Tre mesi fa, tra le colline di S. Margherita, su quel di Mineo, passavo pel luogo dov'era una volta il pagliaio di lei, fra gli ulivi, presso una fila di pioppi che si rizzano gracili e stentati sul terriccio umidiccio. Ella abitava lì per dei mesi interi, specie nel settembre e nell'ottobre, quando i fichi d'India erano maturi. Si vedeva ritta, innanzi il pagliaio, all'ombra dei rami d'ulivo, in maniche di camicia, col fazzoletto rosso sulla testa, spiando le viottole, "pallida come se avesse sempre addosso la malaria", in attesa di qualcuno che doveva arrivare [...] Spesso la si incontrava alla zena, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano e attaccar discorso. Più spesso si vedeva andare di qua e di là per la campagna «sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa» tale e quale il Verga l'ha superbamente dipinta (1882, 128-29).

Anche la descrizione di Capuana, certamente influenzata dalla novella di Verga, riproduce lo stesso sguardo che interpreta, e giudica, la Lupa e i suoi comportamenti univocamente sotto l'aspetto del desiderio sessuale. Se rimangono corrette le interpretazioni della Lupa come figura arcaica e mitologica, con quel che ne consegue di astoricità (Zappulla Muscarà 1981)⁵⁹, non bisogna però dimenticare che oltre a questa dimensione in cui la protagonista si trasfigura, acquistando universalità, c'è anche quella storica, radicata nel contesto coloniale. La Lupa – e il fatto che venga identificata e descritta in termini zoomorfici non sarà un dato secondario – è innanzitutto l'oggetto di uno sguardo coloniale maschile, la vittima di una doppia esclusione, e la rappresentazione di una minaccia dell'ordine sociale, poiché, come ricorda ancora Chu, ella si presenta come soggetto di una volontà autonoma e indipendente, sia dal punto di vista sessuale sia dal punto di vista economico. Da ciò deriva l'irregolarità della protagonista, che la rende una esclusa e marginalizzata come tanti altri personaggi di *Vita dei campi*, ed è ciò che provoca l'emergere della sanzione morale prima e della punizione mortale poi.

Anche la novella di "Cavalleria Rusticana", che spesso viene associata a "La Lupa" per il suo gusto così spiccatamente folkloristico concentrato in poche contratte pagine, è però attraversata dalle tensioni che si registrano nel mondo coloniale. Il primo fatto che salta agli occhi è il ritorno di

⁵⁹ «La vicenda recuperata dalla cronaca capuaniana s'intreccia con le memorie assorbite nel corso dell'infanzia e poi rivissute attraverso i reconditi filtri della fantasia per approdare ad una dimensione archetipa, fuori da qualsiasi tempo storico. [...] *La Lupa* partecipa infatti di un'astoricità che idealmente si configura come profonda anabasi emozionale» (9).

Turiddu dal militare, così simile a quello di 'Ntoni Malavoglia⁶⁰ – e non si dimentichi che “Cavalleria rusticana” nasce da una costola del romanzo, essendo episodio espunto da esso. Turiddu, come il ‘fratello’ 'Ntoni, torna cambiato, poiché l’incontro con l’altro durante il militare non è avvenuto senza lasciare traccia⁶¹; così l’incipit della novella, nel descrivere com’è ora il ragazzo, lascia intendere il cambiamento avvenuto:

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll’uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quella della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. [...] Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata (174).

Non solo Turiddu è cambiato – e l’aspetto esteriore dei vestiti, ancora una volta, ce lo segnala – ma anche il villaggio che aveva lasciato è cambiato: Lola, la sua ragazza, è ora promessa sposa di Alfio. Da qui prende avvio la storia, che è poi intrisa dei vari elementi più evidenti: amore, passione, gelosia, onore, calcolo economico. Ma l’ultima battuta di Turiddu alla madre, prima del duello finale, ricorda ancora l’importanza del militare: «Mamma, – le disse Turiddu, – vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano» (179). Nota bene Saccone:

Quella partenza, in effetti, significò per lui [...] l’ingresso in un’altra orbita, e dunque in un altro destino. Dopo il ritorno al mondo da cui era uscito, a Turiddu, come a tanti altri personaggi verghiani, è vietato ogni “innesto”. Come si leggerà nel *Mastro-don Gesualdo*, “le pesche non s’innestano sull’olivo”, ovvero “il pesce non s’innesta all’ulivo”.

⁶⁰ Si noti, anche, che il tema del giovane partito militare è motivo frequente nelle novelle di *Vita dei campi*, scritte in contemporanea alla fase finale di stesura del romanzo. Oltre a “Cavalleria Rusticana”, si ricordino la Mara di “Jeli il pastore” la quale tra le disgrazie occorse alla sua famiglia elenca anche la partenza del fratello per militare (150) e “La lupa” in cui la protagonista si innamora «di un bel ragazzo che era tornato da soldato” (181). In tutte e tre le circostanze, il riferimento al militare non è solo un mero dettaglio ‘veristico’, ma ritorna da una novella all’altra ricordando l’impatto di questa infausta imposizione sulla vita della popolazione siciliana.

⁶¹ Colajanni (1895) aveva notato l’effetto del servizio militare sui giovani siciliani e le loro famiglie, proprio nei termini già descritti a livello letterario da Verga: «mi pare che non sia stato abbastanza avvertito il perturbamento apportato nelle abitudini e nelle famiglie dei contadini dal ritorno dei congedati. Si è detto che la leva è stato un cemento unificatore quantunque io creda pochissimo alla efficacia di tale mezzo ed alla utilità del preteso risultato; pur concedendo che quest’ultimo si sia ottenuto, si è dimenticato che si è fatto sorgere nelle classi lavoratrici il desiderio ardente di soddisfare certi bisogni per lo passato sconosciuti e di adottare uno *standard of life* superiore e inadeguato allo sviluppo economico ed intellettuale» (88).

Detto altrimenti, i due mondi percorrono oramai delle orbite diverse e predeterminate: l'unica possibilità d'incontro dipenderà da un possibile slittamento di queste orbite, il quale risulterà necessariamente in uno scontro violento, più precisamente tragico (2002, 113).

Il critico, tuttavia, in "Cavalleria rusticana" individua questi due mondi in quello cittadino e in quello rurale, mentre noi vogliamo ancora una volta richiamare l'attenzione sul contesto coloniale e interpretare il significato di quello scontro, che come giustamente notato appartiene anche alle altre novelle di *Vita dei campi*, nella prospettiva del confronto fra la società colonizzata e quella colonizzatrice: che è poi la sotterranea inquietudine che scorre in tutti questi testi. Si noti, infine, questo: Turiddu si avvia al duello con lo stesso spirito con cui è partito per il servizio militare, ovvero con la consapevolezza della possibilità di non tornare più. Egli, tuttavia, la seconda volta davvero non torna più; eppure il suo sacrificio per motivi d'onore non va per la patria. «Onore» e «virtù», dice ancora Banti (2011, 39), sono *topos* fondamentali per la retorica nazionale e si difendono in un contesto bellico dove il sacrificio della vita va alla patria. Turiddu, al contrario, muore ma non per la patria; onore e virtù sono qui valori attivi, ma lontani dalla retorica nazionale. L'eroe in questo caso non dona la propria vita per la nazione né la madre sacrifica il proprio figlio per tale 'alto' scopo. Dunque, il sangue che si versa non rientra nel discorso nazionale; è, anzi, sangue 'sprecato' all'interno di tale prospettiva. Non solo l'assenza del padre di Turiddu spezza senza giustificazione la linearità genealogica, la trasmissione della discendenza e non assicura l'unità familiare; non solo l'incontro di Turiddu con la società nazionale crea uno sradicato al posto di un nuovo cittadino integrato nel sistema egemonico; ma il sacrificio finale non va per l'onore e la virtù della patria.

Si legga da ultimo "L'amante di Gramigna" e si ritroveranno in quella novella gli stessi elementi messi in luce finora, senza peraltro dimenticare che qui vi è il di più del brigantaggio, fenomeno eminentemente legato al processo di unificazione⁶². Anche "Pentolaccia" e "Guerra di santi" rispondono allo stesso clima che ha animato le altre novelle della raccolta, ma il tono comico piuttosto che tragico ne rovescia i significati, tramutando il contenuto in parodia – e per questo basta confrontare "Pentolaccia" con "Jeli il pastore". Sembra, in questi due casi, di trovarsi di fronte a certi racconti rustici del Capuana.

⁶² Sul brigantaggio si vedano i riferimenti già indicati nell'introduzione. Nella novella Verga non analizza direttamente il problema del brigantaggio, come in "Rosso Malpelo" aveva affrontato la questione del lavoro minorile senza esplicitarlo. Tuttavia, il fatto che Gramigna sia un 'brigante' e non un comune criminale o fuggiasco, rimanda senza incertezze alla 'guerra civile' del brigantaggio e ai suoi motivi che, ancora una volta, vedevano opposti il risentimento delle popolazioni del Sud da una parte e il governo centrale dall'altra.

Vita dei campi, nonostante il titolo possa trarre in inganno lasciando prevedere racconti di quotidiana vita contadina, in realtà rappresenta delle eccezionalità, che però lungi per questo dall'essere eroi in senso classico sono piuttosto antieroi, segnati dalla marginalità, dall'esclusione, dal rifiuto. Come rilevato da Bigazzi (1978), l'isolamento del protagonista è acuito dal sistema narrativo: poiché lo scrittore non può più fornire una visione unificante e trasmettere un unico punto di vista 'corretto', cede la parola a una collettività che si accanisce sul personaggio principale e

[...] non può quindi dare ordine e chiarezza alla realtà secondo principi non più in vigore, che lo trasformerebbero in un moralista nostalgico o un complice; ma può invece lasciare il campo agli avversari, farli narrare 'da sé', perché risulti oggettivamente, insieme al predominio, anche la loro fisionomia contraddittoria, che smentisce con la ferocia di fondo l'immagine ufficiale di un progresso a beneficio di tutti (24).

Verga rinuncia così a un unico punto di vista corrispondente alla visione egemone unificante e lascia trapelare non solo la crisi della funzione dello scrittore nella nuova società borghese, ma anche lo screezio dell'autorità egemone, che poi nei *Malavoglia* si rivelerà in modo più completo, anche attraverso un uso della lingua più sicuramente proteso in questa direzione.

Abbiamo visto così il cammino che conduce Verga ad avvicinarsi alla materia rusticana siciliana e, nell'approfondire questa tematica, a rapportarsi in maniera diversa ai subalterni rappresentati: da oggetto di uno sguardo paternalistico in "Nedda", pur con tentativi di inclusione della sua traccia in maniera più 'diretta', a una scrittura più consapevole delle problematiche che questa rappresentazione pone in *Vita dei campi*. Benché nella raccolta di novelle siano presenti e ben evidenti numerosi elementi legati al pittoresco e al folkloristico che si inseriscono nel discorso dell'auto-orientalismo e che sono già stati fatti presente da parte della critica recente, ho cercato di evidenziare i fattori che, al contrario, sono sia testimonianza di contro-discorsi sia espressione del clima postcoloniale esperito dalla campagna siciliana nell'ultimo quarto di secolo.

CAPITOLO QUARTO

I MALAVOGLIA, LA TRACCIA DEL SUBALTERNO NEL TESTO

1. La strada verso I Malavoglia tra idealizzazioni e la creazione di un nuovo linguaggio

La storia dell'evoluzione de *I Malavoglia* dal bozzetto "Padron 'Ntoni" al romanzo pubblicato nel 1881 è anche la storia dell'evoluzione di un modo di rapportarsi artisticamente e di rappresentare il mondo subalterno. Secondo Ferruccio Cecco, che ha commentato l'edizione critica de *I Malavoglia*, la prima notizia di un progetto che costituirebbe il nucleo generativo del futuro romanzo è da far risalire al 26 febbraio 1874, quando, insieme all'annuncio dell'imminente pubblicazione del bozzetto siciliano "Nedda", l'autore informava la famiglia di voler scrivere una simile novella, vista la buona resa economica che ne poteva derivare¹. Se dall'elaborazione di questa idea si sviluppa nel corso degli anni il nuovo romanzo, ciò prova come per un verso lo scrittore intuì velocemente che la nuova materia – l'ambiente popolare siciliano – fosse una buona fonte di contenuti, mentre al contrario per un altro verso il modo nuovo di trattare questa materia fu il frutto di una lunga evoluzione. Le notizie che si hanno in seguito testimoniano di un continuo rifacimento e ripensamento rispetto a quello che il 21 settembre 1875 era definito come «bozzetto marinesco» in una lettera a Treves, nella quale l'autore dichiarava: «Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo m'è parso dilatato, e ho cominciato a farlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace» (Raya 1986, 37).

Del bozzetto marinesco sono pervenuti alcuni frammenti autografi² in cui sono già riconoscibili certi aspetti caratterizzanti il romanzo e che, allo stesso tempo, nel constatarne la distanza aiutano a mettere in luce la volontà esistente dietro le scelte stilistiche adottate nell'opera maggiore. Il primo frammento, in particolare, è rilevante per questo ambito perché

¹ «Sabato [28] consegnerò la novella [...] e credo mi varrà dai 250 ai 3000 franchi. [...] Voi vedete che con un piccolo lavoretto di una settimana al più guadagnerò quanto coll'Eva. Se avrò tempo da perdere ne scriverò una [come Nedda] pel Museo di Famiglia, per cui Treves mi ha pregato, e ne caverò un 300 franchi con 3 fogli di stampa» (1980, 59-60).

² Pubblicati nell'edizione critica de *I Malavoglia*.

riporta un lungo discorso diretto del personaggio del nonno alla nuora – mentre probabilmente attendono il ritorno di quello che sarà poi Bastianazzo –; in questo dialogo il nonno racconta di una tempesta occorsa a padron Crocifisso e di come questi, creduto morto, fosse riuscito a salvarsi. Si legge ad esempio:

Ebbene, padron Crocifisso, allora si chiamava zio Crocifisso, e non avea tanta boria, c'è rimasto tre giorni, tutto il tempo che durò lo scirocco, senza pane e senz'acqua, aspettando di momento in momento che un'onda se lo portasse, lui, la barca, e lo scoglio che lo riparava; tutti lo tenevano per morto e la sua Venera s'era fatto tingere in nero la veste nuova, quand'ecco si vede arrivare zio Crocifisso, nella sua barca, che allora non era la sua, ma di padron Peppi suo suocero, così pallido e rifinito, che tutti credevano davvero che tornasse dall'altro mondo per miracolo del Crocifisso della Buona Morte, e la sua Venera non voleva credere che fosse lui, e ci credette solamente quando lo vide mangiarsi tre scodelle di minestra che nessuno dei più bravi, da Ognina al Capo dei Mulini avrebbe potuto nettare colla lingua come lui (387).

In questo paragrafo, che costituisce metà del frammento, si possono già intravedere alcune caratteristiche che saranno poi assunte a pieno titolo nel romanzo; si nota soprattutto una certa volontà nell'imitare i modi del parlato sia come costruzione della frase, che segue il ritmo del detto e non dello scritto, con numerosi incisi posti tra virgole piuttosto che tra parentesi per segnalare uno stacco nell'enunciazione (es. «padron Crocifisso, allora si chiamava zio Crocifisso, e non avea tanta boria, c'è rimasto tre giorni»), sia a livello grammaticale, ad esempio nella mancanza della concordanza («s'era fatto tingere») o in quel 'che' finale pseudoconsecutivo che ricalca il 'ca' siciliano. Tuttavia, compaiono alcune scelte lessicali troppo letterarie che non saranno poi seguite nel romanzo (ad esempio quel 'boria'³ detto da un pescatore siciliano), ma soprattutto colpisce un discorso diretto così lungo, per di più in bocca di padron 'Ntoni, i cui dialoghi nel romanzo saranno sempre molto brevi e retti da frasi semplici⁴ – per cui torna in mente la lettera di Verga a Treves in cui esprimeva l'esigenza di «riuscire più semplice, breve ed efficace». Nonostante l'esiguità del frammento, che non consente ovviamente considerazioni approfondite e certe, si può comunque intravedere da una parte la tendenza ad andare nella direzione dell'inserimento della voce popolare all'interno del testo

³ Nel romanzo si ritrova una sola occorrenza della sua derivazione aggettivale all'inizio del sesto capitolo, utilizzata però dal narratore: «'Ntoni se ne andò tutto borioso» (82).

⁴ C'è solo un'occasione in cui il personaggio si profonderà in un lungo discorso ed è il momento di confronto con il nipote 'Ntoni che vorrebbe lasciare il villaggio. Infatti, secondo Baldi (1980) questo è uno dei passi meno felici del testo, che rivela la «volontà di creare effetti patetici, di indurre il lettore alla commozione» (128).

tramite l'imitazione dei modi del parlato, dall'altra la rappresentazione del subalterno ancora molto distante dal reale, che si lascia andare a lunghi discorsi e usa vocaboli che non gli possono appartenere: un subalterno, in altre parole, molto 'controllato' all'interno della forma del testo, che esiste come personaggio ma emerge solo attraverso il filtro della cultura egemone che ne delinea il calco.

Un terzo abbozzo, databile verso l'inizio del 1876 e molto più esteso⁵, è particolarmente significativo perché mostra con certezza uno stadio evolutivo intermedio verso la rappresentazione dei subalterni che si ritroverà poi nel romanzo pubblicato. In esso, come rileva Cecco, «ancora irrisolto appare il problema di fondo, cioè il ruolo che il narratore vuole assumere nei confronti del mondo che sta raffigurando» (XXXVIII-XXXIX), problema che costituisce il nodo nevralgico della rappresentazione dell'universo subalterno da parte di qualcuno che non vi appartiene. Rispetto alle soluzioni da adottare, permangono delle incertezze e delle ibridità che affiancano l'intervento del narratore per commentare il testo all'uso del discorso indiretto libero⁶ e il ricorso a nomi di usanze locali, proverbi e modi di dire del mondo popolare evidenziati però dal corsivo⁷, il quale segna uno stacco rispetto al tessuto narrativo e ne previene un'amalgamazione completa. In questa fase di passaggio verso la completa maturazione del romanzo, la rappresentazione del subalterno assomiglia a una scultura non finita, della quale si intravedono già alcune forme fatte, ma parte del corpo è ancora chiuso nel blocco di marmo: il subalterno emerge, ma in parte è ancora tenuto tra 'parentesi', controllato all'interno della struttura narrativa, secondo alcune soluzioni già adottate da Capuana.

All'altezza del 1878, l'elaborazione de *I Malavoglia* è entrata in una nuova fase e l'idea di un 'bozzetto marinesco' o novella a carattere siciliano è ormai diventata un progetto a più ampio respiro: non solo, infatti, ha raggiunto senza più incertezze la portata del romanzo (a cui fino al '76 Verga si riferiva ancora con un'oscillazione di termini: a volte novella, a volte racconto, altre romanzo), ma esso è inoltre inserito dentro un qua-

⁵ Si tratta di «80 carte costituite da fogli di quaderno di 25 righe» (XXXV), a cui mancano le prime 44, probabilmente inviate all'editore Treves nel febbraio del 1876.

⁶ Si leggano ad esempio frasi come «Però siccome un nulla basta a rianimare l'esistenza tristemente uniforme dei poveretti» (411), che denotano un chiaro intervento moraleggiante del narratore, in confronto a frasi che, anche se attraverso passaggi espliciti di introduzione, riportano un indiretto libero: «E si affermava nell'idea a furia di cattive ragioni e ostinazione come un fanciullo bizzoso. Se era povero non era una ragione per crepar anche di rabbia come un disperato; ormai i suoi anni li aveva e tutti i suoi compagni la moglie ce l'avevano» (410).

⁷ Si leggano questi esempi: «la Cipolla le aveva mandato il basilico del *commarato*, alla gnà Peppa» (394); «ma quanto a *chiacchiera* ne aveva da mettersi in tasca tutti i vecchi che prendono 5 onze d'onorario» (397); «Quando *andava in mare* pel momento si buscava la sua mezza giornata» (401); «sebben ci fosse avvezzo *sapeva di baccalà*» (404); «il sale marino se l'era *mangiato*» (405); «Il giorno solenne dell'*accettazione del parentado*» (411).

dro maggiore che è l'ideazione di un ciclo di romanzi. È appunto del 21 aprile di quell'anno la famosa lettera dello scrittore catanese all'avvocato Salvatore Paolo Verdura in cui per la prima volta si ritrova l'esposizione del progetto del ciclo qui chiamato 'Marea'⁸:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità dalla scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri. Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastrocca, sarò riuscito a dirtene ancora niente e ne saprai meno di prima. Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco. Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della *Marea* e saranno: 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro-don Gesualdo*; 3° *La Duchessa delle Gargantàs*; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso*. Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità del *Mastro-don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato (in Perroni 1940a, 114).

⁸ Secondo Sipala (1982) il cambiamento di titolo da "Marea" a "Vinti" «sposta il tema dalla rappresentazione di una forza fisica, naturale e immodificabile, che nelle sue fasi alterne di flusso e di riflusso sommerge e lascia emergere gli uomini e le cose – come accade di fatto nel romanzo – alla rappresentazione degli esseri che di quella vicenda inesorabile sono oggetto: i vinti sono creature che patiscono la fisicità di quella forza naturale» (11). Nondimeno, l'iniziale scelta del sostantivo 'marea' suggerisce qualcosa di più: essa è spia della posizione assunta da Verga rispetto alla propria materia. 'Marea' ha, infatti, la doppia funzione di richiamare da una parte un'immagine pittoresca (quella del mare) che abbiamo già discusso in precedenza, e dall'altra conferisce l'idea, ripresa poi dalla 'fiumana del progresso' della *Prefazione*, di una forza travolgente come chiarito da Sipala. Ma in questa forza possiamo anche riconoscere quella del binomio 'colonialismo-modernità' che irrompe nel contesto siciliano. La successiva dicitura 'ciclo dei vinti' pone invece in primo piano i personaggi, spostando l'accento dalla causa del cambiamento alle conseguenze.

Questa comunicazione privata, che poi sarà ripresa qualche anno dopo per la *Prefazione a I Malavoglia*, inserisce quella che era nata come un'opera limitata non solo entro un progetto di lavoro di maggiore portata – un ciclo di cinque romanzi – ma anche dentro un quadro ideologico ben definito, quello della rappresentazione realistica della «fisionomia della vita italiana moderna». Non appare perciò totalmente divisibile l'affermazione di Pullega (1975) secondo cui all'interno del ciclo «il riferimento agli *umili* costituisce un momento transitorio», dovendo «occupare solo il primo dei cinque romanzi» (25) o l'osservazione di Petronio per la quale

[...] la scelta del tema (il mondo popolare, i pescatori di Acì Trezza, la loro vita e i loro problemi) era poi, in un certo senso, da un certo punto di vista, un fatto neutro, senza significato ideologico: lo imponeva la funzione che realisti e naturalisti attribuivano al romanzo e al ciclo di romanzi (in Asor Rosa 1973, 209).

Se è vero, infatti, che non sussiste «una scelta definitiva del Verga per le classi subalterne» (Pullega 1975, 25), nondimeno l'ideazione del primo romanzo del ciclo è precedente all'ideazione del ciclo stesso. E dunque, quel carattere 'transitorio' dell'attenzione verghiana agli umili, che può apparire quando si consideri il ciclo nel suo insieme, sbiadisce di fronte alla constatazione che quel passaggio attraverso le classi subalterne all'interno del progetto è anche il suo seme fondante. Semmai, quello che si ricava dall'osservazione della posizione degli umili come prima pietra miliare del ciclo è una teoria piuttosto romantica che l'autore lascia intravedere nella *Prefazione a I Malavoglia*, senza però esplicitarne le conseguenze. Quando, infatti, afferma che nel primo romanzo lo studio umano sarà più facile perché le dinamiche che muovono i personaggi popolari sono più semplici rispetto a quelle che agiscono nelle alte sfere della società, Verga di fatto dichiara di aderire alla consolidata teoria secondo cui i subalterni rappresenterebbero il nucleo più semplice e originario su cui poi l'azione della civiltà e dell'istruzione agisce complicando sentimenti, comportamenti e linguaggio. Tuttavia, più che una vera e propria mitizzazione del subalterno, nella *Prefazione* emerge una sua essenzializzazione, piuttosto scevra, però, da scivolamenti nell'idillio: si tratta, cioè, di una semplificazione che però non si accompagna a una rappresentazione più felice. 'Semplice', in questo caso, non è sinonimo di 'bello' o 'felice': anzi, il mondo del subalterno siciliano, così come già annunciato nella lettera a Verdura, è inserito dentro gli stessi meccanismi – solo meno complessi – che agiscono nelle altre classi, per altro entro un quadro nazionale che va dalla Sicilia alla capitale Roma e dalla campagna alla città. Il pericolo dell'idillio sembra in effetti minacciare l'opera finale. Basti ancora considerare il terzo abbozzo, quello risalente al '76, per verificare un tono spesso idilliaco, da una parte, e folkloristico dall'altra a causa della presenza degli elementi di cultura popolare inseriti senza ancora una sufficiente amalgama nel testo sì da non risultare parte naturalmente integrata.

Dopo la morte della madre, però, in una lettera a Capuana del 14 marzo 1879 Verga pare scoprire l'intento dell'idillio che doveva originariamente aver animato il racconto di "Padron 'Ntoni" e che era ancora presente in "Fantasticheria":

Anch'io faccio assegnamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente darvi quell'impronta di fresco raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizii, e quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti (in Perroni 1940a, 120).

Qui si svela anche il confronto tra città e campagna che, per contrasto, portava a idealizzare il secondo termine della coppia, come già denunciato nel finale di *Eva*. In effetti, alcuni critici hanno ravvisato questa opposizione all'interno del romanzo, idealizzando loro, a loro volta, la visione che Verga avrebbe espresso dei subalterni in quest'opera. Uno dei primi a incorrere in questo tipo di lettura era stato il Russo (1995), che dopo aver notato il contrasto città-campagna presente polemicamente in "Fantasticheria", a cui faceva corrispondere il contrasto fra i «mondani, guasti dalla riflessione e dalla civiltà», e i «primitivi ingenui e incorrotti» (117), con una naturale superiorità dei secondi, rintracciava lo stesso motivo anche nell'opera maggiore: «Un po' in tutta l'opera del Verga corre questa polemica, come qui, spesso diventata arte e poesia, a difesa della passione nativa contro gli artifizii sociali: ché il sentimento ingenuo, barbarico, virginale, avrebbe una sua profondità ed eloquenza, che la cultura e il costume civile non riuscirebbero ad attingere» (148). Ma nel chiamarli 'primitivi' e nell'attribuire loro aggettivi quali 'ingenuo', 'barbarico', 'virginale', era egli stesso che esplicitava una posizione morale e sociale ben precisa da cui lui – il critico – guardava ai subalterni verghiani.

Negli anni '70, all'interno del filone marxista, uno studioso come Masiello ha ben riconosciuto l'importanza dell'aspetto storico ne *I Malavoglia*, ma solo per affermare il conservatorismo di Verga che lo avrebbe portato a «ripiegarsi sull'idoleggiamento di una società arcaica e patriarcale, un idoleggiamento insieme nostalgico e drammatico» (1970, 25). Contrariamente a questa tesi, mi propongo invece di mostrare qui di seguito come la tara dell'idillio e, se vogliamo, dell'idoleggiamento al mondo subalterno era presente nelle fasi di elaborazione del romanzo, ma le soluzioni stilistiche⁹ a cui perviene l'autore in sede di stesura finale puliscono quasi completamente il testo da questo pericolo, complicando o, per meglio dire, rendendo più complesso il rapporto con l'oggetto della rappresen-

⁹ Secondo Luperini (1974), invece, a sconfiggere l'idillio e la mitizzazione nel mondo di Acì Trezza sarebbe la «concezione materialistica e pessimistica della vita» (70) propria di Verga.

tazione. L'idillio, infatti, è anche strumento di contenimento e inquadramento entro un'ottica rasserenante; ma è proprio quest'ottica che viene man mano a mancare durante l'evoluzione del romanzo come dimostra di averne coscienza lo stesso Verga nella lettera sopra citata indirizzata a Capuana: non solo, ma cade contemporaneamente anche quel contrasto così netto fra città e campagna – che era espresso già in alcuni romanzi giovanili e persisteva in “Fantasticheria” –, non a vantaggio della città ma a detrimento della campagna, che non costituisce più un luogo di «fresco raccoglimento».

Nel mese successivo Verga scrisse a Capuana (10 aprile 1879) un'altra ben nota lettera in cui chiedeva all'amico di mandargli «tutte quelle raccolte di proverbi e modi di dire siciliani» (Perroni 1940a, 121) in suo possesso e, dieci giorni dopo, gli rimandava indietro il volume del Pitrè, già parte della biblioteca verghiana, desiderando invece l'introvabile raccolta di proverbi del Rapisarda. Queste due lettere fanno seguito a quella dell'anno precedente (17 maggio 1878) in cui Verga rivolgeva a Capuana una richiesta paremiografica ancora generica che testimoniava però il nuovo corso dell'elaborazione stilistica de *I Malavoglia*¹⁰. Quindi, tra la metà del 1878 e la metà dell'anno successivo, si delinea il nuovo linguaggio che avrebbe costituito l'aspetto più importante del romanzo e questo avviene secondo la duplice direzione di aumentare la presenza delle espressioni popolari, inserendole in maniera sempre più organica nel testo, e, contemporaneamente, di perdere il gusto del folkloristico e del quadretto idilliaco. E quindi in corrispondenza dell'emergere della presenza linguistica del subalterno avviene l'attenuazione delle forme che la cultura egemone ha a propria disposizione – l'idillio, la mitizzazione, il folkloristico – per considerare (riconoscere) e contenere (controllare) allo stesso tempo il mondo subalterno.

2. I proverbi e la lingua dei Malavoglia

Sappiamo, dunque, che in una fase già avanzata dell'elaborazione del romanzo, e cioè tra il 1879 e il 1880, Verga stese un minuzioso elenco di quasi trecento proverbi, provenienti per lo più dalla raccolta del Pitrè. Non si trattò, perciò di una ricerca preparatoria, ma di un indirizzo preciso preso dall'autore verso il completamento dell'opera (Zagari Marinzoli 1996). Nel testo definitivo pubblicato nel 1881 non rientrarono tutti i proverbi compresi nella lista e altri, non in elenco ma provenienti sempre dal Pitrè, vennero inseriti per un totale di circa 150. Uno degli aspetti più interessanti che

¹⁰ «Mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra de *I Malavoglia*? Potresti indicarmi una raccolta di *Proverbi e Modi di dire siciliani*?» (Perroni 1940a, 111); e più oltre dichiarava all'amico l'intento di «andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Acì Trezza onde dare il *tono* locale» (ivi 112).

si ricava scorrendo la lista è che non tutti quelli scelti erano strettamente siciliani: molti, infatti, segnalati con la T di 'toscano', erano quelli italiani, mentre altri comparivano nella doppia versione, anche se poi generalmente per l'utilizzo nel testo Verga scartò l'opzione siciliana. La funzione dei proverbi e, in generale, dei modi di dire non può perciò essere semplicemente quella di dare un 'colore locale' al romanzo, data la provenienza non solo siciliana o l'uso della versione 'toscana' di molti di essi. La svolta decisa presa dal romanzo in una fase così avanzata della sua elaborazione, con l'inserimento massiccio di proverbi e modi di dire, segna, al contrario, anche un momento fondamentale del rapporto che Verga instaura con il proprio oggetto di rappresentazione: non solo un mondo da rappresentare, ma anche da far emergere direttamente nel testo, seguendo l'esplicita dichiarazione di intenti espressa nella prefazione a "L'amante di Gramigna" dell'opera d'arte che deve dare la sensazione di essersi fatta da sé.

Secondo Pullega (1975), l'uso di proverbi ed espressioni non esclusivamente siciliane trova la sua spiegazione nel carattere folkloristico ed estraneo che il mondo popolare, non solo quello isolano, doveva assumere agli occhi dei lettori dell'opera verghiana:

Così, rispetto al lettore borghese, "continentale" se non addirittura milanese e alto italiano, il personaggio siciliano non si caratterizza tanto per la sua autentica sicilianità, quanto per l'estraneità al suo mondo di fruitore (50).

Il 'colorito locale' sarebbe perciò, per Pullega, un *colorito estraniato* e l'esoticità cui mirava il Verga poteva essere raggiunta attingendo genericamente dalla materia popolare, anche se non propriamente isolana. Questa spiegazione, tuttavia, non sembra sufficiente a giustificare l'uso di proverbi non siciliani e, soprattutto, la preferenza accordata a volte alla versione 'toscana' quand'anche si rendeva disponibile quella siciliana. La ragione di queste scelte, invece, potrebbe meglio definirsi tenendo conto delle soluzioni linguistiche generali adottate da Verga per tutto il romanzo.

Nella sua ricognizione sulle espressioni siciliane presenti nel testo, Alfieri (1980) mette in evidenza l'importanza del toscano e i rapporti intercorrenti fra la lingua nazionale e quella isolana. Al termine del proprio lavoro, anche la studiosa giunge alla conclusione che il Verga nelle proprie scelte stilistiche appare ben consapevole della presenza del lettore e della sua cultura di riferimento¹¹ e in questo senso la lingua italiana funziona molte volte come mezzo per mantenere intatta l'intelligibilità del testo. Dunque, il ricorso ai proverbi toscani trova in parte una giustificazione

¹¹ Non bisogna dimenticare che è il lettore italiano borghese il destinatario privilegiato dell'opera. Come ricorda Spinazzola (1970), «i destinatari non sono le classi subalterne» e «l'obbiettivo non è di aprire il colloquio con un pubblico nuovo e più largo» (253) e ciò impone il mantenimento dell'intelligibilità del testo.

di ordine pragmatico: mentre aggiungono un tono popolare agli occhi dei lettori borghesi, al contempo ritengono il vantaggio di essere per quest'ultimi più comprensibili.

È, però, presente anche un altro livello, meno funzionale e più storico-culturale, entro cui i proverbi toscani operano: essi, infatti, entrano in relazione con quelli siciliani sia costituendone a volte la 'traduzione' italiana sia rimanendo nel testo accanto a quegli altri. La 'toscanità' dei proverbi, che – non bisogna dimenticarlo – sta come sinonimo di italiano e che rimanda alla scelta manzoniana di qualche decennio precedente della 'sciacquatura dei panni in Arno', rappresenta dal punto di vista linguistico l'unificazione: la scelta monolingue, tuttavia, nonostante i tentativi legislativi del nuovo stato, a unificazione avvenuta non sembra di fatto esistere e poter sussistere, se non come forza anch'essa colonizzatrice. Su questo punto dell'interazione tra la lingua e il processo di colonizzazione ci vengono a proposito in aiuto Ashcroft *et al.* (1989) quando affermano che

[...] una delle principali caratteristiche dell'oppressione imperiale è il controllo della lingua. Il sistema educativo imperiale predispone una versione 'standard' del linguaggio metropolitano come norma e marginalizza tutte le 'varianti' come impurità. [...] La lingua diventa il mezzo attraverso cui la struttura gerarchica del potere è perpetrata e il mezzo attraverso cui la concezione di 'verità', 'ordine' e 'realtà' è stabilita. Un simile potere viene rifiutato nell'emergere della voce post-coloniale (7 *trad. mia*)¹².

Naturalmente nel caso italiano la scelta della lingua nazionale affonda le radici in un passato storico più lontano, ma è altresì vero che nel processo di unificazione essa diventa anche un mezzo di affermazione di tale processo a scapito delle diversità locali che vengono marginalizzate e svatutate¹³: nonostante, infatti, il levarsi di alcune voci a favore della diversità linguistica¹⁴, negli anni del dopo-unificazione prevale a livello politico la

¹² «[...] one of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all the 'variants' as impurities. [...] Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice».

¹³ Tellini (1998) rispetto al cambio di prospettiva della lingua toscana come italiana nel dopo unificazione commenta come «il modello dell'uso fiorentino proposto da Manzoni nel 1840, con quelle appassionate finalità politiche e civili che sappiamo, sia ora da più parti sentito come soluzione centralista, o addirittura autoritaria, che non tiene nel debito conto la resistente vitalità di tante tradizioni autonome» (129).

¹⁴ Si veda, ad esempio, la posizione di Ascoli (1873) contro l'imposizione della lingua fiorentina e, al contrario, l'apertura ai diversi apporti regionali.

linea dell'imposizione monolinguitica (Duggan 2007, 277). Inquadrata all'interno del dibattito linguistico, la scelta verghiana dei proverbi può essere perciò intesa anche come parte di tale dibattito nel quale il toscano rappresenta la centralità della lingua nazionale come opzione possibile, per raggiungere 'manzonianamente' un più vasto pubblico italiano, ma non esclusiva. In effetti, Verga a fine Ottocento si pone decisamente in dialogo con Manzoni fornendo risposte diverse a un mutato quadro storico in cui non è più l'unità da ricercare e riflettere nel romanzo, ma, a unificazione avvenuta, le disgregazioni e lacerazioni risultate da un processo coloniale; dice bene Tellini (1998) quando nel confronto fra i due scrittori prende spunto dal nome della barca malavogliesca, *Provvidenza*, per sostenere che essa

[...] non comporta [...] un riferimento polemico a Manzoni: è bensì l'ironica constatazione del definitivo tramonto di un *epos* unitario, tenuto saldo dall'agonismo di un'ideologia costruttiva. Anche la lingua di questa folla di nuovi parlanti senza 'provvidenza' dovrà essere non normativa, bensì letterariamente eretica e fuorilegge, lontana da ogni istituzionale risciacquatura in Arno (198).

La presenza dei proverbi toscani funziona dal punto di vista storico-culturale come la *Provvidenza* della famiglia – non a caso – Toscano, soprannominata e conosciuta sempre per Malavoglia, ma il cui cognome è un altro richiamo alla centralità linguistica e politica (con Firenze capitale transitoria prima del passaggio a Roma); richiamo ironico, come quei proverbi toscani che stanno nel guazzabuglio linguistico del romanzo non come norma effettiva, ma come simulacro di una centralità 'disturbata'.

Nell'attenzione e preoccupazione verghiana per l'uso della lingua dei proverbi è altresì evidente la consapevolezza dello scrittore di ricoprire una posizione intermedia tra la realtà subalterna siciliana e la realtà borghese italiana, la stessa posizione occupata da Capuana. A differenza, però, dell'amico corregionale, Verga nei *Malavoglia* assume questo ruolo in modo molto più consapevole andando oltre l'intento di 'spiegare' o fare da tramite tra il mondo popolare isolano e il pubblico italiano; al contrario, egli cerca di far emergere tale mondo di fronte ai lettori italiani borghesi – e forse in questo senso si può leggere la famosa dichiarazione sull'opera d'arte che deve sembrare *essersi fatta da sé*: non si tratta semplicemente di un'affermazione in stile 'verista', ma la rivelazione dell'intento di far emergere un mondo anziché spiegarlo. L'inserimento di una quantità tanto considerevole di proverbi¹⁵ è dunque uno dei modi adottati da Verga nel raggiungimento di questo scopo.

¹⁵ A parere dei primi commentatori, la quantità dei proverbi presenti nel romanzo era addirittura eccessiva. Massarani, ad esempio, dopo aver concluso la lettura del romanzo, scriveva entusiasta al Verga, aggiungendo: «Per provarti la mia sincerità, mi farò lecito un appunto, l'unico: troppi proverbi» (in Perroni 1940a, 131). E il Cameroni, recensendo il volume appena uscito, domandava: «ma poiché i suoi pescatori e contadini devono in un romanzo italiano parlare italiano e non già

Spiegare modi, abitudini, costumi, mentalità del popolo siciliano o attraverso la scrittura saggistica o attraverso l'intervento del narratore in un testo letterario, anche quando, come nel caso di Capuana, il soggetto dell'enunciazione appartiene in parte – per geografia, ma non per classe sociale – al mondo oggetto della rappresentazione, è ancora un mantenere il subalterno nello spazio della differenza¹⁶, un parlare *per* lui, includerlo nell'universo simbolico della cultura egemone attraverso i filtri e le griglie interpretative (rassicuranti) di tale cultura. I proverbi, invece, proprio per essere frutto della cultura popolare, portano con sé la traccia dell'epistemologia del mondo da cui provengono. Secondo Lombardi Satriani (1973), essi «già con la sola loro esistenza» si contrappongono in maniera contestativa alla cultura egemone mostrando «i limiti dell'universalità dei valori “ufficiali”» (31). La presenza così pervasiva dei proverbi nei *Malavoglia*, dunque, irrompe continuamente nel tessuto narrativo non solo con la funzione di plasmare o accordare il contenuto dell'enunciato ai modi più tipicamente popolari, ma anche soprattutto disturbando continuamente la cornice della cultura ufficiale entro cui si inserisce il testo con elementi che ne contestano l'uniformità e l'universalità dei valori.

Tale funzione è raggiunta in particolar modo attraverso i diversi livelli con cui i proverbi agiscono all'interno del tessuto narrativo. Secondo il Devoto (1954), essi rappresentano delle 'verità esterne' sempre provenienti dai personaggi del romanzo; in questo modo, tali verità invece di essere obiettivamente introdotte o presentate dal narratore, sono sempre filtrate da un personaggio – o dal 'coro'¹⁷ – creando uno dei vari piani del

siciliano, non poteva astenersi da certe espressioni, scorrette a bella posta ed abusare un po' meno dei proverbi?» (in Gherarducci, 162).

¹⁶ «Tiri fuori questi cosiddetti subalterni dalla carpenteria; l'unico modo per cui quel discorso venga prodotto è inserendo il subalterno all'interno del circuito dell'egemonia, che è ciò che dovrebbe accadere, come subalterno. Chi diavolo vuole museizzare o proteggere la subalternità? Solo subbi antropologi estremamente reazionari museizzano. Nessun attivista vuol mantenere il subalterno nello spazio della differenza. Fare qualcosa, lavorare per il subalterno, significa portarlo dentro il discorso» (Spivak in De Kock 1992, 46 *trad. mia*).

¹⁷ Il coro è l'insieme dei personaggi che si unifica in una voce unica, all'interno della quale non si distinguono più le singolarità sopraffatte da un sentire, pensare e 'vedere' collettivo. Verga utilizza l'indiretto libero non solo per far emergere il punto di vista di un personaggio o l'altro, ma anche per comunicare un punto di vista collettivo, che non si può riferire ai singoli ed è invece espressione della comunità del villaggio. Secondo Baldi (1980) «lunghi dal possedere una funzione sistematica e continua di filtro deformante e lungi dal fornire una prospettiva rigorosamente unitaria sul narrato, sin dalle prime pagine lascia che si affermi la prospettiva dei personaggi singoli e concreti, che nella loro multiforme pluralità gestiscono quantitativamente la parte maggiore del processo affabulatorio» (76). Tuttavia, la qualità della coralità non è semplicemente ottenuta dalla somma dei singoli che, uniti nella loro pluralità, finiscono per costituire una unità; la sua vera qualità è al contrario da ricercarsi in una singolarità plurale all'interno della quale non si distingue più l'individuo e il punto di vista appartiene indistintamente al villaggio.

racconto. Tuttavia, la forza del proverbio non consiste semplicemente nel costituire un altro piano del racconto; se così fosse, sarebbe confinato a un livello preciso, anche se difficile da riconoscere per un lettore poco attento, e rappresenterebbe sempre una voce chiusa in se stessa e attribuibile al subalterno, dunque etichettabile come la sua voce distinta; scrive infatti il Devoto:

La differenza dal mondo classico non sta nel fatto della citazione [...]. Sta nel fatto che essa appare, non come sentenza fatta propria dal narratore a sostegno del suo racconto, ma come riportata attraverso il reale intervento del personaggio che cita un proverbio, senza introdurre un verbo del dire (194).

Sembra più convincente, al contrario, l'affermazione dello Spitzer (1956) secondo cui «il “parlare in proverbi” consiste non tanto nella citazione frequente di questi, ma nell'inquadramento strettissimo del proverbio nel discorso» (202). Difatti, l'utilizzo che Verga fa dei proverbi si colloca a più livelli: può comparire come parte di un discorso diretto, come parte riconoscibile di un discorso indiretto, può essere presente nel testo del narratore segnalato tra le virgolette oppure senza marchi di riconoscimento e senza introduzioni. Proprio per la pervasività, non solo quantitativa, ma diremmo anche di modalità di impiego, del proverbio, esso rappresenta uno degli strumenti con cui più compiutamente, sotto il profilo sia linguistico sia contenutistico, Verga 'disturba' l'ordito della cultura egemone – 'monolingue'. Il proverbio diventa parte dell'intelaiatura del tessuto narrativo e in questa maniera, fuso con esso, non è più distinguibile come voce propria del subalterno: detto altrimenti, non è il subalterno a esprimersi così, ma il racconto stesso, scritto in un linguaggio che tuttavia si inserisce nel quadro della cultura egemone e quindi ne viene a far parte.

Alcuni esempi chiariranno meglio. Le prime pagine del romanzo sono fitte di proverbi, soprattutto grazie alla presenza di padron 'Ntoni, il quale viene subito caratterizzato per il suo modo di esprimersi attraverso il «motto degli antichi» (16). La descrizione della famiglia Malavoglia che segue l'apparire sulla pagina del patriarca è dunque filtrata dalla prospettiva del nonno nonostante l'attribuzione delle descrizioni non sia sempre esplicita:

Luca, “che aveva più giudizio del grande” ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata “Sant'Agata” perché stava sempre al telaio, e si suol dire “donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio”; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui! (16).

Nella presentazione dei tre nipoti, si individua chiaramente il fatto che il primo è descritto dal nonno, la cui frase è anche posta tra virgolette. Per Mena, invece, il proverbio usato per connotarla è introdotto da un verbo impersonale che non lo rende direttamente attribuibile ad alcun personaggio; nondimeno, tutta la descrizione della famiglia è retta dal nonno

e dunque anche questo proverbio può essere ricollegato a lui e lo stesso si può dire per la frase in indiretto libero usata nel caso di Alessi e che rafforza il collegamento tra il proverbio descrittivo di Mena e la sua fonte rintracciabile nel nonno. In questo caso, quindi, il 'motto degli antichi' funziona più propriamente come filtro di un personaggio, secondo l'osservazione del Devoto.

In altri casi, il proverbio può essere presente nel dialogo diretto di un personaggio, ma non segnalato come tale: «Sangue di Giuda! Esclamò Piedipapera battendo il pugno sul banco, e fingeva di mettersi in collera davvero. A Roma non voglio mandarlo, quel ragazzaccio di 'Ntoni, a fare penitenza!» (135). Ma si prenda ora l'esempio del proverbio «aprire gli occhi come i gattini dopo quaranta giorni che sono nati». Esso, tra il capitolo dodicesimo e tredicesimo, ricorre tre volte, le prime due in riferimento a 'Ntoni, la terza in bocca sua:

1. Così 'Ntoni faceva il predicatore come lo speciale; almeno aveva imparato questo nel viaggio ed ora aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo quaranta giorni che son nati (250).
2. Il solo che ne capisse qualche cosa era 'Ntoni, che aveva visto il mondo, e aveva aperto un po' gli occhi come i gattini (253-54).
3. Ora che ne avete? Voi altri non conoscete il mondo, e siete come i gattini con gli occhi chiusi (268).

In tutte e tre le occorrenze, il proverbio non è segnalato come tale (né messo tra virgolette né introdotto da un verbo o una frase che ne indichi la natura) e nelle prime due è inserito nel testo come fosse una similitudine inventata dal narratore. Naturalmente si può ben sostenere che ci si trova di fronte a un narratore popolare, che il narratore Verga, attraverso quello che è stato definito l'«artificio della regressione» (Baldi 1980), adotta il punto di vista e la mentalità dei propri personaggi e che, dunque, i proverbi costituiscono un filtro di questi a livello della narrazione (ma allora tutto il romanzo è 'filtrato', come conclude lo Spitzer); tuttavia il punto fondamentale qui è l'importanza assunta dai proverbi è il loro livello di integrazione nel testo e il modo in cui, con leggere modifiche, compaiono – emergono – con 'naturalità' come parte costitutiva della descrizione e non aggiunte per rafforzare una verità o affermarla con la forza della pseudo-obiettività ed evidenza loro propria.

Si registra solo un caso in cui Verga cede alla tentazione di spiegare, anziché affidarsi solamente all'inserimento del contenuto proverbiale nel testo. Nel primo capitolo, Piedipapera mette d'accordo Padron 'Ntoni e zio Crocifisso perché il primo compri i lupini dal secondo «da pagarsi "col violino" a tanto il mese» (22): qui non solo l'espressione popolare è virgolettata a indicarne la differenza, ma la precisazione che segue «permette di mantenere intatta la sicilianità del modulo, salvandone anche l'intelligibilità» (Alfieri 1980, 238). Tuttavia, in questo caso si rende più scoperta l'intermediarietà giocata dall'autore Verga tra l'oggetto della propria rap-

presentazione e il pubblico, vanificando l'aspetto 'perturbante' e disturbante attraverso l'inserimento della spiegazione accanto a un'espressione popolare. Ma per contrasto, usando questo esempio, si può capire l'originalità e la valenza dell'operazione effettuata da Verga nel resto del romanzo.

Il proverbio, infatti, integrato nel testo in un linguaggio comprensibile al lettore medio borghese 'disturba' e contesta l'uniformità del linguaggio nazionale svolgendo a livello linguistico ciò che Bhabha (1994) ha definito come *mimicry*, concetto discusso nel capitolo su Capuana. Già Baldi (1980) aveva notato che ne *I Malavoglia* il narratore «rifà il verso, mimeticamente ed ecolalicamente, al modo in genere con cui il personaggio pensa e si esprime, utilizzando magari le locuzioni abituali o riproducendo i suoi inconfondibili stereotipi mentali» (77). Il fatto, tuttavia, che questa imitazione non sia segnalata come tale ma integrata nel testo, rimanda a un linguaggio in cui il lettore borghese italiano non può identificarsi completamente, ma d'altra parte non vi può neanche ritrovare davvero l'*altro*, né in maniera 'autentica' né in maniera 'confezionata' entro le griglie della cultura egemone. Ed è per tale motivo, per l'ambivalenza della presenza del subalterno nel testo verghiano, che a mio avviso *I Malavoglia* non possono essere visti come un romanzo dal contenuto folkloristico: non si crea, infatti, il distacco necessario tra il lettore e il testo per cui ciò che è rappresentato appare sotto quella distanza che lo fa riconoscere come qualcosa di differente e 'sicuro' allo stesso tempo, dunque una curiosità esotica.

Contemporaneamente, però, è ancora Bhabha ad avvertirci che il contenuto di un testo in cui emerge la presenza del colonizzato non deve essere letto come la rivelazione di qualche soppressa verità del soggetto postcoloniale (50): non c'è l'epifania dell'*altro* poiché «l'immagine – come punto di identificazione – marca il luogo di un'ambivalenza. La sua rappresentazione è sempre spazialmente scissa – rende presente qualcosa che è assente – e temporalmente deferita»¹⁸ (51). I proverbi come marchio della presenza del subalterno sono dunque da leggersi in questo senso deridiano: come significanti che rimandano a un significato differito e per tanto non direttamente accessibile. In pratica, è possibile leggere il meccanismo di funzionamento dei proverbi sull'esempio dell'analisi che un autore come Hall (1990) ha portato avanti rispetto all'identità caraibica, nel cui contesto postcoloniale i segni di una riscoperta delle origini delle popolazioni colonizzate indicava un'identità 'africana'; ma, commenta Hall, si tratta di significanti di una costruzione di 'giamaicanità' il cui significato affonda le radici in una 'nuova' Africa caraibica basata su di un'inaccessibile 'vecchia' Africa. In maniera simile, i proverbi nei *Malavoglia* funzionano come significanti del subalterno siciliano che, portati alla luce della coscienza nazionale, costruiscono un'identità siciliana po-

¹⁸ «the image – as point of identification – marks the site of an ambivalence. Its representation is always spatially split – it makes present something that is absent – and temporally deferred».

polare il cui significato affonda le radici in una cultura popolare non più direttamente accessibile – e dunque sempre deferita. Parafrasando Hall, 'l'originale Sicilia non è più qui'.

Per tale via, l'osservazione di Dombroski (1994) riguardo al tono nostalgico che permea il romanzo acquista nuova valenza; ora, infatti, si può osservare che la nostalgia non scaturisce solamente dal senso di «perdita culturale» (30 *trad. mia*)¹⁹ e dal recupero estetico di un mondo dissolto, ma anche dalla stessa impossibilità estetica del recupero, che porta la traccia – il significante – di quel mondo a cui però esso – il significato – non è direttamente legato. In questo modo, non solo la possibilità dell'identificazione, ma anche il desiderio voyeuristico del lettore borghese è frustrato: non è data, infatti, la possibilità di «fissare la differenza culturale in un oggetto *visibile*, contenibile» (Bhabha 1994, 50 *trad. mia*)²⁰. In altre parole, l'oggetto della rappresentazione, non essendo direttamente legato a un contenuto recuperabile, non permette nemmeno di essere catturato dallo 'sguardo' del lettore borghese nella sua completezza.

L'imitazione' del linguaggio popolare, naturalmente, non si limita all'impiego pervasivo dei proverbi, ma comprende anche le scelte linguistiche, la costruzione della frase e l'uso particolare dell'indiretto libero. Rispetto agli altri artifici letterari che costituiscono insieme la struttura e la novità linguistica adottata da Verga, i proverbi sono anche espressioni retoriche che rimandano a un certo tipo di significato. Essi, dice Cirese (1976), sono «l'espressione di una fissità ideologica che si traduce in una fissità di formula» (14): nascono da un evento storico, nascono cioè nel corso del tempo, dalla storia, ma poi la cristallizzano in una sorta di atemporalità. Inoltre, è da aggiungere che il proverbio ha anche un carattere impersonale: non è la verità di un singolo individuo, ma di un'intera comunità – indipendentemente dal fatto che tutti i membri di tale comunità la condividano. È, in altre parole, un fatto culturale. Perciò, il ricorso di Verga ai proverbi, anche quando questi sono attribuibili a un personaggio specifico, fa emergere – nel senso appena descritto – non la voce di una singolarità ma di un tipo rappresentativo, «come avrebbe dovuto essere» (13), secondo le ultime parole della *Prefazione*. L'importanza narrativa dell'uso dei proverbi nel romanzo risiede perciò anche in questo: nella loro capacità di svincolarsi dall'individualità e dalle idiosincrasie dei personaggi ed essere invece rappresentativi di una intera comunità. In questo modo, l'unicità dell'individuo si disperde nella corallità della collettività, il che è anche indicativo del modo in cui un appartenente a una classe (e cultura) diversa possa rappresentare l'altro: attraverso una visione d'insieme che poi declina nell'unicità dei diversi personaggi. Dal punto di vista contenutistico, i proverbi meglio di qualsiasi altro strumento pote-

¹⁹ «cultural loss».

²⁰ «to fix cultural difference in a containable, *visible object*».

vano assurgere a significanti del mondo popolare siciliano e adempiere al compito di parlare per esso.

3. Lo 'spazio fluido', il discorso indiretto libero e il narratore

Il modo in cui i proverbi sono inseriti nel testo affinché emerga la voce del subalterno come sua traccia si accompagna, come già accennato, ad altri espedienti retorici impiegati da Verga per il raggiungimento di questo stesso fine a livello stilistico prima ancora che contenutistico. Fondamentali sono a tal proposito l'uso della lingua ricalcata sui modi del parlato siciliano (sia come lessico sia come sintassi), il discorso indiretto libero e l'impiego della punteggiatura, che concorrono verso la creazione di uno spazio non della differenza ma *in-between* (Bhabha 1994), di ambivalenza e negoziazione tra l'universo simbolico egemone e la traccia del subalterno. Tutti questi artifici retorici e scelte stilistiche, infatti, portano alla creazione di un testo ibrido in cui, come dimostrato per i proverbi, il discorso della cultura egemone – borghese nazionale e colonialista – è contestato dall'interno attraverso la rottura della sua uniformità, da una parte, e lo scioglimento dei modi volti a incasellare, inquadrare, contenere, dall'altra.

Significativamente, in alcune successive edizioni del romanzo Verga ha rivisto l'uso della punteggiatura per renderlo più classico, eliminando così il «fenomeno di amalgama formale» (Danesi Bondoni 1980, 269) che soprattutto l'omissione del trattino per chiudere il discorso diretto creava nella prima edizione del 1881. In essa, infatti, si passa senza soluzione di continuità dal discorso diretto, all'indiretto, alla didascalia realizzando una «zona fluida» (Cecco, XV) in cui non si distinguono queste diverse parti della narrazione. L'aspetto formale così ottenuto ha profonde ricadute sul piano del significato: il discorso diretto non rimane 'imprigionato' entro i segni di punteggiatura e la voce del personaggio non è così confinata nello spazio a essa direttamente assegnato. Si legga, per esempio, questo paragrafo tratto dal quarto capitolo:

– È una vera porcheria! esclamava donna Rosolina, la sorella del curato, rossa come un tacchino, e facendosi vento col fazzoletto; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più. – O a donna Rosolina cosa gliene importa oramai? sussurrava Piedipapera. Donna Rosolina intanto raccontava a don Silvestro le grosse faccende che ci aveva per le mani: dieci canne di ordito sul telaio, i legumi da seccare per l'inverno, la conserva dei pomodoro da fare, che lei ci aveva un segreto tutto suo per avere la conserva dei pomodoro fresca tutto l'inverno. – Una casa senza donna non poteva andare; ma la donna bisognava che avesse il giudizio nelle mani, come s'intendeva lei; e non fosse di quelle frascette che pensano a lisciarsi e nient'altro, "coi capelli lunghi e il cervello corto", ché allora un povero marito se ne va sott'acqua come compare

Bastianazzo, buon'anima. – Beato lui! sospirava la Santuzza, è morto in un giorno segnalato, la vigilia dei Dolori di Maria Vergine, e prega lassù per noi peccatori, fra gli angeli e i santi del paradiso. “A chi vuol bene Dio manda pene”. Egli era un bravo uomo, di quelli che badano ai fatti loro, e non a dir male di questo e di quello, e peccare contro il prossimo, come tanti ce ne sono (61).

Tutto il paragrafo costituisce una ‘zona fluida’: la narrazione passa senza segnalarlo dal discorso diretto alla didascalia del narratore in terza persona («È una vera porcheria! esclamava donna Rosolina») al discorso indiretto con l’inserzione di proverbi messi tra virgolette quasi come fossero discorso diretto. Si nota anche la presenza di due indiretti riconoscibili per l’uso dei tempi verbali al passato («O a donna Rosolina cosa gliene importa oramai?»; «Una casa senza donna non poteva andare») introdotti però dal trattino come fossero dei diretti. Il secondo, inoltre, sembra finire proprio in un discorso diretto o «discorso diretto prorompente» come viene definito da Spitzer (1956, 51), nel momento in cui i verbi sono utilizzati al presente e in coda è aggiunta un’esclamazione tipica del parlato: «allora un povero marito se ne va sott’acqua come compare Bastianazzo, buon’anima». In altri casi, si passa senza alcuna segnalazione dal discorso diretto all’indiretto all’interno dello stesso paragrafo, dando vita a un flusso unico, come in questo esempio:

– Già quel mestiere lì è fatto in tal modo, e si finisce col lasciarci la pelle. Una che mariti la figlia con gente di mare, diceva la Zuppidda, un giorno o l’altro se la vede tornare a casa vedova, e cogli orfani per giunta, ché se non fosse stato per don Michele, dei Malavoglia quella notte non restava nemmeno la semenza. Il meglio era fare come quelli che non fanno nulla, e si guadagnano la loro giornata egualmente, come don Michele, a mo’ d’esempio, il quale era grasso e grosso meglio di un canonico, e andava sempre vestito di panno, e si mangiava mezzo paese, e tutti lo lasciavano; anche lo speciale, il quale voleva mangiarsi il re, gli faceva tanto di cappello, col cappellaccio nero (185-86).

Il discorso indiretto potrebbe addirittura cominciare a metà frase, dal «ché»; senz’altro comunque, la subordinata è anello di congiunzione fra i due piani narrativi, potendo benissimo appartenere tanto al discorso diretto quanto all’indiretto e rendendo perciò poco percepibile il passaggio dall’uno all’altro.

Lo ‘spazio fluido’ o *in-between* è realizzato anche a livello lessicale grazie alla rinuncia del corsivo per i termini più dialettali o popolari. Il confronto con la novella “Nedda” su questo proposito evidenzia come il passaggio dal testo considerato punto di svolta per la nuova fase di scrittura verghiana al romanzo è la storia di una evoluzione non solo letteraria ma anche del rapporto estetico tra l’autore e la rappresentazione del mondo subalterno; ne *I Malavoglia*, infatti, vengono meno tutti quei motivi

analizzati in “Nedda” che portano il mondo popolare a emergere solo come argomento, ma non anche come traccia della sua voce: la modifica della lingua e delle scelte stilistiche porta con sé anche un cambiamento di prospettiva, che va verso l’annullamento del filtro della cultura egemone.

Ancora in “Fantasticheria”, novella di passaggio verso l’opera maggiore, comparivano virgolettate alcune parole che poi saranno inserite nel testo del romanzo senza ausilio di segni grafici. Il caso dell’espressione «mangiare il pane del re» discussa da Alfieri (1980, 247-48) esemplifica molto bene in che modo a livello lessicale motivi popolari entrano con naturalezza nel testo del romanzo. Il detto, utilizzato nella novella, ritorna con alcune varianti ne *I Malavoglia* ed è immesso nella narrazione per far commentare a Padron Fortunato l’arresto di ’Ntoni; tuttavia esso non è segnalato come detto particolare proveniente dalla tradizione popolare ma è solo profferito dal personaggio come una realtà ovvia e condivisa da tutti (personaggi, narratore, lettori): «Ora glielo manterrà il re» (305). La chiosa, però, riprende anche il concetto espresso poco prima da don Silvestro a commento della Locca: «Ora che non ha più quel pretesto di averci chi la mantiene, la metteranno all’Albergo dei poveri, e mangerà pasta e carne tutti i giorni. Se no resta a carico del Comune» (*ibidem*). Così un’espressione tipicamente popolare e che riproduce un certo tipo di esperienza – il vantaggio, per i poveri, pur nella triste circostanza, di essere mantenuti dallo Stato – diventa parte naturale del testo, amalgamata sia dal punto di vista lessicale – poiché scritta in italiano standard – sia dal punto di vista formale e contenutistico – perché non è segnalata come ‘diversa’ e non ha bisogno di spiegazioni o specificazioni; al contrario, cioè, di quanto ancora avveniva in “Fantasticheria” anche qui in riferimento a quella che nel romanzo è la carcerazione di ’Ntoni: «Meglio per loro che son morti, e non “mangiano il pane del re”, come quel poveretto che è rimasto a Pantelleria» (122).

Il filtro della cultura egemone viene ancor più ridotto dall’uso particolare che Verga fa del discorso indiretto libero, che si estende al di là dell’impiego classico fino a diventare il veicolo privilegiato per la narrazione e far parlare il Russo di «dialogo raccontato» o «racconto dialogato» (291). Lo Spitzer (1956) riprende questa idea e nel suo famoso articolo in contrasto con il Devoto nota che tutto il testo è sistematicamente filtrato «attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale»²¹ (45). Un saggio di Pasolini

²¹ Secondo Danesi Bendoni, tuttavia, non si può propriamente parlare di discorso indiretto libero poiché esso figurerebbe solo «là dove effettivamente (nella finzione del romanzo) qualcuno parla o pensa, dove l’autore cioè crea la condizione narrativa del dialogo o del monologo interiore» (271). Dunque, in molti casi, quelli in cui l’indiretto libero è legato all’anonimità del villaggio, non si tratterebbe veramente di discorso indiretto libero, ma solo di un esprimersi del narratore a imitazione del modo di parlare dei personaggi – quindi non un far parlare loro. In questo modo, però, si nega l’elevazione della comunità generica del villaggio a *status* di vero e proprio personaggio.

(1965) aiuta a capire in che modo l'indiretto libero funzioni nel testo in contrasto al discorso egemone. Egli, infatti, nota che uno scrittore si avvale dell'indiretto libero quando il personaggio rappresentato appartiene a una classe sociale (culturale) diversa: solo attraverso questa strategia narrativa che consiste nel far parlare il personaggio con le sue parole – dunque nella sua lingua – lo scrittore può davvero rappresentare il personaggio in questione. Altrimenti si tratta di un'imposizione dell'ideologia borghese sul personaggio. Secondo Pasolini, inoltre, uno scrittore sarebbe costretto a usare le parole del personaggio, abdicando dunque alle proprie, se vuole essere onesto ed evitare atti di prevaricazione nei confronti di mondi cui egli non appartiene; anzi, il personaggio e la sua lingua diventano il veicolo tramite cui l'autore accede – conosce – quel mondo:

Nel caso che un autore sia costretto, per rivivere i pensieri del suo personaggio, a rivivere le sue parole, vuol dire che le parole dell'autore e quelle del personaggio non sono le stesse: il personaggio vive dunque in un altro mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico. Egli appartiene a un'altra classe sociale. E l'autore dunque conosce il mondo di quella classe sociale solo attraverso il personaggio e la sua lingua (129-130, corsivo nel testo).

L'uso dell'indiretto libero implica, ancora secondo Pasolini, «una coscienza sociologica, chiara o no, nell'autore» (124). Non a caso riconosce poi in Verga un «caso mitico» (130) per quanto riguarda l'uso dell'indiretto libero. Lo scrittore di Vizzini attraverso questo artificio retorico è in grado di creare un contro-discorso proprio per la possibilità di far affiorare nel testo un mondo *altro*, non borghese e non colonialista.

Il discorso indiretto esteso non solo ai singoli personaggi ma anche al 'coro' indefinito, la comunità del villaggio, di matrice popolare, così spesso discusso dalla critica, trasmette la responsabilità della narrazione da un narratore anonimo in terza persona a un narratore popolare direttamente coinvolto nei fatti; ne è un classico esempio l'incipit del romanzo in cui la similitudine dei Malavoglia con «i sassi della strada vecchia di Trezza» (15) appartiene al mondo di riferimento di un narratore non solo popolare ma anche locale. La descrizione, poi, prosegue spiegando che di Malavoglia «ce n'erano stati persino ad Ognina, e ad Aci Castello» (*ibidem*), precisazioni geografiche così specifiche da non poter vantare altra dimensione che quella locale²². Attraverso quello che Baldi (1980) individua essere l'«artificio della regressione», cioè appunto la regressione dell'autore nell'ottica di un narratore popolare parte dell'ambiente sociale rappresentato, il filtro e il punto di vista della narrazione non sono più

²² Capuana a proposito di *Vita dei Campi* disse che «questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta [...] fra Monte Lauro e Mineo» (1882, 123).

identificabili nella prospettiva unica della cultura egemone. Sempre Bal-di parla di «narratore camaleontico», ovvero di un narratore che «oltre a lasciare gran parte dello spazio narrativo alla prospettiva direttamente o indirettamente espressa dai personaggi, non ha una sua fisionomia unitaria e coerente, ma assume di volta in volta la maschera di tutti coloro che entrano in scena» (81).

L'uso classico dell'indiretto libero, quando le parole espresse sono più o meno chiaramente riconducibili a un personaggio, e il suo uso per così dire esteso al coro del villaggio svolgono spesso il compito di portare avanti la narrazione e non solo di far sapere al lettore i pensieri dei personaggi. Difatti, molti episodi fondamentali non sono descritti nel loro svolgersi, ma sono narrati attraverso i commenti e le chiacchiere del paese: nell'ottavo capitolo, ad esempio, durante la notte del contrabbando non si vede Don Michele inseguire i trafficanti, ma gli eventi sono portati a conoscenza del lettore tramite quanto viene detto – in discorso diretto e indiretto libero – dai vari personaggi prima e dopo l'evento. Un solo breve paragrafo è ambientato durante gli avvenimenti, ma non si focalizza su di essi; ce li fa piuttosto 'sentire':

Nella notte si udirono delle fucilate verso il Rotolo, e lungo tutta la spiaggia, che pareva la caccia alle quaglie. – Altro che quaglie! mormoravano i pescatori rizzandosi sul letto ad ascoltare. È son quaglie a due piedi, di quelle che portano lo zucchero e il caffè, e i fazzoletti di seta di contrabbando. Don Michele ier sera andava per la strada coi calzoni dentro gli stivali e la pistola sulla pancia! (133).

Tramite i dialoghi e gli indiretti liberi che spesso si fanno carico della narrazione e i passaggi repentini di punti di vista, non c'è più un unico centro narrativo e pare scomparire anche un'ottica privilegiata attraverso cui i fatti sono filtrati, tanto da manifestare spesso nello spazio della stessa pagina pareri contraddittori e discordi su avvenimenti e personaggi, come nell'esempio della presentazione di padron 'Ntoni a inizio romanzo: da una parte egli è presentato come un uomo saggio che segue il 'motto degli antichi', colui che è stato in grado di mantenere la famiglia unita nonostante la dispersione di tutti gli altri Malavoglia e che comanda «le feste e le quarant'ore»; dall'altra, secondo Don Silvestro, egli 'spadroneggia' in casa propria ed è un reazionario borbonico, perciò se l'avessero fatto diventare consigliere comunale, avrebbe spadroneggiato anche nel villaggio. Ma subito dopo ci viene detto che «Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschiello, e badava agli affari suoi» (17). La presenza di quell'"invece" avversativo farebbe pensare che ora si offre al lettore la versione corretta dei fatti che smentisce le insinuazioni di Don Silvestro; in realtà anche qui la prospettiva non è affidata a un narratore superiore che possa tirare le somme della diatriba e offrire una prospettiva unificante e coerente, ma si tratta del passaggio del punto di vista dal segretario comunale a quello di Padron 'Ntoni, come se i due avessero avuto un dialogo su tale argomen-

to o fossero soliti avere questo tipo di dialogo. Nota in proposito Fontana che «i personaggi, più che intrecciare dei dialoghi, comunicano quasi per osmosi. [...] Il loro coro non è più quello sorvegliato intellettualisticamente dalla commedia goldoniana, erede della cultura classica e rinascimentale» (1976, 30). Non sempre i personaggi ingaggiano una conversazione fatta di dialoghi, battute e risposte, ma attraverso l'alternarsi di diretti e indiretti liberi essi danno l'impressione di comunicare fra loro, spesso in discorsi che coinvolgono più persone, o che danno l'impressione di essere ripetuti nel tempo e non occorrere una sola volta (grazie soprattutto alla preferenza che Verga accorda all'imperfetto rispetto al passato remoto), o che avvengono a distanza, senza la compresenza dei personaggi.

La mancanza di una prospettiva unificante e l'affidamento quasi totale della narrazione al narratore popolare o ai vari personaggi crea l'illusione che il subalterno 'entri' direttamente nel testo non solo come oggetto della rappresentazione ma anche come soggetto portatore della propria prospettiva. Tuttavia, nel gioco dei punti di vista avviene in realtà l'opposto ed è l'artificio della regressione individuato da Baldi a ricordarcelo: non è il subalterno ad accedere nell'universo simbolico tramite la propria enunciazione, ma è l'autore che indossa le diverse maschere dei suoi personaggi subalterni, esponendo così nel testo l'ambivalenza della propria condizione ancora prima che di quella del popolo siciliano. Secondo Dombroski, infatti, «abitando le menti dei suoi personaggi, [Verga] usa i loro pensieri e sentimenti come veicolo per trascrivere le ansietà di un autore sradicato e isolato costretto a competere in un mondo di determinanti materiali» (1994, 37 *trad. mia*)²³. L'uso dell'indiretto libero, secondo lo studioso, permetterebbe a Verga di affermare il proprio controllo sulle varie voci che mette in scena, trasferendo al contempo in loro la crisi autoriale e lo scacco derivante dall'appartenere a una classe sociale, quella borghese dei proprietari terrieri meridionali, tagliata fuori dallo sviluppo capitalista del nord. Si dovrebbe in verità pensare più propriamente ai rapporti coloniali che si instaurano tra il nord e il sud Italia che pongono la posizione dell'intellettuale catanese in uno spazio ambiguo di doppia appartenenza al sud colonizzato, per origine, e alle classi abbienti del nord colonizzatore, per privilegio economico e scelta politica, condividendo contemporaneamente entrambe le culture – quella nazionale italiana e quella periferica siciliana. Ne deriva uno spazio di ambiguità dove non sono all'opera i rapporti dicotomici di potere tra centro/periferia, cultura egemone/cultura subalterna, classi egemoni/classi subalterne, nord/sud, ma rapporti più fluidi in cui i confini sono meno definiti: le stesse regole grammaticali, sintattiche e narrative che rappresentano l'autorità del discorso egemone sono ancora in vigore nel romanzo, ma vengono riprodotte con un'alterazione che ne

²³ «by inhabiting the minds of his characters, he uses their thoughts and feelings as a vehicle for transcribing the anxieties of an uprooted and isolated author forced to compete in a world of material determinants».

mina l'autorità stessa. Non diremmo quindi che emerge la voce del subalterno, ma che l'autore, colto egli stesso in una posizione ambigua creata dalla situazione coloniale, concede alla resistenza periferica di manifestarsi attraverso l'indebolimento delle strutture di autorità.

4. Temporalità ne I Malavoglia

Nell'ideazione del ciclo dei vinti è all'opera una forza centripeta che sposta il fulcro dell'azione dalla campagna alla città e dal sud al nord, cioè in entrambi i casi da quello che a livello di discorso egemone si considera la periferia al centro. In corrispondenza di questo doppio movimento, se ne realizza un altro, di tipo verticale, che va dalle classi sociali più umili a quelle più alte: si passa dai pescatori del villaggio siciliano di Acì Trezza ne *I Malavoglia*, alla cittadina della provincia siciliana in *Mastro-don Gesualdo*, alla città di Palermo con *La duchessa di Leyra*, per finire con le città del nord de *L'Onorevole Scipioni* a Roma e l'*Uomo di lusso* a Firenze²⁴. Se si tiene conto di questi passaggi, è chiaro che la subalternità dei personaggi dei *Malavoglia* è determinata non solo dalla condizione di classe ma anche dall'appartenenza geografica; consegue che la campagna siciliana è doppiamente periferica. Lo spostamento dell'ambientazione del ciclo dei vinti da Acì Trezza a Roma e Firenze dimostra perciò l'intuizione verghiana che il quadro della società italiana che egli ambiva ritrarre non era composto solo da una differenza di collocamento lungo la scala sociale, come esplicitano la prefazione e le lettere che illustrano il progetto, ma anche dalla differenza geografica. Naturalmente, entrambe le differenze sono un costrutto: la prima, quella sociale, è determinata dai rapporti economici e di classe; la seconda, quella geografica, che sembra obiettivamente dispiegarsi in virtù del fatto fisico di risiedere in un luogo, è anch'essa un costrutto sociale e culturale: la periferia è, infatti, creata dal centro, come sottolinea bene Forgacs (2015): «I margini non sono equiparabili a un mero frutto di natura. Sono prodotti di determinati modi di vedere e di organizzare lo spazio sociale» (XI). La marginalità dell'isola all'interno del Regno italiano era allora il frutto dei rapporti coloniali instauratisi tra nord e sud all'indomani dell'unificazione:

'Il Sud' è stato creato come margine nel processo di formazione dell'Italia come Stato-nazione. Naturalmente c'è sempre stato un sud geografico nella penisola italiana, e alcune sue aree erano state descritte come economicamente e culturalmente primitive molto prima dell'unità politica. [...] Ma l'idea del Sud Italia come un'entità geopolitica, una periferia con una serie di caratteristiche specifiche [...] è potuta venire alla luce solo nel momento in cui il sud si è ritrovato

²⁴ Cfr. lettera del Verga a Treves del 19 luglio 1880 (in Perroni 1940a, 124).

parte di uno Stato-nazione e queste caratteristiche sono diventate un problema e una 'questione', come la definirono i meridionalisti, che il nuovo Stato doveva fronteggiare (Forgacs 2015, 203-204).

Nel progettato ciclo dei vinti, lo spostamento del fulcro dell'azione dalla Sicilia alle città del nord italiano riflette quindi le conseguenze dell'azione che il centro esercita sulla periferia nel definirla appunto come tale. *I Malavoglia* sono il primo passo di questo movimento e perciò possono considerarsi a ragione un passo della periferia colonizzata verso il centro colonizzatore.

Alla luce di questa doppia marginalità ben viva nella consapevolezza dell'autore, la materia narrata – i subalterni siciliani – si presentavano agli occhi del pubblico medio italiano di riferimento, vale a dire all'interno del discorso egemone, come qualcosa di remoto ed estraneo. La distanza spaziale veniva poi trasformata nella percezione del pubblico anche in distanza temporale, cosicché i pescatori del romanzo non solo vivevano in una periferia del Regno, ma anche in un tempo ideale definito molte volte come 'arcaico' e precedente a quello esperito dal 'centro'. Molti commentatori hanno insistito su questa idea, parlando spesso di pre-modernità o addirittura di atemporalità per cui il romanzo sarebbe immerso in un tempo fuori dalla storia. In realtà Verga, nei pochi scritti – pubblici o privati – di riflessione sul romanzo, non ha mai espresso l'intenzione di rappresentare un mondo 'separato' temporalmente – ma neanche geograficamente²⁵ – dal resto d'Italia; anzi, nella lettera a Verdura già citata, lo scrittore inserisce le ambientazioni siciliane del quadro della vita nazionale segnalando solo la distinzione di classe: spiega, infatti, che scopo del progettato ciclo sarà «prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime» (Perroni 1940a, 114). Nella concezione verghiana, perciò, *I Malavoglia* rientrano nel quadro della vita moderna italiana, non ne sono esclusi come qualcosa di remoto, distante nello spazio o nel tempo. Se dal romanzo si ricava l'impressione di Acì Trezza come un luogo separato dal resto d'Italia, ciò è dovuto alla permanenza quasi esclusiva – e quasi claustrofobica – della focalizzazione della narrazione sul piccolo villaggio di pescatori. Tutto accade entro i confini del paese e in sole due situazioni il narratore segue i suoi personaggi oltre tali confini: in occasione del processo a 'Ntoni e del trasporto – con qualche accenno alla degenza – del nonno all'ospedale. In entrambi i casi, per un breve momento all'interno dell'economia del romanzo, i fatti si svolgono in 'città', a Catania. La focalizzazione quasi esclusiva su Acì Trezza restituisce il senso che il resto del mondo sia lontano (la battaglia di Lissa, ad esempio, sembra accadere in un altrove non collegato al villaggio). E da qui l'idea che il mondo rappresentato nei *Malavoglia* sia 'separato', quando in realtà è una questione di prospettive che ripercorrono uno stereotipo:

²⁵ Inutile ricordare a questo proposito che Verga, a livello politico, fu sempre un profondo sostenitore dell'unità d'Italia.

è Acì Trezza lontana da un supposto 'resto del mondo' o è quest'ultimo a essere lontano da Acì Trezza? Come nota Forgacs nella sua discussione sui margini, la questione delle regioni – e dei dialetti – marginali non è da porre nei termini di esse diventate marginali, ma divenute viste come marginali (2015, XII-XIII). Allo stesso modo, non si trova nelle intenzioni di Verga la rappresentazione di un mondo marginale e separato dal resto dell'Italia, essendo invece questo il modo in cui l'Acì Trezza dei Malavoglia è stata vista dai vari lettori del romanzo.

Sapegno, commentando l'opera verista dello scrittore catanese, afferma che «la Sicilia di Verga è veramente la Sicilia, quale si rivela all'occhio di ogni viaggiatore attento e non frettoloso» (1966, 237). Ma proprio qui sta una fondamentale differenza nella scrittura di Verga: egli parla di una Sicilia vista non dagli occhi di un viaggiatore, che, per quanto attento, sarà sempre estraneo, ma dagli occhi di chi è nato e vissuto nelle terre che descrive. Chi legge, invece, il pubblico destinatario, è quello calato nei panni del «viaggiatore attento», quello che Verga prende per mano e porta in mezzo ai personaggi, costringendolo «quasi a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini» (Lettera a Treves del 19 luglio 1880 in Perroni 1940a, 124) – e qui ancora sentiamo l'eco di "Fantasticheria" e sentiamo il lettore identificato con la giovane donna di alta classe a cui l'autore mostra il paesino di pescatori. Ma l'effetto ideato da Verga nell'impianto narrativo del romanzo non è quello della distanza mantenuta da chi si abbassi a contemplare qualcosa o qualcuno che occupa una posizione inferiore: questo è semmai il paratesto. Nel testo, l'obiettivo di Verga è opposto: la sensazione, per il lettore, di trovarsi tra i personaggi, come se li avesse sempre conosciuti, come se, quindi, fosse anch'egli parte del villaggio. Da qui non solo la mancanza di parti descrittive e della presentazione dei profili dei personaggi, ma anche l'assenza di ogni spiegazione che funga da ponte tra l'esperienza dei personaggi del romanzo e quella del lettore di riferimento. Il concetto è ribadito in maniera simile in due lettere che il Verga indirizza a due giorni di distanza l'una a Capuana (25 febbraio 1881)²⁶ e l'altra a Cameroni (27 febbraio 1881)²⁷ in risposta ai loro commenti al romanzo appena pubblicato.

²⁶ «Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire della lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza messa in scena, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto» (in Perroni 1940a, 130).

²⁷ «Io mi sono messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente da sempre. Parmi questo il modo migliore di darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine» (Verga 1980, 107).

Non stupisce che lo stesso Sapegno dicesse ancora che il verismo italiano era caratterizzato dal

[...] colore regionale e locale, primitivo ed epico, che naturalmente accompagnava la scoperta e la illustrazione di un mondo pressoché vergine e ignoto, il mondo del meridione e delle isole, delle plebi contadine e artigiane, chiuse nella loro opaca renitenza alle forme e agli statuti della civiltà moderna, affioranti per così dire dal buio di una civiltà arcaica e stranamente sopravvissuta dietro le barriere di una secolare solitudine (1966, 228).

Chi commenta qui lo fa dal punto di vista della cultura egemone e ribadisce la periferia rafforzando il discorso del centro: è, infatti, per il nord colonizzatore che il mondo del meridione e delle isole può apparire «vergine e ignoto» ed è ancora da quel punto di vista, imperniato di superiorità, che esso sembra restio ad abbracciare la modernità – posta all’apice di un’ideale scala di valori – e separato da una «secolare solitudine». Perciò, anche quando Pullega (1975) commentando nello specifico *I Malavoglia* afferma che essi sono «la scoperta folkloristica di un mondo sconosciuto» (18), il punto di vista è sempre quello del centro nazionale. Poiché per Verga non si trattava di scoprire un mondo, ma di rappresentarne uno conosciuto e portarlo dentro il discorso egemone. Non c’è, perciò, nel romanzo il senso della scoperta, né la rappresentazione di una terra ‘vergine’ o ‘ignota’. Tutti questi termini, parte della critica intorno all’opera verghiana sin dall’inizio²⁸, costruiscono e rafforzano il discorso egemone della ‘questione meridionale’²⁹ – Sicilia come terra lontana, sconosciuta, selvaggia, ecc. – ma sono in realtà estranei al testo dei *Malavoglia* e disqualificano la portata destabilizzante delle scelte stilistiche e tematiche operate dal Verga.

Semmai persiste, nel romanzo, il senso velato del nostalgico, derivato dalla lontananza da cui lo scrittore ripensa a quel mondo, da Milano³⁰, e

²⁸ Massarani, ad esempio, scrivendo al Verga le prime reazioni di fronte al romanzo commentava la scelta tematica usando parole afferenti il campo semantico della scoperta: «Lasciami la modesta compiacenza di ricordarmi ch’io t’ho sempre raccomandato, fino all’inopportunità, quella miniera d’un vero ignoto e profondo, che è la tua isola natia. Tu ne vai cavando tesori, e te ne costruirai, ne metto pegno, un monumento imperituro» (in Perroni 1940a, 131).

²⁹ Si veda a questo proposito Schneider (1998).

³⁰ Come si sa, la rappresentazione dei *Malavoglia* non è eseguita avendo quel mondo davanti ai propri occhi, ma come ricostruzione intellettuale e della memoria, come espresso in una lettera al Capuana del 14 marzo 1879 dove, dopo aver palesato il proprio rammarico per non poter andare a stare «fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti», concludeva: «Non ti pare che per noi l’aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo a essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione mentale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (Perroni 1940a, 120). L’anno prima, invece, da Milano, riflettendo già su come la

dalla consapevolezza dell'azione che la 'modernità' o, meglio, il colonialismo³¹ stava esercitando sulla Sicilia erodendone la cultura. Tuttavia, a questo senso nostalgico non corrisponde, ne *I Malavoglia*, la mitizzazione del mondo subalterno rappresentato. Il rapporto tra campagna e città non si risolve in una contrapposizione tra valori positivi al primo polo e negativi al secondo, come avveniva nelle opere giovanili³², ma solo in un rapporto di subalternità del primo rispetto al secondo termine. Non è perciò condivisibile l'opinione di Masiello (1970) secondo cui l'atteggiamento di Verga

[...] si qualifica come la reazione di un intellettuale di origine agraria, organico a un blocco agrario-conservatore egemone in aria meridionale, dinanzi al prevalere economico e politico del Nord industriale, e che si articola come antagonismo tra "città" e "villaggio" organico, [...] e cioè si risolve nell'opporre allo sviluppo capitalistico l'immagine, fortemente 'mitizzata' e idoleggiata, di una società preindustriale, arcaica, agricola, patriarcale (24).

Se è pur vero che Verga non è scrittore organico alla classe dei subalterni, come da più parti è stato notato³³, e non offre loro un'alternativa né una posizione attivamente critica³⁴, la sua reazione non si chiude in una facile mitizzazione del mondo rurale o nella «celebrazione del mondo subalterno» (Petronio in Asor Rosa 1973, 191) in contrasto polemico con quello borghese.

La società che Verga dipinge ne *I Malavoglia* conserva delle tracce di idillio solo nel «mondo spiritualmente privilegiato dei Malavoglia» (Baldi 1980, 98) che si contrappone per valori al resto della comunità del villaggio. I buoni sentimenti quali ad esempio l'onestà espressa nell'ostinazione di padron 'Ntoni nel voler ripagare il debito, nonostante avrebbe il modo di sottrarsi all'obbligo e nonostante il commercio fosse nato con l'inganno

lontananza permetteva di ottenere la giusta prospettiva scriveva all'amico che a quel tempo si trovava in Sicilia: «Tu hai la nostalgia di Milano ed io quella della Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità» (lettera del 17 maggio 1878 in Perroni 1940a, 112).

³¹ Il colonialismo, secondo alcuni interpreti, è l'altra faccia della modernità e i due fenomeni si affermano e procedono nella storia insieme, non sono distinti e la modernità non sarebbe stata possibile senza il colonialismo. Cfr. Mignolo (1995; 2011).

³² In *Eva*, ad esempio, l'ambientazione finale nella campagna siciliana, dove il protagonista muore tra la famiglia, si contrappone alla mondanità di Firenze e diventa sinonimo di tutti i valori legati alla famiglia, ai sentimenti sinceri, alla quiete dell'anima, ecc., sottolineati dalle descrizioni bucoliche del paesaggio. Ma si vedano anche le campagne di *Storia di una capinera* e *Il marito di Elena*.

³³ Cfr. Sapegno (1966). C'è, anzi, chi ha ritenuto Verga un intellettuale organico al blocco agrario (Masiello 1970).

³⁴ La protesta del giovane 'Ntoni, ad esempio, rimane sui toni di una vaga e generalizzata critica al sistema, ma non si trasforma in vera coscienza politica.

dei lupini avariati, non fanno parte dell'etica condivisa dagli altri abitanti di Acì Trezza (fatta eccezione per Nunzia e la comare Anna). Baldi nota giustamente che la legge dominante nel villaggio non è quella del focolare domestico o del lavoro, ma quella economica; solo la famiglia protagonista si salva (in parte) da questa legge facendosi portatrice anche di altri valori:

[...] l'idealizzazione infatti non investe più il mondo subalterno in quanto tale, nella sua totalità, ma solo alcuni singoli, ben individuati personaggi, privilegiati dall'autore non in grazia della loro oggettiva collocazione sociale, per il fatto che sono 'umili', bensì in grazia di una scelta soggettiva aprioristica, che obbedisce al bisogno di ritagliare nel panorama desolato della realtà subalterna, dominato dalle leggi brutali della lotta per la sopravvivenza, una zona franca, immune, confortante (Baldi 1980, 25)³⁵.

Non è dunque vero che il mondo dei Malavoglia nelle intenzioni del loro autore si configura come uno spazio verginale di incorrotti sentimenti; esso è piuttosto uno spazio dove le passioni umane sono più semplici, non più nobili o pure. Altresì non trova pieno riscontro nemmeno l'interpretazione secondo la quale quello di Acì Trezza avrebbe i

[...] caratteri di un mito remoto e inaccessibile, di un'entità «esistenziale», astorica e assoluta, di una realtà autonoma, «estranea» e «diversa» (il «mito», per l'appunto, di una società arcaica e patriarcale, fossile archeologico accerchiato, ma miracolosamente sopravvissuto alle trasformazioni strutturali indotte da un nuovo ciclo storico – dalla disumana civiltà moderna e borghese – e già in via di sfaldamento) (Masiello in Asor Rosa 1973, 103);

né quella di Luperini di un'estraneità di Verga alla storia (Luperini 2009, 96) – che trova alimento e alimenta a sua volta lo stereotipo dell'immobilità dell'isola, della sua resistenza al cambiamento, del suo essere sprofondata in un tempo fermo e fuori dalla storia. Nei *Malavoglia* c'è forse questo desiderio, un desiderio psicologico ancor prima che sociale, ma frustrato invece dall'intervento costante del tempo – o della 'storia' se si vuole – a patto di non intendere con essa solo l'azione modificatrice del progresso moderno.

Il paragrafo di apertura del romanzo con i tempi al trapassato prossimo e all'imperfetto accanto all'avverbio 'sempre' ci colloca in un tempo

³⁵ L'opinione di Baldi, che qui accogliamo, è in netto contrasto con quella di Luperini espressa qualche anno prima: «nel romanzo non c'è soltanto il vagheggiamento nostalgico nei confronti del mondo dei Malavoglia e lo studio rigoroso e spietato del mondo di Acì-Trezza: il mondo dei Malavoglia è inserito in quello di Acì-Trezza e può sopravvivere solo al suo interno: per questo il rimpianto nostalgico dello scrittore è rivolto a tutta la società arcaico-rurale nel suo complesso» (1974, 65).

passato in cui l'universo narrato era solito essere in un certo modo; ci restituisce perciò il senso di un'abitudine, di una lunga familiarità a uno stato di fatto: la consistenza numerica dei Malavoglia, conosciuti come brave persone, padroni di case e barche. Questo è l'equilibrio iniziale, ma non della storia raccontata nel romanzo, bensì di un tempo ancora precedente al suo *incipit*: quando il romanzo ha inizio, infatti, sono già passate parecchie burrasche che hanno disperso la grande famiglia dei Malavoglia, i cui unici sopravvissuti sono quelli di Acì Trezza: «Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza fare gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarata sotto il lavatoio» (15). Ed è qui, in questo momento, che il racconto ha inizio, quando qualcosa è già avvenuto prima, quando c'è già stato l'intervento modificatore della storia che ha cambiato un'abitudine, un dato di fatto conosciuto da tutti per lungo tempo. Quale sia stato questo intervento, il narratore non lo dice, ma il plurale impiegato per 'burrasche' suggerisce che sia occorso più di un evento.

A questo punto il fulcro dell'attenzione è sulla famiglia dei Malavoglia di Acì Trezza, del cui passato in specifico non sappiamo nulla. L'equilibrio della famiglia non è rotto, come invece da più parti sottolineato, dalla «ricerca del benessere materiale» e dalla disubbidienza all'ideale dell'ostrica³⁶, ma da un evento storico: la circoscrizione obbligatoria imposta dal nuovo stato che obbliga 'Ntoni – ma come abbiamo visto anche altri personaggi verghiani – a partire militare e toglie braccia da lavoro alla famiglia. È in seguito a questo motivo che padron 'Ntoni decide di intraprendere il commercio dei lupini. La storia che qui entra prepotentemente in gioco cambiando drasticamente i destini dei personaggi è quella delle conseguenze dell'annessione della Sicilia al nuovo stato italiano. Trombatore (1954) è stato fra i pochi a rilevare la presenza dei motivi risorgimentali nel romanzo, che oltre alla partenza di 'Ntoni includono come eventi drammatici e fondamentali la battaglia di Lissa del 1866 in cui muore Luca costringendo nuovamente la famiglia a far fronte a una perdita sia umana sia materiale e la questione del dazio sulla pece, che occupa una larga porzione del testo. Secondo Luperini (2009, 91 e *passim*), però, Trombatore investe questi elementi di troppa importanza: nell'episodio della rivolta paesana, ad esempio, la costruzione è in chiave grottesco-caricaturale e nessun Malavoglia vi prende parte. La morale, al contrario, che emerge dice che i lavoratori onesti non si preoccupano di far le rivolte ma di lavorare, senza la pretesa di cambiar le cose. Il che porta infine il critico a constatare che

³⁶ Si legga ad esempio Luperini (1974): «Il "dramma" che Verga promette in *Fantasticheria* di raccontare è appunto quello di chi vuole mutare stato e mettere in discussione un assetto sociale che ha la certezza e l'immutabilità di un assetto naturale» (37). E più oltre: «alla base del romanzo c'è proprio quell'affare dei lupini con cui padron 'Ntoni tenta, con un colpo solo, di risolvere i problemi economici della famiglia» (41).

Verga rappresenta «l'estraneità degli umili al corso della civiltà, relegati in un mondo fuori dalla storia» (95). Ma il punto è proprio questo: l'estraneità c'è, ma non perché il mondo degli umili è confinato fuori dalla storia, bensì perché *quella* particolare storia non pertiene agli umili siciliani, o non dovrebbe pertenerli. Se ciò, al contrario, accade, è per via di una forzatura. La battaglia di Lissa, in effetti, non ha nulla a che fare con la vita quotidiana dei pescatori di Acì Trezza né con le loro problematiche pratiche ed esistenziali: diventa loro attinente solo per via di una costrizione – la leva obbligatoria – che, come tale, è per forza esterna ed estranea. Ed entra prepotentemente nelle loro vite secondo i termini della negazione.

I motivi risorgimentali, infatti, non si manifestano come adesione ideale a un movimento ma come conseguenze pratiche su una popolazione a essi estranea; sono dunque il prodotto di un'imposizione esterna che se a livello astratto non trova partecipazione, a livello concreto è foriera di disgrazie e danni. È chiaro che la storia non è assente o lontana dal mondo dei Malavoglia, ma sono i centri motori degli eventi storici a esserlo; ma è altresì chiaro che questa storia che si impone sul villaggio di pescatori non arriva in un luogo segregato dal tempo, immobile, atemporale: arriva, al contrario, in uno spazio già modellato e devastato da altre 'burrasche'³⁷. È presunzione del centro colonizzatore pensare di entrare in un mondo fino allora preistorico, con la conseguenza di portare la storia identificata nella modernità e nel progresso.

Per tale motivo è meglio impostare la questione della 'tensione temporale' che percorre il testo in termini differenti rispetto all'opposizione tra moderno e premoderno individuata da Luperini (1989). Nei *Malavoglia* si avvertono due tensioni in gioco: quella di un ciclo naturale che rimane simile a se stesso nelle differenze delle alternanze e quella del cambiamento.

³⁷ Il narratore utilizza molto intuitivamente la metafora delle 'burrasche' in riferimento ad accadimenti che sconvolgono negativamente l'ordine quotidiano: ed è metafora naturale, dal momento che sta descrivendo una famiglia di pescatori e che la dimensione del mare in tale contesto è così pregnante. Funziona anche da anticipazione alle due burrasche reali che colpiranno la *Provvidenza*; nonché vi è anche un preludere alla battaglia di Lissa – altra tragedia marina. Il mare, insomma, al di là della sussistenza che fornisce, sia metaforicamente sia realmente è fonte di 'male'. Dal mare arrivano le cattive notizie, i 'corpi' estranei fautori di brutte nuove. A livello storico, vi si intravede una metafora dello sbarco dei Mille – che fu certo non il primo del genere e non l'ultimo, sebbene Verga non potesse saperlo. A questo proposito rifletteva Sciascia (2004), vedendo nel mare che fa della Sicilia un'isola un elemento fondamentale per il 'carattere' siciliano: «non del mare che li isola, che li taglia fuori e li fa soli i siciliani diffidano, ma piuttosto di quel mare che ha portato alle loro spiagge i cavalieri berberi e normanni, i militi lombardi, gli esosi baroni di Carlo d'Angiò, gli avventurieri che venivano dalla "avara povertà di Catalogna", l'armata di Carlo V e quella di Luigi XIV, gli austriaci, i garibaldini, i piemontesi, le truppe di Patton e di Montgomery; e per secoli, continuo flagello, i pirati algerini che piombavano a predare i beni e le persone. La paura "storica" è diventata dunque paura "esistenziale"» (963).

Già Mazzamuto (1989) aveva registrato la contrapposizione di due tempi, uno quotidiano e uno «esterno e cronachistico» che pone in crisi il primo «per strappare i protagonisti dal loro chiuso piccolo universo e inaugurare un nuovo diverso rapporto tutto antagonistico e perciò drammatico [...] tra il tempo religioso della patriarcale Acì Trezza e il tempo profano della nuova realtà politico-economica dell'Italia unita» (68). Qui, però, non si vuole mettere in luce solo il contrasto tra i due tempi, ma anche come il primo, quello della quotidianità, sia contemporaneamente l'origine che viene messa in crisi e la risposta di taluni personaggi a tali crisi.

Molti motivi narrativi afferiscono al polo della ciclicità e quotidianità: non solo l'avvicendamento delle stagioni che detta il ritmo della vita di chi è legato per mestiere alla natura (agricoltori, pescatori), ma anche il *leitmotiv* delle partenze di 'Ntoni (per il militare, per scoprire il mondo, per il carcere, e l'ultima per l'impossibilità di rimanere), dell'accumulo dei risparmi per ricomprare la casa del nespolo (risparmi che vengono continuamente portati via o erosi da circostanze esterne), del rapporto tra Mena e Alfio il carrettiere, o delle varie apparizioni della Locca dolente per la morte del figlio. Ma ogni ritorno dello stesso motivo non è uguale a se stesso, non è la rappresentazione di un mondo immobile che sopravvive nel tempo estraneo al cambiamento: in ogni ritorno vi è un accento diverso, una diversa inflessione, diversi sentimenti o motivazioni e basterà pensare alle varie partenze di 'Ntoni per comprendere come, sebbene rimanga costante il motivo dell'allontanamento, a ogni nuova partenza corrisponde una nuova situazione.

Dall'altra parte, però, interviene il fattore del cambiamento drastico, non legato alla ciclicità. Si tratta di eventi esterni, sui quali la famiglia dei Malavoglia non può avere controllo, come le due tempeste che si abbattono sulla *Provvidenza*, e che anche quando sono eventi naturali paiono l'eco degli avvenimenti storici che determinano le disgrazie della famiglia: la partenza di 'Ntoni per il militare che innesca l'affare dei lupini e la prima burrasca che coinvolge la barca; la partenza di Luca e la sua morte nella battaglia di Lissa, che fa sfumare il matrimonio tra Mena e Brasi e perdere la casa del nespolo per l'impossibilità di ripagare il debito. Il romanzo sembra mosso dall'intreccio di questi due movimenti temporali, quello ciclico interno e quello degli eventi storici esterni, e nel rapporto tra i due il primo funziona come risposta emotiva al secondo. L'ossessione di padron 'Ntoni di rimettere in mare la *Provvidenza*, dopo le due tempeste che l'hanno danneggiata, o recuperare la casa del nespolo, è l'atteggiamento psicologico di chi cerca di ristabilire un equilibrio perduto; tuttavia, il tentativo diventa un'ossessione perché nonostante tutte le avversità che allontanano ciclicamente la realizzazione del progetto, padron 'Ntoni e la sua famiglia ritornano sullo stesso punto, ricominciano ogni volta daccapo. Le due riparazioni occorse alla *Provvidenza* segnalano molto bene il senso della ripetizione. Il primo ritorno della barca in mare è commentato dal narratore popolare tramite l'uso di una metafora sui cicli naturali:

Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte (105).

Prima è la giornata a essere descritta con il «bel sole d'inverno» e i campi verdi che, ovviamente, alludono alla rinascita (e, difatti, perché descrivere i campi verdi in un'occasione legata al mare se non per indicare il risveglio della natura?); poi la metafora diventa esplicita e paragona la *Provvidenza* al ritorno del sole e delle «dolci mattine d'inverno», ma aggiunge anche un terzo elemento di raffronto, quello degli occhi. Così la barca si rinnova come gli elementi della natura e gli occhi, sineddoche per l'animo dell'uomo, si rinvigoriscono anch'essi e partecipano di questo ciclo naturale: come all'inverno segue la primavera e la rinascita, così ai momenti di tristezza in cui gli occhi hanno pianto seguono i momenti di rinascita in cui gli occhi possono gioire. In questo modo, l'evento traumatico che corrisponde anche all'evento del cambiamento è reintegrato psicologicamente nel ciclo naturale e in esso riassorbito, anche se il trauma non è completamente superato e l'equilibrio riportato alla situazione iniziale perché alcuni occhi non potranno più vedere: ed è questo il senso dell'amara sferzata con cui si chiude il paragrafo.

Il secondo ritorno della barca in mare, dopo la seconda tempesta, è più mesto, ma anch'esso segnato dall'idea della ripetizione, del lavoro cadenzato, dell'azione reiterata, resa soprattutto dall'uso dell'imperfetto accompagnato dall'osservazione che «ogni giorno» padron 'Ntoni conta i soldi e visita la casa del nespolo:

Così a soldo a soldo avevano pagato mastro Turi Zuppiddu, e avevano rattoppato un'altra volta la *Provvidenza*, che adesso pareva davvero una ciabatta; eppure si metteva da parte qualche lira. Avevano comprato anche una buona provvista di barilotti, e il sale per le acciughe, se san Francesco mandava la provvidenza, la vela nuova per la barca, e messo un po' di denaro nel canterano. – Facciamo come le formiche, diceva padron 'Ntoni; e ogni giorno contava i denari, e andava a girondolare davanti la casa del nespolo, a guardare in alto, colle mani dietro la schiena (205).

E di nuovo, anche qui, abbiamo un padron 'Ntoni che guarda con le mani dietro la schiena, in un atteggiamento che per lui è abituale e dunque riporta, anche gestualmente, le azioni nella sfera della ripetizione e della familiarità.

La riconquista della casa del nespolo, uno dei più forti *leitmotiv* emotivi del romanzo, si inserisce nel quadro della reintegrazione psicologica di un evento traumatico all'interno di un'abitudine ciclica. L'epilogo della storia porta al soddisfacimento di questo bisogno emotivo, che ovviamente non può riportare completamente allo stato iniziale³⁸: anche se la casa è tornata in possesso della famiglia, molti dei suoi membri non ci sono più. Tuttavia, non è sul recupero della casa e la reintegrazione parziale del trauma che si chiude il romanzo, ma sulla partenza di 'Ntoni, che, seppur si inserisce in una ciclicità di eventi, segna un momento di non ritorno.

5. 'Ntoni, l'uomo nuovo

La vicenda di 'Ntoni è cadenzata da quattro partenze ma solo tre ritorni: il militare, la ricerca di una vita migliore, il carcere, e il distacco finale da Aci Trezza e dalla propria famiglia. In termini strutturali proppiani³⁹, è il primo allontanamento di 'Ntoni a rompere l'equilibrio iniziale determinando l'avvio della storia; tuttavia il processo formativo conseguente le partenze porterà il personaggio a una maturazione che lo costringerà all'esclusione piuttosto che al reintegro all'interno della comunità. La vicenda di 'Ntoni, che segue un percorso circolare fatto di partenze e ritorni, di opposizioni alla famiglia e riavvicinamenti a essa, si interrompe senza chiudere il cerchio, con una frattura definitiva. Egli è sempre stato definito come l'uomo 'nuovo' o 'moderno' perché più di tutti e in maniera drammatica si lascia tentare dalle promesse della modernità, dalle «prime irrequietudini pel benessere» che si manifestano nella vita fuori l'isola: la rottura della ciclicità cui la sua vicenda è legata è anche il segno di un trauma non ricomposto. Ma quella di 'Ntoni è anche la storia di un passaggio non avvenuto, una integrazione mancata, di uno sradicamento: egli, infatti, lascia la propria società (il villaggio, la famiglia, le proprie origini, ecc.) senza però che a questo allontanamento segua un avvicinamento a un'altra società. È uno sradicamento che rimane tale, una separazione senza reintegro. A pesare sul personaggio non è la punizione per l'ambizione a un miglioramento della propria condizione di classe, ma le conseguenze della colonizzazione che egli più di qualsiasi altro personaggio nel romanzo si trova ad affrontare.

'Ntoni, difatti, rappresenta innanzitutto il desiderio del colonizzato di essere uguale al colonizzatore. Quando torna da militare, prima ancora del comportamento è l'abbigliamento a essere il segno distintivo dell'accostamento a un altro mondo: «'Ntoni ora portava il berretto sull'orec-

³⁸ Sarà tuttavia opportuno ricordare che lo stato iniziale era già segnato dalla mancanza e che nell'unità familiare c'era già la spia della dispersione avvenuta in passato alla famiglia Malavoglia.

³⁹ Cfr. Propp (1966).

chio» (81) e «la camicia colle stelle» (82). Come afferma Fanon (2002a), che ha estensivamente analizzato i rapporti colonizzato-colonizzatore, è il desiderio del nero di essere bianco nel momento in cui il bianco si impone sul nero e lo colloca in una denigratoria posizione di inferiorità⁴⁰. Perché, infatti, 'Ntoni dovrebbe desiderare quel mondo che ha incontrato fuori dall'isola se la prima volta che lo ha visto lo ha fuggito tornando a casa prima del tempo, condannando inoltre il fratello a partire militare al suo posto? Perché questa desiderabilità se l'esperienza personale gli ha detto che non è un mondo desiderabile? In effetti, l'attrattiva verso il mondo fuori dall'isola sembra innescarsi solo allorquando 'Ntoni fa ritorno al paese natio, così come la desiderabilità del paese natio risiede nel desiderio di ritorno e non in quello di rimanere. Il 'nuovo mondo' non è quindi positivamente accolto dal personaggio come valore assoluto, ma come relativo al confronto con il mondo conosciuto, quello di origine. Ci sono contemporaneamente due forze in gioco: non solo l'attrattiva della nuova società ma anche un costrutto sociale operante in maniera denigratoria verso la propria origine e il luogo di appartenenza. È tuttavia questa seconda a essere più forte della prima e a spiegare come mai 'Ntoni appaia inappagato tanto nel proprio villaggio quanto fuori da esso: la seconda partenza, quella volontaria verso il mondo, sarà totalmente fallimentare e il ritorno mesto:

[...] tutt'a un tratto, si venne a sapere che era tornato 'Ntoni di padron 'Ntoni, di notte, con un bastimento catanese, e che si vergognava di farsi vedere senza scarpe. Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente (248).

Tornato dal militare, dopo il primo incontro con il mondo, sul personaggio agiscono dunque due forze analoghe: quella del desiderio per il mondo moderno e quella di disprezzo per il proprio. Ma se la prima non gli conferisce l'accesso a quel mondo, la seconda lo pone al di fuori della società che egli aveva rifiutato negandogli l'accesso quando, alla fine del proprio percorso, sarebbe disposto a rimanere: «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene» (339). 'Ntoni è un vinto non solo perché risulta sconfitto rispetto alle proprie aspettative e perde ciò che ha. In questo senso, anche padron 'Ntoni lo è, poiché muore all'ospedale e senza il recupero della casa del nespolo. Il nipote, però, lo è soprattutto perché la «fiumana del progresso» lo ha posto fuori da qualsiasi società e appartenenza. L'essere traviato, finire su una cattiva strada non è abbastanza per fare di 'Ntoni un personaggio vinto.

⁴⁰ Dice, infatti, Fanon: «Inizio a soffrire per il fatto di non essere un uomo bianco fino al punto che l'uomo bianco impone una discriminazione su di me, mi fa diventare un nativo colonizzato, mi priva di tutto il valore, di tutta l'individualità, mi dice che sono un parassita del mondo, che devo mettermi il più velocemente possibile al passo con il mondo bianco» (2002a, 98).

Si è insistito molto sul confronto fra 'Ntoni e Rocco Spatu, soprattutto in virtù della pagina finale che si chiude sul dettaglio di Rocco⁴¹. Anche quest'ultimo è personaggio traviato, un fannullone, bevitore e dedito ad attività illecite, ma al contrario di 'Ntoni è perfettamente inserito nella società del villaggio – ed è questo secondo Cecchetti (1982) il significato delle ultime pagine del romanzo: «lo scoramento dell'uomo che si scopre estraniato dal proprio ambiente, sradicato dai succhi vitali, condannato a vagare per il mondo senza paese» (23), mentre al confronto Rocco è «solo come lui ['Ntoni], ma pure ancor parte integrale, anzi personificazione, di un ambiente» (24).

La differenza con il personaggio malavogliesco è che in quest'ultimo la 'cattiva strada' intrapresa è il frutto di un disadattamento provocato dall'incontro con il mondo fuori dall'isola, non è la scelta di un modo di vivere come per Rocco Spatu che dall'inizio alla fine del romanzo, perfettamente inserito nel tempo circolare del villaggio⁴², è caratterizzato dal frequentare l'osteria e non aver voglia di lavorare. Il disadattamento di 'Ntoni è quello duplice di non essere adattato né alla società del mondo colonizzatore né più a quella propria del mondo colonizzato, avendo accolto le istanze della prima senza però poterle veramente fare proprie. Bhabha (1994), ampliando il discorso di Fanon, descrive lo sradicamento vissuto dal colonizzato che si è confrontato con il colonizzatore spiegando come la dicotomia «pelle nera» / «maschere bianche» non è una divisione netta:

[...] si tratta di un raddoppiamento, una dissimulazione dell'immagine dell'essere in almeno due luoghi allo stesso tempo tale da rendere impossibile per lo svalutato, insaziabile evoluto (un abbandono nevrotico, sostiene Fanon) di accettare l'invito dell'identità da parte del colonizzatore: "Tu sei un dottore, uno scrittore, uno studente, tu sei diverso, sei uno di noi". È proprio nell'uso ambivalente della parola "diverso" – essere diverso da quelli che sono diversi ti rende uguale – che l'Inconscio parla della forma dell'alterità, l'ombra incatenata del deferimento e del dislocamento. Non è né il Sé coloniale né l'Altro colonizzato, ma l'inquietante distanza *in-between* che costituisce la cifra dell'alterità coloniale – l'artificio dell'uomo bianco iscritto nel corpo dell'uomo nero⁴³ (44-45 *trad. mia*).

⁴¹ Vedi Chandler (1960), Sipala (1969; 1970), Cecchetti (1982).

⁴² Nota in proposito Cecchetti (1982) che mentre per Rocco si tratta di 'ricominciare' un'altra giornata, per 'Ntoni invece è un 'cominciare' (27).

⁴³ «it is a doubling, dissembling image of being in at least two places at once that makes it impossible for the devalued, insatiable *évolué* (an abandonment neurotic, Fanon claims) to accept the colonizer's invitation to identity: "You're doctor, a writer, a student, you're *different*, you're one of us". It is precisely in that ambivalent use of "different" – to be different from those that are different makes you the same – that the Unconscious speaks of the form of otherness, the tethered shadow of deferral and displacement. It is not the colonialist Self or the colonized Other, but the disturbing distance *in-between* that constitutes the figure of colonial otherness – the white man's artifice inscribed on the black man's body».

Si rileggano allora le parole di protesta di 'Ntoni, che vuol diventar ricco, quando il nonno gli chiede che cosa avrebbero fatto una volta ricchi: «Faremo quel che fanno gli altri... Non faremo nulla, non faremo!... Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni» (220-21). Non c'è in queste affermazioni un contenuto preciso né un programma di vita; ma esse esprimono il desiderio di 'essere come gli altri'. Poco dopo il ragazzo rifiuta l'identità che il nonno gli propone nell'accostamento agli uccelli che tornano a fare il nido sempre nello stesso posto: «Io non sono una passera! Io non sono una bestia come loro!» (221). Nel momento in cui si insinua il desiderio di essere come l'*altro*, l'identità di 'Ntoni risulta irrimediabilmente dimidiata poiché al rifiuto di essere «una bestia» non corrisponde l'essere come l'*altro*.

Nella mancata integrazione di 'Ntoni, tuttavia, non c'è solo la rappresentazione del trauma coloniale sull'individuo, ma anche dall'altra parte l'indebolimento dell'autorità coloniale che non è stata in grado di creare un colonizzato simile a se stesso⁴⁴; ovviamente qui il riferimento continua a essere Bhabha (1985)⁴⁵, che interpreta il risultato di questa incapacità – la creazione di un individuo simile ma non uguale al colonizzatore – come un segno di resistenza:

La resistenza non è necessariamente un atto di opposizione con intento politico né la semplice negazione o “esclusione” del contenuto di un'altra cultura, quanto piuttosto la differenza percepita una volta. È l'effetto di una ambivalenza prodotta all'interno delle regole di riconoscimento dei discorsi dominanti nel modo in cui articolano i segni della differenza culturale e li rimpiegano nei rapporti differenziali del potere coloniale (153 *trad. mia*)⁴⁶.

Se si accoglie questa accezione del termine 'resistenza', 'Ntoni è sì un vinto, ma per il fatto stesso di essere un vinto rappresenta un momento di rottura e crisi all'interno del sistema coloniale⁴⁷ che non è stato in gra-

⁴⁴ Sarà anche opportuno ricordare che la circoscrizione obbligatoria oltre, naturalmente, a fornire più leve alla nazione era anche uno strumento da parte del governo centrale per integrare le popolazioni del Sud annesso al sistema centrale del Nord colonizzatore; a questo scopo, i militari erano mandati di preferenza in altre regioni d'Italia distanti dalla propria di provenienza. La politica militare faceva dunque entrare e cercava di inquadrare i subalterni delle periferie nel discorso egemone nazionale, senza però essere in grado di renderli uguali.

⁴⁵ Cfr. la lettura di Bhabha da parte di Loomba (1998).

⁴⁶ «Resistance is not necessarily an oppositional act of political intention, nor is it the simple negation or exclusion of the “content” of an other culture, as a difference once perceived. It is the effect of an ambivalence produced within the rules of recognition of dominating discourses as they articulate the signs of cultural difference and reimplicate them within the deferential relations of colonial power».

⁴⁷ È però necessario a questo proposito non cadere nell'errore della mitizzazione e dell'idealizzazione, come occorre invece al Bontempelli (1942), il quale fa

do né di creare un perfetto cittadino integrato nel proprio sistema né, al contrario, di espellerlo come totalmente diverso. Il lettore medio borghese nazionale, infatti, non può non notare che lo sradicamento di 'Ntoni e la rottura delle regole della legalità non sono innati in lui: Verga qui non rappresenta un subalterno 'cattivo' e 'violento' perché subalterno, ma il percorso di un uomo che diventa un irregolare all'interno del sistema e a causa di esso. Se molta critica marxista ha insistito sul fatto che al subalterno l'autore siciliano non dà la capacità di incanalare la propria protesta in modo costruttivo, è altresì vero che quella protesta, nell'essere vinto, non si esaurisce ma amaramente rimane poiché non trova risposta. Nella riconquista della casa del nespolo da parte di Alessi e nella continuazione che egli rappresenta della famiglia Malavoglia non c'è davvero un epilogo consolatorio, ma piuttosto nostalgico segnato dalla partenza di 'Ntoni, che diventa in questo modo un personaggio diasporico e, nell'assunzione di questa identità, diventa anche un *alter ego* dell'autore; si veda infatti questa lettera indirizzata alla zia a un anno dalla morte della madre, in cui nelle parole private di Verga sembra risuonare la condizione del giovane protagonista del romanzo:

Penso con dolore che si avvicinano queste feste che ci fanno sentire doppiamente il dolore della perdita dei nostri cari e l'amarrezza di essere tutti sparpagliati, e più lontani che mai, mentre il più forte desiderio della nostra povera mamma⁴⁸ era sempre di saperci uniti. Ma che farci ora che la maledizione di Dio ci ha colpito? Mi duole per te, povera e cara vecchierella; mi duole per tanti altri; ma tu sai che la fatalità mi ha scacciato da Catania, e dalla nostra casa, e mi condanna alla lontananza... (in Cattaneo 1963, 164).

È dunque lo stesso Verga 'personaggio' diasporico, che vive in una condizione non dissimile da quella che orchestra per 'Ntoni: affascinato da Milano (si rileggano le lettere di elogio sulla città lombarda scritte all'amico Capuana per convincerlo a lasciare l'isola natia)⁴⁹, nostalgico per la Sicilia.

diventare 'vincitori' i vinti malavoglieschi in grazia delle loro superiori qualità morali: «gli altri, gli zio Crocifisso, i Piedipapera, vincono, ma i vinti sono più felici dei vincitori. Il poema del Malavoglia, come tutta la poesia grande, si risolve in una ribellione religiosa contro la storia» (135). Nota invece Debenedetti (1976) che, su questo piano, sarebbe meglio parlare di 'umili' piuttosto che 'umiliati' ma «questa interpretazione è più affascinante che letterale. I personaggi del Verga sono umili, come si diceva, e anche umiliati» (255).

⁴⁸ Si ricordi che nel romanzo 'Ntoni viene inizialmente convinto a non partire per il mondo dalla madre e solo dopo la sua morte deciderà di andar via.

⁴⁹ Il 13 marzo 1874, Verga da Milano scriveva a Capuana: «Verrai finalmente? Non credere che sia egoismo d'amico il mio desiderio d'averti qui, o almeno che non sia soltanto ciò. Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermieri di mente la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur dire così. [...] Costà tu ti atro-

Ma oltre a questa pur importante rilevanza biografica, l'acquisizione di una identità diasporica da parte di 'Ntoni ha soprattutto una valenza storica legata al fenomeno dell'emigrazione come conseguenza del processo di colonizzazione interna. Nel leggere e dimostrare l'unificazione italiana nei termini di colonizzazione dei territori meridionali da parte del Regno dei Savoia, Verdicchio (1997) sostiene che «l'emigrazione fu la risposta di un nazionalismo che considerava l'unità geografica più importante delle persone che vivevano entro i propri confini» (37 trad. mia)⁵⁰. L'emigrazione è, ancora secondo Verdicchio, parte dell'oppressivo sistema del *nation building* e per tanto gli immigrati meridionali – che lo studioso nello specifico riferisce come migranti verso il Nord America – sono postcoloni non riconosciuti (98).

Ho dimostrato in precedenza il valore postcoloniale del disadattamento di 'Ntoni che lo porta a una prima fallimentare emigrazione e a una seconda definitiva dall'esito incerto. Egli, nel finale, si unisce alla massa di meridionali migranti che lasciarono il proprio paese di origine nei decenni successivi all'unificazione, acquisendo in tal modo un'identità diasporica e postcoloniale: sia perché la sua migrazione è conseguenza dell'azione coloniale esercitata sulla Sicilia sia perché da questo momento la sua identità – come già si intravede nel finale – sarà determinata da un misto di appartenenza ed estraneità. Ma si tratta anche di un'identità postcoloniale nel senso suggerito da Fiore (in Lombardi-Diop e Romeo 2014) la quale allarga il significato del termine per includere, oltre ai coloni che si insediano in altre terre e ai migranti che da queste rifluiscono nel paese colonizzatore⁵¹, lo specifico degli emigranti italiani: «Postcoloniale in questo senso è pure la condizione di certi discendenti italiani residenti all'estero che, avendo acquisito la cittadinanza italiana, rientrano in una specifica sfera istituzionale e culturale che allo stesso tempo porta con sé forme di inclusione ed esclusione» (65). L'identità diasporica acquisita da 'Ntoni alla fine del romanzo rientra anche in questo tipo d'essere postcoloniale, di cui ha già modo di esperire nelle ragioni che non gli consento-

fizzi» (1975, 51). E più oltre nella stessa lettera: «Quel Milano che tu ti sei immaginato sarà sempre inferiore alla realtà [...]. Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche. Senti, caro mio, a momenti facevo una tirata da farti ridere dio sa come. Vieni, vedi, e prova anche te» (52-53).

⁵⁰ «emigration was the response to a nationalism that regarded geographic unity as more important than the people on the lands it confined».

⁵¹ Per il caso italiano, nell'attinenza di questa accezione del termine postcoloniale, si parla sia di postcolonialità 'diretta' in riferimento a persone provenienti da ex colonie italiane sia di postcolonialità 'indiretta' – quantitativamente più significativa – in riferimento a persone provenienti da territori colonizzati da altri paesi.

no di rimanere ad Acì Trezza, sebbene esse siano per ora più psicologiche ed emotive e non ancora calcate a livello istituzionale.

Nonostante il focus della storia sia quasi completamente incentrato solo su Acì Trezza, con pochissimi e brevi spostamenti al di fuori del suo territorio, nondimeno ci sono anche fuggevoli riferimenti a località non siciliane: non solo quell'evento geograficamente distante e drammaticamente vicino della battaglia di Lissa, ma anche la menzione di Trieste e Alessandria d'Egitto in riferimento all'emigrazione. La città egiziana è nominata una prima volta nel secondo capitolo: «Povera ragazza [Nunziata]! rubare a lei che lavorava per dar pane a tutti quei fratellini che suo padre le aveva lasciato sulle spalle, quando l'aveva piantata per andare a cercare fortuna ad Alessandria d'Egitto!» (32). Qui compare evidentemente con l'accezione negativa delle conseguenze per chi rimane. La seconda volta, invece, è nominata accanto a Trieste come sua equivalente:

Una volta 'Ntoni Malavoglia, andando gironi pel paese, aveva visto due giovanotti che s'erano imbarcati qualche anno prima a Riposto, a cercar fortuna, e tornavano da Trieste, o da Alessandria d'Egitto, insomma da lontano, e spendevano e spandevano all'osteria meglio di compare Naso, o di padron Cipolla; si mettevano a cavalcioni sul desco; dicevano delle barzellette alle ragazze, e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone; sicché il paese era in rivoluzione per loro (215).

Trieste (che allora non era ancora italiana) o Alessandria d'Egitto nella prospettiva di Acì Trezza si equivalgono come mete lontane e desiderabili, che attrarranno l'attenzione di 'Ntoni. Per quanto non sia detto dove vada il giovane Malavoglia né nella prima né nella seconda occasione, il romanzo allude a una prospettiva internazionale come storicamente fu per la maggior parte dei migranti meridionali di fine Ottocento e inizio Novecento. 'Ntoni si fa dunque emblema di un'identità postcoloniale sfaccettata, che riassorbe in sé definizioni diverse. Verga, nel costruire il destino del personaggio, non solo tiene presenti le dinamiche Nord-Sud Italia e le conseguenze di quella che egli definisce 'progresso' sulla vita dei subalterni di un piccolo villaggio della provincia di Catania, ma allarga anche il panorama in una dimensione più globale attraverso brevi ma storicamente significative allusioni.

Anche per questa via, attraverso l'identificazione del valore emblematico della vicenda di 'Ntoni al di là della propria specifica individualità, si conferma il carattere 'storico' e dentro la storia del romanzo. Ciò che non 'funziona' in ultimo in questa vicenda personale è la chiusura della ciclicità che altrove, come ho dimostrato, era stata la risposta psicologica al trauma del cambiamento. La partenza finale di 'Ntoni consacra a livello tematico ciò che a livello stilistico avevo analizzato come recupero impossibile dell'identità subalterna. Sebbene con Alessi e la Nunziata ci sia ancora una famiglia Malavoglia nella casa del nespolo, questa rimane ad

Aci Trezza proprio come simulacro della famiglia originaria che avevamo conosciuto a inizio romanzo: il finale, tuttavia, si chiude su 'Ntoni, su chi parte e non chi resta. Metaforicamente, si chiude su quella parte dell'identità subalterna non più recuperabile, perché non più presente, deferita. Se a livello stilistico la creazione di uno spazio fluido e l'uso massiccio dei proverbi si pongono come impossibile tentativo di afferire all'identità subalterna, a livello contenutistico su questo stesso piano si pongono Alessi e la Nunziata: sono ciò che rimane, ciò che è visibile, il significante, ma rinviano a un contenuto, a un significato (l'unità familiare) ormai irrecuperabile. L'entrata di 'Ntoni nell'universo diasporico postcoloniale porta con sé un senso di perdita che si declina anche in questi termini. In tal modo, il romanzo rivela una coerenza stilistico-contenutistica in cui le scelte nell'un campo e nell'altro si riflettono creando un'omogeneità di senso che va dall'inclusione dei proverbi nel tessuto narrativo all'esclusione di 'Ntoni dall'ultimo quadro familiare.

CONCLUSIONI

Un approccio postcoloniale agli scritti di Capuana e Verga con particolare riferimento alla rappresentazione dei subalterni siciliani ha permesso di mettere in luce l'esistenza di ambiguità, contraddizioni, discorsi e contro-discorsi nei loro testi. Sebbene entrambi si muovessero dai confini di un'ideologia conservatrice e non incline ad ascoltare le rivendicazioni delle classi subalterne siciliane, viste come pericolosa minaccia per la società, nondimeno non solo intuirono l'alterità della propria terra ma, nel descriverla, colsero anche motivi culturali e sociali derivati dalla sudditanza coloniale della Sicilia. I loro scritti, perciò, giocarono a livello culturale nazionale un ruolo fondamentale: da una parte, infatti, parteciparono al discorso egemone sfruttando, reiterando e consolidando alcuni stereotipi intorno alla Sicilia e al suo popolo, dall'altra però – ed è questo, a mio avviso, l'aspetto più notevole – crearono anche dei contro-discorsi, mettendo in evidenza le falle del sistema coloniale. I due scrittori, piuttosto che posizionarsi in un luogo preciso all'interno della griglia coloniale, piuttosto che partecipare da siciliani a discorsi di orientalizzazione della propria terra, si posizionano in una zona di ambiguità discorsiva all'interno della quale la marginalità coloniale e di classe trova spazio.

Nel confronto tra Capuana e Verga, tuttavia, emergono differenze assai significative: è, infatti, il secondo a contribuire in modo più acuto e incisivo alla creazione di contro-discorsi. Nei testi dello scrittore di Mineo permangono forti motivi di essenzializzazione del contadino siciliano, romanticamente inteso come depositario dell'autenticità identitaria siciliana, come suo nucleo più profondo. È un'idea che si può facilmente far derivare dai cambiamenti che la Sicilia stava allora vivendo al contatto forzato con la realtà settentrionale su di essa imposta: mentre, tuttavia, le classi più alte godevano di maggiore possibilità di movimento sia in termini fisici che di idee – e Capuana, come l'amico Verga, in questo senso ne è un vistoso esempio – il contadino siciliano appariva allora più ancorato alla propria terra e alle proprie tradizioni e quindi poteva facilmente essere visto come il depositario più profondo dell'"anima" siciliana. Questo discorso va naturalmente di pari passo con il mito roussoniano del 'buon selvaggio'. Al polo contrario, Capuana fa risaltare le tensioni coloniali presenti nella Sicilia solo come motivo di opposizione e contestazione verso il centro: ne *Il marchese di Roccaverdina* la presenza subalterna svolge proprio questo ruolo antagonista. Tuttavia, essa è confinata sempre nello spazio della dif-

ferenza e Capuana non impiega particolari artifici stilistici e retorici per affrontare in modo più consapevole questa presenza.

Verga, invece, intuisce più profondamente queste tensioni coloniali e le rivela sia a livello contenutistico sia a livello linguistico. In quest'ultimo ambito, lo scrittore di Vizzini elabora modi per integrare la differenza all'interno del testo, portando in tal modo anche nella lingua un motivo di 'resistenza' da parte del mondo colonizzato. La forza dello sperimentalismo linguistico e stilistico verghiano non risiede solo nell'invenzione di una nuova lingua e nell'uso inedito di alcuni artifici retorici: queste sono le tecniche attraverso cui Verga raggiunge un risultato culturale ben più profondo e che è, appunto, l'inserimento della presenza subalterna non solo a livello tematico ma anche linguistico. Si tratta di una riproduzione estetica che, come abbiamo visto, può solo creare l'illusione dell'accesso diretto alla cultura popolare, ma che pure rimane come suo simulacro e in questa veste 'disturba' l'ordito egemonico. In tal modo, Verga più che Capuana, pur non prendendo ideologicamente le parti dei subalterni, riproduce la loro presenza nel testo – cosa che lo scrittore di Mineo riesce a fare solo a livello tematico e non anche linguistico.

In entrambi i casi, comunque, si può convenire con il suggerimento di Hall secondo cui «nonostante il fatto che le masse popolari non abbiano mai potuto diventare in nessun modo completo soggetti-autrici delle pratiche culturali del XX secolo [ma anche prima] la loro continua presenza, come una sorta di forza storico-culturale passiva, ha incessantemente interrotto, limitato e disturbato tutto il resto» (1996, 140 *trad. mia*)¹. La loro rappresentazione, quindi, non vuol dire acquisizione di *agency*; allo stesso tempo, però, in modo più penetrante in Verga, meno in Capuana, per i motivi che abbiamo or ora delineati, la loro presenza pur con motivi di essenzializzazione e stereotipizzazione, è la marca di una frattura all'interno del discorso egemone.

Il supporto della teoria postcoloniale ha permesso di avvicinarsi all'opera di Capuana e di Verga in modo diverso, portando alla luce motivi che tagliano trasversalmente i testi e che costituiscono un discorso continuo all'interno dei loro *corpus*: è stato possibile mettere in luce come nella rappresentazione del subalterno ci sia ben di più che la riproduzione del desiderio di conservare un mondo sentito in via di estinzione. Benché, infatti, l'elemento nostalgico costituisca la base dell'ispirazione dei due scrittori siciliani, molto di più è poi espresso nelle opere e questo di più sono i motivi legati alla colonizzazione. L'approccio postcoloniale ha inoltre permesso di allontanarsi da certi luoghi comuni della critica e di condurre una critica che non fosse a sua volta orientalizzante.

¹ «in spite of the fact that the popular masses have never been able to become in any complete sense the subject-authors of the cultural practices in the twentieth century their continued presence, as a kind of historical-cultural passive force, has constantly interrupted, limited and disrupted everything else».

Nello studio si è scelto di prendere in considerazione opere narrative di Capuana e Verga pensando alla narrazione come spazio privilegiato per 'costruire' la nazione (Bhabha 1990). Proprio questo spazio costruttivo, secondo Bhabha, è fondato su ambivalenze discorsive che inglobano la marginalità e l'*altro* all'interno dell'immagine di unità e coerenza che una nazione trasmette di se stessa. In un autore come Capuana, la narrativa svela proprio il permanere di questa ambivalenza attraverso i diversi generi in cui si è cimentato l'autore: dall'essenzializzazione strategica dei saggi, dalla visione romantica del subalterno nelle fiabe e dall'afflato nostalgico e integrativo dei racconti all'ibridità della posizione occupata dai personaggi nel *Marchese di Roccaverdina*. Verga, al contrario, gioca più scopertamente nella zona dell'ambivalenza, sfruttandone le possibilità creative, ad esempio nello sperimentalismo del linguaggio malavogliesco. Le novelle di *Vita dei campi*, a loro volta, esemplificano al meglio la presenza di una zona ambigua nella costruzione del discorso nazionale, poiché mentre, da una parte, collaborano all'edificazione della Sicilia come alterità italiana interna grazie allo sfruttamento e al consolidamento di stereotipi e luoghi comuni, dall'altra evidenziano problematicità e rotture di quel discorso.

BIBLIOGRAFIA

- Alcorn John, *Social Strife in Sicily, 1892-94: The Rise and Fall of Peasant Leagues on the Latifondo before the Great Emigration*, Dissertation Ph.D. Columbia University, 1999.
- Alfieri Gabriella, *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980): 221-96.
- Altan Carlo Tullio, *Il brigantaggio post-unitario. Lotta di classe o conflitto di civiltà?*, in *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, vol. I, Milano, Banca Nazionale del Lavoro, 1982, pp. 99-117.
- Aristodemo Dina, De Maijer Pieter, *Una Deliziosa Allucinazione?*, Introduzione, in Luigi Capuana, *Fiabe*, Palermo, Sellerio, 1980, pp. IX-XXI.
- Ascoli Graziadio Isaia, *Proemio all'«Archivio glottologico italiano»*, in *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, Torino, Einaudi, 1975. [1873]
- Ashcroft Bill, Tiffin Helen, Griffiths Gareth, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.
- , *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, London and New York City, Continuum, 2001.
- Asor Rosa Alberto, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1973.
- , *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, 1979.
- Baldi Guido, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980.
- Banti Alberto Mario, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari, Laterza, 2011.
- Barbina Alfredo, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva italyca, 1974.
- Barnaby Paul, *Il Marchese di Roccaverdina: Myth, History, and Hagiography in Post-risorgimento Sicily*, «Italian Studies», LV (2000): 99-120.
- Barsotti Anna, *C'era una volta... Fiabe di Luigi Capuana*, «Critica letteraria», 36 (1982): 529-551.
- , *C'era una volta... il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana*, «Capuana verista: Atti dell'incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982», Catania, Fondazione Verga, 1984.
- Basile Giuseppe Domenico, *Scrivere del Mezzogiorno. Processi di auto-orientalism nella Letteratura italiana*, Diss. Università degli Studi di Palermo, 2013.

- Beiras Xosé M., *El Atraso Económico De Galicia*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1982.
- Bevilacqua Piero, *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Roma, Donzelli, 2005.
- Bhabha Homi K., *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817*, «Critical Inquiry», 12.1 (1985): 144-165.
- , *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.
- , *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994.
- Bharat Meenakshi, *The Ultimate Colony: The Child in Postcolonial Fiction*, Ahmedabad, Allied Publishers, 2003.
- Blauner Robert, *Internal Colonialism and Ghetto Revolt*, «Social Problems», 16.4 (1969): 393-408.
- , *Racial Oppression in America*, New York, Harper & Row, 1972.
- Bigazzi Roberto, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.
- , *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978.
- Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic, 2001.
- Bontempelli Massimo, *Sette discorsi*, Milano, Bompiani, 1942.
- Borsellino Nino, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982.
- Brambilla Cristina, *La negritudine*, Bologna, Nigrizia, 1972.
- Brontë Charlotte, *Jane Eyre*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
- Caccia Ettore, *Luigi Capuana*, in *Letteratura Italiana. I Minori*, Vol. 4, Milano, Marzorati, 1962, pp. 2897-919.
- Cappello Angelo Piero, *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, Milano, Mursia, 1994.
- Capuana Luigi, *Il bucato in famiglia. Discorso pronunziato il dì 24 novembre 1870*, Catania, Galatola, 1870.
- , *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880.
- , *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882.
- , *Il regno delle Fate*, Ancona, Morelli, 1883.
- , *Homo!*, Milano, Treves, 1888.
- , *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma, Il Falchetto, 1892.
- , *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1894.
- , *Il Raccontafiabe. Séguito a «C'era una volta...»*, Firenze, Bemporad, 1894.
- , *Gli "ismi" contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta, 1898a.
- , *L'isola del sole*, Catania, Giannotta, 1898b.
- , *Gli "americani" di Ràbbato*, Palermo, Sandron, 1912.
- , *Fiabe*, Palermo, Sellerio, 1980.

- , *Di alcuni usi e credenze religiose in Sicilia*, Catania, CUECM, 1994a. [1866]
- , *L'isola del sole*, Caltanissetta, Lussografica, 1994b. [1898]
- , *Tutte le fiabe*, Ed. Maurizio Vitta, Milano, Mondadori, 1994c.
- , *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 2001. [1901]
- , *Gli "americani" di Ràbato*, Mineo, Edizioni Museo Capuana, 2002. [1912]
- , *«Il Raccontafiabe»*, ovvero *fiabe, novelle, raccontini e altri scritti per fanciulli. Lezioni di letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2003.
- , *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, Mineo, Edizioni Museo Capuana, 2005. [1893]
- , *Cardello*, Milano, Leone Editore, 2009. [1907]
- , *Gambalesta*, Messina, Siciliano Editore, 2010. [1903]
- , *Scurpiddu*, Roma, Edizioni Ensemble, 2013. [1898]
- Capuana Luigi, Alfred Alexander, *Il Comparatico di Luigi Capuana e gl'inizi del Verismo*, Roma, Ciranna, 1970.
- Cattaneo Giulio, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963.
- Cazzato Luigi, *Questione Meridionale and Global South: If the Italian South Meets its Global Brother*, «Studi d'italianistica nell'Africa Australe», 21 (2008): 102-33.
- , *Orizzonte Sud. Sguardi, prospettive, studi multidisciplinari su Mezzogiorno, Mediterraneo e Sud globale*, Nardò (Lecce), Besa, 2010.
- Cecchetti Giovanni, *Il Verga maggiore*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- , *Rocco Spatu e la conclusione dei Malavoglia*, «Italianistica», 11.1 (1982): 23-30.
- Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Parigi, Volontés, 1939.
- Chandler S.B., *Le ultime parole dei «Malavoglia»*, «Lettere italiane», 12 (1960): 466-68.
- Chu Mark, *Ideology and the fait-divers: beyond cronaca nera in Verga's Vita dei campi*, «MLN», 129.3 (2014): 98-108.
- Ciotti Giuseppe, *I casi di Palermo. Cenni storici sugli avvenimenti di settembre 1866*, Palermo, Tipografia di Gaetano Priulla, 1866.
- Cirese Alberto Mario, *Intellettuali, folklore, istinto di classe: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976.
- Colajanni Napoleone, *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause*, Palermo, Sandron, 1895.
- , *Settentrionali e Meridionali. Agli Italiani del Mezzogiorno*, Milano, 1898a.
- , *Per la razza maledetta*, Palermo, R. Sandran, 1898b.
- , *La condizione meridionale: scritti e discorsi*, Napoli, Bibliopolis, 1994.
- Collodi Carlo, *Pinocchio*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1981. [1883]
- Congiu Marchese Gabriella, *Luigi Capuana e la tradizione favolistica siciliana*, «Otto/Novecento», (1982): 287-292.
- Croce Benedetto, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1922.
- Cutruffelli Maria Rosa, *L'unità d'Italia. Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud*, Verona, Bertani Editore, 1975.

- Da Passano Magda, *I moti di Palermo del 1866. Verbali della Commissione parlamentare di Inchiesta*, Roma, CD Archivio storico, 1981.
- Danesi Bendoni Anna, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia*, «Studi di grammatica italiana», 9 (1980): 253-271.
- Davies Judith, *The Realism of Luigi Capuana*, London, Modern Humanities Research Association, 1979.
- De Alva, J. Lorge Klor, *The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of «Colonialism», «Postcolonialism», and «Mestizaje»*, in *After Colonialism, Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, a cura di Gyan Prakash, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 241-275.
- De Amicis Edmondo, *Cuore*, Torino, Einaudi, 2001. [1886]
- De Franceschi Leonardo, *L'Africa in Italia: per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Arcane, 2013.
- De Kock Leon, *Interview With Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa*, «Ariel: A Review of International English Literature», 23.3 (July 1992): 29-47.
- De Roberto Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier, 1964.
- De Roberto Federico, Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici con una introduzione di G. Finocchiaro Chimirri*, «Forum Italicum», XI.4 (1977): 393-408.
- Debenedetti Giacomo, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- Derobertis Roberto (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- Devoto Giacomo, *I «piani del racconto» in due capitoli dei Malavoglia*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», II (1954): 271-279.
- Di Blasi Corrado, *Luigi Capuana: vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954.
- Di Fiore Gigi, *Contro storia dell'unità d'Italia. Fatti e misfatti del Risorgimento*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Di Gesù Matteo, *Un oriente «domestico». Ipotesi per una interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna*, in *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, a cura di Martine Bovo-Romœuf, Franco Manai, Bruxelles, Peter Lang AG, 2015.
- Dickie John, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, New York, St. Martin's, 1999.
- Dombroski Robert S., *Properties of Writing: Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1994.
- Domowitz Susan, *Orphan in Cameroon Folklore and Fiction*, «Research in African Literatures», 12.3 (1981): 350-58.
- Duggan Christopher, *A Concise History of Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- , *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*, London, Allen Lane, 2007.

- Everett Julin, *The Postcolonial Orphan's Autobiography: Authoring the Self in Jamaica Kincaid's Mr. Potter and Calixthe Beyala's La Petite fille du réverbère*, «College Literature», 36.3 (2009): 45-65.
- Fanon Franz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2002a.
- , *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press, 2002b.
- Fedele Santi (a cura di), *I Fasci siciliani dei lavoratori 1891-1894*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994.
- Fedi Roberto, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 Marzo 1989*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 135-84.
- , *Capuana favolista (con Appendice)*, «Critica letteraria», 96 (1997): 493-512.
- Ferruccio Cecco, *Introduzione*, in Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Novara, Interlinea, 2014, XI-XCV.
- Finley M.I., Denis Mack Smith, Christopher Duggan, *A History of Sicily*, New York, NY, U.S.A., Viking, 1987.
- Finocchiaro Chimirri Giovanna, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Fontana Pio, *Coscienza storico-esistenziale e mito nei Malavoglia*, «Italianistica», 5 (1976): 20-45.
- Forgacs David, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Bari, Laterza, 2015.
- Fracassa Ugo, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012.
- Franchetti Leopoldo, Sidney Sonnino, *La Sicilia del 1876*, Firenze, Vallecchi, 1925.
- Gabaccia Donna R., *Militants and Migrants: Rural Sicilians become American Workers*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1988.
- , Fraser M. Ottanelli, *Italian Workers of the World: Labor, Migration, and the Making of Multi-Ethnic Nations*, Urbana, University of Illinois Press, 2001.
- Gherarducci Isabella, Enrico Ghidetti, *Guida alla lettura di Verga*, Scandicci, Firenze, Nuova Italia, 1994.
- Ghidetti Enrico, *Verga: Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- , *Su Capuana romanziere*, «Rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre (1993): 35-51.
- Giarrizzo Giuseppe, *Mezzogiorno senza meridionalismo: la Sicilia, lo sviluppo, il potere*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Giarrizzo Giuseppe, Gastone Manacorda, Francesco Renda, Paolo Manganaro, *I Fasci siciliani*, Bari, De Donato, 1975.
- Gilardino Sergio R., *Capuana e Bourget: il realismo dell'anima*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 Marzo 1989*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 135-84.

- Gonzalez Casanova Pablo, *Internal Colonialism and National Development*, «Studies in Comparative International Development», 1.4 (1965): 27-37.
- Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2007.
- Guha Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Durham and London, Duke University Press, 1999.
- Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in *Identity: Community, Culture, Difference*, Ed. Jonathan Rutherford, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-37.
- , *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London and New York, Routledge, 1996.
- Hallock Ann H., *Fantasticheria: Verga's Declaration of Transition*, «Italice», 2.1 (1980): 91-102.
- Hechter Michael, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 1999.
- Hind Robert J., *The Internal Colonial Concept*, «Comparative Studies in Society and History», 26.3 (1984): 543-68.
- La Monaca Donatella, *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003.
- Lafont Robert, *La Révolution régionaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
- Lévi-Strauss Claude, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Locke John, *Saggio sull'intelligenza umana*, Bari, Laterza, 2006.
- Lombardi-Diop Cristina, Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- , *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier, 2014.
- Lombardi Satriani Luigi M., *Folklore e profitto. Tecniche di distruzione di una cultura*, Rimini, Guaraldi, 1973.
- Lombroso Cesare, *L'uomo delinquente*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1896.
- Loomba Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Londra, Routledge, 1998.
- Lumley Robert, Jonathan Morris, *Oltre il meridionalismo: nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, Roma, Carocci, 1999.
- Luperini Romano, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.
- , *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1976.
- , *Verga e le strutture narrative del realismo: saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976b.
- , *Verga o il viaggio impossibile*, «Belfagor», 44.4 (1989): 365-78.
- , *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 2009.
- Lupo Salvatore, *Leconomia del Mezzogiorno postunitario. Ancora su dualismo e sviluppo*, «Meridiana», 69 (2010): 227-42.
- Mack Smith Denis, *The Latifundia in Modern Sicilian History*, London, Oxford Press University, 1965.
- Madrignani Carlo, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.
- , *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione. Ricerche e discussioni*, Roma, La nuova sinistra, 1974.

- Maggiorani Vincenzo, *Il sollevamento della plebe di Palermo e del circondario nel settembre 1866*, Palermo, Stamperia militare, 1866.
- Manai Franco, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997.
- Marchi Gian Paolo, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1970.
- Masiello Vitilio, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970.
- , *Verga e la crisi della società postunitaria*, Bari, De Donato, 1972.
- Mazzamuto Pietro, *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Palermo, Dharba, 1989.
- «Meridiana», 69 (2010).
- «Meridiana», 78 (2013).
- Mignolo Walter, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- , *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press Books, 2011.
- Moe Nelson, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley, CA, University of California, 2002.
- Monaco Salvina, «È dunque vano il tuo nome, Patria?». *Luigi Capuana, uno scrittore 'politico'*, Diss. Università degli Studi di Catania, 2011.
- Niceforo Alfredo, *L'Italia barbara contemporanea*, Milano-Palermo, Remo Sandron, 1898.
- Ogetti Ugo, *Alla scoperta dei letterati*. Roma, Gela Reprint, 1987.
- Pagano Giacomo, *Avvenimenti del 1866. Sette giorni d'insurrezione a Palermo*, Palermo, Antonino Di Cristina Tipografo Editore, 1867.
- Pagliaro Annamaria, Il marchese di Roccaverdina: *crisi etica o analisi positivista?*, «Italian Studies», 52 (1997): 111-30.
- Panzacchi Enrico, Il marchese di Roccaverdina, «Nuova antologia», (1 luglio 1901): 81-88.
- Parry Benita, *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*, London, Routledge, 2004.
- Pasolini Pier Paolo, *Intervento sul discorso libero indiretto*, «Paragone», (giugno 1965): 121-44.
- Perroni Lina e Vito Perroni, *Storia de «I Malavoglia»*, «Nuova antologia», (16 marzo 1940a): 105-31.
- , *Storia de «I Malavoglia»*, «Nuova antologia», (1 aprile 1940b): 237-251.
- Perroni Vito, *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, «Le ragioni critiche», II.6 (1972): 471-526.
- Pestelli Corrado, *Capuana novelliere: stile della prosa e prosa "in stile"*, Povegliano veronese (Verona), Editrice Gutenberg, 1991.
- Peters Laura, *Orphan Texts. Victorian Orphans, Culture and Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Petraccone Claudia, *Le "due Italie". La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 2005.

- Petraglia Christina, *Il marchese-contadino: The Divided Self and the Other in Luigi Capuana's Il marchese di Roccaverdina*, «Romance Studies», 28.4 (November 2010): 235-45.
- Petrusewicz Marta, *Latifondo: economia rurale e vita materiale in una periferia dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1989.
- , *Come il meridione divenne una questione: rappresentazioni del sud prima e dopo il Quarantotto*, Catanzaro, Rubbettino, 1998.
- , *Il Tramonto Del Latifondismo*, in *Oltre il meridionalismo: nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Robert Lumley e Jonathan Morris, Roma, Carocci, 1999, pp. 31-50.
- Picone Michelangelo, *La Sicilia come mito in Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 Marzo 1989*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 135-84.
- Ponzanesi Sandra, *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, a cura di Jacqueline Andall, Derek Duncan, Bern and New York, Peter Lang, 2005, pp. 165-189.
- Portinari Folco, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Presentazione*, «Meridiana», 1 (Settembre 1987): 9-15.
- Propp Vladimir J., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- Pullega Paolo, *Leggere Verga: Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1975.
- Punter David, *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- Raya Gino, *Bibliografia di Luigi Capuana (1938-1968)*, Roma, Ciranna, 1969.
- , *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990.
- Raya Gino, Emilio Treves, Giovanni Treves, Giovanni Verga, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.
- Ragonese Gaetano, *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Renda Francesco, *La Sicilia nel 1812*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1963.
- , *I fasci siciliani (1892-1894)*, Torino, Einaudi, 1977.
- , *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Riall Lucy, *Sicily and the Unification of Italy: Liberal Policy and Local Power 1859-1866*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- , «Ill-Contrived, Badly Executed [and]... of No Avail»? *Reform and Its Impact in the Sicilian Latifondo (c. 1770-1910)*, a cura di Rick Halpern, in *The American South and The Italian Mezzogiorno: Essays in Comparative History*, a cura di Enrico Del Lago, New York City, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 132-52.
- Riccardi Carla, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», 35 (1977): 301-34.
- Rizzo Maria, *Storia e storiografia nel pensiero di Pasquale Villari*, «Nuovi quaderni del Meridione», 6 (1968): 348-83.

- Roberts Katherine, *Orphan Motif in African Folklore*, in *African Folklore: An Encyclopedia*, a cura di Philip M. Peek, Kwensi Yankah, New York, Routledge, 2004, pp. 326-27.
- Romeo Rosario, *Il risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1950.
- Rostow Walt W., *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Rousseau Jean-Jacques, *Emilio, o dell'educazione*, Milano, A. Mondadori, 1997.
- Russo Luigi, *I narratori (1850-1950)*, Milano, Principato, 1951.
- , *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1995.
- S. Giovanni Degli Eremiti a Palermo, «Illustrazione Italiana», 11 luglio 1980, n. 28.
- Saccone, Eduardo, *I mondi di Verga: l'ossimoro di Cavalleria Rusticana*, «MLN», 117.1 (2002): 106-14.
- Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001. [1977]
- Salomone-Marino Salvatore, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Sandron, 1897.
- Salvadori Massimo L., *Il mito del buongoverno: la questione meridionale da Cavour a Gramsci*, Torino, Einaudi, 1963.
- Santino Umberto, *Storia del movimento antimafia*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Sapegno Natalino, *Appunti per un saggio Sul Verga*, in Id., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1966, pp. 226-43.
- Scalia Samuel Eugene, *Luigi Capuana and his Time*, Vanni, New York, 1952.
- Scarfoglio Edoardo, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885.
- Schneider Jane, *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*, Oxford, Berg, 1998.
- Sciascia Leonardo, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 959-1222.
- Senardi Fulvio, *Il destino dell'asino: uomini e animali in Rosso Malpelo*, «Problemi», 111 (1988): 171-86.
- Senghor Léopold Sedar, *Négritude: A Humanism of the Twentieth Century*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, a cura di Patrick Williams, Laura Chrisman, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 27-35.
- , *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Parigi, PUF, 2011. [1948]
- Seroni Adriano, *Nuove ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- Sereni Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961.
- SgROI Salvatore Claudio, *Dal dialetto alla lingua nazionale. Testimonianze di italiano popolare (regionale, ed altro) agli inizi del Novecento*, in *Gli «americani» di Rabbato (1909/1912) di Luigi Capuana, Dialetti e lingue nazionali: Atti del XXVII Congresso della Società di linguistica italiana, Lecce, 28-30 ottobre 1993*, a cura di Maria Teresa Romanello e Immacolata Tempesta, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 287-316.

- , *Scrivere per gli italiani nell'Italia post-unitaria*, Firenze, Cesati, 2013.
- Showalter Elaine, *A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory*, in *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, a cura di Robyn R. Wahrhol, Diane Price Herndl, New Jersey, Rutgers UP, 1993, 213-233.
- Sinopoli Franca, *Postcoloniale Italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- Sipala Mario Paolo, *Sull'epilogo dei Malavoglia*, in «Biologia culturale», 4 (1969): 71-3.
- , *Ancora sull'epilogo del Malavoglia*, «Biologia culturale», 5 (1970): 72-4.
- , *Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno, 1974.
- , *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia*, «Italianistica», 11.1 (1982): 11-22.
- Sorrentino Alessandra, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica postcoloniale*, Roma, Carocci, 2013.
- Spinazzola Vittorio, *Verismo e positivismo artistico*, «Belfagor», 25 (1970): 247-76.
- , *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.
- , *Pinocchio & C.: la grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- Spitzer Leo, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor», 11 (1956): 37-53.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *French Feminism in an International Frame*, «Yale French Studies», 62 (1981): 154-184.
- , *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, «Critical Inquiry», 12.1 (1985): 243-61.
- , “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois, 1988, pp. 271-313.
- Storti Abate Anna, *Introduzione a Capuana*, Roma, Laterza, 1989.
- Tanteri Domenico, *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, «Siculorum Gymnasium», (gennaio-giugno 1971): 1-60.
- Tellini Gino, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Teti Vito, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Roma, Maniastolibri, 1993.
- Trombatore Gaetano, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Palermo, Manfredi, 1970.
- Verdicchio Pasquale, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 1997.
- Verga Giovanni, *Una peccatrice e altri romanzi*, Milano, Mondadori, 1965.
- , *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.
- , *Eros*, Milano, Mondadori, 1976. [1875]
- , *Il marito di Elena*, Milano, Mondadori, 1980. [1882]
- , “Nedda”, *Tutte le novelle*, Torino, Einaudi, 2011, 90-114. [1874]
- , “Vita dei Campi”, *Tutte le novelle*, Torino, Einaudi, 2011, 115-208. [1880]
- , “Novelle rusticane”, *Tutte le novelle*, Torino, Einaudi, 2011, 209-328. [1883]

- , *I Malavoglia*, Novara, Interlinea, 2014. [1881]
- , *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Garzanti, 2005. [1889]
- Verga Giovanni, Chimirri G. Finocchiaro, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Verga Giovanni, Édouard Rod, Fredi Chiappelli, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Felice le Monnier, 1984.
- Vigo Lionardo, *Canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1857.
- , *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870-74.
- Villari Pasquale, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Roma, Torino, Firenze, Fratelli Bocca, 1885.
- , *La Sicilia e il socialismo*, Milano, Treves, 1896.
- Young Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, UK, Blackwell, 2001.
- , *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP, 2003.
- Zagari Marinzoli Rosa, *Traduzione e contestualizzazione del proverbio siciliano nei Malavoglia*, «NEMLA Italian Studies», 20 (1996): 55-68.
- Zappulla Muscarà Sarah, *Federico De Roberto critico e traduttore (ed altri saggi)*, Catania, Giannotta, 1973.
- , *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia, 1984.
- , *Introduzione. «La Lupa» e l'annullarsi cosciente*, in *La lupa: novella, dramma, tragedia lirica*, Palermo, Novecento, 1991, pp. 7-47.

RINGRAZIAMENTI

Questo volume è il frutto della mia ricerca dottorale, durata molti anni, tante fatiche e, al contempo, il superamento di varie difficoltà personali. Come succede spesso per i grandi compiti che ci troviamo ad affrontare, momenti di soddisfazione ed entusiasmo si sono alternati a molti altri bui, in cui pareva impossibile imprimere anche solo una fugace parola che contribuisse all'avanzamento dello studio. Se sono riuscita a portarlo a compimento, lo devo anche a molte persone che in varia maniera mi sono state vicino e hanno camminato con me durante questi anni.

Innanzitutto, devo ringraziare i miei genitori, che dall'altra parte del mondo non mi hanno mai fatto mancare il loro sostegno e incoraggiamento. Ringrazio in particolare mia madre per tutte le ore trascorse su Skype ad ascoltare i miei problemi, le mie frustrazioni, le mie preoccupazioni, le mie lamentele, le mie confidenze. E ringrazio mio padre, ispirazione profonda ed emotiva di questo libro. L'interesse per la Sicilia e per i subalterni nasce dalla provenienza siciliana di mio padre e dai suoi racconti di bambino e ragazzo pastore e contadino nell'entroterra dell'isola.

Il mio ringraziamento va poi ai miei compagni di avventura e dottorato incontrati alla University of Connecticut. Penso specialmente a Fabiana Viglione, Melina Masterson, Eleonora Boscolo, Rosanne Pelletier e Claudio Pinna. E penso soprattutto a 'zia' Martina Di Florio – collega, compagna, amica, sorella maggiore. Trasferitami dal Connecticut al Sudafrica, ho incontrato altri compagni di viaggio che mi hanno aiutato a iniziare la mia vita in un nuovo paese e continente dove ho realizzato questo volume. Tra questi, ci sono i colleghi di Wits Claudia Gianoglio e Christopher Fotheringham. Alida e Americo Poeti mi hanno accolto e hanno vegliato su di me come una figlia; lo stesso hanno fatto Anna e Paolo Meda. Uno speciale ringraziamento ad Anna, con la quale ho condiviso infinite chiacchierate, di cui ne ricordo una in particolare che mi ha aiutato a iniziare la scrittura di ciò che sarebbe poi diventato questo libro.

Devo poi ringraziare le tante persone, colleghi e amici di tre continenti, studenti statunitensi e sudafricani, che negli anni mi hanno rivolto una parola di incoraggiamento e hanno dimostrato interesse per i progressi del mio lavoro, facendomi sentire un po' meno sola. Di sicuro, però, questo studio non avrebbe potuto raggiungere la sua forma finale senza i preziosissimi consigli, suggerimenti e critiche dei miei relatori: Norma Bouchard, Joseph Francese e Franco Masciandaro. Alla loro guida devo molto.

INDICE DEI NOMI

- Aschcroft B. 10-11, 32, 57-59, 119, 121-122, 149, 185
Asor Rosa A. 102-104, 120-121, 128, 133, 145, 166-167, 185
Baldi G. 102, 116, 142, 151, 153-154, 159-161, 166-167, 185
Bhabha H. 1, 11, 13, 15, 19, 22, 38, 73, 83, 85-86, 128, 154-156, 174-175, 183, 186
Bigazzi R. 110, 139, 186
Cecchetti G. 108, 112, 114, 118, 174, 187
Césaire A. 11, 39, 187
Cirese A. M. 104, 155, 187
Colajanni N. 7-8, 125-126, 137, 187
Collodi C. 46, 187
Croce B. 36, 93-94, 98, 101, 187
De Amicis E. 46, 188
De Roberto F. 20, 31, 40-41, 61, 101, 188, 195
Devoto G. 103, 151-153, 158, 188
Di Blasi C. 19, 188
Dickie J. 1, 4, 6, 10-11, 61, 107, 111-112, 188
Dombroski R. 155, 161, 188
Duggan C. 2-3, 125-126, 150, 188-189
Fanon F. 11, 41, 72-74, 86, 128, 173-174, 189
Ferri E. 11
Franchetti L. 5-7, 25, 28, 54, 105, 126, 129, 131, 189
Garibaldi G. 3, 19, 28, 125, 156
Gramsci A. 12, 187, 190, 193
Guha R. 30, 190
Hall S. 11, 154-155, 182, 190
Lombardi Satriani L. M. 48, 151, 190
Lombroso C. 11, 190
Loomba A. 1, 10-11, 123, 175, 190
Lumley R. 1, 10, 106, 190, 192
Luperini R. 102, 114, 116, 129, 131, 146, 167-169, 190
Madrigani C. 22, 66-67, 116, 190
Manzoni A. 149-150, 193
Masiello V. 101, 133, 146, 166-167, 191
Mazzamuto P. 13, 170, 191
Moe N. 1, 4, 6, 10, 12-13, 25, 61, 106-107, 113, 117, 133-134, 191
Niceforo A. 11, 191
Pasolini P. P. 158-159, 191
Perroni L. e V. 36, 61, 105-106, 109, 119, 144, 146-147, 150, 162-166, 191
Pirandello L. 12, 66-68, 194
Pitrè G. 28, 30, 34, 36, 41, 147
Pullega P. 102-103, 111, 145, 148, 165, 192
Raya G. 19, 101, 141, 192, 194
Russo L. 38, 40, 69, 101, 103, 121, 127, 146, 158, 193
Said E. W. 10, 12, 128, 193
Salomone-Marino S. 29-30, 193
Sciascia L. 169, 190, 192-193, 195
Senghor L. S. 11, 39, 193
Sergi G. 11
Sipala M. P. 66-67, 144, 174, 194
Sonnino S. 6-7, 25, 28, 54, 105, 109, 126, 129, 131, 189

- Spinazzola V. 49, 129, 148, 194
Spivak G. C. 1, 11-12, 16, 27, 86, 89,
93-94, 132, 135, 151, 188, 194
Spizter L. 103, 152-153, 157-158, 194
Vigo L. 20-22, 30, 36, 44, 186, 195
Villari P. 4-7, 105, 192, 195
Vittorio Emanuele II 3
Young R. 1, 11, 195

STUDI E SAGGI
Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāva*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Bartolini A., Pioggia A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
- Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*

- Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
- Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Civitaese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
- Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
- Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
- Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
- Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
- Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
- Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
- Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
- Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
- Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
- Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafico di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*

Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
Brunkhorst H., *Habermas*
Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*
Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo, a cura di Iginio Ariemma*
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOGRAFIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*
Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983), a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini*
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
Filipa L.V., *Altri orientamenti. L'India a Firenze 1860-1900*
Francesse J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
Francesse J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
Galigani G., *Salomé, mostruosa fanciulla*
Gori B., *La grammatica dei clitics portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*

- Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
- Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
- Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
- Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
- Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
- Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
- Virga A., *Subaltermità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

MEDICINA

- Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
- Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

- Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

- Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
- De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
- Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*
- Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
- Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
- Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
- Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*
- Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*
- Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
- Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
- Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
- Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
Burrioni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaitons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

