

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXVIII · N. 2
MAGGIO / AGOSTO 2009

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMIX

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

*

Comitato di consulenza:

JOHANNES BARTUSCHAT, LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI,
MARIA CRISTINA CABANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
GUGLIELMO GORNI, FRANÇOIS LIVI, MARTIN McLAUGHLIN, CRISTINA MONTAGNANI,
EMILIO PASQUINI, LINO PERTILE, MICHELANGELO PICONE†,
GIANVITO RESTA, LUIGI SURDICH

*

Redazione:

IDA CAMPEGGIANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
MAIKO FAVARO, EUGENIO REFINI

*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

*

«Italianistica» is a Peer-Reviewed Journal

ASPETTI EIDETICO-VISUALI DELLE NOVELLE *ROSSO MALPELO* E *JELI IL PASTORE**

MARIA GABRIELLA RICCOBONO

Si suole dire che le novelle *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore* compongano un dittico. Sia nell'una che nell'altra si racconta di due giovanissimi, i quali restano orfani o di entrambi o di uno dei due genitori (come Malpelo, presto però abbandonato dalla madre). Essendo privi di ogni sostegno familiare, materiale, affettivo, ed educativo, i due giovanissimi, pur essendo onesti e laboriosi, finiscono per perdersi. Malpelo è aggressivo e selvatico sebbene sia capace di slanci di tenerezza; nel corso di una pericolosa esplorazione, compiuta da solo, all'interno della cava di rena rossa in cui lavora come minatore, si smarrisce e non fa più ritorno. Jeli ha carattere gentile, giudizioso e affettuoso; quando però si rende conto, senza più potere revocare in dubbio la cosa, che sua moglie ha un amante, si avventa sul rivale e lo sgozza, più per l'istinto primigenio e impulsivo di riappropriarsi della moglie, che non per desiderio di vendicare l'onore offeso.

Gli ambienti naturali in cui i due personaggi prevalentemente vivono o sono addirittura immersi, ambienti che fungono da sfondo alla loro formazione incerta o in larga misura bloccata, insomma il livello eidetico di *RM* e quello di *Je*, sono tra loro antitetici. Le vicende di *RM* si svolgono quasi per intero nel buio della immensa voragine sotterranea e labirintica costituita dalla cava, oppure sulla 'sciara' nera e desertica, quasi priva di ogni forma di vita, che si estende al di sopra della miniera (le falde del vulcano, ricoperte di lava pietrificata). L'esistenza isolata e da nomade condotta durante la fanciullezza e l'adolescenza dal guardiano di cavalli Jeli, specie nel primo e più lungo dei tre tratti narrativi del racconto, si svolge invece soprattutto all'aperto, ed è immersa nel respiro di ambienti naturali vastissimi, animati da tantissime vite, animali e vegetali. In *Je* è ritratta con mano abbastanza felice una natura sconfinata, arcadica, incontaminata, cui l'Autore dona a volte un'aura fiabesca, pur non tacendo mai che la predetta natura, con la quale il giovinetto ha un rapporto intimo e familiare, può essere causa di forti disagi, specie con il mutare delle stagioni, cioè con l'arrivo del grande caldo o del grande freddo. Apparentemente, dunque, il livello eidetico costituisce il momento di principale e sicuramente ricercata differenza tra i due racconti, il 'sugo' dei quali presenta invece sensibili e non casuali analogie.

* Abbreviazioni e sigle: *RM*(1-3-4): *Rosso Malpelo* (1878-1880-1897), in G. VERGA, *Vita dei campi*, Edizione Nazionale delle Opere di G. V., XIV, ed. critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (Carla Riccardi ha scelto come testo base per l'edizione critica delle novelle raccolte da G. V. in *Vita dei campi*, con motivazioni pienamente condivisibili, quello della *editio princeps* 1880; *RM* verrà dunque indicato quasi costantemente con la sigla *RM3*); *Je*: *Jeli il pastore* [1880], ivi (la prima parte di *Jeli il pastore* uscì sulla «Fronda», nel febbraio 1880 e la novella fu poi integralmente pubblicata per la prima volta nella *princeps* di *Vita dei campi*); *Mal*: G. V., *I Malavoglia* [1881], testo stabilito da F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995; *Can*: G. LEOPARDI, *Canti*, in IDEM, *Tutte le opere*, I, con introd. e a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 3-47; *PrSp*: A. MANZONI, *I promessi sposi*, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di L. Caretti, Milano, Mursia, 1973-1985, pp. 3-465 [si tratta naturalmente della *Quarantana*]; *L'Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* di D. ALIGHIERI (secondo l'ed. critica di G. Petrocchi) saranno citati mediante le abbreviazioni *Inf*, *Purg* e *Par*. Avverto che, elencando le aggregazioni fonetico-sonore che imprimono il tratto fonico ai singoli significanti o a porzioni del discorso, le ho sempre poste tra due trattini, anche quando si tratti di particelle monosillabiche, al fine di renderle nitidamente percepibili, insomma leggibili senza equivoci.

Conviene esaminare più da vicino i due livelli eidetici e controllare se siano conformati in maniera tale da esercitare un impatto visuale vero e proprio sul lettore; qualora l'impatto visuale esista in entrambi i racconti, e i modi di esso siano stati messi a punto intenzionalmente e in maniera accurata dall'Autore, si potranno cercare e mettere a fuoco le ragioni della discrasia anzidetta.

Malgrado l'atmosfera qualificante le novelle di *Vita dei campi* sia scevra di cronachismo, e possa perciò sembra sospesa in una sorta di atemporalità 'mitica', tutte le novelle contengono piccoli riferimenti alla cronaca, oppure elementi sociali e di costume bastevoli a definirne in modo relativamente sicuro la collocazione storica: qualsiasi lettore relativamente colto del secondo Ottocento era in grado di riconoscere quei riferimenti o quegli elementi.¹ Analoga situazione vale per la topografia e per il paesaggio nel loro insieme. Trattasi di luoghi per lo più familiari all'Autore, e che sono stati riconoscibili e riconosciuti visivamente dai lettori almeno fino a quando le ruspe adoperate in modo selvaggio e gli eccessi indiscriminati della modernizzazione non hanno alterato o distrutto la fisionomia dei luoghi. Quando nel 2001 mi recai a visitare le falde dell'Etna percorrendo una vasta estensione della circonferenza del vulcano, e sicuramente la parte di essa che poteva esser nota a Verga, potei riconoscere quasi con sbalordimento che la 'sciara' così come è descritta in *RM* era assolutamente identica al vasto tratto di lava pietrificatasi, in modi inconsueti a causa della varia densità del magma, nella zona sopra Nicolosi. Quest'anno, nella primavera del 2008, sono ritornata su quei luoghi, con l'intenzione di fotografarli. Nulla era rimasto dei picchi e burroni di lava neri o bruniti, di cui ha scritto Verga in *RM*, e che avevo ammirato alcuni anni prima. Le ruspe hanno demolito tutti i mostri di lava sopra Nicolosi, hanno raso completamente al suolo quel paesaggio straordinario, orrido e affascinante al contempo: la polvere di lava e le macerie vengono utilizzate come terra fertile per l'agricoltura e come materiali per l'edilizia.² Non vi è mai stata sotto le pendici dell'Etna, invece, una cava di rena rossa; essa trae origine in larga misura dall'inchiesta Franchetti-Sonnino, cioè da un classico documento storico.³ La commistione di osservazione diretta della realtà e di informazioni tratte da materiale documentario serio e attendibile è perfettamente adeguata alla poetica verista-naturalista.

Quanto a *Je*, il paesaggio – a prescindere dalla scelta verghiana di non dargli nel primo tratto narrativo forme, contorni e colori troppo netti, forse per evocare un'atmosfera vagamente arcadico-fiabesca – presenta somiglianze descrittivo-visive, e anche affinità nei modi della elaborazione stilistica, soprattutto con quello della *Roba* (e in certa misura con quello di *Malaria* e di *Pane nero*: le tre novelle fanno parte della raccolta *Novelle Rusticane*, del 1882-1883). Chi attraversi il centro della Sicilia in direzione della pia-

¹ Su ciò cfr. il mio volume *Dai suoni al simbolo. Memoria poetica, relazioni analoghe, fonosimbolismo in Giovanni Verga, dalle opere ultra-romantiche a quelle veriste*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p. 276.

² Non si intende certo pronunziare un giudizio di condanna della modernizzazione democratica, che sconfigge la fame e crea condizioni di vita quanto più possibile livellate. È ovvio che questi progressi materiali e morali recano con sé indispensabili e talvolta dolorose modificazioni del tessuto sociale e familiare e anche della fisionomia dei centri abitati e del paesaggio tutto. Sostengo soltanto che sarebbe stato sommamente opportuno salvaguardare almeno una porzione, qualche ettaro, dello straordinario paesaggio lavico sopra Nicolosi. A rigore si sarebbe potuta inserire la visita facoltativa a pagamento di esso nel contesto delle escursioni verso i crateri del vulcano.

³ Cfr. l'inchiesta di L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1877 (Verga tenne costantemente presente, per *Vita dei campi*, soprattutto il secondo volume dell'inchiesta, quello di Sonnino, intitolato *I contadini in Sicilia*, in fondo al quale si legge, alle pp. 472-479, il «Capitolo supplementare» circa *Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*, che impressionò profondamente l'artista).

na di Catania e vada a dare un'occhiata alle contrade menzionate in *Je* (Valle del Jacitano, Passanitello, Marineo, poggio del Bandito, piano del Lettighiere, poggio di Macca, salita dei Galli, Monte del Calvario, ecc.) può facilmente constatare che il livello eidetico del racconto è frutto di consuetudine diretta e perdurante e di conoscenza viva approfondita delle contrade in oggetto.

Per un verso siamo in presenza di secche descrizioni fondate, in entrambe le novelle, sulla esperienza visiva, dunque su percezioni che attraverso l'occhio, se è lecito dir così, si sono impresse nella mente dell'Autore; per altro verso la rappresentazione eidetica è tributaria anche, almeno nel caso di *RM*, di documenti storici di indole 'narrativa'. Oltre a ciò, e anzi sopra ogni altra influenza, si avverte però, sensibilissima, nel livello eidetico di *RM*, la mediazione dell'*Inferno* di Dante.

Ho già dimostrato in altra sede che l'influenza della prima cantica dantesca investe tutti i livelli espressivi del primo racconto verista di Verga: oltre al livello eidetico, il livello fonico, e ogni stratificazione del senso legata ai contenuti narrati, insomma ai livelli tematici, vuoi ai significati letterali vuoi alle atmosfere e ai significati simbolici che si sprigionano dalla novella; numerose sono ovviamente le 'ripreses' da *Inf* che Verga ricontestualizza nella novella, e anche queste sono già state censite, analizzate e commentate limitatamente alle ragioni e ai modi della ricontestualizzazione in *RM1-3-4*.¹ Perfino il livello del significato letterale porge un sistema dei comportamenti, un *ethos*, e un clima emotivo (quest'ultimo è legato in particolare, ma non esclusivamente, alla sfera emotiva di Malpelo) saturi di rissosità, di odio, di sopraffazione, di angoscia, di gusto del macabro e soprattutto di disperazione cieca. Infernale è la vita che conduce nella cava l'orfano Malpelo, da tutti schernito e maltrattato perché dopo la morte del padre è rimasto privo di ogni protezione, ma infernale è anche la vita dei suoi aguzzini più diretti, gli altri minatori, i quali godono ore liete e non-infernali solo nei giorni di festa, quando tornano alle loro case e alle loro famiglie in paese. Infernale, come si è già scritto, è l'aspetto dei luoghi, soprattutto l'interno della miniera e il paesaggio lavico al di sopra di essa, che sono quasi una proiezione del male di vivere del ragazzino. Eccezion fatta per un breve cenno alle passeggiate che Malpelo fa da solo in campagna alla domenica, per alcuni rapidi scorci di vita casalinga al villaggio, e per la visita del Rosso all'agonizzante amico Ranocchio in casa di questo, la breve vita di Malpelo si svolge tutta o all'interno di «quel buco nero, che si sprofondava sotterra» (*RM3*, p. 63) oppure sulla 'sciara' deserta, infernale prolungamento di superficie della cava; 'sciara' la quale infatti «al di sotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle» (ivi, p. 6).

La cava è di quei sotterranei «dove il pozzo d'ingresso è verticale» (ivi, p. 61), e pertanto ci si cala all'interno di esso con le funi e con le funi se ne esce. Apparentemente questi particolari sono attinti alla relazione di Sidney Sonnino e si vogliono conformi a realtà; Verga, ricontestualizzandoli, si allontana però alquanto dalle intenzioni di Sonnino; egli attenua alcuni dettagli e ne omette altri di certo non irrilevanti. Scriveva Sonnino:

I metodi però di estrazione dello zolfo sono simili in quasi tutte le miniere, ed eguale è pure la condizione dei minatori, tanto uomini che ragazzi, così nelle zolfare grandi come nelle piccole. Solo in alcune poche e grandissime, si sono scavati pozzi verticali di estrazione per tirar fuori il materiale con macchine di vario genere; e talvolta pure vi si vede qualche rara galleria a leggiero declivio, per cui si estrae il materiale sopra carrette che corrono su rotaie, e che sono o spinte a braccia, o mosse per trazione funicolare da argani situati alla bocca della miniera.

¹ Cfr. il mio citato volume *Dai suoni al simbolo*.

E ancora:

Però anche nelle zolfare dove l'estrazione del minerale fino alla bocca della miniera si faccia in tutto o in parte con mezzi meccanici, il lavoro dei fanciulli si adopera per il trasporto dello zolfo dalle gallerie di escavazione fino al punto dove corrisponde il pozzo verticale o la galleria orizzontale¹

Nel resoconto di Sonnino il pozzo verticale, che si trova solo in alcune tra le zolfare più grandi, costituisce un timido seppure insufficiente tentativo di modernizzazione, atto ad alleviare i pericoli e le fatiche dei fanciulli che lavorano in miniera e dei minatori in genere. Il racconto verghiano non contiene alcun elemento espressamente in contrasto con la fonte documentaria. Il pozzo verticale è tuttavia, veristicamente, un elemento il cui aspetto («quel buco nero, che si sprofondava sotterra») è raffigurato mediante addensamenti metaforici coagulatisi in parole-pennellate semplici, concise ed efficaci. La conformazione metaforico-visuale attesta quanto vasta, anzi sterminata, sia la cava. Inoltre, il pozzo-buco nero vale a donare spicco all'angoscioso carattere di voragine buia e orribile proprio della miniera, una voragine separata dal mondo di superficie e dalla quale sarebbe impossibile uscire da soli e senza l'aiuto delle funi. Così, attraverso immagini visibili tutte risolte nel 'dicibile', cioè all'interno dell'espressione linguistica e del mezzo verbale prosastico, avviene quasi insensibilmente il trapasso dal livello veristico-letterale all'atmosfera allusiva e alla sfera del simbolo. Il trapasso avviene perché le immagini provengono sì in certa misura dal resoconto di Sonnino, ma in assai maggior misura dall'ottavo girone dell'*Inf.* Scrive Dante, presentando l'orrido paesaggio da cui è circondato dopo essersi calato nel cerchio predetto: «Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno, / come la cerchia che dintorno il volge. / Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo, / di cui suo loco dicerò l'ordigno. / Quel cinghio che rimane dunque è tondo / tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura, / e ha distinto in dieci valli il fondo» (*Inf.*, xviii, vv. 1-9).

L'equiparazione di paesaggi desolati, pietrosi e rocciosi, privi o quasi di vita vegetale a quello delle Malebolge dantesche è frequente nella letteratura italiana e occidentale. Ivi risiede il suggerimento in senso lato eidetico-tematico dantesco forse più importante, e in ogni caso il solo del tutto manifesto, da Manzoni accolto in *PrSp*. L'analogia tra la raffigurazione eidetica dei luoghi che si devono attraversare per giungere al picco su cui sorge il castellaccio dell'innominato e le Malebolge è esplicita, è asserita dalla voce narrante: essa forse passerebbe inosservata se non vi fosse questa indiretta indicazione autoriale. In *RM* l'equiparazione è implicita e investe una serie di livelli espressivi, e non quello eidetico soltanto, diversi dal sistema dei significati letterali. Giova mettere a confronto i due testi ottocenteschi perché *PrSp* è l'opera narrativa che Verga considerò alla stregua della sua Bibbia linguistico-prosastico-letteraria:

Dove c'eran due strade il lettighiero si voltava, per saper quale dovesse prendere: l'innominato gliel'indicava con la mano, e insieme accennava di far presto. Entrano nella valle. Come stava allora il povero don Abbondio! Quella valle famosa, della quale aveva sentito raccontar tante storie orribili, esserci dentro: que' famosi uomini, il fiore della braveria d'Italia, quegli uomini senza paura e senza misericordia, vederli in carne e in ossa, incontrarne uno o due o tre a ogni voltata di strada. Si chinavano sommessamente al signore; ma certi visi abbronzati! Certi baffi irti! Certi occhiacci, che a don Abbondio pareva che volessero dire: fargli la festa a quel prete? A segno che, in un punto di somma costernazione, gli venne detto tra sé: «gli avessi maritati! Non mi poteva accader di

¹ SONNINO, *Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*, cit., p. 270 [ove si leggono entrambi i passi citati nel testo].

peggio.» *Intanto s'andava avanti per un sentiero sassoso, lungo il torrente: al di là quel prospetto di balze aspre, scure, disabitate; al di qua quella popolazione da far parer desiderabile ogni deserto: Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge.*

(PrSp, pp. 275-276; corsivi miei)

Manzoni allude alla bolgia dei barattieri, ove, com'è notissimo, Virgilio e un Dante pieno di paura sono scortati per luoghi aspri e «ronchiosi» dalla pattuglia dei diavoli: luoghi e diavoli i quali, per don Abbondio e per il narratore che si fa, in questo caso, suo portavoce consenziente, non son dissimili dal «prospetto di balze» e dai bravi. In *RM*, come si è anticipato, la parificazione alle Malebolge della 'sciara' e del pozzo per cui si accede alla miniera è sì implicita, e per il lettore ingenuo ben mascherata, ma l'autore sparge nel testo una serie e congerie di indizi fitta e articolata, affinché quella parificazione sia colta dai lettori competenti. P. es., le dieci bolge, cioè i dieci fossati, son dette da Dante pure «valli» (*Inf*, xviii, v. 9), «fossi» (ivi, xviii, v. 17), «fessure» (ivi, xxi, v. 4), «valloni» (ivi, xxiii, v. 135), «cave» (ivi, xxix, v. 18) e «greppi» (ivi, xxx, v. 95). A nessuno può sfuggire l'importanza della parola «cave» ai fini del legame che unisce *Inf* a *RM* e le Malebolge alla zona della 'sciara' forata dal buco nero che immette nell'«intricato laberinto delle gallerie» (*RM3*, p. 63: anche le Malebolge, come l'inferno tutto, hanno alcune caratteristiche labirintiche e Dante e Virgilio corrono il rischio di smarrirsi); «cava» in *RM3* ricorre venticinque volte ed è sistematicamente usata in luogo di miniera, laddove l'Autore sempre usa l'espressione «minatore» e mai «cavatore».

Il passo di Manzoni dianzi riferito ha una indubbia efficacia visuale: nondimeno è privo di impatto molto forte perché il narratore alterna e mescola sequenze di tipo cinematografico-visuale (immagini in movimento su un vasto sfondo) o fotografiche (non senza ingrandimenti e messa a fuoco di dettagli: «baffi irti», «occhiacci»), a porzioni di testo in cui o riferisce senz'altro, doviziosamente e maliziosamente, i pensieri e la qualità degli stati emotivi del personaggio, oppure li commenta in modo sentenzioso e partecipe ma banale («come stava allora il povero don Abbondio!»: ovviamente vi è del sarcasmo nei confronti di Dante, predecessore del curato). Si prenda in considerazione il paesaggio di *RM*; esso è mutuato da *Inf*, salvo che alla 'sciara', a differenza che all'ottavo girone, manca un ben delimitato confine esterno, talché il suo confine sembra coincidere con l'orizzonte. Le pareti di roccia livida, grigio-nerastra, che dividono tra loro i fossati o bolge sono denominate dal sommo poeta «argini» (*Inf*, xviii, v. 17) e anche «grotte» (ivi, xxi, v. 110) o «precinti» (ivi, xxiv, v. 34) o «cinghi» (ivi, xxiv, v. 73). I massi e le sporgenze rocciose che spiccano dai pendii degli argini rocciosi sono denominati «schegge» (ivi, xxiv, v. 28) o «chiappe» (ivi, xxiv, v. 33) o «rocchi» (ivi, xxvi, v. 17) o «ronchioni» (ivi, xxvi, v. 44). Verga accoglie e sintetizza tutti questi elementi nell'immagine della 'sciara' «brulla e desolata» (*RM3*, p. 68) e consegue uno straordinario impatto visuale, che viene rilevato dallo stesso narratore limitatamente all'estensione offerta agli occhi della mente del lettore: «La sciara si stendeva malinconica e deserta *fin dove giungeva la vista*, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su» (ivi, p. 67; corsivo mio); la cava cui si accede dal pozzo verticale, il «buco nero», si stendeva «sotto i loro piedi dappertutto di qua e di là, *sin dove potevano vedere* la sciara nera e desolata, sporca di ginestre riarse» (ivi, p. 63; corsivo mio).

Nelle novelle il Verga verista privilegia la narrazione sulla descrizione. Le sue descrizioni sono estremamente concise, certe volte scheletriche. Precisamente per questo motivo nel livello eidetico dei testi egli consegue mediante pochi tocchi (le parole-pennellate), ai quali non è frammisto alcun commento da parte del narratore, lo straordi-

nario impatto visuale che si è messo in risalto. L'efficacia delle parole-pennellate è però in *RM* legata per lo più alla memoria poetica, insomma alla mediazione di luoghi d'autore. Le immagini che più si imprinono sugli occhi della mente del lettore, suscitando eventualmente una forte partecipazione emotiva del medesimo, sono quasi sempre rielaborazioni di immagini tolte dal livello eidetico di testi d'autore ad altissimo tasso di letterarietà. Si sono già passate rapidamente in rassegna alcune relazioni visuali che legano *RM3* a *Inf* e a *PrSp*. Consideriamo altri due tratti del livello eidetico di *RM* a intensissimo impatto visuale ed emotivo. Tra le note del pessimismo leopardiano che principalmente vibrano in *RM* vi è il sentimento della solitudine desolata, dell'impossibilità di ogni comunicazione affettuosa con i propri simili. Se ne consideri questa asciutta rappresentazione:

Adunque, la domenica, in cui tutti gli altri ragazzi del vicinato si mettevano la camicia pulita per andare a messa o per ruzzare nel cortile, ei sembrava non avesse altro spasso che di andar randagio per le vie degli orti, a dar la caccia a sassate alle povere lucertole, le quali non gli avevano fatto nulla, oppure a sforacchiare le siepi dei fichidindia.

(*RM3*, pp. 60-61)

Ai vv. 27-39 del *Passero solitario* si legge:

Questo giorno ch'omai cede alla sera,
Festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
Odi spesso un tonar di ferree canne,
che rimbomba lontan di villa in villa.
Tutta vestita a festa
la gioventù del loco
lascia le case, e per le vie si spande;
E mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
Rimota parte alla campagna uscendo,
Ogni diletto e gioco
indugio in altro tempo.

(*Can*, pp. 16-17; corsivo mio)

I tre nuclei semantici presenti nei succitati versi di Leopardi sono stati ripresi da Verga e disposti in *RM3* esattamente nel medesimo ordine che hanno nel testo del grande poeta, ancorché lo scrittore verista abbia compiuto un lavoro di totale rielaborazione linguistico-stilistica. Balza come sempre agli occhi la straordinaria volontà e capacità di concentrazione, quasi di secchezza descrittiva, propria dello stile di *Vita dei campi*: i quattro periodi che si distendono per i dodici versi di Leopardi sono stati condensati in un unico periodo dal nervoso e lievemente tortuoso andamento ipotattico (in contrasto con le consuetudini paratattiche della narrativa verista verghiana e soprattutto con l'arioso andamento paratattico dei periodi leopardiani). Nei primi cinque versi del *Passero solitario* riferiti sopra, Leopardi, al fine di esprimere sensibilmente che si tratta di un giorno di festa, lascia che predomini il tratto acustico-sonoro: l'atmosfera della festa è contrassegnata dai rumori tipici della festa, e le orecchie della mente del lettore li odono: squillano le campane, rimbombano i colpi di fucile. Il carattere mentale fonico-acustico, tanto congeniale a Verga, giovò forse a richiamare in modo speciale la sua attenzione sui versi di Leopardi, ma quelli in cui espressivamente prevale il livello sonoro-uditivo sono stati ridotti al secchissimo «adunque la domenica», che apre il periodo verghiano. Questo è dominato dal carattere visuale: ragazzi con la camicia pulita, pic-

cole processioni di giovani verso la chiesa, giochi di gruppo all'aria aperta nei cortili, e poi, per antitesi, il ragazzino tutto solo che si estrania dal gruppo (in realtà ne è rifiutato) e va a passeggio per la campagna coltivata. Anche nel *Passero solitario* era presente la solitudine del ragazzo in contrasto con l'atteggiamento festoso e solidale tra loro dei coetanei (atteggiamento sulla cui visualità espressamente Leopardi richiama il lettore). Pur conservando in modo fedele questo nucleo leopardiano originario Verga dilata i circa tre versi di Leopardi. Il giovinetto del passero solitario è intuito dal lettore, o meglio, il lettore ne avverte l'isolamento e l'aristocratica infelicità. Il lettore di Verga, invece, percepisce il dolore interiore di Malpelo perché ne vede, sensibilmente, l'isolamento, cioè perché l'Autore mette in scena, rappresenta cinematograficamente o televisivamente, i giochi aggressivi nei confronti degli animali e delle piante. Le lucertole, gli orti e i fichidindia sono elementi qualificanti il paesaggio soprattutto estivo siciliano e sono tocchi squisitamente campagnoli e rusticani, adeguati alla pseudo-popolarità della novella. Se per un verso si tratta di tocchi veristi e di osservazioni dal vivo custodite dalla memoria dell'Autore, per altro verso non manca neppure qui una ulteriore reminiscenza d'autore, parzialmente ricontestualizzata in modo breve. Aveva scritto Manzoni, in un luogo a forte impatto visuale (e segnalato come tale dal narratore), descrivendo gli effetti dei saccheggi, delle ruberie e degli atti di vandalismo che avevano accompagnato il passaggio dei Lanzichenecchi e l'infuriare della peste: «Dopo un'altra po' di strada, cominciarono i nostri viaggiatori a veder co' loro occhi [...] vigne spogliate, [...] tralci a terra, sfrondati e scompigliati; strappati i pali, calpestato il terreno, e sparso di schegge, [...] scapezzati gli alberi; sforacchiate le siepi» (*PrSp*, p. 360; corsivi miei).

Il secondo passo su cui vale la pena di soffermarsi è forse quello eideticamente più conosciuto di *RM* e ha dato luogo addirittura a parafrasi interpretative contrastanti e a discussioni accese – chiusesi di recente –, circa il suo esatto significato:

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, ma Malpelo stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata. – Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto.

(*RM3*, p. 68)¹

Nel passo si parla di due 'spettacoli' offerti dalla natura notturna, ai quali Malpelo è solito assistere e i quali avvengono nei mesi estivi ai poli estremi del ciclo lunare. La pri-

¹ Per quasi un secolo si era ritenuto, in ossequio a una frettolosa lettura del passo compiuta da Luigi Russo, che Malpelo odiava le notti di luna e il loro chiarore perché per lui, disperatamente convinto che la sola vita vera sia quella che si conduce sottoterra, dovrebbe esserci sempre e dappertutto solo la più nera oscurità. Forse non è inutile ribadire ancora una volta la parafrasi corretta: Malpelo ama le notti estive prive di luna perché la volta celeste gli appare allora sfolgorante di stelle, mentre il circostante paesaggio della 'sciara', della campagna e anche del mare è avvolto da una totale oscurità, che lo occulta e impedisce all'occhio di percepirlo. In quei momenti il fanciullo, disteso a terra sopra il suo sacco, con il viso e gli occhi rivolti al cielo, si abbandona alla quiete notturna, al riposo e alla contemplazione della volta stellata. Egli detesta invece le notti di luna, perché la luce lunare offusca la luminosità delle stelle, attenuando il fascino suggestivo del cielo stellato, e soprattutto regala spicco e nitidezza di contorni agli elementi del paesaggio sublunare, i quali ricordano al Rosso il suo duro e disperato destino: il mare, in cui si riverbera con infinite scintille la luce della luna (lo scintillio del mare contribuisce a togliere risalto al cielo stellato e a darne invece ai contorni della campagna e della 'sciara'), la campagna (qui considerata soprattutto come l'elemento che confina con la 'sciara', immediatamente suscitando il ricordo o la percezione di questa) e soprattutto la 'sciara', la quale, alla luce della luna, appare più arida, spoglia e desolata che mai. Riaffiorano di conseguenza in Malpelo i consueti pensieri cupi e sepolcrali. Cfr. la postilla 1, *Notti estive e firmamento in Rosso Malpelo*, alla parte seconda del mio volume *Donne, mari, cieli. Studi su Verga e Quasimodo europei*, pp. 221-250.

ma descrizione, meravigliosa e a fortissimo impatto visuale, coincide con lo spettacolo offerto dal cielo estivo sereno nelle notti di luna nera, ed è squisitamente verista: Verga riproduce ciò che egli medesimo abitualmente contemplava, con intenso piacere, quando risiedeva in zone della sua isola distanti dalla città. Chiunque abbia trascorso un periodo estivo in Sicilia e vi abbia ammirato il cielo e il paesaggio da una località di campagna priva di illuminazione, sa che nelle notti senza luna è impossibile distinguere, neppure vagamente, i contorni del paesaggio, mentre in cielo le stelle brulicano in modo spettacolare, come a sciami radianti. La vista della volta stellata sfolgorante suscita in Malpelo benessere fisico e morale e un senso di piacevole abbandono, talché egli dimentica per un attimo il suo tetro e angoscioso destino. Vi sono due parole dal tratto intensamente visuale, le quale recano forti connotazioni positive dal punto di vista psicologico ed emotivo. La più importante è «luminaria». Nella narrativa verista di Verga, infatti, gli addobbi di luci detti «luminaria» sono sempre concomitanti a eventi festosi (ho compiuto il controllo sulla *LIZ* 4). Se invece che di Malpelo si stesse discorrendo di un bambino o di un ragazzino come tanti o quasi tutti, verrebbe fatto di pensare che egli giochi con le stelle, che si metta a sognare o a fantasticare. Da non sottacere né sottovalutare è anche il valore dell'apparentemente banale aggettivo «belle»: le «belle notti d'estate», cioè le notti estive sentite da Malpelo – di cui in questo caso il narratore si fa portavoce – come belle, sono soltanto quelle senza luna. Si noti che una parola soltanto, «godersi», semanticamente assai pregnante ma scevra di carattere visuale, qualifica in modo diretto lo stato d'animo rasserenato di Malpelo.

Il secondo spettacolo è quello offerto dalla natura nelle notti di luna piena: lo splendore luminoso delle stelle si attenua notevolmente, mentre la luce della luna rende visibile il paesaggio di superficie: il mare, scintillante dei riflessi della luce lunare, la campagna e soprattutto la 'sciara', la quale appare più che mai orrida. La percezione di questo orrore ridesta in Malpelo i consueti pensieri masochisti, cupi e sepolcrali. Nella seconda descrizione, la porzione di testo a carattere in senso stretto eidetico-visuale (da «il mare» a «desolata») è racchiusa tra due segmenti che marcano il fortissimo disagio emotivo di Malpelo, cioè tra «perciò odiava le notti di luna» (considerazione della voce narrante; le notti di luna sono l'oggetto dell'odio, sono risucchiate nella sfera del sentimento e a esso si amalgamano) e la considerazione masochista e angosciata del Rosso: «Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto». L'autore ha dovuto incorniciare in modo così pronunciato il secondo spettacolo al fine di evitare che il paesaggio estivo rischiarato dal plenilunio sembrasse al lettore un paesaggio avvertito sì da Malpelo come a lui estraneo e ostile ma anche come oggettivamente bello e dolce. Senonché, l'impatto estetico-visuale esercitato sulla quasi totalità dei lettori, sprovvisti di familiarità con le notti estive siciliane, dalla luce lunare che rischiarava la campagna e fa scintillare il mare, è stato talmente forte che, come si è scritto, il paesaggio sublunare è stato avvertito per quasi un secolo come meraviglioso e dolce per se stesso; e si è ritenuto che il nevrotico o psicotico Malpelo odiasse la luce lunare perché gli impediva di sentirsi immerso nelle tenebre più totali e assolute. Esse soltanto, di cui la 'sciara' nera e desolata sarebbe prefigurazione e componente concreta, sarebbero ormai dal ragazzino costantemente desiderate. Il fraintendimento si deve cioè al fatto che numerosi lettori, sulla scia di Russo, hanno imposto a Malpelo (e anche a Verga) il loro proprio gusto eidetico-visuale, romanticheggiante e banale, senza capire che Malpelo gode come bello, dolce, meraviglioso, il cielo sfolgorante di stelle nelle notti di luna nera e odia i plenilunii perché rendono visibile l'orrore della 'sciara'.

Il fatto che un simile, non lieve, fraintendimento sia accaduto e tenacemente si sia perpetuato nel corso di un secolo o quasi trova ovviamente una ragione non spregevole, a suo modo poetica. Molti, a partire dallo stesso Russo, hanno intuito che la natura notturna raffigurata da Verga aveva relazioni abbastanza profonde con quella di Leopardi, specie con quella della *Ginestra*. Nella prima strofa della *Ginestra* Leopardi nota infatti che, «contenta dei deserti» (*Can*, p. 42, v. 7), la ginestra fiorisce rigogliosa «su l'arida schiena» (ivi, v. 1) del Vesuvio sterminatore, e che il suo profumo «il deserto consola» (ivi, v. 37) «dell'impietrata lava» (ivi, v. 19). Nella strofa conclusiva il poeta profetizza al fiore che esso verrà prima o poi ucciso da una nuova colata lavica. Non sono questi, accennati da Russo, però, i versi leopardiani che Verga rielabora nelle due immagini (o spettacoli) della natura notturna. All'inizio della quarta strofa della *Ginestra* ricorre un momento tipico del rapporto di Leopardi con la natura-paesaggio. Scrive il poeta: «Sovente in queste rive, / Che, desolate, a bruno / Vestite il flutto indurato, e par che ondeggi, / Seggo la notte, e su la mesta landa / In purissimo azzurro / Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle, / Cui di lontan fa specchio / Il mare, e tutto di scintille in giro / Per lo vòto seren brillare il mondo» (ivi, p. 43, vv. 158-166). Si tratta di un paesaggio in parte fedele a realtà e in parte irreale ma verosimile, virtuale forse. Non è un quadro (un dipinto), non è una riproduzione fotografica; potrebbe essere forse reso mediante una serie di inquadrature cinematografiche, ma, soprattutto, lo si potrebbe ricostruire mediante le tecniche digitali. Nei versi or ora citati la luna è assente; lo sfolgiorio delle stelle è però sufficiente a rischiarare il paesaggio e a fare scintillare la superficie del mare, talché la cavità del cielo, il mare e lo spazio che dalle pendici del monte giunge fino all'orizzonte cielomare sono riempiti e accesi di bagliori sfavillanti. Verga scinde l'immagine leopardiana in due nature notturne corrispettive ai medesimi luoghi ma viste, letteralmente e veristicamente, con una luce diversa: dapprima quella delle stelle, poi quella della luna.

Vi è invero in *RM* un altro tratto eidetico letificante, che precede nella narrazione e nel tempo della storia quello della natura notturna consegnata al cielo stellato. Esso è composto di elementi per certi versi 'reali', cioè da Malpelo sparsamente osservati prima di chiudersi nella cava; il ragazzino lo vagheggia per un istante nel desiderio prima di tornare alla ineluttabile realtà: è un tipo di evasione che d'indi innanzi si vietterà. Il tratto è corrispettivo a una sequenza di immagini tutte diurne e allagate dal sole. Da esse si sprigiona, oltre al fascino estetico, una umana bontà delle situazioni:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena – o il carrettiere, come Compare Gaspare che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna – o meglio ancora avrebbe voluto fare il contadino che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, fra i folti carrubi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui.

(*RM3*, p. 62)

A ogni mestiere compiuto all'aria aperta e in pieno giorno corrisponde uno specifico 'sottoinsieme' di elementi naturali, specifici colori e perfino una specifica gradazione di luce (massimamente intensa quella corrispondente al mestiere di manovale, meno intensa quella che rischiarava l'operosità del contadino). Questa sequenza di immagini splendide ha tuttavia un impatto visuale meno forte rispetto alle descrizioni della 'sciara' tetra e nerastra e al cielo estivo notturno sfolgorante di stelle. Ciò è dovuto alle intrusioni del narratore («certamente egli avrebbe preferito di fare», «o meglio ancora avrebbe voluto fare»), per se stesse sobrie, ma tali da dare evidenza al registro narrativo

a discapito del livello espressivo puramente eidetico. L'incanto che la sequenza di immagini sempre ha esercitato sui lettori deriva dalla perfetta compenetrazione reciproca, in esse, di visualità e di musicalità: impatto visuale e impatto uditivo vi sono perfettamente bilanciati e fusi. Verga ottiene la musicalità da un lato mediante un fitto ricorso ad aggregati fonetico-sonori (o sillabico-acustici) dolci, aggraziati, limpidi e lievi, intervallati qua e là da qualche aggregato aspro per evitare l'eccesso di eufonia, e dall'altro lato mediante la serie di coordinate dalla cadenza ritmica armoniosa, pausate attraverso un uso efficace dell'interpunzione. È questa una anticipazione dell'atmosfera complessiva di *Je*.

È tempo di spendere poche parole su *Je* e sulle ragioni per cui, nelle due novelle, Verga crea livelli eidetici che paiono l'uno il contrario dell'altro. A tal fine occorre fare un passo indietro. Si è ricordato che l'influenza della prima cantica dantesca investe tutti i livelli espressivi di *RM*. Chi ben guardi, il paesaggio ostile, angosciante e maledetto della 'sciara' ha stretto con *Inf* un legame che non si riduce neppure al mero livello eidetico-visuale. Verga modifica le parole e le frasi di Dante attraverso altre parole e altra materia verbale che pure sembrano straordinariamente affini a quelle di Dante. Quel «si stendeva malinconica e deserta [...] e saliva e scendeva in *picchi* e *burrioni*, nera e *rugosa*» (corsivi miei) è sì una concentrata riproduzione visuale dell'ambiente e della livida pietra di Malebolge. Ma non soltanto l'immagine è uguale, sebbene cambino le parole: uguali o quasi son pure i suoni, gli aggregati fonetico-sonori o sillabico-acustici; e per questo motivo si sono riferiti con una certa larghezza, all'inizio del presente lavoro, vocaboli e valori fonici caratteristici delle Malebolge.

In verità Verga prestò la massima attenzione, nel periodo verista-rusticano, alla corrispondenza tra il livello fonetico-sonoro del testo e la qualità dei 'contenuti'. La dissonanza è un modo poetico-formale atto a esprimere un disvalore totale. Agli albori della scelta naturalista lo scrittore si rivolse a *Inf*, continuando con strenua perseveranza la ricerca sugli aggregati fonetico-sonori striduli, aspri, duri, gracchianti, che aveva iniziato a partire da *Storia di una capinera* (1870-1873). In *RM(1-3)* la famosa durezza e asprezza linguistica di Verga consegue il primo esito maturo; essa troverà anni dopo il proprio approdo più complesso e illustre nel *Mastro-don Gesualdo*.

Inf costituì per lo scrittore siciliano una ricca miniera di parole, di agglomerati consonantico-vocalici (non necessariamente coincidenti con quelli sillabici) e di effetti sonori duri, striduli, rauchi, gracchianti.¹ *RM(1-3)* è debitore a *Inf* delle parole in cui l'elemento fonico-acustico dominante risiede negli aggregati duri e gutturali (e nelle loro numerose variazioni morfologiche) -acchi-, -epp-, -ghi-, -ghe-, -icchi(a)-, -occa-, -cco-, -sbra-, -schia-, -schiu-, -sga-, -sghe-, -sgo-, -ucco-, e in quelli striduli (con le loro numerose variazioni morfologiche) -cre-, -cro-, -cru-, -gra-, -gre-, -sbr-, -scr-, -sgra-, -spro-, -stra-, -stre-, -stri-, e via dicendo.²

Mentre redige *RM(1-3)*, Verga ha già concepito *Mal*. La principale ragione per cui egli rinuncia a un uso massiccio della dissonanza nel percorso tra *RM(1-3)* e il *Mastro* è che la materia di *Mal* non è unilateralmente negativa. *Mal* si sottrae in certa misura alla visione puramente 'infernale' del mondo. Nel romanzo si fronteggiano e quasi si bilanciano

¹ Cfr. il mio volume sopra citato *Dai suoni al simbolo*, spec. alle pp. 46-48, alle pp. 213 sgg. e alle pp. 230-232.

² La morfologia degli aggregati fonetico-sonori mediante i quali Verga imprime al suo primo racconto verista un assetto fonetico-sonoro duro, aspro, stridulo, gracchiante è stata da me definita e descritta secondo sei tipi fondamentali nel volume *Dai suoni al simbolo*, cit., cui si rinvia per ogni ulteriore delucidazione inerente la questione in oggetto. Cfr. *ivi.*, pp. 123-124 e anche 133 e 321.

da un lato la tenacemente operosa, semplice, costruttiva attività umana e l'inclinazione umana ad affetti radicati, teneri, duraturi, e dall'altro lato la cupidigia, l'istinto di sopraffazione e la tendenza umana al facile godimento edonistico. Avvalendosi di un lessico tosco-italiano dal tratto più popolaresco rispetto a quello delle novelle e di una sintassi antiletteraria (che mima il parlato) lo scrittore riuscì a ritrarre in *Mal*, in modo bilanciato ed equilibrato, senza prevalenza del tratto fonetico-sonoro duro e stridulo, la speciale sonorità del suo dialetto: impasto linguistico splendido di suoni duri e di suoni dolci, di suoni stridenti e di suoni armoniosi.

I sondaggi da me effettuati sul livello fonetico-sonoro del romanzo dimostrano che Verga, quando prese a scrivere *Mal*, aveva già compiuto una ricerca molto accurata anche sui suoni diafani e lievi: sul modo di renderli o preponderanti in certe porzioni di testo o di mischiarli a quelli aspri e gracchianti all'interno di una medesima porzione di testo. Il testo composto tra *RMI-3* e *Mal* che possiede esattamente tutti i caratteri dei quali ero alla ricerca è *Je*.

L'autore lascia intendere che in *Je* persegue in modo programmatico la dolcezza fonica: negli abbozzi il primo diminutivo è *Jele*. *Jele* rivelava però troppo apertamente che il tratto del protagonista è delizioso, amabilissimo: ancorché, ad arte, non sia raffigurato nella novella l'aspetto fisico di lui (il corpo è agile e prestante, in ogni caso), sempre egli si comporta in maniera con tutti gentilissima, servizievole, sommamente paziente. Anche *Jeli* (diminutivo ipocoristico di Raffaele, corrispettivo del catanese Raffieli) tuttavia dice che il significante-nome proprio e il personaggio si corrispondono e sono dolci come il miele. Il personaggio resta fino alla fine dolce come il miele, fino a quando sente la spina, il chiodo, il *veleno* che gli lavorano dentro: il miele si trasforma in fiele, il giovane si avventa su don Alfonso e lo sgozza.

Come si diceva, in *Je* vengono tratteggiati con mano abbastanza felice immensi spazi naturali, sotto il sole o sotto le stelle, incontaminati, arcadici, sottomessi solo al ritmo costante e immutabile delle stagioni; spazi dai contorni indistinti e dunque intenzionalmente poco realistici («Lo si vedeva sempre di qua e di là, pei monti e nella pianura»: *Je*, p. 13). Leopardi, che fornisce un contributo modesto al lessico del racconto, offre invece un aiuto importante nella raffigurazione della natura sconfinata, mediante i noti espedienti stilistici atti a suscitare echi generici e indefiniti, che recano le sfumature della vaghezza, della lontananza, della indeterminatezza. Si considerino alcuni quadretti:

i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle *nitrivano* nei pascoli; i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, *taceva*, sotto il cielo fosco e i grilli *scoppiettavano* fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrivivano al rovalo, e il viottolo che *suonava* gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che *trillavano* in alto, al caldo, nell'azzurro! le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia; il *buon odore* del fieno in cui si affondavano i gomiti, e il *ronzio* malinconico degli insetti della sera, e quelle *due note dello zufolo* di *Jeli* – *iuh! iuh! iuh!* che facevano pensare alle cose lontane.

(*Je*, pp. 13-14; corsivi miei)

Col marzo tornarono le allodole nel piano, i passerii sul tetto, le foglie e i nidi nelle siepi, Mara riprese ad andare a spasso in compagnia di *Jeli* nell'erba soffice, fra le macchie in fiore, sotto gli alberi ancora nudi che cominciavano a punteggiarsi di verde. [...] Scorazzavano pei campi al seguito del branco dei cavalli, entrando nelle stoppie dietro i mietitori, passo passo coll'armento, fermandosi ogni volta che una giumenta si fermava a strappare una boccata d'erba. La sera, giunti al ponticello, se ne andavano l'uno di qua e l'altra di là, senza dirsi addio.

(ivi, pp. 21-22)

Jeli quindi se ne stava nei campi tutto l'anno, o a Don Ferrante, o nelle chiuse della Commenda, o nella valle del Jacitano, e i cacciatori, o i viandanti che prendevano le scorciatoie *lo vedevano sempre qua e là*, come un cane senza padrone. Ei non ci pativa, perché era avvezzo a stare coi cavalli che gli camminavano dinanzi, passo passo, brucando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi, attorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano; *egli avea il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva* come spira il vento quando porta il temporale, e *di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare. Ogni cosa avea il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare* in tutte le ore del giorno. Così, verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, la cavalla mora si accostava masticando il trifoglio svogliatamente, e stava anch'essa a *guardarlo*, con grandi occhi penserosi.

(ivi, p. 16)

Era una bella giornata calda, nei campi biondi, colle siepi in fiore, e i lunghi filari verdi delle vigne, le pecore *saltellavano e belavano* dal piacere, al sentirsi spogliate da tutta quella lana, e nella cucina le donne facevano un gran fuoco per cuocere la gran roba che il padrone aveva portato per il desinare. I signori intanto che aspettavano si erano messi all'ombra, sotto i carrubi, e *facevano suonare* i tamburelli e le cornamuse, e *ballavano* colle donne della fattoria che parevano tutt'una cosa.

(ivi, p. 46)

Ognuno dei luoghi recati ha un fortissimo impatto visuale: non pittorico, non teatrale e neppure riconducibile all'inquadratura cinematografica o televisiva realistica. Oltre a numerosi atti e sensazioni visuali i passi riproducono numerosi e intensi atti e sensazioni acustici (non solo i rumori: anche il silenzio), talora in maniera onomatopeica, e un unico fatto olfattivo. La vista di un'esperienza tattile è quella che scatena l'impulso omicida finale e perciò, credo, l'Autore prima della conclusione della novella evita di soffermarsi in modo speciale sulle percezioni tattili. Le sequenze proposte sopra sono fiabesche e stilizzate, piene di movimenti, lenti e veloci; possono essere 'transcodificate' efficacemente solo dal cinema d'animazione (la sensazione olfattiva, l'odore del fieno, si congiunge a una sensazione visuale: quella dei gomiti che affondano nel fieno stesso e dunque, virtualmente, a nari dilatate che annusano e dimostrano di godere dell'odore). Di più: se il bagaglio di conoscenze di Jeli è costituito da sensazioni visive, uditive, olfattive, prevale nondimeno l'importanza della visualità. Il guardiano di cavalli conosce perché vede, conosce ciò che vede e solo dalle esperienze visuali è in grado di ricavare una sorta di rudimentale sistema di significati delle cose: *«egli avea il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva [...] di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare. Ogni cosa avea il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare* in tutte le ore del giorno».

Ogni passo presenta altresì un tessuto fonico dolce, a tratti dolcissimo, appena chiazato qua e là di macchie asprigne atte a evitare effetti languidi.¹ Dunque livello eidetico e livello fonetico-sonoro si corrispondono organicamente, così come, in maniera anti-tetica, si corrispondevano in *RM. Je*, però, è tutt'altro che un idillio e neppure raffigura, mai, paesaggi e situazioni edeniche. Forte vi è la discrasia tra il livello del senso letterale e i livelli, congruenti tra loro, eidetico-visuale e fonico-uditivo. Il livello eidetico-visuale non ha in verità dignità pari a quest'ultimo, come ha invece in *RM. Verga* ritenne necessario abbinare alla ricerca dei suoni dolci e melodiosi immagini e paesaggi che suscitassero agli occhi della mente del lettore l'impressione di spazi, se non del tutto be-

¹ Ho trattato dei molteplici espedienti che conferiscono a *Je* la sua qualità fonico-acustica dolcissima nel capitolo II (*Lo stridore e l'armonia*) della parte seconda del mio citato volume *Donne, mari, cieli*, in part. alle pp. 201-219.

nigni e accoglienti, almeno affascinanti alla vista. Si sforzò però di non eccedere, e anche per questo scelse di dare a questi spazi contorni vaghi e indefiniti, poetici in senso leopardiano piuttosto che splendidi al modo della volta stellata di *RM*. In conclusione: il livello eidetico di *Je* è stato concepito in funzione di quello fonetico-sonoro e ad esso è stato sottomesso.

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
email: fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
email: fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
email: fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2009 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO*

LA 'CULTURA VISUALE' · I

ROBERTA CAPELLI, «Amor si pinge figurato»? Guittone (non) risponde	11
MAURO SCARABELLI, «Una figura della Donna mia». Un episodio di polemica antifigurativa nelle Rime di Guido Cavalcanti	21
LUCIA BATTAGLIA RICCI, Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato	39
GRAZIA MARIA FACHECHI, L'immagine traduttrice/traditrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli argomenti di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico	59
JOHANNES BARTUSCHAT, Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio	71
SUSANNA BARSELLA, La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron	91
ANDREA TORRE, Saggio di un commento ad emblemi petrarcheschi	103
MICHELANGELO ZACCARELLO, Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti	129
EUGENIO REFINI, Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili	141
ANGELICA LUGLI, Nuove riflessioni per il Tramonto della National Gallery di Londra	165
GIORGIO MASI, Lo sguardo di Michelangelo, poeta del «dunque»: proposte esegetiche	175
CARMELO OCCHIPINTI, Ligorio iconologo e la Paziienza di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'Occasione e Penitenza di Girolamo da Carpi	197
PAOLO PROCACCIOLI, Dai Modi ai Soneti lussuriosi. Il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola	219
GERARDA STIMATO, Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari: contagio epistolare come prima palestra di stile	239
RENZO RABBONI, Fra Aretino e Varchi: le lettere (e le rime) sull'arte di Nicolò Martelli	251
MARIA PIA ELLERO, Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso	271
MAIKO FAVARO, Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato	285
MARIA ANTONIETTA TERZOLI, Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone	299
QUINTO MARINI, Immagini di capitali europee dell'età barocca nei bischizzi di un ambasciatore della Serenissima	315
ROBERTO GIGLIUCCI, Classicismo ideale e realismo metafisico	331
AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, «Chiamàti per così dire dal testo»: i rami dell'Ortis 1816 ovvero Foscolo illustratore	347
GIULIANA NUVOLI, Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica	363
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Aspetti eidetico-visuali delle novelle Rosso Malpelo e Jeli il pastore	377
CRISTIANO SPILA, «Bianca agonia». La morte del cigno nell'arte e nella letteratura	391

* Sono disponibili le immagini a colori all'indirizzo http://www.libraweb.net/Documenti/Cultura_visuale_I.pdf