

# Tra verga e pirandello

Autor(en): **Giachery, Emerico**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **5 (1983)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-251946>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## TRA VERGA E PIRANDELLO

Non poco è stato scritto, talvolta con documentata ricchezza di riscontri, sulle radici europee della poetica pirandelliana e in particolare di quella teoria dell'umorismo che ne rappresenta il momento centrale. Meno, forse, sono stati considerati i possibili prodromi o precorrimenti, o magari soltanto embrioni di precorrimenti, provenienti dalla terra natia. Penso in particolare a Verga, e a certi spunti di riflessione che mi si sono affacciati ripetutamente negli anni, e che qui rapidamente enuncio.

Oltre alle poche e notissime pagine di poetica riflessa o intenzionale, Verga ci offre un suggestivo esempio di poetica allo stato nascente, che prende vita non da un programma astratto o da un consuntivo, ma da un singolare momento di grazia (grazia non necessariamente di natura estetica, ma di natura esperienziale e conoscitiva) scaturente dall'incontro con i propri personaggi non in cerca d'autore, bensì all'autore apparsi e protesi con la loro stimolante carica di autenticità e di vita. Si tratta, come ognuno avrà già inteso, di *Fantasticheria*: più che novella una sorta di «metanovella» o «metaracconto» — se così si può dire utilizzando un suffisso di moda tra i critici semiologizzanti — ossia di racconto sul momento germinale del raccontare, sul momento in cui i personaggi, già portatori del racconto in germe, ciascuno caratterizzato da una propria voce e funzione nel contesto futuro, sembrano uscire dalla vita e dalla memoria per offrirsi alla scrittura. Momento di grazia, s'è detto, propizio all'articolarsi di una poetica che sembra scaturire dai personaggi stessi, dall'urgere della loro logica di vita. Sono passi arcinoti, ma è giocoforza riprenderli per un momento in considerazione. Per poter comprendere l'accanimento delle formiche nel ritornare al proprio formicaio sconvolto (stavolta non da un picciol pomo, come nella leopardiana *Ginestra*, ma dal puntale dell'ombrellino di una gentildonna che pare scesa da una tela di De Nittis o di Boldini), «per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti quasi eroica, bisogna farsi piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col

microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori». E Verga aggiunge, rivolto alla dama destinataria della novella: «Volete metterci un'occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà *strano*, e forse vi *divertirà*». E qualche pagina dopo: «— Insomma l'ideale dell'ostrica! — direte voi — Proprio l'ideale dell'ostrica! E noi non abbiamo altro motivo di trovarlo *ridicolo* che quello di non esser nati ostriche anche noi». Le sottolineature, ovviamente, sono mie. La conclusione, come ognuno ricorderà, è che se si sposta il punto d'osservazione o si migliora lo strumento ottico per comprendere dall'interno anime tanto diverse da noi, il loro dramma «non manca di interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve essere quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio». (Si ricordi, di passaggio, che al Tommaseo sembrava priva proprio di *interesse* la vicenda di un semplice tessitore e di una semplice contadina, raccontata da uno scrittore come il Manzoni, che a suo tempo aveva genialmente formulato una poetica in cui affidava all'arte letteraria la funzione di scoprire e capire gli elementi più squisitamente umani che gli storiografi non sogliono registrare, e che hanno vita nell'intimo degli uomini semplici e comuni, dei «pazienti», in senso etimologico, e vittime dei grandi drammi di cui è satura la storia).

Insomma, per non trovare «strano», «divertente», o «ridicolo» lo spettacolo offerto da tante semplici storie di esseri spiritualmente meno contorti e sofisticati di noi, lo scrittore dovrà tentare di farsi egli stesso formica e ostrica, o quanto meno di assumere la condizione della formica e dell'ostrica, di penetrare dietro la facciata, di spersonalizzarsi non tanto nel senso di una distaccata obiettività, quanto in quello, verrebbe quasi fatto di dire «oblativo», di una comprensione in qualche modo partecipe, lucida, certo, ma anche compassionevole e pietosa. Di una *pietas* severa e non lagrimevole, ma anche non priva d'amore: *pietas* mai apertamente enunciata in sede di poetica intenzionale o riflessa, ma evidente in *Fantasticheria* ogni qualvolta appaiono gli umili eroi con la loro «rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti», con la loro «religione della famiglia che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano», con «quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione». Una *pietas* che è già *in nuce* sentimento poetico. In ogni caso, una scelta precisa e ricca di destino per lo scrittore, nella direzione di un contesto antropologico autentico prima ancora che reale. Una poetica implicita, e di fatto tuttavia trasparente ed evidente, dell'atten-

zione affettuosa verso un'alterità sociale e psicologica. La ricerca, insomma, di un sottile strumento conoscitivo ed espressivo per decifrare e trascrivere «il dramma modesto e ignoto» che ha sgominato quegli umili e puri personaggi: ignoto come le tante generazioni di umili creature umane passate attraverso secoli di storia senza lasciare traccia, che tanto sollecitavano la meditazione manzoniana, e tuttavia degno di esser conosciuto non tanto come mero documento tra altri documenti, non cioè come il famoso giornale di bordo ricordato da Verga nell'intervista fattagli da Riccardo Artuffo, ma come portatore e segno dei valori di un'etica profondamente radicata e «per certi aspetti quasi eroica», come la caparbietà delle formiche fedeli al proprio formicaio.

Mi sembra quasi inevitabile l'associazione mentale con il fondamentale momento del saggio pirandelliano *L'umorismo*, dove sono ricordate le parole che, in *Delitto e castigo* di Dostoevskij, Marmeladoff rivolge a Raskolnikoff nell'osteria, tra le risate degli avventori avvinazzati: «Signore, signore! oh! signore, forse come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io *seno* tutto ciò». Le sottolineature, stavolta, sono nel testo riportato dallo stesso Pirandello, il quale aggiunge: «E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità». Potrà venire anche in mente, pensando alle ragioni della formica e dell'ostrica messe in luce dal Verga, l'analisi pirandelliana dell'umorismo nei *Promessi sposi*, in particolare riguardo al personaggio di don Abbondio. In tale analisi si trova la singolare esclamazione: «Bisogna pure ascoltare, signori miei, le ragioni del coniglio!». Del coniglio, il quale, in una specie di piccolo apologo scherzoso, va nella tana della volpe, ossia di Messer Renardo, a protestare contro la nomea di pauroso affibbiatagli dagli uomini, giustificando il proprio modo di comportarsi: «O che forse pretenderebbero gli uomini che al loro cospetto io mi rizzassi su due piedi e movessi loro incontro per farmi prendere e uccidere? Io credo veramente, Messer Renardo, che per gli uomini non debba correre alcuna differenza tra eroismo e imbecillità!». Il corollario dell'analisi su don Abbondio è che quanto più si riesce a osservare dal lato giusto, cioè tenendo conto del modo d'essere e di pensare del povero curato, vaso di terra cotta costretto a viaggiare in compagnia di vasi di ferro, quanto più si riesce a comprendere lo sgoamento del pover'uomo travolto da fatti tanto più grandi di lui, tenendo nel debito conto anche la nostra comune fragilità umana,

tanto più il sentimento che ne scaturisce «quasi vapora in una tristezza infinita», e il risultato è che noi «non sappiamo più riderne». Una poetica, questa, incentrata in una comprensione tutt'altro che scevra di umana pietà, fondata su una concezione dell'arte narrativa come strumento capace di operare da vari punti di osservazione e di cogliere l'autenticità di un volto umano dietro le superficiali apparenze o dietro le costringenti e riduttive maschere che gli altri, abusivamente e banalmente, impongono a quel volto.

Si potrebbe dire quasi celiando che parrebbe a volte che Verga stesso, specialmente nella sua fortuna postuma, subisca in qualche misura una situazione pirandelliana di questo genere: il «complesso di Linneo» di qualche catalogatore più o meno scolastico dei fatti letterari gli ha imposto l'etichetta limitante del verismo, costringendolo in un abito troppo stretto, che del resto egli stesso ha contribuito a confezionare. Ma tale costrizione non ha luogo nella critica più avvertita e autorevole: ricordo, fra tutte, una precisazione di Giuseppe Petronio in proposito, il quale ribadisce che «sono queste cose di cui ormai, tra persone intelligenti, non si dovrebbe nemmeno più parlare, ché nessuno dubita che possa andare altrimenti: il Verga è un artista, e quindi è lui, e stampa il suo segno su tutto quello che tocca». Ma, a parte questa ormai quasi ovvia precisazione di principio, non poco si potrebbe forse ancora dire, o quanto meno si potrebbe ricavare dal tanto già detto, spesso così finemente e autorevolmente, sulle tecniche usate dal Verga, specialmente nei *Malavoglia* e in certe novelle, per variare i punti d'osservazione, per mostrare rapporti tra apparenza e realtà, per sfumare certe situazioni, per lasciar trapelare la problematicità, la multivalenza, la contraddittorietà, talvolta verrebbe quasi voglia di dire persino la relatività, del reale. E' un lievito che anima dall'interno, ma anche corrode ogni schema programmatico in senso veristico.

Potrei parlare, per esempio, dell'ultima pagina dei *Malavoglia* con la drammatica bivalenza del mondo di Aci Trezza, positivo e negativo, rifugio e prigionia, continuità consolatrice ma insieme frustrante, così come è vissuta nell'intimo dilacerato di 'Ntoni, col contrappunto tra il lirico rito del giorno che nasce e della vita che ricomincia nell'orizzonte marino e il significativo particolare, solo in apparenza secondario, di Rocco Spatu col suo tossicchiare e spuatocchiare, che incarna l'aspetto più piattamente e incorreggibilmente banale del villaggio. Infine, con la stessa ambiguità del mare che è domestico, e par la voce di un amico, ma insieme è insidiosa alienità e inappartenenza, e non ha paese nemmeno lui. Potrei ricordare certe novelle rusticane, in cui sono stati ben presto individuati

nuclei di umorismo (al quale, invece, secondo Pirandello, il Verga sarebbe stato del tutto negato): per esempio *Malaria*, con quel paesaggio così ambivalente, che è al contempo desolazione e ricchezza, col personaggio dell'Ammazzamogli, che, secondo la *vox populi*, alla morte delle mogli stroncate dalla malaria «ci aveva fatto il callo», e invece «non era vero che ci avesse fatto il callo, perché quando gli era morta comare Santa, ed era la terza, egli sino all'ora di colazione non ci aveva messo un boccone di pane in bocca, né un sorso d'acqua, e piangeva per davvero dietro il banco dell'osteria»; oppure *La roba*, con quel gioco sottile tra apparenza e realtà («*Pareva* che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia»), e «invece egli *era* un omiciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste dato un baiocco a vederlo»), con quei capovolgimenti di prospettiva, con quello svelare di che lagrime grondi e di che sangue la invidiata fortuna economica di Mazzarò, col bizzarro gesto finale del protagonista, che non stonerebbe certo in una novella pirandelliana.

Prendiamo ora, per esempio, uno dei capolavori novellistici verghiani, oggetto in anni recenti di molteplici e acute letture critiche: *Rosso Malpelo*. «*Malpelo* si chiamava così perché aveva i capelli rossi e aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riuscire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano *Malpelo*, e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo». Vittorio Spinazzola parla di «procedimento antifrastico, basato sulla accettazione esteriore del giudizio che la collettività porta su Rosso». E Sergio Campailla, in un capitolo significativamente intitolato *Apparenza e realtà nelle strutture di «Rosso Malpelo»*, richiama alcuni esempi tratti dai *Malavoglia* (La Longa, che è invece di bassa statura, il nomignolo dell'intera famiglia eponima del romanzo, e che è invece «buona e brava gente di mare»), prende atto del rapporto tra maschera e volto e introduce una distinzione. Nel caso dei *Malavoglia*, la «voce narrante provvede subito all'opportuna correzione di tiro, scrupolosa nel ragguagliare sulla verità, che potrà essere investita di ironia e di malignità ma che non sarà per questo meno accertata. I Malavoglia vivono la loro vita, e il loro nome non inganna nessuno; come una maschera che si applica al viso, ma che è distinta da esso. Per *Malpelo* non si intravedono possibilità di risarcimenti; egli non è *chiamato* così, ma *è* così. Non di maschera si tratta, ma di pelle — e di pelo». Anche se poi la crudele necessità pseudologica espressa da quei due *perché* («si chiamava così *perché* aveva i capelli rossi e aveva i capelli rossi *perché* era un ragazzo malizioso e cattivo»),

esprime, secondo Spinazzola, «con sicurezza assiomatica una convinzione che all'intelletto del lettore non può non riuscire paradossale» e invita perciò «a oltrepassare e capovolgere la lettera del testo per ristabilire la verità umana del personaggio». Anche se è una maschera che tende a diventare pelle del volto, è comunque imposta dall'esterno, a condizionare il volto come una condanna inesorabile, quasi a modellare il volto facendo violenza a una natura, di cui il narratore, sia pure in rari e reticenti tratti, lascia trapelare la coartata e violentata, ma non del tutto annullata umanità: si pensi al sentimento di amor filiale che Rosso nutre per il padre tanto umiliato e offeso, alla protezione sia pur aspra e solo in apparenza spietata che riserva al compagno di sventura *Ranocchio*, a quel breve ristoro in cui contempla la notte stellata e ritrova in ciò una dimenticata e soffocata misura umana (come non pensare al pirandelliano Ciàula che nella mirabile novella da lui denominata «scopre la luna»?).

Il nomignolo è sempre una sopraffazione, per lo più malevola e riduttiva (ed è chiamato infatti «ingiuria» in alcune plaghe del Sud), imposto com'è dalla collettività e comunque dall'esterno non soltanto alla realtà anagrafica del vero nome, ma alla stessa persona, alla sua realtà ontologica. E' un costringere, un inchiodare a un atto, un momento, un gesto, un particolare fisico del tutto involontario, a qualcosa insomma di apparente e di transeunte, spesso di totalmente accidentale, un'esistenza che invece dovrebbe e vorrebbe essere se stessa, svilupparsi, realizzarsi nel divenire: è uno spunto, mi pare, che potrebbe definirsi pirandelliano avanti lettera. *Malpelo* assume con rabbia quasi masochistica il volto plasmato dalla maschera che gli è imposta («Sapendo che era *malpelo*, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile»), ma lascia intravedere la disperata angoscia per questa identità coatta: «non si giustificava mai: per altro sarebbe stato inutile. E qualche volta, come *Ranocchio* spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità, e di scolparsi, ei ripeteva: — A che giova? Sono *malpelo*! — e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse selvatichezza o timidità». Inchiodato alla sopraffazione onomastica che diventa ontologica, non può né sa ribellarsi e reagire, come forse potrebbe e saprebbe un personaggio pirandelliano, sia pure inutilmente e in modi imprevedibili e bizzarri. La desolata amarezza di questa costrizione e limitazione, e, verrebbe quasi fatto di dire, paralisi ontologica non mi pare poi tanto lontana dal punto in cui, sia pure incosapevolmente rispetto a questi precorrimenti e con ben diversi moventi e in

tutt'altro contesto, Pirandello riprenderà questo doloroso discorso sulla condizione umana.

Come premesso all'inizio, si tratta di qualche esiguo spunto di riflessione, che potrebb'essere, da chi scrive o da chi legge queste pagine, approfondito, o magari contraddetto. Ma in sostanza sarà meno facile, a chi rifletterà in tal senso, sostenere con l'antiverghiano Dominique Fernandez, che Verga è del tutto estraneo al filone veramente fecondo della letteratura siciliana, che si identificherebbe con la linea Pirandello-Brancati-Sciascia.

*Emerico Giachery*

Università di Roma II



