

**Giuseppe Lo Castro**

Romano Luperini

*Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*

Roma

Carocci editore

2019

ISBN 978-88-4309-583-4

Per lungo tempo, almeno fino agli anni '70, il predominio del giudizio critico di Luigi Russo sulla lettura dell'opera di Verga, espresso in una monografia straordinariamente fortunata (*Giovanni Verga, 1919-1934-1941*, giunta fino alla 16<sup>a</sup> edizione del 1995), ha segnato l'immagine diffusa dello scrittore catanese determinandone anche la canonizzazione e la fortuna scolastica. A questa lunga fase ha fatto seguito dalla fine degli anni '60 una grande rivisitazione centrata sulle questioni dell'ideologia e delle tecniche narrative, fino all'esplosione di un «caso Verga» e alle sue ripercussioni. Da queste ricerche e da un animato dibattito è discesa una rinnovata visione generale della narrativa verghiana. Luperini, tra i protagonisti di questa stagione, ne ha consolidato i risultati, affermando il proprio punto di vista con il valore e la continuità dei suoi studi e con un disegno complessivo. Il Verga degli italiani è diventato, si può dire, quello di Romano Luperini. Grazie alla sua opera critica e a quella di tanti studiosi intorno agli anni '70 (Debenedetti, Masiello, Asor Rosa, Bigazzi, Spinazzola, Musitelli Paladini, Guglielmi, Mazzacurati, Pirodda, Baldi, Merola, e altri) Verga non è stato più il poeta degli umili e delle varie 'religioni', o 'leggi', dell'onore, della famiglia, del lavoro, della roba, né uno scrittore ostinatamente ricondotto a un campo di valori, nonostante l'impetosa osservazione della loro irrimediabile sconfitta, secondo una lettura che finiva col restituire all'indagine intorno a una verità senza illusioni, una matrice ancora romantica e ideale. C'è da aggiungere che Luperini è ritornato spesso sui propri passi, rilanciando e in qualche caso riconsiderando le proprie letture. Il nuovo volume, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, che raccoglie un quarantennio di studi, ripropone gli scritti di *Verga moderno* del 2005 (che a sua volta integrava con una nuova sezione i tre saggi principali del precedente *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* del 1989) e vi aggiunge una terza sezione con interventi redatti fra il 2007 e il 2017. Le date segnalano una lunga fedeltà, cominciata almeno con la monografia del 1968, *Pessimismo e verismo nell'opera di Giovanni Verga*, frutto di una felice tesi di laurea. Nella varietà di questi *Saggi* si possono riconoscere tre aspetti in particolare, su cui si appunta l'interpretazione di Luperini e che discendono da approcci teorici di taglio diverso.

In primo luogo, sull'onda della lettura di Vtilio Masiello – alla sua memoria peraltro il volume è dedicato, come già *Verga moderno* –, che identificava nei *Malavoglia* il romanzo del mito e nel *Mastro-don Gesualdo* il romanzo della storia, Luperini legge un passaggio netto tra i due romanzi maggiori confermandone la dicotomia. Il primo è ancora, in parte, il romanzo del simbolo, mentre il secondo è il romanzo dell'allegoria; il primo è cioè ancora a metà del guado tra premoderno e moderno, e coniuga insieme registro lirico e straniamento ironico; il secondo, al contrario, vede un protagonista del tutto inserito nel mondo nuovo senza possibili nostalgie regressive, la sua esperienza esistenziale è frantumata a partire dall'architettura narrativa e si configura come allegoria di una vita che procede insensatamente verso la morte. Luperini, che a tratti quasi avverte nei *Malavoglia* la legittimazione di una visione arcaica nell'ottica del narratore, più che nello sguardo dell'autore, comunque finisce col ritenere che nel romanzo operi ancora la tentazione di rievocare un passato mitico. Se l'affermazione del mutamento è alla fine chiara: «*I Malavoglia* non sono una saga regressiva, ma una tragedia moderna» (p. 68), nondimeno la tragedia, e cioè l'ineluttabilità del progresso, convive con un autore che «si volge indietro, con atteggiamento di

studio e insieme di amara nostalgia, a ricostruire un tempo etnologico e a rimpiangere un mondo unitario e mitico ormai perduto» (p. 66); in modo più accentuato nel precedente *Simbolo e «ricostruzione intellettuale nei Malavoglia* (pp. 115-52) si sostiene: «Il mito del “fresco e sereno raccoglimento” dell’ambiente rusticano [...] resiste intatto nella nostalgia e nel ricordo» e «Quelle fratture che l’intelletto aveva realisticamente studiato e sottolineato, ora la memoria e il simbolo le colmano. Ancora una volta viene confermata la formidabile capacità dell’arte di capovolgere il negativo in positivo, l’orrore in idillio.» (p. 151), fino a decretare: «I Malavoglia [...] sono pur scritti sulla soglia d’addio di quel sogno, e ne conservano un’impronta indelebile» (p. 152).

Tra i due romanzi ci sarebbe comunque una posizione molto diversa dell’autore, stratega di un’impersonalità che proietta l’interpretazione sul terreno del montaggio delle vicende narrative: a una residua adesione al vagheggiamento di un mondo di valori contadini che ‘amaramente’ scompare si sostituisce l’indagine su una realtà moderna, ormai irrimediabilmente distante dalla natura, segnata da mediazioni artificiali e dall’insanabile «estraneità» del protagonista. Questi nell’ultimo capitolo è catapultato in un mondo che non comprende e da cui è incompreso: «Così la figura dell’‘incomprensione’ [...] diventa la cifra stessa del romanzo e dell’esistenza che vi è figurata, dunque una rappresentazione della sua sostanziale estraneità al senso» (p. 180). La dimensione «allegorica» del *Mastro* per Luperini, sulla scorta dell’idea di allegoria moderna di derivazione benjaminiana, risiede allora in una espropriazione di senso che collima con la morte. Questa interpretazione si concentra nella lettura del finale dei *Malavoglia* su cui Luperini ritorna con accenti diversi, in più saggi (pp. 62-66; 150-52; 154-57) fino a metterla al centro di *la pagina finale dei Malavoglia* del 2007 (pp. 205-22), a testimonianza di un nodo critico su cui è necessario continuare a riflettere. In una lettura analitica si rilevano nello sguardo di ’Ntoni che si allontana i segni anche linguistici di un luogo remoto uguale a se stesso che ricomincia la sua giornata come sempre, secondo un tempo ciclico ed etnologico. A questo tempo e spazio si contrapporrebbe solo il personaggio che se ne è allontanato e ora se ne deve distaccare per sempre, mentre l’«ambigua» battuta finale con l’irruzione di Rocco Spatu vi aggiungerebbe «una smorfia dolorosamente ironica» (p. 218) e, insieme alla presenza dello zio Santoro e di Brasi Cipolla con la Mangiacarrubbe contribuirebbe a decretare quanto «lo strazio dell’addio ne risulti raddoppiato». L’amarezza per un passato che il soggetto non può recuperare sarebbe dunque la cifra di questa conclusione. Eppure si può leggere il finale in modo diverso. Nonostante ’Ntoni abbia preso coscienza, il rimpianto non può fare a meno di cozzare con un presente irreversibile, di cui sono attestato gli unici luoghi e nomi avvistati nell’ultima pagina: l’osteria dello zio Santoro, la bottega di Vanni Pizzuto, e infine Rocco Spatu. Quest’ultimo solo antifrasticamente può cominciare la sua giornata all’alba, contrapponendo al ritmo e all’etica del lavoro dei pescatori che si risvegliano un’altra Acì Trezza entrata ormai nel moderno. Così l’addio al paese non può essere che illusoriamente e momentaneamente idillico, per lasciare realisticamente il posto al disincanto e alla scoperta del tramonto di un mondo, con la conseguente negazione della sopravvivenza di ogni possibile ordine alternativo. Del resto, come nota anche Luperini, il paese è costantemente attraversato da una logica economica in antitesi con ogni ipotesi di valorizzazione ideale del mondo rusticano. Se si accoglie quest’altra visione tra *I Malavoglia* e il *Mastro* non c’è tanto uno sviluppo ideologico in direzione più radicale e pessimistica, quanto una diversa posizione del narratore in sintonia con la rappresentazione di due ambienti diversamente trasformati dal progresso. Nel primo si assiste a un mondo contadino ancora in bilico tra un passato comunque non mitizzato, segnato da un tempo ripetitivo niente affatto rasserenante, e un presente attraversato da un’ansia di cambiamento – e magari emancipazione – che non porta ad alcun esito utopico-positivo. Nel secondo siamo nel cuore della trasformazione antropologica in un ambiente disomogeneo e socialmente stratificato dove l’interesse e il profitto accentuano l’individualismo egoistico impedendo ogni solidarietà affettiva e familiare, come ogni ottica comunitaria.

Il secondo aspetto della lettura di Luperini riguarda una costante attenzione storiografica. Proprio la definizione «Verga moderno» indica una collocazione dello scrittore: da un lato, attento ai rivolgimenti del proprio tempo, con una sottolineatura, attraverso la prefazione ad *Eva* e poi quella ai *Malavoglia*, della rottura antropologica causata dalla «civiltà» «di banche e di imprese industriali»; dall'altro, questa formula ne proietta l'opera come anticipatrice del clima letterario del primo Novecento. Così Luperini sottolinea la novità del personaggio verghiano, a partire dalla centralità di 'Ntoni – e non del nonno – nei *Malavoglia*: «mentre padron 'Ntoni è un personaggio epico e monologico [...] 'Ntoni è personaggio romanzesco e problematico, un personaggio in crisi, aperto a linguaggi e a verità diverse [...]. Nel romanzo la funzione capitale dell'eroe cercatore spetta a lui, a lui spetta la ricerca del senso [...]. 'Ntoni è moderno anche perché scisso. È sempre diviso fra due mondi, e sempre collocato in quello da cui vorrebbe essere lontano.» (p. 48). Ancor più intimamente segnato da una scissione è il *Mastro-don Gesualdo*: «Se nei *Malavoglia* il contrasto fra valori e sentimenti da un alto e logica economica e cinismo dall'altro si sviluppava narrativamente nella contrapposizione fra la famiglia Toscano e i paesani di Trezza, ora il conflitto si è interiorizzato, è tutto dentro il protagonista e lo tormenta “peggio di una vespa”.» (p. 164). In quest'ottica entrambi i romanzi, in scala diversa, annunciano la mobilità e la crisi del personaggio moderno, già sottoposto a un fallimento del proprio progetto di esistenza e dunque orientato a prefigurare le prime avvisaglie del modernismo (altra categoria storiografica promossa da Luperini) con le inquietudini del soggetto e dell'identità. In direzione storiografica si muove anche *Verga e l'invenzione della novella moderna* (pp. 99-111) nel quale si individuano alcune caratteristiche del genere breve, per cui «Verga apre un processo che culmina in Pirandello e Tozzi» (p. 108): il racconto per episodi con bruschi cambi di scena, frequenti ellissi, e conseguente montaggio delle sequenze (si può sottolineare in proposito quanto ha evidenziato l'edizione critica delle *Rusticane* sullo spostamento di interi brani narrativi nelle fasi correttive); la rappresentazione «ravvicinata e di scorcio» (p. 106); e soprattutto la progressiva tendenza a trasformare l'evento inaudito, base della novella più tradizionale, in evento banale.

Le considerazioni sul «destino del personaggio-uomo» si incrociano con il terzo aspetto di questi studi luperiniani, quello forse più approfondito negli scritti degli anni duemila, e sottolineato dalla valorizzazione della lettura debenedettiana, in specifico riproposta e analizzata in *Debenedetti interprete di Verga* (pp. 247-54); è una lettura che il grande critico psicanalitico adottava per il primo Verga e che Luperini approfondisce per *Eva* ed estende ai *Malavoglia*. Secondo questa proposta esiste un trascurato fondo biografico nell'opera di Verga, volutamente occultato e rimosso dal suo stesso autore, tenuto a distanza tramite lo schermo di un narratore che non si identifica con le passioni del protagonista, nei romanzi degli anni '70; questo «autobiografismo *en travesti*» si rivela ancora più garantito dalla proiezione improbabile su un personaggio remoto come 'Ntoni, protetto dalla differenza di stato sociale e di mentalità e dalla mancata adesione del narratore («*Immaginarmi il ritorno*». *Sull'autobiografismo en travesti di Verga*, pp. 33-46). In questa direzione, con una tesi rievocata in più occasioni, si sottolinea «la modernità di *Eva*» (così il titolo di un altro saggio di Luperini, raccolto in *Controtempo* del 1999) e la proiezione dell'autore nel personaggio di Enrico Lanti. Nel fallimento di Enrico confluiscono le ansie dello stesso Verga per il proprio progetto di promozione letteraria e per il distacco da casa, in concomitanza con le tentazioni dell'ambiente fascinoso della grande città.

A quest'approccio si affianca una lettura che dà il giusto peso alla conquista dell'impersonalità, sia in termini di liberazione delle tensioni autobiografiche, sia nei termini di una poetica che caratterizza la produzione maggiore: in questa direzione non è più *Nedda*, con la nuova tematica degli umili, come voleva Capuana e con lui una lunga tradizione, bensì *Rosso Malpelo* a rappresentare la svolta in direzione verista, esito di una lenta presa di distanza dell'autore dall'identificazione con i suoi eroi, che si apre a una pluridiscorsività narrativa. A partire da un'esegesi di questa novella ritenuta fondamentale, la cui importanza supera la priorità fin allora

accordata a *La lupa*, Luperini sottolinea anche quella che ritiene l'influenza decisiva dell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino sull'osservazione del mondo contadino nella novella e poi nei *Malavoglia*. Una ricostruzione che, se mostra indubbiamente delle concordanze tra i contadini di Sidney Sonnino e i pescatori di Aci Trezza, forse eccede nell'attribuire certe scelte di Verga alla lettura dell'*Inchiesta*, facendone un autore documentato sui libri alla maniera di tanti naturalisti, e trascurando i risultati di un'osservazione ed esperienza diretta.