

Edoardo Esposito

La stilistica di uno storicista

Riguardando dopo tanti anni all'insieme dell'opera di Vittorio Spinazzola e ai molti volumi – e non sono tutti – che trovo allineati su uno scaffale della mia libreria, non ho potuto reprimere un moto di ammirazione e insieme di invidia per la sapienza che vi so profusa e la finezza delle analisi che – ricordo – tante volte mi hanno colpito a proposito degli autori che hanno preparato e costruito la tradizione del nostro Novecento, da Manzoni a De Roberto, da Collodi a Pirandello a Gadda a Testori. Romanzieri in primo luogo, perché è al romanzo – giunto in particolare nella seconda metà del secolo «a insediarsi definitivamente al centro della vita letteraria italiana»¹ – che Spinazzola ha naturalmente e anzitutto guardato nell'ottica gramsciana di una letteratura insieme nazionale e popolare, anche se non mancano pagine sue di partecipe apprezzamento del linguaggio poetico, si tratti di Leopardi, di Ungaretti o di Giovanni Giudici. Una sapienza, una finezza e aggiungerei una costanza di attenzione esercitata per anni, come è noto, anche attraverso la direzione dell'annuario «Tirature», palestra anche per i suoi allievi di un confronto fra letteratura e mercato, fra la scrittura e la sua ricezione (il primo e significativo titolo dell'annuario fu «Pubblico») che ha fatto scuola.

Al suo lavoro vorrei accennare dal punto di vista che a me è più congeniale e che mi pare d'altra parte messo in ombra, quando si parla della sua critica, dalla decisiva impronta storicistica che caratterizza e qualifica le sue pagine, soprattutto nella direzione – come si diceva – gramsciana; mi riferisco alla sua capacità di individuazione di ciò che direi lo specifico letterario, e che vorrei mettere in luce facendo riferimento a una delle sue prime opere, un libro dalle pagine fitte di scrittura e prive di ogni tipo di nota (tali resteranno sempre quelle di Spinazzola, in omaggio a un tempo della critica che l'accademismo degli ultimi decenni vorrebbe far credere superato), che metteva a punto un periodo e un autore che proprio al Novecento e a nuove forme del romanzo apriva le porte: il titolo era *Verismo e positivismo*, e l'opera che vi veniva analizzata era quella di Giovanni Verga.²

Nello stesso ambito, Spinazzola aveva già pubblicato il volume *Federico De Roberto e il verismo* (Feltrinelli, 1961), e nel 1970 aveva affidato alle pagine della battagliera rivista di Luigi Russo, «Belfagor», l'ampio excursus *Verismo e positivismo artistico*.³

¹ Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 330.

² Cfr. Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977. Nelle citazioni da quest'opera metterò direttamente a testo il riferimento alla pagina.

³ Id., *Verismo e positivismo artistico*, in «Belfagor», 31 maggio 1970, pp. 247-276. Sulla stessa rivista compare il 31 gennaio 1972 il secondo dei saggi del volume, *La verità dell'essere*.

proprio questa riflessione storico-filosofica sarà posta ad apertura del volume verghiano, e vi faranno seguito cinque saggi dedicati i primi due alle novelle di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*, uno – il più ampio, quasi cento pagine – ai *Malavoglia* e, a chiudere la ricostruzione del percorso artistico e della disillusa filosofia di vita dello scrittore siciliano, un capitolo dedicato al *Marito di Elena* e un ultimo al *Mastro-don Gesualdo*, anzi ai ‘silenzi’ di *Mastro-don Gesualdo*.

È dunque del Verga ‘maggiore’ che si tratta, ed è certamente il grande quadro iniziale ad offrire le coordinate per la comprensione dello sviluppo della sua poetica e dei caratteri della sua scrittura: vi si confrontano le nuove ricerche della scuola verista con quanto aveva contribuito all’affermarsi del naturalismo zoliano, da una parte, e con quanto aveva tentato da noi la scapigliatura, dall’altra; e il positivismo che ne sta alla base viene letto per quanto riguarda il Verga, che non riesce a condividere l’idea ottimistica del progresso che lo accompagna, più «come un metodo per l’analisi sociale che non come una proposta per riformare l’assetto della civiltà contemporanea» (p. 298) Superata la letteratura risorgimentale – «materiatamente unicamente di politica», secondo quanto ne diceva il Capuana – l’arte «intendeva vivere unicamente del suo alimento [...] senza alcun predominio di secondi fini e di tendenze estranee alla propria natura»; ma dal principio dell’autonomia del fatto artistico – osserva Spinazzola – i veristi «traevano delle conseguenze d’ordine non formalistico, ma realistico» (pp. 5-6), anche se proprio la rappresentazione della realtà avrebbe per loro costituito il problema da superare, essendo la realtà costituita non solo da atti concreti e da palpabili rapporti economici, ma anche dalle passioni e dai rapporti affettivi, e dovendo la parola risultare capace di dar conto degli uni come degli altri. Ecco allora che l’arte diventa «essenzialmente una metodologia» e il canone dell’‘impersonalità’, ad esempio, risulta imposto dall’esigenza di aderire senza mediazioni a una realtà, quella delle plebi meridionali, che gli scrittori potevano osservare solo dall’esterno. Ai fini artistici diventa importante – sottolinea infatti Spinazzola – «non la scelta della materia ma il metodo dell’elaborazione formale» (pp. 26-27); ne conseguono lo «svilimento della retorica romanzesca» e la scelta della «nuda essenzialità del dialogato», della corallità e dell’indiretto libero: di una narrazione, cioè, «che assumesse i modi antiletterari del racconto parlato» (pp. 34-35) e proponesse, in qualche modo, la lingua stessa dei suoi umili personaggi. A questa si fermerà il Verga, mentre nell’opera di De Roberto, che si addentra nell’ambito aristocratico della Sicilia, prevalgono soluzioni espressionistiche, «il gusto per l’anomalia di linguaggio, per le alterazioni verbali»: cosa che conferma – commenta Spinazzola richiamandosi al Capuana – come l’avvento del verismo rappresentasse «l’acquisizione di una moderna diffusa consapevolezza dei problemi metodici, della molteplicità di esperimenti di linguaggio e dei limiti di rischio che il lavoro narrativo comporta» (p. 42).

Dalla storia e dalla società siamo così arrivati al linguaggio; e Spinazzola avverte infatti dell’importanza, «per la verifica dei criteri interpretativi d’una critica di orientamento marxista» e nel tentativo di «definire la collocazione storico-sociale del

testo letterario», di non trascurare «l'esame degli strumenti formali ai quali l'autore ha fatto ricorso per dare coerenza al suo lavoro» e con i quali ha saputo stabilire «un dialogo vivo con il pubblico»;⁴ strumenti formali avvertiti dunque utili non solo per la definizione dei caratteri propriamente artistici di un'opera, ma per l'importanza che questi caratteri assumono per la sua ricezione, e che in gran parte la determinano. L'attenzione a questi «strumenti» è, proprio nel volume verghiano, particolarmente viva, e su di essa ci soffermeremo brevemente.

La complessiva costruzione del discorso, anzitutto, la sua architettura. Spinazzola è attento a mettere in evidenza l'ordine delle parti e l'eventuale loro corrispondenza, come avviene per *Pane nero* dove «il corpo della novella è collocato fra un prologo e un epilogo, entrambi dotati di un rilievo singolare» e dove «l'ultimo episodio della novella fa da riscontro al primo, ma assume un'ampiezza e solennità ben maggiori» (pp. 121-122); o come accade nella novella *La lupa*, che nei «tre paragrafi del preambolo introduttivo» ci mostra il ritratto della protagonista secondo un «cromatismo da stampa popolare» e che lo ripete, «anche se con miglior risultato» nella scena di chiusura (p. 85).

A volte si parla genericamente di «compattezza» dell'organismo narrativo,⁵ ma altre volte si osserva come nella sequenza dei fatti narrati (del tutto lineare, nel caso di *Nedda*) si presentino alterazioni che in *Pane nero*, ad esempio, offrono proprio all'inizio, con la morte di compare Nanni, «l'unica infrazione dell'ordine cronologico del racconto» (p. 121); o si analizza minutamente il disporsi degli elementi del discorso come accade per un passo della *Lupa* che citiamo in nota:

«Nell'enumerazione quadrimembre, alla secchezza dei primi due termini corrisponde l'articolazione degli altri due; poi, una disgiuntiva pareggia la diversità delle stagioni: ma ecco la parola "agosto" fermare ogni movimento in una immobilità sospesa».⁶ Ancor prima che per rilievi formali l'architettura viene però e per lo più presentata attraverso una sintesi descrittiva tesa ad evidenziarne la funzionalità narrativa, come accade per *La roba*: «La novella *si inarca* secondo un alacre procedimento di iperbolizzazione encomiastica, scandito da una serie di riprese che tendono a metter a fuoco sempre più dappresso il ritratto protagonistico *sinché*, penetratane l'intimità e fatta luce sul meccanismo d'anima, *l'elogio cade bruscamente per lasciar luogo all'irrisione*, in cui si esprime una condanna senza appello».⁷

La funzionalità tematica non meno che formale delle scelte verghiane viene colta attraverso le manifestazioni più diverse: dalla ricorrenza di un singolo elemento («Nelle venticinque pagine che compongono il bozzetto *Nedda*, la parola "povero"»

⁴ Cfr. la *Postilla* alle pp. 297-303 del volume.

⁵ A proposito di *Rosso Malpelo* dove si supera «la sfasatura tra descrizione oggettiva della realtà e partecipazione e motiva alle vicende del personaggio» (p. 51).

⁶ Ecco il testo, riportato estesamente da Spinazzola: «... andava nei campi... a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto, allorquando i muli lasciavano cader la testa penzoloni...» (p. 90).

⁷ Alla p. 68 (miei i corsivi).

ricorre trentadue volte»),⁸ all'iterazione intesa a sancire, nella sua fissità, caratteri specifici del racconto, che risultano persino «favolistici» nelle pagine introduttive di *La roba*, grazie

all'intervento di una clausola tipica, «E cammina cammina e cammina», nonché all'iterazione di domande e risposte: «“Qui di chi è?” [...] “Di Mazarò.”» «“E qui?” “Di Mazarò”» infine per la terza volta «Di Mazarò» (p. 68)

Nella *Lupa* si osserva l'insistenza sulle notazioni coloristiche, prima designate di generico «pittoricismo» ma che nelle più nette individuazioni del *nero*, del *rosso*, del *verde* si pongono infine come «tessuto di rimandi simbolici» che «offre un terreno agevole all'interpretazione psicologica e antropologica» (pp. 81 e 83). O, ancora in *Pane nero*, a mimare lo «stato allucinatorio» di Carmenio, si riscontrano «effetti di sinestesia: “pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente”; “sulla costa, nel vallone, laggiù al piano – come un silenzio fatto di bambagia”; “ad un tratto arrivò soffocato il suono di una campana che veniva da lontano, 'nton! 'nton! 'nton! e pareva quagliasse nella neve» (p. 123). O quando, nella *Roba*, le scelte retoriche collaborano al grandeggiare del protagonista e raddoppiano di fatto «l'immagine fantastica dell'individuo cui va riconosciuto un così straordinario dominio sulla terra, le cose» (pp. 68-69):

L'anafora che segna il trapasso dall'enumerazione analitica del primo periodo alla sintesi icastica del secondo: «Pareva che fosse di Mazarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia». (p. 69)

Più volte si sottolinea l'alternarsi nel registro linguistico del livello popolare e perfino dialettale e di quello dotto, e non sempre con corretta intenzione; «incerto» viene visto il linguaggio di *Nedda* (p. 49), non privo di «stridori» quello di *Pane nero* (p. 113), e appaiono anche in *Rosso Malpelo*, che pure costituisce una delle prove più alte della scrittura verghiana, delle «smagliature linguistiche» (p. 62); proprio in quest'ultima novella Spinazzola vede tuttavia che «l'organismo narrativo acquista compattezza, superando la sfasatura tra descrizione oggettiva della realtà e partecipazione emotiva alle vicende del personaggio» (p. 51), ed è qui che si precisano e si fanno apprezzare quelle soluzioni (la corallità, l'indiretto libero, lo straniamento...) sulle quali, per la loro accertata e riconosciuta funzione nella narrativa verghiana non sarà il caso di insistere, se non attraverso una citazione riassuntiva che ne sottolinea la padronanza nel capolavoro dei *Malavoglia*:

Il posto particolare occupato dai *Malavoglia* nella produzione verghiana deriva dal fatto che qui invece il punto di vista è decisamente prossimo a quello dei protagonisti, anche se non si identifica senz'altro con

⁸ Cfr. p. 43. Tale ricorrenza non è, per altro, semplicemente notata, ma fatta oggetto di una serie di distinguo su cui qui non ci soffermiamo.

l'atteggiamento del capocasata. Ne discende un affinamento straordinario della tecnica compositiva, dove distanziamento critico e partecipazione patetica si fronteggiano e frammischiano con intensità mai raggiunta altrove. Soprattutto, acquista rilievo l'altro artificio fondamentale della prosa verghiana, l'uso del discorso indiretto libero.

Esso serve a esporre non solo con fedeltà, ma anzi con finto assenso, incorporandolo al contesto narrativo, il punto di vista antagonistico di coloro ai quali la voce narrante imputa la rovina della casata malavogliesca. Non si tratta dunque affatto di uno strumento formale neutro, da usare indiscriminatamente in ogni circostanza: al contrario, gli è inerente una precisa valenza ideologica, che lo colloca al servizio di una concezione etica dei personaggi. Forma e funzione coincidono. (p. 301)

Proprio perché «Forma e funzione coincidono», o piuttosto dovrebbero sempre coincidere, e specie se l'intenzione è d'arte, ha senso per Spinazzola soffermarsi adeguatamente sugli aspetti stilistici dell'opera e cercare di valutarne l'efficacia (si osserva ad esempio, che «L'omogeneità stilistica di *Pane nero* è assicurata dal proposito di rendere espliciti i moventi di ogni determinazione presa dai personaggi»; p. 118); e se ciò vale soprattutto per gli aspetti inerenti alla 'voce' e al 'punto di vista', che proprio l'omogeneità e la coerenza complessiva dovrebbero garantire, non è certo inopportuno vagliarne le più minute manifestazioni, che nell'analisi di Spinazzola arrivano al rilievo prestato perfino ai tratti semplicemente 'grammaticali' del testo. Bastino due citazioni dalla *Lupa*, novella che fra le altre ha particolarmente attirato l'attenzione del critico e sulle quali questo discorso, nella sua stringatezza, può ben chiudersi:

«Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna – e pure non era più giovane – era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse che vi mangiavano.» L'uso del pronome di seconda persona, nell'ultimo membro del periodo, vuol coinvolgere direttamente il lettore nell'evocazione di un'immagine di evidenza corporea indiscutibile. Tuttavia, i lineamenti somatici non potrebbero essere più vaghi. (p. 81)

Ma l'accento batte sull'alterezza priva di rimorsi della donna, che il movimento sintattico esalta con la ripetizione del soggetto, prima in forma pronominale poi sostantivale: «Ella se ne andava infatti, la Lupa, riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone» (p. 84).