

Daniela Carmosino

Fantasticheria ed epifania nella novella verghiana *Il bastione di Monforte*

La collocazione che Verga stabilisce per la novella *Il Bastione di Monforte*,¹ proprio in apertura della raccolta d'ambientazione milanese *Per le vie* (1883),² già basterebbe a indicarne la programmaticità e la rilevanza.

Eppure, rispetto ad altre novelle che altrove ne condividono la posizione di *ouverture*, questa assume particolare interesse perché, scavalcando il perimetro della raccolta stessa, pare configurarsi come silloge esplicativa delle principali istanze del progetto artistico verghiano, in particolare della fantasticheria, ma anche suggerire certe soluzioni anticipate nella novella *Fantasticheria*³ e realizzate nella produzione rusticana. Ma c'è di più: *Il Bastione* esibisce anche una sperimentazione di alcuni temi, alcune strategie rappresentative che, pur derivando in parte dall'Ottocento tardo-romantico e poi dal Naturalismo, caratterizzeranno la letteratura di primo Novecento. *Il Bastione* – come poi l'intera raccolta – ci offre subito una rapida carrellata di quadretti di vita cittadina, di quella Milano proto-industriale, «Babilonia più babilonia della vera»,⁴ in cui Verga assisterà al tramonto del secolo.

Attraverso il varco d'una finestra – *topos*⁵ già ben attestato nel Naturalismo e che perdura nel Novecento – lo sguardo del narratore, sguardo solitario, appartato, fisicamente distante, s'inoltra nella boscaglia che lambisce la città; di lì, poi, nei meandri della città stessa, in un rapido trascorrer dell'occhio, che ora incornicia lo spazio ben più del limite della finestra, con un movimento continuo dal basso verso l'alto, da vicoli e piazze alle fronde degli alberi e agli squarci d'azzurro, dal vetturino al borghese.

Un primo spunto di riflessione sulle strategie di rappresentazione verghiane ce l'offrono due citazioni:

[...] i castagni d'India del viale, verdi sotto l'azzurro immenso – con tutte le tinte verdi della vasta campagna (p. 417).

E, poche pagine oltre:

[...] alberi che le sono passati dinanzi agli occhi con mille gradazioni di tinte nelle desolate ore d'attesa (p. 419).

¹ G. Verga, *Il Bastione di Monforte*, «Fanfulla della domenica», 20 maggio 1883, poi nella raccolta di novelle *Per le vie* che esce nel 1883 per l'editore Treves di Milano. Ora in Id., *Tutte le novelle*, a c. di G. Carnazzi, Milano, BUR, 1995.

² Si fa qui riferimento all'edizione sopra citata.

³ G. Verga, *Fantasticheria*, in Id., *Tutte le novelle*, cit. p. 123.

⁴ Lettera datata Milano, 13 marzo 1874, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 30.

⁵ Cfr. anche R. M. Monastra, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Bonanno, Acireale-Roma, 2008.

È evidente come Verga insista, nel quadro che va disegnando, sulle «mille tinte», sulle diverse gradazioni di un colore che nell'immagine, a prima vista, sembrerebbe uniforme. A questi due esempi potrebbero poi far seguito altre pennellate impressioniste con cui Verga tenta di render giustizia, sulla pagina, ai cangianti giochi di luci e ombre, pur nell'apparente monocromia: «l'ombre mobili delle fronde giuocano sul biondo dei capelli» (p. 417), e ancora: «le foglioline si agitano fra di loro, con un tremolio fresco d'ombre e di luce» (p. 418). Pare di trovarsi di fronte a un dipinto impressionista: d'altronde, certe consonanze tra «l'io pittore»⁶ di Verga, cui fa riferimento Verga stesso in una lettera al conte Primoli, e la produzione pittorica dell'epoca è stata già segnalata da Sanguineti, cui si rimanda⁷.

Ebbene, l'indugiare, segnalandole accuratamente, sulle tante e diverse sfumature d'una realtà che l'artista potrebbe spacciare per uniforme, non ha valore puramente estetico, ma diremmo etico-euristico. Sembra, infatti, rimandare a un ben più ambizioso progetto artistico di ricerca e rappresentazione del vero: quel vero a cui Verga allude, in una lettera del giugno 1885, all'amico Capuana, al quale andava spiegando i criteri che l'avevano ispirato nella riduzione teatrale della novella *Il canarino del n°5*, ovvero la sfortunata *pièce* teatrale *In portineria*:

Ho voluto che il dramma fosse intimo rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era, in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero.⁸

Poi, alludendo a un successivo progetto teatrale, chiarisce un concetto importante:

Il metodo è sempre lo stesso e risponde a una vecchia convinzione che mi son fatta: come, cioè, l'educazione, o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste si[a]no meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature.

La lamentela nei confronti dell'«educazione» coincide d'altronde con quella suscitata, nella *Prefazione a I Malavoglia*, dal «buon gusto» e dal «formalismo»:

Un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee.⁹

L'indicazione di un metodo che avvicini di «un altro passo alla ricerca del vero», sebbene sia qui riferita al teatro, assume più ampio respiro entro un progetto di realismo etico, demistificante, che muova da «un'osservazione schietta e coscienziosa»¹⁰ in grado anche di distinguere e svelare i minimi risvolti d'una realtà

⁶ Lettera del 7 gennaio 1898, in M. Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1962, p. 237. Per la citazione completa cfr. oltre nel testo.

⁷ E. Sanguineti, *O come? O come?*, in G. Verga, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli, 1979.

⁸ Lettera del 5 giugno 1885, G. Raya, *Carteggio* cit., p. 242.

⁹ Si fa qui riferimento alla prefazione de 19 gennaio 1881 accolta dall'editore Treves, ora in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 73.

¹⁰ Com'è noto, nella lettera *A Salvatore Paola Verdura* (1878) Verga dichiara: «il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa». In Ghidetti, *Verga* cit., p. 53.

apparentemente uniforme e, parimenti, i mille volti, i rovesci della medaglia d'un progresso che dovrebbe recare beneficio a tutti.

Un altro elemento degno di attenzione è la ribadita mancanza di solidarietà che connota la dimensione della città moderna e pervade le pagine della novella. Muoviamo da una premessa. È evidente come, nel passaggio dalla produzione rusticana a quella d'ambientazione urbana, la visione – ottica e concettuale – della natura venga a mutare: quella natura madre-matrigna, ferina, che immobilizza l'uomo entro coordinate spazio-temporali e codici culturali imm modificabili, cede il passo a una natura, sì, fisicamente addomesticata all'interno della dimensione urbana, ma che pure continua a mostrare una leopardiana indifferenza verso le piccoli e grandi sventure dell'uomo, a dispetto delle quali, ogni sera, «il tramonto in alto si spegne, tranquillo» (p.420). Un'indifferenza, una totale mancanza di empatia che è speculare d'altronde, a quella dell'uomo inurbato verso i proprio simili più sfortunati; e che si estende all'occhio del narratore, il quale non riesce a raggiungere una vera immedesimazione con la prospettiva di tutti quelli che il progresso s'è lasciato indietro, pur provando a raccontare la civiltà del benessere dal loro punto di vista. Ne sia spia la seguente affermazione, che precede immediatamente quella sopra citata – posta da Verga in clausola, in posizione forte – e che stigmatizza un egoismo ormai percepito come *naturale*, attestato come inevitabile dato di fatto: «La città è troppo vasta, e ce ne sono tanti» (p. 420). Concetto che ritroveremo poi, a distanza di qualche anno, nella novella dell'87 *Vagabondaggio*, in quella sorta di sentenza gnomica, proverbiale, che è «il mondo è grande e ciascuno pei fatti suoi»¹¹. Qui, anzi, l'indifferenza supera i confini della società urbana per informare l'intero consorzio umano.

Questo è lo spirito della Milano del *Bastione* e delle novelle di *Per le vie* e questa è la cultura cittadina da cui Verga aveva già preso le distanze, poco tempo addietro, nella *Prefazione a Eva*:¹²

Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia.

Nell'intera produzione verghiana si potrà osservare, d'altronde, una precisa e programmatica opposizione tra città e campagna, opposizione che, da secoli, in chiavi sempre diverse, ciclicamente torna ad esser protagonista nella produzione letteraria italiana. Opposizione, che, com'è noto, è ampiamente attestata anche nel Novecento: le dimensioni cittadina, metropolitana, della quotidianità borghese, assumeranno spesso valenze negative, rappresentando un stile di vita inautentico, snaturato, appunto, di contro a una dimensione della natura ferina o edenica, perturbante o rasserenante, comunque *autentica*. La città a cui guardavano sia Verga sia gli artisti del primo Novecento è, d'altronde, una città proto-industriale, luogo di corruzione, degradazione morale, alienazione, iniquità, concentrazione delle masse, egoistica indifferenza,

¹¹La novella *Vagabondaggio* compare nell'omonima raccolta dell'87 pubblicata dall'editore fiorentino Barbèra. Ora in Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 588.

¹²G. Verga, *Introduzione a «Eva» (1873)*, in Ghidetti, *Verga* cit., p. 47.

calcolo del profitto, convenzionalità o falsità di rapporti e comportamenti. Ora, come risulta soprattutto dalla corrispondenza epistolare con Capuana, è vero che Verga subisce una certa fascinazione per lo spettacolo d'abbondanza e varietà che la metropoli offre al suo sguardo: un po' come Pinella a teatro, che spia lo spettacolo da una fessura tra le assi del palco:

Sembrava una lanterna magica. [...] Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vestiti di seta, ricami d'oro, braccia nude gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di gran cassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda¹³.

Lo *choc* si traduce stilisticamente nell'*enumeratio* con cui Verga impenna la scrittura ogni volta che debba descrivere il volto scintillante della città. Ma già all'altezza della prefazione a *Eva* lo sguardo provinciale dello scrittore ha maturato un superamento di tale fascinazione e ha imparato a distinguere, nel mirabolante spettacolo, protagonisti e comparse, vincitori e vinti; come, già nella produzione giovanile e mondana, aveva imparato a interpretare i limiti del vivere borghese proprio in virtù del confronto con la dimensione più naturale, meno complessa e artificiosa della campagna.

Così l'antinomia città/campagna compare anche nel *Bastione*:¹⁴ alla «città romorosa» è contrapposta la «vita quieta dei boschi» e la freschezza con cui è descritta una natura in accordo con se stessa – le foglie, «nell'ebbrezza di sentirsi vivere al sole, stormiscono insieme» – si fa leziosa complicazione, artificio, non appena l'occhio si posi sul paesaggio urbano:

Ella va a capo chino, segnando i passi coll'appoggiare cadenzato dell'ombrellino, e l'ondeggiamento carezzevole del vestito attillato, che il sole ricama di bizzarri disegni, mentre l'ombre mobili delle fronde giuocano sul biondo dei capelli e sulla nuca bianca come rapidi baci che la sfiorino tutta» (p. 417).

Di contro alla dimensione della natura, la dimensione cittadina offre spazi limitati, da cui si guarda all'azzurro del cielo per fini strettamente pratici, «soltanto per vedere se la giornata [...] darà il sole», in cui ci si affanna nelle «faccenduole umane» (p. 418). Ma il carattere dominante la dimensione urbana è quello di un torpore diffuso, che contiene in sé tanto la noia di vivere, l'*ennui* delle classi abbienti (quella stessa noia che pervade l'interlocutrice di Verga in *Fantasticheria*), quanto un rassegnato malessere, un senso di prostrazione che appesantisce l'andatura dei più poveri. Il quadro che ne risulta è quello di una città – spesso personificata – sonnolenta, pigra, irretita dal male di vivere, i cui abitanti vagano senza un progetto, una meta precisa. Gli esempi sarebbero numerosissimi, ossessivi, persino: «lento vagabondaggio» (p. 415); «a capo chino» (p. 415); «colla stanchezza dell'anima negli occhi», «stanco della stanchezza», «ciondolare addormentati», «strascina [...] addormentato» (p. 418); «colle braccia penzoloni e l'atteggiamento stanco [...] sbadigliando», «l'andatura svogliata», «strascinando un carretto» (p. 420); «portando svogliatamente la noia quotidiana», «la noia delle querimonie», «l'ora molle d'amore» (p. 421).

¹³ La novella *Al veglione* fa parte della medesima raccolta *Per le vie*. In Verga, *Tutte le novelle* cit., p. 430.

¹⁴ Le citazioni sono tutte tratte dalla p. 418.

Ebbene, in questa Babele che tutto contiene, che mescola e fa convivere entro il medesimo spazio urbano ed entro il medesimo ottimismo nei confronti del progresso ricchezza e miseria, godimento e frustrazione, in questo corteo carnascialesco che pare dirigersi compatto verso il bene comune, Verga s'impegna, invece, a distinguere i tanti e differenti modi di parteciparvi e, ancor più, di soccombere.

Ora, se nelle novelle d'ambientazione rusticana la corallità inaugura un nuovo codice linguistico che risponda alle esigenze di rappresentazione del sentire comune di una singola fascia sociale, nelle novelle milanesi, mirate a rendere sulla pagina sentimenti e realtà più complessi, a dipanare l'intrecciarsi di esistenze che tanto diversamente rispondono alle sollecitazioni della nascente società capitalista, il progetto estetico non potrà che adeguarsi. Anche di qui agisce la ferma e ribadita volontà di eludere l'appiattimento delle tante e diverse voci all'interno di un *coro*, di portarle, piuttosto, alla ribalta, di volta in volta, come soliste. È un progetto estetico, certo, ma anche, morale¹⁵ quello di tendere – magari asintoticamente, direbbe Debenedetti – a una rappresentazione esaustiva della società, restituendola alla pagina in tutta la sua complessità. Commenta Mazzacurati a proposito del «lungo travaglio, (dall'80-'81 all'89) che accompagna le redazioni del *MdG*»:¹⁶

Ora infatti l'idea di natura non può più rappresentare soltanto l'unità, ma deve scavare nella differenza: e ora davvero il romanzo deve farsi scienza del conflitto sociale, genetica dei destini incrociati, semiotica delle molteplicità, svelamento oggettivo della menzogna delle istituzioni e delle rivoluzioni, rappresentazione del molteplice e giustificazione delle sue sbilanciate sorti.¹⁷

Ma un altro, ben più macroscopico, elemento della strategia narrativa di Verga è ampiamente presente nel *Bastione*: la fantasticheria. Termine che, com'è noto, darà il nome alla novella introduttiva e programmatica di *Vita dei campi*¹⁸ e che compare anche nell'ormai citatissima lettera dedicatoria¹⁹ del volume di novelle *Ribrezzo* pubblicate da Capuana nel 1885: un procedimento di resa artistica di quell'aggallare di immagini, sempre concrete e ben individuate, che si propongono alla mente e che da questa vengono filtrate e rielaborate, così da diventare genesi del narrare.

Certa attitudine della mente a fantasticare muovendo da un dato concreto è presente già nella prima pagina della novella. L'*incipit*, come abbiamo già visto, coincide con il dispositivo ottico d'un non ben definito personaggio e voce narrante, che legge e interpreta il panorama che ha di fronte. E prende le mosse dallo spettacolo d'una natura mondanizzata, una natura che, dopo il primo squarcio d'azzurro intenso, comincia, però, a colorarsi di mistero non appena l'occhio si spinga oltre, laddove non riesce più a penetrare: nell'«ombria misteriosa dei boschi» (p. 418). Entro questa prospettiva, anche il cielo travalica la dimensione realistica e si fa evocativo, così come esce dalla

¹⁵ Cfr. G. Patrizi, *Il mondo da lontano*, Fondazione Verga, Catania 1989.

¹⁶ G. Mazzacurati, *Introduzione*, in G. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. XXVII.

¹⁷ Ivi, pp. XXVII-VIII.

¹⁸ La raccolta di novelle *Vita dei campi* esce nel 1880 per l'editore Treves di Milano. Ora in Verga, *Tutte le novelle* cit., p. 181.

¹⁹ Lettera di Capuana a Verga datata Milano 28 maggio 1885, in G. Raya, *Carteggio* cit., p. 241. La citazione completa è: «O, i bei giorni di Milano! O le nostre lunghe fantasticherie davanti il camminetto, fumando!»

rappresentazione oggettiva per assumere quelle valenze, quei significati di cui si colora passando per lo sguardo e la mente dell'osservatore.

Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi visione di patria lontana (p. 417).

Ecco allora che il cielo stesso si trasforma in un lembo che ondeggia al vento, come una vela: e infatti, subito dopo, l'immagine che pare, per sineddoche, evocare una nave in partenza, non ha tempo di fissarsi, ma già evoca nostalgia per una patria lontana. In effetti, tutto *Il Bastione*, costellato di *incontri* proprio come la novella *Fantasticheria* o la seconda *Prefazione*²⁰ ai *Malavoglia* rifiutata da Treves, si potrebbe considerare come una fantasticheria: lo sguardo puntato verso la finestra si slarga così tanto da comprendere entro la panoramica tutto un brulicare di personaggi di cui l'osservatore immagina, fantasticando, le vite, rintraccia la storia attraverso un gesto, un dettaglio espressivo quali spie e manifestazioni di un sentimento. Al narratore basta un gesto, un modo camminare, uno sguardo fugace, il dettaglio di uno stivaletto o di una scarpa consunta – Verga nutre una vera e propria ossessione per le scarpe – per dar corpo sulla pagina a una storia, a un *plot*, al nucleo di una potenziale novella. È il medesimo procedimento, dicevamo, della novella *Fantasticheria* e che è espresso ed esemplificato, con suggestioni e soluzioni assai più moderne ed efficaci, nella *Prefazione* rifiutata.²¹ Anche in quest'ultima l'occhio del *flâneur* indaga al di là del moltiplicato dispositivo ottico delle tante finestre che incorniciano «vaghe forme indistinte di persone ancora deste», a partire da un «pallido volto chino sulle pagine di un libro» o dal «passo ebbro dell'uomo che ha giocato l'ultimo suo denaro»: sono pochi dettagli, ma rivelatori, a sollecitare la curiosità e la fantasia dell'osservatore. Ancora un interessante riscontro si rinviene nel già citato scambio epistolare tra Verga e il Conte Primoli, uno tra i primi sperimentatori dell'arte fotografica.

Caro Amico,

Questa fotografia che hai voluto mandarmi è un vero quadretto. Ma cosa succede in quel vicolo o in quell'androne? Una rissa? Un funerale? Un arresto?

Io pittore,²² mi varrei molto di questo punto interrogativo che aiuta tanto all'interesse del soggetto.

Di nuovo, come pure nel *Bastione*, basta poco a Verga, una scena di vita, uno scorcio, per far balenare storie quali necessaria integrazione di ciò che resta celato alla lastra fotografica. Come commenta Patrizi, a proposito della prefazione scartata: «Tutta la costruzione di queste pagine è affidata alla suggestione di ciò che non si vede (almeno non del tutto) e che viene immaginato».²³

²⁰ Ghidetti, *Due prefazioni ai Malavoglia*, in Verga cit., p. 74.

²¹ Ivi, p. 71.

²² Commenta G. Sorbello nel suo intervento *L'“Io pittore” di Giovanni Verga: Lacrymae rerum e l'immaginario visivo dell'Ottocento*: «Dietro quell'«Io pittore», sarebbe facilmente rintracciabile la figura di un narratore attento agli esiti figurativi della sua narrativa, ormai orientata, da tempo, verso quegli effetti ellittici e un uso del dettaglio rivelatore tipici di uno stile allusivo, che sfrutta a fondo la densità semantica dei silenzi e degli sguardi dei suoi personaggi e, nello stesso tempo, è in grado di muoversi lungo un realismo analitico e demistificante».

(<http://www.italianisti.it/FileServices/Sorbello%20Giuseppe.pdf>)

²³ Patrizi, *Il mondo da lontano* cit., p. 127.

Nel *Bastione* la fantasticheria apre spesso a una dimensione più emotiva e sentimentale che razionale, una dimensione di sogno, beninteso ad occhi aperti, di nostalgico, malinconico e soffuso ricordo. Un dato interessante ai fini del nostro discorso è che qui la fantasticheria sorge preferibilmente in coincidenza d'un varco che immette nella dimensione della natura. Gli esempi sono numerosi. Basta l'occasione di un tramonto per mettere in moto il processo:

E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un cinguettio confuso, con mille rumori indistinti che dileguano insieme all'azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e delle memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima (p. 418).

Ancora:

Così si dileguano in alto le nuvole viaggiando per lidi ignoti e la dama bianca vi cerca cogli occhi i sogni o i ricordi dell'ultimo ballo che vagano lontano, mollemente del pari (p. 418).

E oltre:

E in cima, dove l'azzurro scappa infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! E tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie! Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto? (p. 419)

Sogno e memoria – che in Verga si danno spesso come un'endiadi determinante la genesi narrativa, in quanto entrambi processi che rielaborano il dato reale – sono ricorrenti in questi due brani come lo sono nella produzione letteraria ed epistolare: ebbene, tale apertura verso il sogno ad occhi aperti può dar luogo a esiti molto interessanti e moderni nel caso in cui, nelle novelle che esulano dal periodo della produzione strettamente verista in cui Verga persegue l'impersonalità dell'autore, le fantasticherie vengano attribuite ai personaggi di cui, di volta in volta, l'autore assume il punto di vista, portandone alla luce le «larve della mente».²⁴ Esempio il caso della novella *Certi argomenti*,²⁵ in cui si riproduce in modo incalzante e surreale (quasi surrealista) il sogno a occhi aperti che tormenta il giovane Assanti. In questo caso Verga entra nella testa del personaggio – non tanto come narratore onnisciente, quanto piuttosto come farebbe uno scrittore novecentesco – per trascriverne in diretta le immagini allucinate che si affastellano, trascolorando le une nelle altre. Il dato di partenza è, come sempre, ben concreto: un biglietto consegnatogli da una bella dama:

Quelle due linee sottili che teneva chiuse nel portafogli posto sulla tavola a capo del letto sgusciavano fuori della busta, s'allungavano serpeggiando in ghirigori per le pareti, gli si attorcigliavano alle coperte e alle sbarre

²⁴ L'espressione ricorre nella produzione artistica e negli epistolari di Verga. Da Verga, *Tutte le novelle*, cit.: nella novella *Primavera*, «gli piacque di seguire le larve gioconde che aveva in mente» (p. 89); nella novella *Di là dal mare* «e nella mente gli passavano delle larve sinistre».

²⁵ La novella *Certi argomenti* (1876) è inclusa nella raccolta *Primavera*, che esce a Milano nel '77 per l'editore Brigola. In Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 126.

del cortinaggio, s'insinuavano sotto l'uscio, e guizzavano pel corridoio oscuro, lasciando sul tappeto una striscia fosforescente.[...] Nella tenebre faceva sogni stravaganti ad occhi aperti; vedeva quell'uscio del numero undici socchiuso, una forma bianca che sporgeva la testa dal vano, e quella donna, per la quale il giorno innanzi non avrebbe mosso un dito, ora che gli era passata pel capo sotto altro aspetto, un solo istante, per ischerzo, assumeva forme e sorrisi affascinanti. Il sangue gli martellava nelle vene.²⁶

Non solo: la dimensione della natura che irrompe nel quotidiano generando fantasticherie, sogni ad occhi aperti e nostalgici ricordi, nel *Bastione* apre, a volte, anche una dimensione altra, misteriosa, evoca un senso della vita che non si riesce a cogliere appieno e che provoca nel personaggio una sorta di distonia rispetto alla quotidianità di un vivere che si consuma entro la noia delle tante «faccenduole umane». È una dimensione che non si lascia cogliere razionalmente, ma percepire come un brivido, un vago sentore. Come accade alle «coppie innamorate», che al cospetto della «quiete vita dei boschi» che si stende più in là, oltre la «città rumorosa», «tacciono, quasi comprese d'un sentimento più vasto del loro» (p. 418).

Se infatti la natura, nella medesima novella, assume a volte tratti di serenità, libertà in contrapposizione alla costrizioni della vita cittadina – la vita dei boschi è «quieta», l'azzurro del cielo è una vera «festa» o «scappa infine libero» – quando però, come abbiamo osservato, l'occhio si spinga un po' più in là, oltre la natura che discretamente convive con l'uomo entro spazio e tempo urbani, ecco che questa, con esiti più interessanti e originali, si colora di tratti misteriosi e inquietanti: la «linea d'ombra degli ippocastani [...] sprofonda nel vuoto» (p. 418), la rupe è «paurosa» (p. 418), l'azzurro può esser «profondo e cupo» (p. 420), il vento intimorisce col suo «mugolio che viene da lungi, dalle notti remote» (p. 421) e ancora, con evidente ripetizione a brevissima distanza, lancia «gemiti lunghi che vengono [...] dalle notti remote» (p. 421). Il territorio rurale che costeggia la metropoli ci offre l'immagine di una natura che, non pur non riuscendo più a tenere radicato in sé l'uomo, si fa allusiva, almeno, di una radicalità di cui questi, è dimentico; si fa evocativa di un meccanismo della vita, di una legge di natura, appunto, che appare quale inquietante mistero all'occhio, dedito al profitto o al piacere, dell'uomo borghese.

Ora, questa configurazione della dimensione della natura, ben attestata in Verga, se è vero che esibisce stimate tardo-romantiche, è anche vero che ritorna, con valenze metafisico-esistenziali nel primo Novecento verso cui, per certi versi, lo scrittore catanese è proiettato. La tesi è d'altronde ampiamente confortata da Luperini in *Verga moderno*. Scrive Luperini: «Il naturalismo non costituisce più la barriera oltre la quale avrebbe inizio la modernità letteraria, come amavano credere i teorici della neoavanguardia. Il moderno in letteratura comincia con Verga, che da un lato pone in discussione in modo radicale e, in Italia, definitivo, la figura del narratore onnisciente, e, dall'altro, sotto l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto sostanziale e il non-senso dell'esistere».²⁷

²⁶ Ivi, p.129.

²⁷ R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XII-XIII. Ma cfr. anche P. Pellini, *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo* (nuova edizione riveduta e aggiornata), Le Monnier Università, Firenze, 2010.

In effetti, all'altezza della raccolta di novelle *Per le vie*, ha già avuto inizio il progressivo sfaldarsi del Positivismo stesso. Il progetto di interpretare e ordinare razionalmente la realtà per poi trarne leggi universali comincia a mostrare il suo principale limite: l'aver escluso dalla sua indagine – in alcuni casi, bollandola come fenomeno psicopatologico – quell'insopprimibile necessità dell'uomo di andare oltre la dimensione meramente fisiologica (positivistica) della propria esistenza. Tale dimensione si prenderà la sua rivincita nei primi decenni del Novecento, assurgendo a protagonista pressoché assoluto tanto in ambito filosofico quanto in quello artistico: questo campo d'indagine, o soggetto di rappresentazione, verrà definito prevalentemente *e negativo*, in relazione alla dimensione conoscibile razionalmente: lo si chiamerà Inconoscibile, Ignoto, Indistinto, Irrazionale, Invisibile, Oscuro, Mistero. Certo, per non incorrere nel rischio di una critica decontestualizzante, andrà segnalato come l'idea verghiana dell'Ignoto paia quasi sempre costretta entro una scenografia tutta terrena: «quella fatale tendenza verso l'Ignoto che c'è nel cuore umano» della novella *X*,²⁸ che descrive gli effetti della passione amorosa, mentre diverrà «vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio»²⁹ nella *Prefazione ai Malavoglia*, indica un concetto che s'esaurisce nell'arco di un desiderio sfrenato – di natura sentimentale, sociale o economica. Un desiderio che conduce l'uomo verso esiti non controllabili, verso lidi ignoti, verso orridi baratri sì, ma tutti terreni. Eppure, come vedremo a breve, questa lotta quotidiana, che ha già in sé il germe d'un desiderio d'ascesa socio-economica, è per Verga la radice quadrata, l'essenza stessa dell'esistenza. Un'esistenza che, così concepita, risulta fatalmente priva di senso.

Se infatti nel Novecento – nei prosatori vociani, per eccellenza – il contatto con la natura può rasserenare, purificare, predisporre all'ascolto della propria anima o alla meditazione sulla propria esistenza, all'immersione rigenerante in una primigenia indistinzione tra l'uomo, il creato e Dio (è la dimensione dell'Assoluto, dell'Uno, del Tutto), questo può condurre anche – ed è esattamente il caso di Pirandello come pure di Verga – all'inquietante percezione di un Ignoto che adombra il Nulla, il baratro del non-senso, quel non-senso su cui inevitabilmente ci si affaccia appena varcata la soglia di ciò che è interpretabile razionalmente e su cui la vita umana si sporge. Nelle novelle milanesi, questa inquietante percezione di un qualcosa – una dimensione, una legge o un senso universali – che trascende l'uomo tagliandolo fuori da una piena comprensione, questo senso di vuoto, questo baratro, spesso fisicamente descritto, sul cui confine cui l'uomo pare cammini bendato, si ritrova spesso: è nella città, nella società moderna, infatti, che un dettaglio colto nel quotidiano, nel familiare, si manifesta come *unheimlich*, ovvero perturbante, generando spaesamento, malessere e un'improvvisa e non ben definibile distonia con la propria stessa esistenza. Un utile confronto può esser tratto da *L'Esclusa*³⁰ di Pirandello:

²⁸ La novella *X* è compresa nella raccolta giovanile *Primavera*. In G. Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 126.

²⁹ Ghidetti, *Verga* cit., p. 72.

³⁰ L. Pirandello, *L'Esclusa*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 11-12.

Rocco aprì la finestra e si mise a guardar fuori, a lungo. [...] La notte era umida. In basso, dopo il ripido degradare delle ultime case giù dalla collina, la *pianura immensa, solitaria*³¹, si tendeva sotto un velo triste di nebbia fino al mare laggiù, rischiarato pallidamente dalla luna. Quant'aria, quanto spazio fuori di quell'alta *finestra angusta!* (p. 11) Guardò la facciata della casa, esposta lassù ai venti, alle piogge, malinconica nell'*umidore lunare*; guardò in basso la viuzza nera, *deserta*, vegliata da un solo fanale piagnucoloso; i tetti delle povere case raccolte nel sonno; e si sentì crescere l'angoscia, Rimase attonito, quasi con *l'anima sospesa*, a mirare; e come, dopo un violento uragano, lievi nuvole vagano indecise, pensieri alieni, memorie smarrite, impressioni lontane gli s'affacciarono allo spirito, senza precisarsi tuttavia. [...] - Che debbo fare? Che debbo fare?

È questo un bell'esempio di epifania in un tempo sospeso, in cui è facile riscontrare una analogia con le pagine verghiane sin qui esaminate; come pure individuarne gli esiti estremi, in una concezione dell'esistenza in cui lo spaesamento è ben più drammatico. Quel che ci interessa rilevare è però come una delle tecniche letterarie privilegiate dal primo Novecento per evocare questa dimensione ineffabile che si nega al linguaggio logico-razionale, sia l'epifania, intesa quale «improvvisa rivelazione per via a-logica, salto di qualità dell'esperienza esistenziale».³² L'epifania – e si noti la consonanza con la rappresentazione verghiana – avviene prevalentemente all'interno della dimensione quotidiana cittadina e segue delle precise strategie retoriche. Questa è spesso provocata da un improvviso contatto con la natura, in condizioni di silenzio e di sospensione temporale: sono le medesime condizioni da cui muove lo sguardo dell'osservatore nel *Bastione* (come pure quello del protagonista nella prefazione rifiutata). Non solo: anche nel primo Novecento ritroviamo una significativa presenza del *topos* della finestra:³³ attraverso l'apertura d'un varco, dinanzi agli occhi al protagonista si dischiude una dimensione altra che apre, senza svelarlo del tutto, a un'esperienza più intensa e misteriosa, al senso autentico dell'esistenza. Ora, l'esempio più moderno, più proiettato verso soluzioni novecentesche offertoci dal *Bastione* è quello dell'epifania all'interno della dimensione quotidiana cittadina –altra configurazione topica –, non prodotta dal contatto, anche solo visivo, con la natura, ma dall'incontro con un altro essere umano:

A quell'ora, ogni giorno, suol passare uno sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo di chi voglia ingannare l'ora del pranzo. Allorché incontrò la donna vestita di nero egli volse a fissarla il volto magro e austero in cui la percezione acuta della vita ha scavato come dei solchi. E chinò il capo quasi indovinasse, stanco della stanchezza di quella derelitta. Ma fu un lampo, e seguì ad andare dritto e fiero per la sua via (p. 418).

Il personaggio maschile, di cui si può anche cogliere lo spunto autobiografico, sfiora per un attimo folgorante la dolorosa esistenza della donna, proprio come di continuo accade al protagonista della ricusata prefazione ai *Malavoglia*: l'immedesimazione, però – «E chinò il capo quasi indovinasse, stanco della stanchezza di quella derelitta» – dura solo un istante, l'attimo d'un «lampo».

Verga sembra adombrare, senza realizzarla, l'unica via praticabile per la realizzazione del suo progetto di ricerca di un realismo etico, all'insegna della verità: un'empatia, qui

³¹ Corsivi nostri

³² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 436.

³³ Cfr. in proposito Monastra, *Le finestre di Verga* cit., pp. 7-79.

appena sfiorata, tra il narratore e la realtà narrata. Si noti, tra l'altro, il ricorso al medesimo verbo *indovinare* che rimanda al consueto processo di immaginazione.

Avete cercato tutto cotesto movimento e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse [...].³⁴

Un'empatia, infine, che qui ancora manca – così come manca nella bella interlocutrice della novella *Fantasticheria* – e che proprio in *Fantasticheria* si dimostra progetto realizzabile solo entro un'ambientazione rurale:

Per poter comprendere siffatta caparbieta bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori.

Attraverso l'utilizzo della medesima tecnica rappresentativa, il senso ultimo della vita si rivela, anche per Verga, in una repentina folgorazione – «ma fu un lampo» –: è l'epifania di un dettaglio che rivela non solo tutta una vita ma tutta una concezione del vivere, un male di vivere dell'uomo, assoggettato, senza poterle comprendere del tutto, a leggi e meccanismi sociali ormai percepiti come naturali. Nel *Bastione*, ovvero nella dimensione moderna, questo significato ultimo dell'esistenza, che, come nel Novecento, rimanda tragicamente a un non-senso, si lascia appena percepire come inquietante Mistero. È invece nella dimensione rurale, più semplice ed elementare, che tale senso ultimo si mostra con più evidenza, ed è una legge universale che informa trasversalmente la società umana, di più, l'umana esistenza. È la necessità della sopravvivenza in un mondo – e in una sua rappresentazione letteraria – in cui «l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto sostanziale e il non-senso dell'esistere».³⁵

Provando a tirar le somme: il progetto etico-estetico di Verga è quello di arrivare, ammesso che ciò sia possibile, al senso ultimo dell'esistenza, a quel motore immobile che la sospinge e la trascende. La risposta – Verga ce lo indica in *Fantasticheria* e lo ribadisce nella lettera a Salvatore Paola Verdura parlando di «fantasmagoria della lotta per la vita» –,³⁶ risiede entro il perimetro naturale, tutto terreno, d'un feroce *bellum omnium contra omnes* dagli esiti fatalmente tragici.

La ricerca non si arresta col passaggio di secolo: anche il Novecento italiano quello che guarda ai Simbolisti, ai Surrealisti, agli Espressionisti, cercherà questo senso ultimo, spesso con una consapevolezza ancora maggiore di andare incontro a un fallimento: a volte in un istante epifanico, entro una più ampia o solo diversa prospettiva sull'esistenza, gli sembrerà di intravederlo (a costo di essere brutalmente sintetici: nel Tutto o nel Nulla), in una dimensione, un territorio di indagine, che richiederà nuovi e rivoluzionari linguaggi e tecniche di rappresentazione.

Questa tensione verso l'assoluto, questa nostalgica quanto fallace ricerca di un'armonia perduta si risolve, anche per Verga, nella ricerca di una forma assoluta, nella

³⁴ Ghidetti, *Verga* cit. p. 75.

³⁵ Luperini, *Verga moderno* cit.

³⁶ Verga, Lettera A Salvatore Paola Verdura (1878). in Ghidetti, *Verga* cit., p. 53.

riformulazione di un linguaggio capace di proporre una nuova, più vera rappresentazione della realtà. Chiarificante, in proposito, il ragionamento di Patrizi:

La 'scienza del cuore umano' di cui parla Verga al Farina³⁷ è probabilmente quella tensione alla totalità, non estranea d'altronde a quella 'rappresentazione dell'uomo totale' auspicata dal De Sanctis.³⁸

Una ricerca formale, sì, ma d'una forma capace di adombrare un senso ultimo, un assoluto, che pure non troverà mai pieno appagamento, piena realizzazione: né in Verga, né in quel Novecento verso cui, tale ricerca, lo proietta.

³⁷ Si fa qui riferimento, naturalmente, alla *Dedicatoria alla novella «L'amante di Gramigna»* del 1880. Ora in Ghidetti, *Verga* cit. p. 59.

³⁸ Patrizi, *Il mondo da lontano* cit., p. 29.