

Giuseppe Lo Castro

L'invenzione degli umili Luigi Russo critico di Verga

In un'epoca in cui tutto si trasforma in competizioni e classifiche, vorrei esordire osservando che il *Giovanni Verga* di Luigi Russo mi sembra godere di un primato particolare: è la monografia di critica letteraria che vanta il maggior numero di edizioni, ben 19 con una tiratura complessiva di oltre 150.000 copie.¹ È anche un libro di lunga durata, le cui ristampe si sono susseguite con cadenza regolare dal 1919 al 1995, al punto da obbligarci a decretare che siamo di fronte a uno dei grandi classici della critica letteraria italianistica. Tale successo indica il peso culturale del volume di Luigi Russo, ne rivela il ruolo fondamentale nella canonizzazione di Verga e nella costruzione di una certa immagine dello scrittore dei *Malavoglia* e suggerisce altresì il costante interesse che nel '900 lettori, studiosi e studenti hanno attribuito all'opera di Verga. È il 1919 quando Luigi Russo pubblica per la prima volta la monografia. La rivedrà più volte, in modo significativo e pressoché definitivo nel 1934, poi nel 1941 vi aggiungerà un lungo saggio sulla lingua, mentre altre revisioni o aggiunte minori compariranno in edizioni successive come quella del 1959. Un lavoro di riscrittura che tra le prime due edizioni è particolarmente radicale e inusuale, con saggi rifatti e ridefinizioni, e indica anche la centralità del *Giovanni Verga* nella scrittura saggistica di Luigi Russo, che dello scrittore catanese si è occupato anche nelle edizioni commentate, e nei capitoli dei *Narratori* e dei *Ritratti e disegni storici* e nella sintesi *Giovanni Verga novelliere e romanziere*.

La forza e la tenuta di questo libro risiedono in un'interpretazione generale felice e profonda che ha incontrato un'adesione diffusa, in primo luogo nella scuola, e ha colto i nuclei fondamentali dell'opera di Verga, indicando una direzione più convincente - e più condivisa -, rispetto per esempio alla lettura di Momigliano. Eppure, come cercherò di sostenere, il favore del *Giovanni Verga* di Luigi Russo è legato a un certo addomesticamento dell'impianto negativo dell'opera di Verga, necessario per acclimatare lo scrittore nella cultura e nella società italiana, così come era stato necessario al canone scolastico edulcorare Leopardi, mettendone in ombra alcuni testi e temi più radicali.

Ma procedendo con ordine, innanzitutto vorrei sottolineare l'impostazione critica del lavoro di Luigi Russo. La sua è una monografia organica dalle prime alle ultime opere, che non ha però nulla di didascalico o di meramente descrittivo. L'interesse è sempre per i problemi e i nodi dell'opera verghiana; il respiro è ampio, attento alla collocazione e alla valorizzazione: a questo fine sono istituiti frequenti confronti, con Manzoni, D'Annunzio, Fogazzaro, Carducci e poi Zola, Flaubert, Balzac,

¹ Mi risultano con certezza oltre 74.000 copie dal 1966.

Maupassant. Si sente l'intelligenza di un critico che aspira a cogliere l'essenza ultima di uno scrittore, a riconoscerne la specificità nel panorama più vasto degli autori che gli sono coevi, vicini o affini, con formule mai prevedibili. Russo ama lumeggiare per contrasti suggerendo le qualità e il valore dell'autore, ma altre volte il limite, con un atteggiamento in cui il critico estimatore *engagé* di Verga non fa mai aggio sull'obiettività del critico *tout court*.

Un esempio in tal senso possono essere gli appunti in sordina mossi ad alcune apprezzatissime novelle di *Vita dei campi*: così su *Rosso Malpelo*: «Solo ci lascia insoddisfatti una pagina polemica contro l'ingegnere, che tarda a correre alla miniera, quando succede la disgrazia di mastro Misciu [...] E ci lascia anche perplessi alquanto la chiusa del racconto, un po' fiabesca, in cui Rosso Malpelo sale a diventare un personaggio di leggenda [...], e in cui ci pare che la tragedia, così dura e realistica finora nelle sue linee, sfumi improvvisa nel fantastico della favola»² (pp. 111-112); oppure su *La lupa*: «Della novella, c'è solo un punto, in cui il lettore intoppa. Là dove c'è la traduzione, piuttosto stentata, di un proverbio siciliano ("In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona")», e così Russo si spinge a parlare di «zeppe letterarie» e a concludere: «c'è anche una letteratura popolare, vernacola, che può diventare accademia» (pp. 117-118). Ma in questa direzione per cui la critica è giudizio e in primo luogo giudizio di valore, Russo opera delle distinzioni nette, si impegna a valutare e confrontare questa a quella novella di una raccolta, un'opera alle successive o precedenti, una fase della produzione alle altre. E naturalmente su tutte privilegia *I Malavoglia* prima - e più - che il *Mastro-don Gesualdo*. In quest'ultimo caso vara un giudizio in parte contraddittorio, quasi crociantemente influenzato dalla logica frammentaria di poesia e non poesia, per cui se da un parte il finale del romanzo può eguagliare e forse superare le pagine manzoniane sull'agonia di don Rodrigo o quelle tolstoiane sulla morte del principe Andrej in quel «qualcosa di epico, di serrato, di rapido, quasi che l'atmosfera tragica degli avvenimenti pungo e cacci l'artista, e lo prenda nel suo vortice risolutivo» (287); dall'altra conclude: «si tratta di pagine episodiche», abbassando quindi il romanzo fino alla saltuaria «presenza rapsodica di un'arte più complessa» (p. 288). Un altro aspetto rilevante è il carattere desanctisiano della critica di Russo, che risiede nell'attenzione costante a tenere insieme aspetti estetici ed etici della scrittura. Russo parla di mondo artistico e mondo morale dello scrittore. Laddove il secondo mi sembra da intendersi non tanto, o non solo, come sottolineatura di un impegno civile, quanto soprattutto come riconoscimento e individuazione di un insieme di valori che costituiscono il nucleo etico intimo dei temi di uno scrittore. La novità risiede nel tentativo di Luigi Russo di coniugare quest'insieme, ossia il mondo morale, con la sua traduzione in termini artistici, valutandone di volta in volta la tenuta. In particolare ciò che dispiace a Russo nel caso di Verga è l'insorgere esplicito di polemiche e atteggiamenti satirici a scapito del profilo lirico. In uno scrittore di cui individua e apprezza il taglio antiretorico, antiaccademico, antieffusivo, il mondo morale è qualcosa che sta nelle cose, nella loro rappresentazione artistica e che

² L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, pp. 111-112 (d'ora in poi si citerà da questa edizione riportando tra parentesi il numero di pagina).

emerge nel *pathos* dei personaggi e nell'immedesimazione con le loro disavventure e miserie.

Qui si annida un crinale su cui si muove il critico, oscillante tra l'apprezzamento per il rifiuto dell'effusione romantica e il rigetto di quanto in Verga è eccessiva riduzione di questa effusione, che gli appare come aridità, secchezza, mancanza di adesione al dramma dei personaggi, e quindi assenza di dramma e in definitiva assenza di poesia. E cioè nella novella o nel romanzo Russo, come peraltro pressoché tutti i critici della sua generazione, privilegia indiscutibilmente il valore poetico, lirico o epico, sul valore della prosa, narrativo o analitico, finendo con l'individuare e preferire in Verga le forme che più si approssimano a un modello di realismo, dal fondo ancora romantico e lirico. È un punto scivoloso della critica di Russo, che può parlare di «insurrezione lirica dei primitivi», su cui dirò meglio oltre, ammirando la raccolta *Vita dei campi*, mentre si trova a sfumare il giudizio davanti a testi dove in Verga il tono si fa più disincantato, radicale e pungente: è il caso del *Reverendo*, novella ingiustamente svalutata, rubricata come «epigrammatica», o appunto di certi tagli satirici del *Mastro*, per non parlare ovviamente dell'ultimo Verga e di *Dal tuo al mio*, collocati in questa linea. E se per il *Reverendo* e per questa tendenza al prosciugamento può utilizzare formule come «freddezza logica», conferma quindi nelle opposizioni caldo-freddo e poetico-logico il presupposto romantico della sua lettura critica.

L'interpretazione di Russo è però anche in questo senso canonica. Quello che in Verga Russo ha messo in valore è ciò che si è affermato nel canone scolastico. Le novelle prescelte e predilette da Russo sono al centro delle letture antologiche e *I Malavoglia* godono di una fortuna indiscutibilmente superiore al *Mastro* - e qui non si vuol dire che il secondo romanzo è migliore del primo ma riconoscerne un valore oltre il lirismo ridotto o rapsodico. A questo proposito è impossibile non sottolineare lo strapotere di questa interpretazione che, aldilà di successive riletture e sottolineature del Verga più critico-negativo, continua a operare.

Nel saggio di Russo del resto sono presenti temi e problemi su cui la critica si concentrerà successivamente. Così la sottolineatura dello sguardo da lontano, di quella rievocazione della Sicilia operata dalla specola di Milano, su cui ha insistito Asor Rosa, è già sottesa in un passo di Luigi Russo, quando scrive, a proposito di *Nedda*: «tutto pareva sommerso sotto la brillante superficie della nuova esperienza cittadina e mondana. Forse fu la necessità stessa dell'arte, che è sempre visione a distanza, memoria distaccata delle cose» (p. 81); oppure il rilievo accordato al carattere politico del discorso di Verga, su cui si appoggerà in nome di un trionfo del realismo, la critica marxista del dopoguerra e poi in modo più dibattuto quella degli anni '70, lo troviamo in un'affermazione forte a proposito del verismo di cui si segnala quanto «l'ardore di questi scrittori provinciali, a parte l'ispirazione poetica dei maggiori, ebbe qualcosa di apostolico: essi scoprivano la loro più vera patria nella provincia» etc. per concludere «da ciò il carattere inavvertitamente politico che ebbe il verismo da noi» (p. 69). La stessa dicotomia tra *Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, forse evidente, almeno negli aspetti stilistico-formali, che già Russo declina in termini di inasprimento del pessimismo, ritorna, anche se talvolta mutata di

segno in favore del secondo romanzo (è il caso di Masiello e Luperini), un po' in tutta la critica successiva, costituendo un punto fermo delle letture di Verga. Ma prima di addentrarmi in quelli che mi sembrano i luoghi dove la personalità del critico spinge o forza la lettura nella direzione che gli è idealmente più congeniale, vorrei segnalare qui alcune delle acquisizioni che si devono a Luigi Russo e o sono tenute più in ombra nel discorso critico su Verga, o non sono penetrate nel canone interpretativo. Così Russo, sull'onda di una linea tradizionale della critica che sentiva il bisogno di distinguere gli autori del naturalismo italiano dai loro modelli francesi, mette al centro dell'attenzione di Verga un'idea di eguaglianza che definisce anche evangelica, per cui i primitivi verghiani sono diversi e superiori ai bruti zoliani, non foss'altro perché hanno una intima umanità a cui si può aderire e verso i cui drammi il lettore, pur estraneo, può immedesimarsi. Oppure, a proposito del rilievo accordato alle scelte verghiane contro l'enfasi, la retorica, il patetico, il comico, cui accennavo prima, Russo osserva quanto funzioni felicemente la smorzatura tragica. Si tratta di un'attenzione a questo procedimento narrativo che gli consente di cogliere, per esempio, a differenza di Momigliano, l'aspetto non idillico dell'incontro tra Gesualdo e Diodata nel IV capitolo del *Mastro*, con l'osservazione della natura materica ed economica del paesaggio descritto dalla Canziria, e la notazione del pianto e delle bestemmie che chiudono l'idillio. E penso ancora al richiamo all'antica tragedia adottato per i *Malavoglia*, che per primo lo porta a individuare la presenza nel romanzo «di un coro vero e proprio, che viene compassionando o contrastando alle pene dei protagonisti» (p. 152). Si tratta, faccio notare, di un'affermazione che del coro coglie anche l'aspetto ambiguo e contraddittorio: un coro cioè insieme, o alternativamente, benevolo e malevolo.

Sempre a Luigi Russo si deve la prima, e per alcuni aspetti ancora l'unica, analisi accurata e complessiva della lingua di Verga, dalle prime alle ultime opere, per la quale ha coniato espressioni felici come «mirabile imbroglio di sintassi» (p.195), «lingua mitica», «lingua parlata [...] e insieme lingua ricordata» (p. 347), «lingua dialettale», o ancora «dialogo raccontato» (che la critica successiva chiamerà *Erlebte Rede* o discorso indiretto libero). Si tratta di un saggio che coglie i passaggi non solo dalla prima maniera alla maniera verista, ma anche da *Nedda* a *Vita dei campi* e da queste novelle ai *Malavoglia* per poi arrivare al *Mastro-don Gesualdo*. Anche in questo caso, una lunga disamina di un'ottantina di pagine, Luigi Russo si profonde in una necessaria esemplificazione, ma mantiene sempre la misura di sospendere il discorso analitico-documentario per tener conto di una priorità della critica generale sul catalogo esegetico spicciolo. E l'operazione è condotta con piena consapevolezza e una certa polemica verso i linguisti puramente eruditi: «Non è più la rassegna delle forme grammaticali sia pure nella loro sfumatura letteraria, ma la storia della peculiarità espressiva di uno scrittore, quella che ci può interessare» (p. 328). L'approccio alla lingua letteraria rivela sempre la tensione a individuare lo stile, più che il lessico. Così, per esempio, quando riscontra l'influenza di Manzoni sulla *Storia di una capinera* può dire: «si tratta piuttosto di atmosfere che di positiva e gretta fedeltà di vocabolario» (p.315). E quando rileva la presenza di alcune espressioni che in precedenza ha rubricato come letterarie e dotte anche all'interno dei *Malavoglia*, è

per coglierne immediatamente la loro natura diversa, intimamente assimilata al contesto, e quindi non più tacciabile di stonatura o relitto. In questi casi la critica linguistica di Russo è sempre influenzata dal giudizio di valore e da un gusto attento all'amalgama stilistico dell'insieme dell'opera, con l'occhio quasi di uno scrittore che si rilegge per evitare le proprie incongruenze. Si veda ancora - e qui cito anche per suggerire lo stile vivace e talvolta irriverente di Russo critico -, a proposito di *Eva*, il commento a questo passo: «Ella sorrise in modo inesprimibile, e mi avventò un bacio come un morso - Birbone!». Chiosa di Russo: «Quel *Birbone* è un tributo, una pensione pagata a Firenze» (p. 320).

Altrove compaiono ancora felici osservazioni etnologiche sul Verga siciliano e sulla natura siciliana dei suoi personaggi (come questa: «In Sicilia c'è una profonda religiosità, ma una religiosità che non ha nulla di sereno e di consolato», p. 162), o questa che vorrei citare sulla differenza tra il contadino italiano e quello francese: «l'uno per lunga tradizione di secoli, asserragliato e fortificato ormai nella sua "propriété", e quindi con qualcosa di duro e di sordido, l'altro, servo della gleba, figlio faticoso della terra, ancora con tutto l'ingenuo pathos del sacco di frumento, frutto dei suoi sudori e sicurezza per la fame dell'inverno, e che abbisogna però di affettuosi consensi per il suo durissimo viatico» (p.203). Notazioni che segnalano l'acutezza e l'apertura dell'osservazione intellettuale di Luigi Russo.

E anche sui proverbi, gli ormai proverbiali proverbi dei *Malavoglia* e di Padron 'Ntoni, Russo coglie bene la loro polivalenza. Non li adotta solo padron 'Ntoni, ma anche altri personaggi; e così il proverbio può assumere funzioni diverse e rappresentare «una forma di ipocrisia umana religiosa» come per Zio Crocifisso o la Santuzza. La differenza di Padron 'Ntoni dunque risalta maggiormente: in lui la massima dei proverbi conserva l'arcaico valore di saggezza, ed essi «sono i salmi, i biblici versetti, di un patriarca della religione della casa e del lavoro» (p. 354). Ma qui vorrei anticipare un rilievo. Questo personaggio, pure per qualche aspetto titanico, gode di un eccesso di mitizzazione critica: Verga al contrario lo accompagna con alcuni elementi di chiaroscuro a partire dalla scelta economica, tragicamente necessaria, di sacrificare Mena, fino alla responsabilità di essersi assunto il rischio avventuroso del carico dei lupini - quello che se riuscisse lo trasformerebbe forse in un Gesualdo in minore -, e fino al fatto che i proverbi di Padron 'Ntoni possono anche mentire. Come l'emblematico «scirocco chiaro e tramontana scura. Mettiti in mare senza paura» detto alla partenza di Bastianazzo e citato anche da Russo, che però non si avvede di come questa volta «il motto degli antichi che mai mentì» celi una nemesi. Si tratta di un consegnarsi a una tradizione di sapienza labile che non può nulla contro le forze avverse del destino e gli errori degli uomini. D'altra parte già nella rima cupa del proverbio, scura-paura, si sente un preannuncio fatale.

Ci sono però tre punti su cui mi sembra che l'interpretazione di Verga data da Luigi Russo abbia inciso in modo cruciale, edificando la *fabula* del Verga degli italiani, ovvero quelle linee-guida sullo scrittore di cui tutti hanno un'idea generale, almeno come residuo di un ricordo di scuola, un «souvenir d'enfance» lo chiamava Barthes.³

³ R. Barthes, *Reflexions sur un manuel* (1969), in traduzione italiana *Riflessioni su un manuale* (1969), in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984.

In questo senso vorrei partire dalla registrazione importante che Russo fa del tema economico, di cui coglie l'interesse e l'osservazione profonda di Verga e anche il suo aspetto di controcanto, e di antitesi polemica rispetto alle aspirazioni romantiche. C'è sempre qualcosa di materiale in Verga, che inquina le ragioni del sentimento e le riporta su un terreno concreto e banale. Solo che Luigi Russo legge il lato poetico o epico dell'economico, prima e più che quello tragico, e lo vede nell'etica del lavoro e del sacrificio. Dice Russo dei personaggi delle *Rusticane* che «quell'economicità è la loro croce», assegnando all'accumulazione di ricchezza un valore insito nel sacrificio di sé compiuto per conquistarla o, in condizioni più basse, per sopravvivere.

Quest'etica per Russo diventa una religione, sia pure senza Dio. Così: «il nostro è un eroe etico, l'eroe di una virtù ormai fatta religione: la roba è idoleggiata non come roba ma per il travaglio che è costata» (p. 205); e aggiunge: «essa non ha nulla di gretto, anzi ha qualcosa di epico e di sacro. La roba è la consacrazione del lavoro, e dove la roba viene dispersa e dilapidata, quello è un vero sacrilegio» (ibid.). Sono formule utilizzate a proposito di Mazzarò, ma analoga terminologia vale per il *Mastro-don Gesualdo*, fino a etichette dello stesso tenore come «poema del far la roba» (p. 201).

A me pare che qui Russo si faccia prendere la mano da un bisogno di tradurre tutto in valore, contribuendo però, proprio per questa via, a consentire l'assunzione di Verga nel *corpus* dei grandi scrittori italiani. Attraverso la scuola e gli autori della letteratura, a partire dall'Unità, si è scelto di formare l'identità del buon cittadino italiano. Così Verga è entrato a far parte degli autori che hanno qualcosa da insegnare, perché portatori di valori, anche in virtù del fatto che vi è stata individuata una qualche «religione». E seppure Russo parla di senza Dio e di «visione disperatamente atea», per esempio per le *Rusticane*, poi riscatta il sistema di riferimento dell'agire dei Mazzarò e Mastro-don Gesualdo (non però le figure minori), attribuendo loro, come già nei *Malavoglia*, una fedeltà per l'appunto sacra all'ideale cui hanno devotamente consegnato la propria esistenza. È un'idea affascinante che infatti ha fatto fortuna, ma che mette in secondo piano il lato critico-negativo dell'impostazione verghiana, proprio quello che quando è più esplicito e senza contraddizioni a Russo pare polemico, quindi di minor valore.

In verità la roba al più conserva un valore epico o eroico ma non etico; non è religione, semmai demone, perversione. È qualcosa di antireligioso, piuttosto una religione profana, se mi si passa l'ossimoro o il bisticcio. E l'eroismo è di quelli tragici, malati e distruttivi. Certamente c'è qualcosa di contraddittorio, di psicologicamente profondo nel mostrare la dedizione, anche direi l'innamoramento a tratti persino carnale, di un Gesualdo per la roba. In un certo senso ciò giustifica e rende tragicamente necessarie le sue scelte, qui si conviene con Russo. Ma in questo investire se stessi non c'è salvezza, c'è dannazione, non c'è etica ma egoismo; così il sacrificio di sé è anche sacrificio dell'etica. E la devozione alla roba è diabolica, non cristiana. Non a caso don Gesualdo può apparire come un Faust che ha venduto l'anima al diavolo, nella prima parte del IV capitolo. La tragicità del *Mastro* va collocata quindi in questa direzione. Se Russo può notare: «questo amore per la roba finisce con l'avere qualcosa di disinteressato, di obiettivo, di sacro» (p. 207), e non

dice del tutto male, si potrebbe chiarire però che Verga coglie quanto la strategia di accumulazione travalichi le intenzioni di arricchimento del singolo per diventare un dogma, un obbligo, imposto dalle ferree e assurde leggi del comportamento umano, sempre votato all'interesse e all'egoismo. Un obbligo beninteso, amplificato dai disvalori del mondo moderno. E in questo non possiamo non leggere una critica alle regole dell'insorgente capitalismo, un aspetto che nella lettura di Russo è decisamente sottaciuto, quasi l'economico sia ancora un portato del mondo contadino e dei bisogni materiali.

Aggiungerei in proposito che per le *Rusticane* Russo parla di «dramma della miseria», distinguendole da *Vita dei campi*, «dramma dell'amore», due formule, come al solito di grande effetto. Ma anche qui non coglie la vera natura economica della raccolta di novelle, puntando più su *Gli orfani* e *Pane nero* che su *La roba* o *Il reverendo*. Il fatto è che in tutti i casi, religione della roba, etica del lavoro e del sacrificio, dramma della miseria, mi sembra che Luigi Russo intenda ricercare un valore che nobiliti il personaggio verghiano per assicurargli un potere di esempio, in ultima analisi morale. È la sua idea desanctisiana di fusione tra mondo artistico e mondo morale che gli impedisce di attribuire un valore estetico al pessimismo morale. E lo dice esplicitamente, ancora nel saggio sulla lingua del '41 con un'affermazione di peso: «Per essere poeti è pur necessaria clemenza e amore». E quindi all'inasprimento del pessimismo si accompagna inevitabilmente l'inacidimento della poesia. Così il taglio caricaturale anziché simpatetico di novelle come *Il Reverendo* o *Cos'è il re* e di molte parti del *Mastro* e poi del *don Candeloro* e di *Dal tuo al mio* risulta inevitabilmente svalutato. Per Russo, con un'impostazione antiromanzesca tipica della cultura italiana fino almeno al dopoguerra, la forza di uno scrittore sta nell'assoluto privilegio del lirismo contro la prosa, per cui l'economico diventa poetico solo quando si guadagna le già ribadite etichette di «sacro», «religione» etc.

Su questa linea si colloca, secondo me, anche il secondo punto di frizione nella lettura verghiana di Luigi Russo: e riguarda la questione degli umili che ho apposto con qualche estremizzazione nel titolo di questo mio intervento. Russo, specialmente nelle interpretazioni di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, rintraccia, oltre l'elemento democratico di partecipazione e immedesimazione nelle esperienze dei «primitivi», anche un valore sacro e cristiano, ma specifica «in senso vichiano, e non evangelico» (p. 140). Formula molto bella, che eleva i personaggi bassi verghiani al grado di «umili», portatori cioè - insieme o in virtù della loro miseria - di un alto senso morale. Nel compiere questa operazione dirige il fuoco dei *Malavoglia* tutto sulla figura di Padron 'Ntoni, custode del focolare, della casa, dell'onore, delle varie leggi etiche del romanzo. Ho già detto degli elementi a mio avviso anche contraddittori che fanno di Padron 'Ntoni un personaggio intimamente tragico, che deve confrontarsi con le ragioni del nipote, e in definitiva con il cambiamento dei tempi, cui non sa né può obiettare od opporsi; ma qui mi interessa osservare come questa lettura che salva la possibilità, e direi l'attualità, dell'etica di quei primitivi, contrasta con lo spirito e gli esiti del romanzo.

Luigi Russo prende sul serio i proclami di *Fantasticheria*: quell'ideale dell'ostrica e delle formiche che disperatamente ricostruiscono il loro mondo, se coglie le ragioni polemiche antimondane con cui Verga approda al mondo contadino, trascura la verità tragica che Verga è costretto a disvelare, sulla natura piuttosto contaminata che sana di quella realtà perduta. Gli umili possono essere ancora mitizzati in *Nedda* e in *Fantasticheria*, ma quanto Luigi Russo scrive per *Vita dei campi* - e poi trasferisce anche sui *Malavoglia* - appare difficilmente condivisibile. Cito due passi: «egli vuole essere non un puro sceneggiatore di tragiche vicende, ma il restauratore e il cantore di un mondo morale in questi primitivi» (p. 96); o ancora quando connette Verga alla linea ottocentesca per cui «il popolo [...] è buono, sano, generoso» (p. 178); un discorso quest'ultimo che vale per Cantù e la letteratura romantico-rusticale o, al più per Nievo, non certo per Verga.

Il mondo contadino può essere ancora mitizzato all'altezza di *Fantasticheria*, ma a mio parere fra il pregiudizio ideale con cui Verga qui propone al lettore borghese l'alterità dei contadini e le constatazioni successive all'osservazione e all'inchiesta che ne sono conseguite, si colloca la scoperta, da un parte, della natura irrimediabilmente corrotta del mondo arcaico, su cui peraltro punta la prefazione del romanzo, e dall'altra l'avvio di un discorso forse più metafisico per cui è tutta la natura umana ad essere contaminata da comportamenti privi di etica; quindi la morale, anche quella dei primitivi, può essere menzogna sociale. D'altra parte, accanto alla famiglia Malavoglia, c'è tutto il villaggio di pescatori con le sue trame interessate ed economiche e c'è il principale protagonista del romanzo, 'Ntoni Malavoglia, ovvero l'interprete fondamentale del cambiamento e delle sue contraddizioni, come è evidente nella prefazione e nel progetto del ciclo.

Dove mi pare che la lettura positiva (nel senso di un recupero del sogno nostalgico sentimentale di far rivivere un mitico *ethos* contadino), cada nel finale del romanzo: e qui sono al terzo e ultimo punto delle mie proterve obiezioni a Russo. Qui con una lettura fortunatissima che ha rappresentato anch'essa un canone interpretativo nelle scuole e nelle università, di fronte a un passaggio effettivamente aperto e problematico del romanzo, il critico può dire: «Tutto è immutato...» e accennare alla «condanna più tragica del reietto, dell'escluso» (p. 185), assimilando 'Ntoni alla schiera di quei diversi, come ad esempio Malpelo o la Lupa di *Vita dei campi*, che devono sparire od essere eliminati per mantenere l'integrità morale di una comunità. Non è così. La comunità in Verga non si salva e quel «Tutto è immutato...» di Luigi Russo cozza con l'«Adesso tutto era cambiato...», pronunciato poche pagine prima della chiusa, sempre nell'ultimo capitolo, dalla cugina Anna. La verità è che se ad Aci Trezza, ultimo ad essere visto, citato nella battuta conclusiva, rimane il fannullone Rocco Spatu, la partenza di 'Ntoni non è più salvifica e il vecchio mondo contadino non esisterà più. Altrove ho analizzato questo finale,⁴ ma qui mi preme sottolineare come Luigi Russo assuma la possibilità di un ritorno ai valori, attribuendo in fondo un senso politico alla tensione nostalgica. Se un *pathos* sentimentale c'è nel finale del romanzo, questo è tutto rivolto a un universo e un

⁴ G. Lo Castro, *'Ntoni e la giornata di Rocco Spatu*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 71-78.

ethos che tragicamente scompare, non a una consapevolezza ritrovata che apra scenari di rigenerazione. Il tono che a qualcuno è parso amaro, indica non tanto l'amarezza o il dispiacere dell'escluso, quanto la consapevolezza più ampia che lo scrittore critico affida alla sensibilità del lettore del vuoto incolmabile lasciato dai valori che si vanno perdendo. A corroborare l'atteggiamento di Verga vale piuttosto la battuta che chiudeva la prefazione scartata del romanzo, dove si esclama: «Che peccato!», come si dice delle cose alle quali non c'è più rimedio. Un tale esito irrimediabilmente negativo dei *Malavoglia* non poteva convenire a Luigi Russo. Così in un certo senso il critico finisce con l'escludere o l'emancipare *I Malavoglia* dal pessimismo successivo, e può parlare con un ossimoro di «pessimismo positivo» per il romanzo dei valori perduti.

Mi pare, e ho cercato di illustrarlo, che in Russo si colga una tensione critico-pedagogica: nello sforzo di attribuire alla letteratura, prima che a Verga, dei valori, in linea con la tradizione desanctisiana, il critico è stato indotto a forzare alcuni aspetti dell'opera di Verga per decretarne il successo. Questa impostazione ha consentito, ripeto, l'accesso di Verga nel *corpus* dei testi scolastici, venendo incontro insieme all'attenzione marxista del dopoguerra per la linea del realismo e alla cultura cattolica della scuola italiana, ben contenta di ritrovare anche in un campione del laicismo, una «religione», degli «umili» e un «cristianesimo», sia pure, come dicevo, «non evangelico» - ma le parole che adottiamo non sono senza conseguenze.

Vorrei chiudere con un'autocritica, per così dire, generazionale: a Luigi Russo va riconosciuto il grande merito di avere costruito un'immagine coerente e a tutto tondo di uno scrittore, con una critica monografica che è in grado di seguire l'itinerario dello scrittore, selezionando e giudicando, inseguendo formule che ne raccolgano un senso ultimo. Se in questo il suo discorso riflette impostazioni culturali che appartengono anche alla sua epoca e alla sua generazione, credo che un tale modello di ambizione intellettuale e di finalità della critica (che resta pur sempre giudizio e valutazione più che analisi e descrizione) sia tuttora di attualità. In particolare un libro come il *Giovanni Verga* di Luigi Russo parla anche alla critica recente, troppo spesso dispersa nei meandri minori e sotterranei dell'indagine sulle opere d'arte.