



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

L'assenza di lieto fine
in Giovanni Verga
Analisi del pessimismo verghiano tra
Dickens e Naturalismo

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Valerio Vianello

Prof. Mimmo Cangiano

Laureando

Riccardo Bertolin

Matricola

870350

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
LE ORIGINI E I PRINCIPI DEL NATURALISMO	10
I.1. Naturalismo e giornalismo	10
I.2. L'illusione romantica in <i>Madame Bovary</i>	15
I.3. <i>L'assomoir</i>	21
CAPITOLO SECONDO	
LA PRODUZIONE LETTERARIA VERGHIANA	29
II.1. Il periodo romantico verghiano	29
II.2. La novella <i>Nedda</i> come svolta nella produzione letteraria verghiana	33
II.3. I temi principali del Verismo verghiano	36
II.4. Un quadro delle famiglie verghiane ottocentesche	41
II.5. <i>Mastro don Gesualdo</i> , l'ultimo romanzo compiuto verghiano	52
CAPITOLO TERZO	
IL BINOMIO VERGA E DICKENS	64
III.1. <i>Oliver Twist</i> , un romanzo di protesta sociale	64
III.2. Un confronto tra personaggi verghiani e dickensiani	70
III.3. La filosofia antiutilitarista in <i>Hard Times</i>	78
III.4. L'alienazione come maggior elemento tragico in Verga e Dickens	86
CONCLUSIONI	91
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUZIONE

L'Ottocento è il secolo del Positivismo, movimento culturale sviluppatosi prevalentemente in Francia e in Inghilterra, che afferma il ruolo principale delle scienze nel progresso umano. Il termine "Positivismo" fu coniato per la prima volta dal filosofo francese Henri de Saint Simon, che teorizzò la nascita di una società al tempo utopica, basata sulla produttività delle classi sociali. Saint Simon scompose scientificamente non solo la società del suo tempo, ma anche le diverse epoche storiche, denominando "organiche" quelle più organizzate e "critiche" quelle più frammentate. Auguste Comte, discepolo di Henri de Saint Simon e iniziatore della filosofia "positiva", individuò uno sviluppo psicologico dell'evoluzione umana diviso in tre fasi. A ogni stadio corrisponde un'epoca storica e a occupare uno spazio rilevante è lo stadio "scientifico" (o positivo), che si differenzia dagli altri perché si fonda sulla razionalità e sull'osservazione degli eventi. Infatti, questa fase è attribuita all'epoca moderna ed è interessata alla descrizione dei fenomeni a cui corrispondono delle leggi alla base. Secondo Comte l'apice dello sviluppo delle scienze è la sociologia, cioè la disciplina che studia l'origine e l'evoluzione dell'organismo sociale. Su di essa, il filosofo francese sostiene si concentrino le leggi generali che governano le scienze particolari, come la matematica e la biologia, egli divise la sociologia in due campi principali: la "statica sociale", che studia la struttura ideale della società e la "dinamica sociale", che si occupa delle cause che determinano l'evoluzione sociale. All'evoluzionismo

sociale Herbert Spencer, filosofo britannico del diciannovesimo secolo, applicò le teorie sulla sopravvivenza della specie di Charles Darwin, dando vita al cosiddetto “darwinismo sociale”. Spencer, che contrariamente a Comte sosteneva il rapporto di antagonismo tra società e individuo, utilizzò a favore delle sue tesi anche il principio di adattamento di Lamarck per discutere della moralità individuale, che secondo il filosofo inglese si trasmette ereditariamente. La società è vista come la causa di tutti gli obblighi a cui l’individuo è sottoposto senza avere la possibilità di opporsi, per questo motivo la felicità, intesa come il fine dell’esistenza umana, è limitata dal dovere etico imposto.

A causa della Rivoluzione industriale di fine Settecento che interessò gran parte dell’Europa, le città vissero un periodo di intensa urbanizzazione, le fabbriche erano i luoghi di lavoro in cui era più richiesta manodopera e la figura del borghese guadagnò maggiore importanza. In un’epoca in cui i diritti dei lavoratori erano trascurati, le idee romantiche, quali l’esotismo, l’immaginazione e il principio “dell’arte per l’arte” passarono in secondo piano. Molti intellettuali decisero di descrivere le realtà di tutti i giorni, nella quale i protagonisti non erano più eroi o personaggi dell’antichità, bensì figure appartenenti alla vita quotidiana, il cui fine non era il compimento di azioni memorabili, ma la lotta alla sopravvivenza o la ribellione a un sistema opprimente. Il genere letterario più utilizzato fu sicuramente il romanzo, che in molti casi divenne un mezzo di propaganda per criticare gli abusi della società ottocentesca, esclusivamente interessata al profitto a discapito dei ceti più poveri, si menziona per esempio il romanzo *Oliver Twist* (1838) di Charles Dickens che racconta i maltrattamenti subiti da un orfano di nove anni.

In questo elaborato si intende analizzare il Naturalismo francese e il Verismo italiano, cioè correnti letterarie la cui caratteristica principale è quella di descrivere oggettivamente i fatti accaduti. In particolare, il principio dell’impersonalità di Flaubert, uno dei più

importanti esponenti del Naturalismo francese, sostiene che il ruolo dell'artista nella sua opera sia comparabile a quello di Dio nella creazione, in quanto dev'essere invisibile e onnipotente:

Si prenda di nuovo il caso di Madame Bovary: dove si impone l'ottica della protagonista, Emma non solo vede, ma è anche vista vedere, come ha sottolineato Auerbach; nel senso che la sua "visione" è veicolata e riferita attraverso il linguaggio del narratore, che rimanda ad una visione più acuta e complessa di quella del personaggio, capace di organizzare e chiarire quanto Emma non sarebbe in grado di vedere e di esprimere con tanta lucidità e precisione.¹

Hyppolyte Taine, critico positivista che coniò il termine Naturalismo, derivò il comportamento umano da tre fattori: il patrimonio genetico ereditato, l'ambiente sociale e il momento storico di appartenenza. Infatti, è pratica comune, sia nei romanzi naturalisti sia nei romanzi veristi, quella di descrivere nei minimi particolari l'origine, i costumi dell'ambiente sociale (proverbi, modi di fare, abitudini) da cui il protagonista proviene, l'anno di nascita o di un riferimento storico. Tutti questi elementi contribuiscono a una maggiore comprensione del lettore, a cui è lasciato il compito di giudicare la realtà rappresentata. Nel 1880, Émile Zola, altro esponente di spicco del Naturalismo francese, pubblicò il saggio *Le roman expérimental*, in cui afferma che l'autore è sia un osservatore sia uno sperimentatore. È "osservatore" perché crea un punto di partenza sulla base delle sue osservazioni, è "sperimentatore" perché dalle premesse iniziali colloca i personaggi in determinate situazioni da lui scelte. L'estrazione sociale dei personaggi, ricollegandosi al pensiero di Hyppolite Taine, viene utilizzata come dato scientifico, così come l'ambiente, e come fine c'è la ricerca di una verità che spieghi le leggi sociali a cui gli stessi personaggi

¹ GUIDO BALDI, «Narratologia della storia» e «Narratologia del discorso»: Appunti per una rassegna e una discussione, in «Lettere italiane», vol. XL, n. 1, 1988, p. 123.

sono sottomessi. A questo proposito si menziona i *Rougon-Macquart*, un ciclo di venti romanzi scritti dallo stesso Zola nel ventennio che va dal 1871 al 1893, di cui si riporta l'inizio della prefazione:

Voglio spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo d'esseri, si comporti in una società, sviluppandosi, per dare vita a dieci, a venti individui, che appaiono, al primo colpo d'occhio, profondamente dissimili, ma che l'analisi dimostra profondamente legati gli uni agli altri. L'ereditarietà ha le sue leggi, come la gravità. Cercherò di trovare e di seguire, risolvendo il doppio problema dei temperamenti e degli ambienti, il filo che conduce matematicamente da un uomo ad un altro uomo. E quando avrò in pugno tutti i fili, quando terrò fra le mani tutto un gruppo sociale, farò vedere questo gruppo all'opera come attore d'un'epoca storica, lo creerò mentre agisce nella complessità dei suoi sforzi, analizzerò al contempo la somma della volontà di ciascuno dei suoi membri e la spinta generale dell'insieme.²

L'espressione "l'eredità ha le sue leggi, come la gravità" spiega il principio da cui parte "l'esperimento" dell'autore, il quale come uno scienziato si propone di arrivare a una soluzione, sommando tutti gli elementi che riesce a raccogliere. Leggendo il saggio *Le roman expérimental* Zola non si propone di arrivare alla stessa infallibile specificità di una scienza comune, ma si propone di spiegare con esattezza il suo metodo di scrittura del romanzo. A tal proposito, Giovanni Verga, massimo esponente del Verismo, nella sua prefazione a *I Malavoglia* offre una spiegazione più soggettiva rispetto alla società e al progresso umano. Lo scrittore siciliano presenta la sua opera come uno studio sincero, specificando come Zola il suo ruolo di osservatore egli si dimostra pessimista perché ogni ceto sociale, pur diversificato dall'educazione o dall'ambiente di appartenenza, può rientrare nella categoria dei vinti. Il termine utilizzato con frequenza dallo stesso Verga è importante,

² ÉMILE ZOLA, *La fortuna dei Rougon*, trad. italiana di Loredana Zagagnini, Roma, Fermento, 2015 (Paris 1871), p. 5.

non solo perché indicato nel titolo della collana di romanzi che si prepone di scrivere, ma perché risulta significativo in ambito positivista. La conquista del progresso viene giudicata in maniera diretta da parte dell'autore e, per quanto utile, rappresenta un ostacolo alla moralità come si vedrà nel corso di questo elaborato. Nel volume *Giovanni Verga* Luigi Russo spiega una differenza sostanziale tra i naturalisti e i veristi che riguarda il concetto spaziale. Il Naturalismo francese concentrava tutte le sue analisi in una realtà nazionale, il cui centro era la città di Parigi, scelto come campo d'osservazione sia perché storicamente rappresentava già da tempo il riassunto della nazione, sia perché già dagli ideali romantici si riteneva che le città fossero le più grandi fonti di vizi umani. Mentre il Verismo italiano trovò nelle regioni un argomento di maggiore ispirazione, proprio perché ciascuna possedeva una propria individualità, che permetteva all'autore di realizzare un'analisi ancora più precisa. A livello linguistico, descrivendo le vicende di una realtà più piccola come quella di una regione, l'autore per offrire un quadro più realistico doveva essere in grado di riprodurre espressioni dialettali o proverbi caratteristici di quel particolare territorio. Il panorama siciliano permise a Verga di esprimersi anche in dialetto, rendendolo un tratto distintivo sia per la sua prosa sia per la caratterizzazione dei suoi personaggi. Ad esempio, nella novella *Rosso Malpelo* un elemento apparentemente insignificante come il colore dei capelli del protagonista arriva a condizionarne il rapporto con la società, proprio a causa di un proverbio siciliano che associava il colore rosso dei capelli a un animo malvagio. Se Giovanni Verga raccontò la povertà in una regione economicamente arretrata com'era la Sicilia, Charles Dickens descrisse i lati negativi della Rivoluzione industriale in Inghilterra attraverso il romanzo a sfondo sociale. Tutti i romanzi dello scrittore inglese sono ambientati in epoca vittoriana in cui, per quanto vigesse un codice etico molto severo, fenomeni sociali come la prostituzione e lo sfruttamento minorile erano molto presenti. Avendo provato sulla sua pelle

quest'ultimo, Charles Dickens fu un sostenitore dei ceti più bassi e una costante nelle sue opere sono gli inizi difficili dei protagonisti, di giovane età, che si scontrano contro una realtà nemica, rappresentata spesso dalla figura senza scrupoli del borghese. Tuttavia, ciò che contraddistingue i romanzi dickensiani il lieto fine, tipico anche dei romanzi di formazione settecenteschi come *Pamela* di Samuel Richardson, che rompe la staticità presente nei primi capitoli. Invece, nella poetica verghiana la staticità dura, ad esempio nella novella *Fantasticheria*, appartenente alla raccolta *Vita dei campi*, viene indicata con l'espressione "ideale dell'ostrica", di cui in seguito si riporta l'estratto:

- Insomma l'ideale dell'ostrica! - direte voi. - Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo, che quello di non esser nati ostriche anche noi -. Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano - forse per quarto d'ora - cose serissime e rispettabilissime anch'esse.³

Giovanni Verga, la cui poetica sarà centrale nell'analisi di questo elaborato, non fu uno scrittore verista fin dall'inizio. Le opere giovanili denotano un attaccamento agli ideali romantici, oltre che un forte interesse politico visibile nei primi romanzi come per esempio *I Carbonari della montagna* caratterizzato da una forte polemica antifrancese, o *Sulle lagune* ambientato nel 1861 in una Venezia ancora sotto il dominio austriaco, quando l'Italia aveva raggiunto l'indipendenza. I personaggi della prima parte della produzione letteraria verghiana sono governati da passioni e fantasie amorose che vivono in maniera turbolenta, spesso intrecciata con ambizioni artistiche. La volontà di Verga nell'affermarsi come scrittore è visibile nei suoi viaggi e nelle sue permanenze soprattutto a Firenze e a Milano,

³ GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, Roma, Newton Compton editori, 1999, p. 98.

in cui l'autore avverte la necessità di uscire dalla realtà provinciale siciliana. Il suo trasferimento gli diede la possibilità di frequentare rinomati circoli letterari, inoltre sviluppò una forte avversione contro il materialismo borghese, che fu responsabile del progressivo pessimismo che lo portò a aderire al Verismo nella seconda parte della sua produzione letteraria. In questo testo, si intende concentrarsi sull'analisi dei temi del Verga maturo, tenendo però in considerazione gli aspetti che si sono conservati nel passaggio dalla poetica romantica alla poetica verista.

Se in Verga, il destino appare come una somma matematica degli elementi che caratterizzano la vita dei personaggi, qual è il principio morale che si può ricavare dalle conclusioni delle sue novelle e dei suoi romanzi? Se in termini zoliani, lo scrittore oltre a essere un osservatore è uno sperimentatore, perché il pessimismo verghiano è tanto incisivo da escludere la possibilità di un lieto fine? Se le sue opere si basano su uno stile oggettivo, è una scelta soggettiva verghiana quella di precludere ai personaggi principali la felicità?

CAPITOLO PRIMO

LE ORIGINI E I PRINCIPI DEL NATURALISMO

I.1. Naturalismo e giornalismo

Nel volume *Letteratura e giornalismo* di Clotilde Bertoni si discute sul rapporto tra la carriera giornalistica degli scrittori naturalisti francesi e il movimento letterario da loro fondato:

L'attività giornalistica si fa così per gli scrittori più pressante più estranea alla loro vocazione; ma proprio per questo in grado di fornirle un imprevisto nutrimento, di aiutarla a incanalare le aspirazioni più innovative o a portare a galla quelle più sotterranee. Soprattutto per il naturalismo la stampa è un determinante retroterra: arricchisce i suoi “documenti umani”, sostiene il suo rifiuto degli intrecci studiati, la sua attenzione alle zone infime o scandalose dell'esperienza; e inoltre, lo incoraggia a combinare le sue tensioni più profonde, e non facilmente conciliabili, l'impegno referenziale e lo zelo riformistico.⁴

Successivamente, dopo aver menzionato Balzac, Clotilde Bertoni introduce la figura di Émile Zola e spiega gli effetti positivi della sua esperienza nel giornalismo sulla creazione dei *Rougon-Macquart*:

⁴ CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e Giornalismo*, Roma, Carocci Editore, 2015, p. 15.

Però, nella stesura dei *Rougon* il giornalismo è un pimento costante: l'impostazione monografica dei singoli volumi, consacrati ognuno a un aspetto della società francese, affonda in inchieste attente laboriose, avventurose persino, e in un meticoloso lavoro di documentazione che, come attestano i dossier preparatori, si avvantaggia spesso di articoli e inchieste precedenti.⁵

In particolare, si giudica significativo l'episodio riguardante la difesa dalle false accuse di spionaggio rivolte all'ufficiale francese ed ebreo Alfred Dreyfus, che nel 1894 venne condannato e deportato a causa del forte sentimento antisemita dell'epoca. L'intervento zoliano è rilevante per molteplici motivi: il primo perché è una prova storica dell'impegno intellettuale di uno dei più celebri esponenti del Naturalismo in ambito sociale, che dimostra grande capacità di consultazione ed elaborazione delle fonti a disposizione; secondo perché è il ritorno di un giornalista che nel frattempo era diventato a tutti gli effetti uno scrittore (Zola aveva esercitato la professione di giornalista dal 1865 al 1881); terzo perché contiene la testimonianza di un'evidente partecipazione soggettiva di Zola, sottolineata dall'espressione «J'accuse», ripetuta per otto volte, protagonista nella lettera di protesta diretta al presidente della Repubblica e pubblicata il 13 gennaio 1898 sul quotidiano *L'Aurore*. Altra ragione saliente, soprattutto per le tesi positiviste presenti nel Naturalismo, è la polemica di Zola rivolta a uno degli accusatori di Dreyfus, il colonello Paty du Clam, di basarsi su fonti poco attendibili come per esempio lettere anonime.

Viceversa, per quanto riguarda Honoré De Balzac, giudicato precursore del romanzo naturalista, Bertoni spiega il suo rapporto negativo con il giornalismo elencandone i motivi legati alla polemica dell'autore francese sulla facilità di asservimento al potere della stampa o sulla sistematica ricerca di fatti scandalosi per fare notizia. Tuttavia, basandosi sul volume

⁵ Ivi, p. 18.

di Giacomo Debenedetti intitolato *Verga e il Naturalismo*, la figura di Balzac è cruciale nella risposta alla domanda che lo stesso Debenedetti si pone sulle poetiche del Naturalismo.

L'espressione che il critico italiano utilizza è quella di «enciclopedico» per indicare lo stile di Balzac ed è un termine che stabilisce attraverso il pensiero di Hippolyte Taine. Enciclopedico per due ragioni principali: la prima riferita al linguaggio che, cercando di riassumere scientificamente il pensiero dell'uomo dell'epoca, è specializzato in ogni campo discusso e di conseguenza presuppone un lettore desideroso di apprendere nuovi termini o espressioni; la seconda interessa l'opera di Balzac *La comédie humaine* con cui l'autore francese si prefigge lo scopo di scrivere una storia naturale dell'uomo. Un obiettivo che Taine non reputa artistico e che si fonda sull'idea determinista che le abitudini e i comportamenti umani siano tutti comprensibili e riconducibili a una spiegazione.

Per questo principio di causalità Luigi Russo, nel già menzionato volume *Giovanni Verga*, aveva spiegato la differenza tra lo scrittore siciliano ed Émile Zola soffermandosi sulle rispettive analisi:

Zola è scrittore prosastico, e Verga è prosatore melodico per eccellenza. Zola è medico, Verga è uomo; Zola è uno spirito scientifico, Verga un sofferente; l'uno si compiace della lucidità delle sue diagnosi, l'altro pare che sfugga alla pungente angoscia delle sue analisi e delle sue rappresentazioni, aborrendo da ogni prolissità di descrizioni e di racconti e scorciando la sintassi dei suoi periodi, come se fossero dei lamenti soffocati e disviati.⁶

Taine riconosce *La comédie humaine* come modello di scientificità e la definisce «una struttura ciclica», elogiando la capacità di Balzac di collegare tutte le vicende come se costituissero un unico romanzo.

⁶ LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Edizioni Laterza, 1995, p. 59.

Nel saggio *Balzac e la leggibilità del romanzo. «Préface» e Poetica di un sistema* di Marco Stupazzoni si comprende che la concezione dello scrittore francese reinventa la definizione stessa di romanziere, in quanto quest'ultimo non concepisce più un'unica opera per condividere con il lettore le sue idee e le sue analisi, bensì trasmette la sua esperienza in altri volumi, rendendo cioè un romanzo la parte di un ciclo. Successivamente, la stessa teoria di frammentazione si vide anche nella seconda metà dell'Ottocento nel Ciclo dei Vinti di Giovanni Verga e, se per diversi motivi furono portati a termine solo due dei cinque romanzi previsti, l'autore siciliano mostrava già di avere un'idea concreta e ben consolidata sulla suddivisione del suo studio sulla società, proprio come si è osservato anche nel ciclo dei venti romanzi zoliani *I Rougon-Macquart*.

Un altro elemento fondamentale, soprattutto per un'opera di grandi dimensioni come *La comédie humaine*, è l'utilizzo delle prefazioni stesse, che a partire da Balzac non rappresentarono solamente un metodo per introdurre gli argomenti discussi in seguito, quanto più un efficace collegamento tra le vicende di due opere appartenenti allo stesso ciclo. In questo modo, la prefazione rende più armoniosa la struttura creata e rappresenta al meglio l'evoluzione anche dei singoli personaggi che non sono più legati al termine di una singola storia, ma possono venire ripescati per il prosieguo di altre. In sintesi, le prefazioni de *La comédie humaine* sono programmazioni che in un ciclo mostrano il punto sullo svolgimento dell'opera nella sua completezza, in cui l'autore conferma il risultato delle osservazioni passate e annuncia le osservazioni future. La differenza con la prefazione del Ciclo dei Vinti è evidente ed è ampiamente condizionata dalle dimensioni delle due opere, ma anche in questo caso non si può negare l'influenza dei naturalisti in Verga.

Per ammissione zoliana, Balzac è il padre del Naturalismo, poiché è il primo a sottolineare con la sua produzione letteraria quanto l'ambiente che circonda i personaggi sia

determinante nella loro caratterizzazione ed evoluzione. Oltre a Balzac, Zola considera il romanzo *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt pubblicato nel 1865 come un'opera di formazione. I fratelli Goncourt scrissero una prefazione per questo romanzo, in cui elencarono in vari punti il loro programma che era per la maggior parte naturalista, di cui in seguito si riportano alcune frasi:

Il pubblico ama i romanzi falsi: questo romanzo è un romanzo vero. Ama i libri che fanno finta di andare nel gran mondo: questo libro viene dalla strada. Non si aspetti la fotografia scollacciata del Piacere: lo studio seguente (notiamo la parola studio) è la clinica dell'Amore. Il pubblico ama altresì le letture anodine e consolanti... questo libro, col suo triste e violento modo di distrarre, è fatto per contrariare le sue abitudini e nuocere alla sua igiene.⁷

Le espressioni «questo è un romanzo vero» e «questo libro viene dalla strada» sono giustificate dai fratelli Goncourt riassumendo il secolo XIX come democratico e liberale. In una delle loro diverse dichiarazioni utilizzano il termine «umanità» e discutono sul ruolo del romanzo come genere letterario, giudicando quest'ultimo in continua crescita attraverso i temi di inchiesta e analisi sociale e dimostrando come l'immaginazione e l'illusione romantica siano ormai superate. Inoltre, i fratelli Goncourt considerano la tragedia come una fonte di pateticità e commozone, chiedendosi se i protagonisti di un dramma debbano per forza appartenere alla nobiltà o comunque ai ceti più alti, concludono che anche il popolo, inteso come insieme di individui appartenenti alle classi sociali meno abbienti, ha uguale diritto a essere rappresentato per poter far riflettere il pubblico di lettori.

Di particolare rilevanza sono due affermazioni sul Naturalismo dello stesso Zola. La prima affermazione dell'autore francese riguarda il rifiuto di essere considerato egli stesso

⁷ GIACOMO DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti editore, 1983, p. 309.

il caposcuola dei naturalisti. Zola, dopo aver precisato che la corrente letteraria non ha bisogno del protagonismo di un poeta come il Romanticismo, indicò la figura di un fisiologo, Claude Bernard, come maggiore fonte di ispirazione per il movimento. La seconda affermazione, che in seguito si riporta, interessa invece lo scopo principale naturalista e contiene un'evidente critica alla società dell'epoca la quale, ricollegandosi alla citazione di Luigi Russo nel volume *Giovanni Verga*, permette di comprendere che il ruolo del romanziere dev'essere associato a quello di un medico che studia secondo regole scientifiche il malessere della società:

L'ora è venuta di studiare tutto, di tutto dire. Quando una società è in putrefazione, quando la macchina sociale si guasta, il compito dell'osservatore e del pensatore è quello di notare ogni nuova piaga, ogni scossone inatteso... Viviamo sulle rovine di un mondo. Abbiamo il dovere di studiare queste rovine, studiarle con franchezza, senza timore né menzogne, per trarne gli elementi del mondo a venire. La scienza ci guida; sta diventando universale, da mezzo secolo ha invaso la letteratura, rinnovando la storia, la critica, il romanzo. Perché si vorrebbe impedirci di conoscere le realtà umane?⁸

I.2. L'illusione romantica in *Madame Bovary*

Si apre questo secondo capitolo concentrandosi sulla figura retorica della sineddoche. La cura di un dettaglio non solo aiuta una maggiore comprensione da parte del lettore, ma assicura anche una migliore fluidità stilistica e ritmica che esclude gli interventi del narratore soprattutto nell'introduzione degli argomenti.

Nel volume *Il naturalismo francese. Studio su Gustave Flaubert*, Ferdinand Brunetière discute sul metodo flaubertiano nella rappresentazione di un sentimento:

⁸ Ivi, p. 322.

Un altro procedimento è la trasposizione sistematica del sentimento sul piano della sensazione, o piuttosto la traduzione del sentimento tramite una sensazione esattamente corrispondente. Eppure, se Charles l'avesse voluto le sembrava che dal suo cuore si sarebbe sprigionata un'improvvisa ricchezza come i frutti maturi cadono dalla pianta se si allunga la mano.⁹

Nell'estratto viene menzionata la figura di Charles Bovary, uno dei personaggi principali di *Madame Bovary*, opera cardine della produzione letteraria di Flaubert. Alcune fonti testimoniano che il romanzo tragga spunto da un fatto di cronaca accaduto nel 1848 a Rouen nel nord della Francia, in cui una giovane donna sposata con un medico sarebbe morta suicida a causa di numerosi debiti a lei attribuiti. Successivamente alla morte, il vedovo si sarebbe a sua volta tolto la vita dopo aver scoperto i tradimenti della defunta moglie. Il romanzo venne successivamente criticato dalla società borghese dell'epoca e l'autore, colpevole di aver scritto una storia sugli adulteri di una donna sposata, avrebbe risposto alle accuse con la frase «Madame Bovary c'est moi», attribuendosi la stessa insoddisfazione della protagonista.

Il termine bovarismo, coniato dal filosofo francese Jules de Gaultier, indica un forte desiderio di evasione dalla realtà, che si ritiene simile a quello di molti personaggi verghiani, uno su tutti 'Ntoni Malavoglia. Nelle prime pagine del romanzo ci sono due regressioni di grande rilevanza che riguardano rispettivamente i personaggi di Charles ed Emma Bovary. Le regressioni garantiscono al lettore una conoscenza più estesa della coppia a livello caratteriale e, come anticipato all'inizio del paragrafo, sono proprio i piccoli dettagli che consentono un'investigazione più profonda e rivelatrice sul loro stesso futuro.

Il nuovo teneva ancora il berretto sui ginocchi. Era un copricapo di tipo

⁹ FERDINAND BRUNETIÈRE, *Il Naturalismo francese. Studio su Gustave Flaubert*, trad. italiana di Iacopo Leoni, Pisa, Pacini Editore, 2022 (Paris 1880), p. 32.

composito, nel quale si ritrovavano tutte insieme le caratteristiche del cappuccio di pelo, del ciapska, della bombetta, del cappello di lontra e della berretta di cotone: insomma, una di quelle povere cose che, nella loro muta bruttezza, hanno una misteriosa profondità d'espressione, come il viso di un imbecille.¹⁰

E in seguito, per quanto riguarda il passato della consorte:

Raccontava storie, portava notizie, faceva commissioni in città e, di nascosto, prestava alle più grandi qualche romanzo che aveva sempre nelle tasche del suo grembiule e di cui la buona signorina leggeva lunghi capitoli negli intervalli del suo lavoro.¹¹

Viceversa, il matrimonio non è mai un singolo dettaglio nelle opere naturaliste. Il romanzo flaubertiano è una testimonianza che l'unione di due personaggi può essere un espediente narrativo con cui gli autori studiano gli interessi identici o opposti di due famiglie, come accade in *Madame Bovary*. Si pensi al primo matrimonio di Charles Bovary, appartenente a una famiglia di ceto piccolo-borghese, che sposa una donna molto più avanti con l'età di lui, per volere della madre. Lo scrittore francese puntualizza che la stessa madre di Charles dovette eliminare molti partiti e ciononostante la convivenza non riuscì per un'evidente differenza di età e per il desiderio di libertà negata ancora una volta a Bovary, che credeva di liberarsi dalla sottomissione materna. Il matrimonio è un cambiamento radicale nella vita dei diretti interessati che influisce sulla routine dei personaggi e mette in evidenza differenze soprattutto caratteriali e di interesse. Il luogo della convivenza è un altro argomento di fondamentale importanza. Al di là della casa, utilizzata come simbolo per creare un contrasto tra i doveri coniugali femminili e maschili, nel romanzo si sottolinea

¹⁰ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, trad. italiana di Ottavio Cecchi, Roma, Newton Compton editori, 1994 (Paris 1856), p. 40.

¹¹ Ivi, p. 60.

anche il contrasto tra i piccoli e i grandi centri, che evidenziano le mentalità opposte tra marito e moglie.

Emma Bovary, attraverso la letteratura e le riviste, sogna nella prima parte del romanzo la vita caotica presente in una città grande come Parigi ed essendo cresciuta in un convento e successivamente in un contesto campagnolo, il suo atteggiamento è impaziente ed estremamente attratto dalla novità, che nel suo matrimonio con Charles viene presentata come una vera e propria utopia. La monotonia nell'Ottocento, oltre a essere rappresentata attraverso la vita lavorativa maschile, venne anche sottolineata dai doveri femminili riguardanti la gestione della casa e l'educazione dei figli.

In Inghilterra, già nel XVIII secolo figure importanti come Mary Astell e Mary Wollstonecraft avevano protestato contro la scarsa istruzione prevista per le donne e il matrimonio d'interesse, che coincideva con una vita sottomessa a obblighi coniugali che negavano i diritti fondamentali femminili.

Si ritiene indicativa la scelta di Flaubert di far terminare la prima parte con il trasferimento a Yonville-l'Abbaye, cioè un borgo vicino a Rouen, una vera e propria città. Il trasferimento in sé è la conseguenza dei due caratteri opposti dei coniugi Bovary: l'irruenza e l'irrequietudine di Emma originate da un desiderio di conoscenza e soprattutto di ribellione alla noia e a qualsiasi regola, come dimostra la descrizione del suo passato, inserita da Flaubert per motivarne gli ideali; mentre il carattere mite del marito viene rappresentato dal suo rifiuto di abbandonare il comodo ambiente della piccola città, dalle abitudini e, in ottica lavorativa, dalla posizione che si stava progressivamente consolidando.

In *Madame Bovary*, la divisione tra marito e moglie è dimostrata attraverso un elenco di singoli dettagli di diverso peso, che coincidono con pensieri, abitudini, esperienze,

desideri. Flaubert, in linea con il metodo naturalista, crea delle premesse per arrivare alla comprensione di un risultato, ovviamente senza che alcun giudizio interrompa la narrazione.

Il dettaglio più importante che Flaubert spiega prima di tutto negli anni adolescenziali di Emma Bovary è che lei è un personaggio romantico in un mondo pieno di realismo. Questa affermazione si basa sulla domanda che lo studioso Per Bjørnar Grande pone nel suo saggio *Desire in Madame Bovary* riguardante il motivo di una conversione da religiosa a romantica della protagonista. Come nella precedente citazione, nel saggio viene menzionato il gusto letterario della giovane sposa, ponendo in risalto vere e proprie eroine come Giovanna D'Arco o nobildonne come Agnès Sorel, in ogni caso tutti personaggi storici fuori dall'ordinario, distanti dal suo stile di vita. La sua formazione letteraria si fonda il dominio dei sentimenti sulla ragione, la passione per l'esotismo, cioè i viaggi verso realtà lontane e l'eroticismo, cioè la volontà estrema di provare sempre nuove esperienze amorose. Parigi è menzionata come centro di tutti i desideri di Emma Bovary, nonostante non la raggiunga mai. Nell'introduzione si era già discusso dell'importanza della capitale francese come luogo simbolo naturalista per lo studio delle passioni umane. Nell'opera flaubertiana, si comprende quanto sia un sogno provinciale, come per Verga potevano esserlo le città di Firenze e Milano, ambientazioni delle sue opere giovanili.

Il rapporto tra provincia e città, tra monotonia e progresso, tra sogno e realtà è un sistema di contrasti che preannuncia un finale tragico, cioè il suicidio della protagonista che si ritiene l'unico vero episodio romantico del romanzo, dettato però dalla fatalità del destino. Emma Bovary è il solo personaggio dell'opera flaubertiana in grado di coltivare gli interessi romantici, è il simbolo dell'individualità che si contrappone di fatto alla massa. L'uomo-massa principale è il marito Charles Bovary, completamente sottomesso al sistema rigido realista, il cui carattere è il risultato di una partecipazione passiva alla vita coniugale, o più

semplicemente alla vita in sé. Il tradimento è concepito dalla protagonista non solo come la soddisfazione di un bisogno, ma come un esempio di esaltazione dei propri ideali connesso alla ribellione alle regole imposte dalla società. Dai suoi adulteri non riceve la complicità necessaria a rendere il romanzo romantico, perché il romanticismo stesso non può essere rappresentato né dall'amore cieco e obbediente del marito, né dalla soddisfazione di un bisogno sessuale dei suoi amanti, per questo quando la protagonista si rende conto che i suoi ideali non sono corrisposti, che i suoi sogni sono solo illusioni, decide di togliersi la vita, di abbandonare un sistema impossibile per lei da accettare.

Sebbene Gustave Flaubert fosse uno dei principali esponenti del Naturalismo francese, emerge dai suoi scritti un reportage pubblicato postumo *Voyage en Bretagne: Par les champs et par les grèves*. In questo reportage, si apprende del suo pellegrinaggio in Bretagna, in particolare in luoghi legati alla figura del visconte François-René de Chateaubriand, considerato il precursore del Romanticismo francese. Chateaubriand, oltre ad avere avuto un'importante carriera politica, viaggiò molto e i suoi temi riguardano mete esotiche, incroci tra culture distanti, ma anche meditazioni religiose, individualismo, passioni umane e uno stretto rapporto con la natura. Nel reportage si comprende l'ammirazione di Flaubert per la figura del visconte in quanto il pellegrinaggio è in realtà un tributo che lo scrittore francese paga a Chateaubriand prossimo alla morte, visto che aveva già fatto costruire la sua tomba.

Sia *Madame Bovary* sia *L'Éducation sentimentale*, pubblicato nel 1869, testimoniano un pessimismo radicale di Gustave Flaubert, il cui scopo è la spiegazione della differenza tra la realtà e un'illusione derivata anch'essa, come quella verghiana, da idee giovanili romantiche come dimostra il pellegrinaggio in Bretagna e il suo epistolario.

Nella produzione flaubertiana non si può individuare una prima o seconda parte come in quella verghiana, perché il Realismo dello scrittore francese esclude il Romanticismo solo per la narrazione oggettiva e per il risultato estremamente coerente delle sue osservazioni. La figura di natura romantica di Emma Bovary in questo senso risulta un esperimento che in Verga, proprio per esigenze realiste, non assume mai un ruolo così importante come quello del protagonista. In Madame Bovary il materialismo è comunque un tema molto presente, così come lo è la rigidità delle classi sociali, è per questo che si considera l'esperimento ancora più importante per la corrente letteraria del Naturalismo francese.

I.3. *L'assomoir*

Sulla base della dichiarazione sul Naturalismo di Zola riguardo il malessere della società, si introduce un romanzo appartenente al ciclo dei *Rougon-Macquart*, *L'assomoir*, pubblicato nel 1877. *L'assomoir* ha diversi punti in comune con l'opera dei fratelli Goncourt e rappresenta la degradazione della protagonista femminile con un linguaggio ampiamente criticato dalla società del tempo, in quanto ritenuto eccessivo e brutale. Tra tutte le critiche negative è utile menzionare il giudizio di Victor Hugo, il quale, dopo aver assegnato a Zola una determinata volontarietà nel descrivere la miseria in modo fin troppo dettagliato, si attribuì in seguito nella scrittura de *Les Misérables* un ruolo da medico e moralista, dichiarando di aver addolcito gli effetti della povertà.

Ma per quanto ci si possa concentrare sulla scelta dell'autore, i naturalisti privilegiano l'indagine e gli esperimenti per avere un romanzo che possa definirsi clinico, che sia cioè in grado di diagnosticare le cause e le conseguenze del malessere della società e, nonostante questo, sia nello studio verghiano sia nello studio naturalista è indispensabile

tener conto di un fattore legato all'imprevedibilità. Infatti, qualsiasi analisi non dipende solamente dall'influenza data dall'ambiente di provenienza dei personaggi perché ogni narratore è al corrente dell'individualità di ognuno. Per esempio, la povertà, raccontata nei suoi effetti più catastrofici, non impedisce il vizio, così come il risollevarsi da uno stato economico disastroso non esclude l'ipotesi di ritornarci. Per questo motivo si ritiene necessario mettere in dubbio che la possibilità di lieto fine sia una scelta totalmente dipendente da Giovanni Verga.

Sulla base dell'analisi precedente su *Le roman expérimental*, si ribadisce che l'autore è lo sperimentatore che sceglie le determinate situazioni in cui il protagonista si ritrova coinvolto, ma tenendo conto della scientificità su cui i romanzi veristi e naturalisti fanno affidamento e della variabile legata all'imprevedibilità dei personaggi, ci si domanda se il finale sia invece un'operazione riguardante sia l'oggettività data dalle osservazioni, sia la soggettività data dalla scelta delle situazioni. Inoltre, prendendo come esempio il protagonista de *La roba* di Giovanni Verga e valutandolo in ottica positivista, è lecito chiedersi per quale motivo, nonostante la sua condizione economica positiva, viene rappresentato in maniera così tragica alla fine della novella.

Questo caso più unico che raro si pone in contrasto con la già citata povertà appartenente all'opera zoliana *L'assomoir* in cui emerge un dettaglio fondamentale che si sostanzia in una variabile data dall'imprevedibilità: il vizio.

Il vizio nel romanzo zoliano in questione si identifica con l'alcolismo nel quale la protagonista cade. Ad ogni modo, prima di analizzare il simbolo rappresentato dalla distilleria, si intende concentrarsi sulle sue relazioni. Gervaise Macquart ha due figli con Lantier, quest'ultimo l'abbandona all'inizio del romanzo per un'altra donna, in seguito si sposa con Coupeau, zincatore che le promette una vita felice al suo fianco per poi diventare

un alcolista. Gervaise ha un ruolo attivo sia in ambito domestico sia in ambito lavorativo, visto che è una madre e che, nel massimo periodo di benessere economico, è la proprietaria di una lavanderia. Ciò che è interessante ai fini della comprensione dell'opera è che, in un determinato momento dello svolgimento che coincide con il periodo successivo al matrimonio tra Gervaise e Coupeau, la povertà è stata superata e che il progresso anche a livello sociale è un fattore che si è verificato pur partendo da condizioni iniziali precarie.

Nel saggio di Lorenzo Resio "*Operare da vero artista*": *anatomia desanctisiana dei romanzi di Zola* durante l'analisi desanctisiana dell'opera *L'assomoir* viene giustamente ribadita la caratterizzazione zoliana delle due famiglie esaminate nel ciclo dei suoi romanzi:

Avevano una presa notevole sulla scienza: è proprio il pensiero dei due rami della famiglia Rougon-Macquart, uno destinato alla prosperità, ma solo per mezzo di compromessi importanti, l'altro alla miseria e alla promiscuità.¹²

E riferendosi proprio alla famiglia Macquart, di cui fa parte la protagonista de *L'assomoir*, si nota che c'è un importante espediente letterario nello svolgimento dell'opera che porta il lettore a comprendere quanto la fortuna economica e sociale, data dal matrimonio, non sia destinata a durare. Infatti, dopo quattro anni in cui la coppia aveva messo da parte dei guadagni, Coupeau subisce un grave infortunio lavorativo che segna inesorabilmente il suo ruolo nelle vicende. In un primo momento la sua posizione era quella di un marito affidabile che costituiva la principale fonte di speranza e sostentamento per la sua stessa famiglia, poi a causa del vizio dell'alcol la sua figura si associa sempre più chiaramente a quella del precedente compagno di Gervaise, Lantier, ossia un uomo profondamente distaccato dai suoi doveri coniugali che vive sulle spalle della moglie.

¹² LORENZO RESIO, «*Operare da vero artista*»: *anatomia desanctisiana dei romanzi di Zola*, in «Letteratura e Scienze», 2019, p. 7.

Proprio per questo, la figura di Gervaise subisce anch'essa un'involuzione cruciale. Le sue responsabilità si moltiplicano non solo perché diventa proprietaria di un'attività, ma soprattutto perché il vizio di Coupeau, che incide gravemente sul suo equilibrio psicologico, comincia a minacciare anche lei e i giudizi della società assumono sempre più un tono offensivo. Inoltre, Zola giudica opportuno rendere ancora più significativo l'episodio dell'infortunio di Coupeau, inserendo la presenza stessa di Gervaise, costretta a osservare la caduta del marito assieme alla figlia. Si riportano due estratti del romanzo, utili a comprendere l'efficacia della tecnica narrativa di Zola:

In quattro anni una sola volta era andata a prenderlo al suo lavoro. Quel giorno era la seconda volta. Ella non poteva assistere a quello spettacolo, il sangue le si accendeva quando vedeva il suo uomo fra cielo e terra in siti ove nemmeno i passeri non si arrischiano.¹³

E in seguito, descrivendo la tragicità dell'episodio:

Il suo corpo descrisse una larga curva, si volse due volte sopra sé stesso, e venne a fiaccarsi in mezzo alla strada col tonfo sordo di un batuffolo di pannilini gittati dall'alto Gervasia, istupidita, colla gola squarciata da un grido straziante, rimase colle braccia in aria.¹⁴

Nel primo estratto ci sono due espressioni temporali rilevanti: la prima riguarda il già citato periodo di stabilità economica che dura quattro anni, mentre la seconda fornisce un numero che rafforza la tesi riguardante la fatalità del destino della famiglia a cui appartiene la protagonista.

¹³ ÉMILE ZOLA, *L'assomoir*, trad. italiana di Emanuele Rocco, Milano, Liber Liber, 2015 (Paris 1877), p. 199.

¹⁴ Ivi, p. 202.

«Quel giorno era la seconda volta» è un'espressione che si giudica totalmente voluta dall'autore proprio per una questione numerica. La frequenza delle visite della moglie al marito è quasi inesistente in un periodo temporale piuttosto lungo e, sebbene l'autore ne attribuisca il motivo alla paura stessa della moglie nel vedere il marito all'opera, si ritiene che la scelta numerica possa dipendere anche dalla quantità di lavoro destinata a Gervaise, che di fatto prima di diventare proprietaria della sua attività è una proletaria. Ma al di là del miglioramento sociale della protagonista, ciò che si intende sottolineare è la reazione di Gervaise alla caduta del marito sulla quale non può nulla. Quindi quella che a livello numerico può risultare una coincidenza, in realtà è un dettaglio che si aggiunge alla descrizione del principio della decadenza della famiglia.

La caduta fisica di Coupeau viene dopo poche pagine accompagnata alla sua caduta morale e l'episodio appena citato è simbolico per la rappresentazione del rapporto sentimentale tra marito e moglie, ma anche tra Gervaise e Lantier. Malgrado l'impegno e la dedizione dimostrati dalla protagonista, il romanzo assume dimensioni sempre più antisociali, ampiamente criticate nell'epoca della sua pubblicazione. L'ostinazione di Zola e la precisione nella rappresentazione di qualsiasi dettaglio sulla causa scatenante il declino della famiglia è la dimostrazione del suo ruolo nella critica verso la società dell'epoca, che non è corrotta solo ipoteticamente. Nel saggio già citato di Lorenzo Resio si menziona il legame tra il pensiero di Zola e Herbert Spencer riguardo la teoria dell'ereditarietà, dal quale però l'autore francese riesce a distaccarsi offrendo il ritratto individuale di ogni personaggio. Ciò che viene specificato nella prefazione, cioè il rapporto intrinseco tra i componenti delle due rispettive famiglie, è in realtà un pretesto per una ricerca più ampia, associabile a quella balzacchiana e a quella dei fratelli Goncourt. La fatalità del destino, descritto attraverso le tragedie dei personaggi, non è un fatto estraneo alla società, bensì è il risultato di

un'involuzione ottenuta attraverso la trasgressione delle norme sociali stesse. Ogni personaggio, essendo dentro un sistema sociale rigido e monotono, è inevitabilmente il soggetto di un cambiamento.

Si ritiene opportuno considerare che per quanto i protagonisti di una vicenda risultino realistici, essi tendono chiaramente a conservare una parte fittizia di invenzione dell'autore, essendo l'oggetto delle diverse situazioni in cui si ritrovano coinvolti nei vari esperimenti zoliani. Viceversa, la società intesa come l'insieme di elementi, regole e comportamenti che circondano i personaggi, è uno spaccato preciso e veritiero che racconta al lettore l'epoca descritta. Attraverso il realismo in cui Zola descrive i fatti riguardanti il suo tempo si comprende la sua critica di fondo che, nel saggio di Mariella Muscariello *De Sanctis e il Positivismo*, è una critica tanto negativa da essere definita una vera e propria demolizione. Basandosi infatti sugli *Studi su Emilio Zola* di Francesco De Sanctis, il saggio discute sulla rivoluzione zoliana e associa ai personaggi de *L'assommoir* degli attributi animaleschi, i quali contribuiscono ad allontanare l'immagine del progresso umano:

«Quei quadri di Zola - scrive De Sanctis – crudi e turpi riescono altamente morali, e più bestialmente laido è il quadro, più si rivolta e reagisce la coscienza di un uomo, l'ideale.» Come dire che Zola, come già Macchiavelli, «con l'una mano distrugge con l'altra edifica». La misura scandalosa di questo accostamento si riduce notevolmente rilevando come l'«apertura mentale e la disposizione ad accettare novità culturali» convivano in De Sanctis, complice Vico, con un'idea ciclica della storia letteraria, con la volontà di non operare fratture tra tradizione e modernità: è in questa prospettiva che Zola è, per sua ammissione, «marmoreo» al pari di Dante e che l'oltranza provocatoria dei suoi romanzi seduce il pubblico, perché quest'ultimo, al pari della fortuna per Macchiavelli, è «come la donna, vuol essere soggiogato e ama la forza e l'ardire».¹⁵

¹⁵ MARIELLA MUSCARIELLO, *De Sanctis e il Positivismo*, in «Viaggio d'Europa. Culture e letterature», n. 19, 2012, pp. 259-260.

Ne *L'assomoir* la distilleria di papà Colombe è il luogo principale in cui si concentrano gli sviluppi del romanzo. Si individuano ora tre momenti salienti che contribuiscono alla spiegazione della teoria precedentemente menzionata, cioè l'involuzione dei personaggi in questione. Inizialmente Coupeau fa la sua proposta di matrimonio a Gervaise promettendole una vita felice e tranquilla al suo fianco proprio all'interno del locale che dà il titolo al romanzo. A poche pagine dall'addio di Lantier vediamo la protagonista femminile completamente dedicata alla famiglia e al lavoro, allo stesso modo Coupeau è un giovane operaio di ventisei anni, che sogna di avere una famiglia con Gervaise. Entrambi sono estranei al vizio dell'alcol e dopo un primo tentennamento della ragazza, il matrimonio si concretizza e in seguito hanno una figlia di nome Nina.

Il secondo momento saliente si colloca al centro del romanzo. Dopo l'infortunio sul lavoro, Coupeau non ha più gli stessi ideali in linea con la società, diviene inaffidabile e inizia a frequentare la distilleria di papà Colombe e i clienti abituali del locale. È importante sottolineare che se l'esistenza di Coupeau si avvia verso una curva discendente, l'attività di Gervaise è ancora tanto florida da consentirle di organizzare un pranzo, in cui Coupeau non si presenta proprio perché all'assomoir, intento a proseguire con il vizio dell'alcol. Questo episodio è la fine del rapporto tra la coppia. Se prima Gervaise aveva scusato il comportamento di Coupeau, concentrando le sue energie sulla famiglia e sul lavoro, ora diviene sempre più vulnerabile all'ambiente che la circonda e risulta decisivo anche il ritorno di Lantier, che si stabilisce senza problemi nella casa dei coniugi. Il personaggio di Lantier, se analizzato in rapporto alla società descritta, richiama fortemente la figura di 'Ntoni ne *I Malavoglia* per un motivo che si reputa legato agli esperimenti dei due autori. Per essere completa l'analisi di un romanzo naturalista o verista non deve dimostrare solamente personaggi influenzati dalle norme sociali, bensì deve valutare e descrivere anche chi non è

sottomesso, introducendo variabili indipendenti al progresso sociale, come per esempio i vizi. Ma i due romanzi differiscono per una ragione ben precisa: la trasgressione alle regole sociali di 'Ntoni Malavoglia è isolata, non riesce a influenzare alcun membro poiché ognuno è cosciente del proprio ruolo e malgrado le avversità continua a rispettarlo. Tuttavia, nel terzo momento saliente che riguarda la presenza dei due coniugi all'assomoir nel romanzo zoliano, si legge di un cambiamento radicale della protagonista. L'autore francese racconta dello scoramento di Gervaise già nelle pagine precedenti quando oramai è chiaro al lettore che il sistema familiare ha subito una rottura definitiva, quando a causa dei debiti è costretta a lasciare la sua casa e la sua attività. Inoltre, un altro episodio fondamentale è la morte della madre di Coupeau che conduce quest'ultimo a una perdita completa della ragione, ma non prima di aver trasmesso il suo vizio a Gervaise. Nel terzo punto della nostra analisi sulla distilleria di papà Colombe, Zola spiega il cambiamento della protagonista della moglie di Coupeau, dividendolo in due fasi. La prima riguarda l'indecisione e la paura: Gervaise, dopo aver visto suo marito, non è sicura se parlarci o meno, come dimostrano le diverse volte in cui entra ed esce dal locale; la seconda riguarda invece l'accettazione: avendo compreso l'inutilità della sua resistenza, si lascia condizionare dalla proposta di suo marito e ne accetta le conseguenze, è il momento in cui il vizio entra a far parte della sua vita.

CAPITOLO SECONDO

LA PRODUZIONE LETTERARIA VERGHIANA

II.1. Il periodo romantico

Come evidenziato in precedenza, oltre alle prime pubblicazioni, la produzione letteraria dello scrittore siciliano si divide in due parti. La prima riguarda il periodo romantico e giovanile dello scrittore che dura un decennio e va dall'anno 1865 fino al 1875, dalla scrittura di *Una peccatrice* alla pubblicazione di *Eros*, che di fatto chiude definitivamente il periodo romantico. In questo arco temporale, Giovanni Verga fu fortemente influenzato dalla vita in città, visto che nel 1869 si trasferì a Firenze per poi spostarsi a Milano nel 1872. Firenze, come scrisse al fratello Mario in una lettera, si rivelò per lo scrittore un passo significativo perché in quegli anni era la capitale politica e intellettuale italiana, che gli diede modo di frequentare i più importanti salotti letterari e di conoscere numerosi artisti e letterati italiani. Così fece anche a Milano, la cui prosperità economica e il cui fervore artistico e mondano lo entusiasmarono, come attestato dalle lettere che scrisse a Luigi Capuana. In queste corrispondenze, Verga sottolinea l'ispirazione poetica proveniente dalla vita caotica che conduceva e invita lo stesso Capuana a lasciare l'ambiente provinciale. A eccezione di *Storia di una capinera*, i romanzi scritti in questo periodo sono di matrice autobiografica e sono ricchi di episodi della vita mondana di cui, come anticipato,

si trova riscontro nelle sue corrispondenze. I personaggi delle opere sono regolati e consumati da valori sentimentali che li portano a una fine tragica, vengono descritte scene di vita aristocratiche, i protagonisti sono dei corteggiatori, la cui fantasia viene catturata da donne abituate a uno stile di vita lussuoso. In *Una peccatrice*, un giovane catanese si innamora della moglie di un conte e, spinto dal desiderio di conquistarla, compone un dramma, il *Gilberto*, che lo renderà famoso e che convincerà la donna di cui si è innamorato a vivere con lui. Mentre in *Eva*, un pittore siciliano si reca a Firenze per realizzare i suoi sogni di gloria, finendo con l'innamorarsi di una ballerina di teatro, la quale accetta di condurre con lui una vita lontana dai riflettori, perdendo il suo fascino. Come si può comprendere, la natura autobiografica in questi romanzi sta nel fatto che il protagonista compie le stesse esperienze dell'autore: è un giovane siciliano in cerca di gloria, che si innamora di una società a lui all'inizio sconosciuta, abbandonando gli affetti familiari con il sogno di affermarsi a livello artistico. Il motivo della tragicità dei finali non è solamente un'adesione alla figura dell'eroe romantico che muore consumato dalle sue passioni, ma rappresenta anche la critica verghiana verso una società che cerca di compensare la monotonia e l'avidità della mentalità borghese con il lusso e i vizi che ne derivano, dal quale il protagonista stesso era rimasto inizialmente affascinato. Il pessimismo dello scrittore ha origine dall'impossibilità dell'artista di condurre una vita interamente dedicata all'arte in un'epoca in cui la figura del letterato ha scarso valore, come evidenziato nel saggio di Riccardo Scrivano *Il Verga tra Scapigliatura e Verismo*:

Basti pensare alla frase, già più volte sottolineata dalla critica: “Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese Industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tale vita”,¹⁶

¹⁶ RICCARDO SCRIVANO, *Il Verga tra Scapigliatura e Verismo*, vol. XX, n. 6, 1965, p. 655.

In seguito, viene citato un pensiero del protagonista che Scrivano attribuisce allo stesso Verga:

Verso la fine del proprio racconto Enrico Lanti dice di sé: “La contraddizione che c’era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell’arte com’ero fuori del vero nella vita”. Fin troppo bene si può riferire al Verga stesso una frase come questa, non già nel senso che questa fosse la situazione in cui egli si vedeva, ma in quello egli sentiva di doversi tener lontano.¹⁷

Verga spiega nella prefazione del romanzo *Eva* come l’arte sia diventata un «lusso per scioperati» e come l’artista sia un prodotto sociale, dipendente dall’immagine che il pubblico ha di lui. Per questo motivo, l’artista non può più appoggiarsi ai valori morali, ma deve sottostare alle leggi della modernità, che stimano la sua arte in base al guadagno che produce. In questa disillusione artistica, Verga si rende conto dell’importanza del nucleo familiare e soprattutto della rilevanza che ha il mondo arcaico-rurale che conosce in quanto rappresenta un’opposizione alle leggi della modernità. Dalle lettere che scrive alla madre si può comprendere come l’abbandono della sua terra d’origine fosse vissuto come una colpa dallo scrittore siciliano, che si riflette anche nel romanzo *Eva*. Tuttavia, l’artista per essere tale deve stare al centro della modernità, prendendo un distacco radicale dalle sue origini, come discusso da Romano Luperini nel saggio *L’Eva verghiana*. Sia Verga sia il protagonista di *Eva* passano da una formazione romantica a un positivismo materialistico, che coincide con la perdita delle rispettive illusioni:

In Lanti Verga scrive la storia del proprio disincanto, del travaglio oscuro che lo porta a recidere le proprie radici e a lasciare alle proprie spalle la formazione romantico-

¹⁷ *Ibidem*.

risorgimentale dell'adolescenza e della prima giovinezza. Da questo punto di vista *Eva* è anche un'autobiografia intellettuale, il primo "esame di coscienza" di un letterato dopo l'Unità: non solo, dunque, un "ritratto dell'artista", ma il bilancio di una generazione. Il percorso è chiaramente delineato e va dall'idealismo romantico a un positivismo materialistico sfrondata da ogni consolazione ottimistica.¹⁸

Il tema principale del Romanticismo, l'amore, viene cancellato dalle politiche materialiste cittadine: il protagonista si innamora dell'immagine del prodotto sociale che lei rappresenta. Mentre *Eros*, romanzo conclusivo del periodo romantico pubblicato nel 1875, è caratterizzato dalla scissione della donna ideale, che viene rappresentata da più personaggi femminili in contrapposizione. Non a caso nel saggio *Livelli di Funzionalità onomastica in "Eros" di Giovanni Verga* di Bruno Porcelli, si sostiene la teoria che le iniziali dei nomi delle rispettive donne amate dal protagonista, cioè Emilia, Velleda e Adele, formino l'acronimo di *Eva*, una delle donne ideali nella poetica verghiana appunto. Indicativo è anche il titolo del romanzo, che non si riferisce direttamente alla donna amata in quanto come anticipato non esiste una vera e proprio protagonista femminile. Il termine *Eros* è correlato all'esperienza amorosa in sé. Luigi Russo definisce il protagonista, il marchese Alberto Alberti un «Odisseo moderno» che affronta le sue peregrinazioni amorose, rilevando anche la stanchezza artistica dello scrittore siciliano e considerando l'opera un romanzo d'addio.

Non bisogna dimenticare che la prima novella con sfumature veriste *Nedda* era stata pubblicata un anno prima, inoltre è rilevante anche l'inserimento in *Eros* del personaggio femminile Adele che, pur provenendo dall'ambiente provinciale di Belmonte, è incluso nell'esperienza amorosa che interessa Alberto Alberti. La cittadina di Belmonte è anche un riferimento shakespeariano, che rappresenta l'idea di un ambiente lontano dalle insidie della città.

¹⁸ ROMANO LUPERINI, *L'Eva verghiana*, in «Belfagor», vol. VI, n. 3, 1996, p. 300.

Il finale è tragico e rappresenta la volontà dello stesso autore di passare a un argomento più veritiero e semplice delle intricate situazioni a cui aveva dedicato le sue analisi. Giovanni Verga annuncia attraverso la confessione finale del protagonista, morto poi suicida, quali saranno i futuri temi che interesseranno le sue opere. Lo scrittore siciliano utilizza espressioni come «giovane Ortis», oppure «cospiratore da melodramma», per apostrofare ironicamente il protagonista, il quale non riesce a giungere a una maturità morale e a essere fedele al matrimonio, provocando prima la morte della moglie Adele e poi la propria.

II.2. La novella *Nedda* come svolta nella produzione letteraria verghiana

Il 15 giugno 1874 la novella verghiana *Nedda* fu pubblicata nella «Rivista italiana di scienze lettere ed arti» a Milano. *Nedda* condivide con il romanzo *Storia di una capinera* l'ambientazione siciliana e un amore mai vissuto. Il titolo *Storia di una capinera* richiama al ricordo dello stesso Verga di una capinera chiusa in gabbia, che diviene una metafora per indicare la protagonista del romanzo, che, come il volatile, è costretta in uno stato di prigionia che la porterà alla morte. È innegabile che Verga si sia ispirato al personaggio della Monaca di Monza de *I promessi sposi*, attestato anche dal fatto che lo scrittore siciliano inviò una copia del suo romanzo allo stesso Manzoni. Con l'autore lombardo, Verga condivide la sensibilità linguistica dello scriver bene visto che, oltre ai dialettismi e ai proverbi tipici dei suoi personaggi, le sue scelte lessicali mirano a un codice comune che possa essere compreso da tutti. Inoltre, come spiegato nel saggio *Verga fra Manzoni e Flaubert* di Lia Fava Guzzetta, dopo l'esperienza giovanile dei romanzi romantici, in qualità di uomo colto Giovanni Verga sentì le stesse responsabilità di Manzoni nello schierarsi a favore delle classi

più povere, in una costante ricerca alla giustizia negata da un'inadeguata distribuzione del potere. Questo pensiero sfocia poi nelle trame delle opere di entrambi gli autori e soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi. È importante sottolineare come l'evoluzione della figura del narratore costituisca un elemento fondamentale per comprendere il distacco verista verghiano dallo stesso Manzoni. L'autore lombardo si affida nei *Promessi Sposi* a una focalizzazione zero con una morale esplicita, in cui il narratore è il giudice di tutto ciò che succede. Se da una parte la novella *Nedda* segna la fine delle opere giovanili verghiane, dall'altra dimostra che Verga non aveva ancora maturato uno stile completamente impersonale. Lo scrittore siciliano assume un atteggiamento polemico nei confronti degli stessi argomenti trattati, schierandosi apertamente dalla parte della protagonista, apostrofandola con espressioni come «povera ragazza» o «povera figliuola», mentre con la stessa spontaneità critica le ingiustizie che la circondano, per questo motivo Verga è lontano dal concentrarsi solamente sulla narrazione. Un elemento chiave per comprendere il passaggio verghiano dal periodo romantico giovanile al periodo verista maturo è il focolare domestico, che si trova nell'inizio del racconto in questione. Verga istituisce un paragone, che anche in questo caso si basa su un ricordo, ma quello che risulta rilevante ai fini dell'analisi è il passaggio dall'ambiente borghese all'ambiente contadino. All'inizio viene descritta una zona di comfort dello stesso autore, il quale richiama termini appartenenti a un lessico totalmente estraneo al resto della novella. La pigrizia che si auto attribuisce l'autore-narratore si pone in netta contrapposizione con il lavoro forzato delle campagne siciliane di quell'epoca. L'incipit termina con la citazione della fattoria di Pino, alle falde dell'Etna al quale segue l'espressione: pioveva e il vento urlava incollerito, che crea un contrasto ossimorico, vista la sensazione di agiatezza espressa all'inizio. Proprio il principio del racconto viene definito nel saggio *La "Nedda" del Verga* di Giovanni Cecchetti una nota

borghese di scarso peso umano, che non è in linea con il resto della vicenda, infatti, come anticipato, la figura del focolare domestico evocata nelle prime righe non coincide con la fatalità del destino che impedisce alla protagonista della storia qualsiasi affetto.

Del già citato saggio di Ceccherini, si intende proporre un estratto che interessa il percorso letterario verghiano ai tempi della pubblicazione della novella:

Nedda non è la prima opera matura del Verga, né un saggio o un modello di quel che lo scrittore avrebbe fatto negli anni futuri, ma ne è semplicemente un annunzio. Mentre ci fa intravedere il grande artista, contiene anche la testimonianza dello scrittore passato, in quanto vi si sente ancora un Verga appartenente al suo vecchio mondo, impacciato sin dalle prime pagine (anzi soprattutto nelle prime pagine) e senza aver raggiunto quello stile che è «la forma... fusa col pensiero stesso». Nedda, insomma, sta al centro dell'opera verghiana: ci sono i difetti, le debolezze, le incertezze, specialmente stilistiche, degli scritti precedenti: a volte le disequaglianze espressive sono di più, ma ciò si deve al nuovo contenuto per il quale l'artista non ha ancora scoperto un linguaggio che sia ugualmente nuovo.¹⁹

Luigi Capuana, altro grande esponente del Verismo siciliano, la definì una svolta nel percorso letterario di Verga, la stessa opinione ebbe il critico Benedetto Croce vent'anni dopo. *Nedda* è un bozzetto, cioè un racconto breve e realistico, i personaggi principali sono tutti di bassa estrazione sociale, per la prima volta Verga decide di descrivere la povertà della vita contadina nelle sue terre d'origini, invece di cimentarsi nelle passioni cittadine. Come spiegato nel saggio *Verismo e Positivismo artistico* di Vittorio Spinazzola, lo scrittore siciliano si schiera contro la morale plutocratica dei valori borghesi:

nel clima di malessere dell'età del trasformismo, il richiamo alla civiltà contadina come sede elettiva dei valori umani: donde l'esaltazione della gente dei campi,

¹⁹ GIOVANNI CECCHETTI, *La "Nedda" del Verga*, in «Belfagor», vol. XV, n. 3, 1931, p. 273.

schiettamente fedele a se stessa pur nell'avvilimento dell'ignoranza e della miseria: anzi, tanto più dotata di un energetico senso di responsabilità morale quanto più posta a prova dalle necessità della lotta per la sopravvivenza. Una sorta di reazione romantica all'incipiente capitalismo, basata sulla contrapposizione fra città e campagna e su una reviviscenza del mito del buon selvaggio in chiave populistica.²⁰

Dalla presenza di un inizio che non coincide con il resto della storia, da una vena polemica troppo esplicita, dalla mancata impersonalità e dall'assenza dell'indiretto libero, si può comprendere come la novella rappresenti un punto di congiunzione tra la produzione letteraria giovanile e le opere della maturità. L'autenticità dei dialoghi che coinvolgono la protagonista è la più evidente ricerca di oggettività da parte di Verga e dimostra quanto le aspirazioni dei ceti più poveri siano vanificate dalla fatalità del destino.

II.3. I temi principali del Verismo verghiano

A partire dalla raccolta *Vita dei Campi*, pubblicata nel 1880, Giovanni Verga comincia a focalizzarsi principalmente sulla povertà che affligge le campagne siciliane. Le novelle si contraddistinguono per uno stile che Romano Luperini nel volume *Giovanni Verga* definisce

rapido ed efficace, basato sulla scansione netta dei fatti e sul taglio drammatico.²¹

La vita dei personaggi è ripresa nella sua semplicità da una voce narrante oggettiva, la cui polemica personale tace, la cui vera morale è implicita. Le vicende sono raccontate

²⁰ VITTORIO SPINAZZOLA, *Verismo e Positivismo Artistico*, in «Belfagor» vol. XXV, n. 3, 31 maggio 1970, p. 255.

²¹ ROMANO LUPERINI, *Giovanni Verga*, Bari, Editori Laterza, 1975, p. 20.

come dei fatti di cronaca, così che ogni novella sembra «essersi fatta da sé», come scrive lo stesso Verga nell'inizio de *L'amante di Gramigna*, mentre spiega la sua concezione di opera d'arte. Nel periodo romantico la lotta dei protagonisti riguardava obiettivi quali la gloria artistica oppure la conquista di una donna desiderata da tutti, nella produzione verista l'unica lotta è quella della sopravvivenza. Se il pessimismo verghiano nel periodo romantico si riconduce alla svalutazione del mestiere dell'artista e alla mercificazione della sua arte, da questo momento si concentra sull'espressione da lui stesso coniata cioè «l'ideale dell'ostrica», presente in *Fantasticheria*, una delle novelle più conosciute della raccolta. L'espressione indica il destino comune di qualsiasi individuo, la cui condizione sociale ed economica è talmente estrema da non poter cambiare. Il mondo rurale siciliano è statico, dominato dalle leggi della sua etica, la cultura popolare è superstiziosa e legata alla «roba», altro termine chiave dell'universo letterario verghiano che darà il titolo a una novella pubblicata nella raccolta *Novelle rusticane* del 1893. La «roba» è il termine popolare con cui viene stimata la ricchezza di un individuo, la maggioranza dei personaggi sono però nullatenenti e la posizione lavorativa che occupano è ampiamente rimpiazzabile.

Come già anticipato, nell'inizio della novella *L'amante di Gramigna* c'è una discussione sulla definizione di opera d'arte, nella quale si sottolinea la brevità e semplicità delle vicende poi raccontate, la scelta della narrazione impersonale di un fatto ritenuto storico e il fascino che l'autore reputa di primaria importanza dello sviluppo delle passioni che viene definito «misterioso processo». Queste tre caratteristiche si ripropongono in maniera costante nelle novelle veriste verghiane.

Le passioni individuali sono costantemente messe in relazione alla coscienza collettiva rigida di una società in cui il ceto medio è assente. La Sicilia all'epoca non aveva avuto un processo di acculturazione paragonabile al settentrione o al centro-Italia, lo stesso

Capuana lamentò la mancanza di un pubblico di lettori di ceto borghese nel Meridione. Per questo motivo si può comprendere il sentimento patriottico proprio dei veristi siciliani, che puntavano a smuovere le coscienze di un pubblico colto, che avrebbe potuto intendere la situazione presente al sud come a una specie di esotismo che però era presente nella stessa nazione appena unificata. In questo modo, il ruolo delle regioni meridionali nelle novelle è quello di una negazione del progresso, con delle condizioni di vita ancora feudali che impongono la presenza di un padrone che comanda i suoi servi. Le classi umili offrirono maggiori esempi per gli esperimenti letterari veristi in quanto nell'arretratezza mostravano una situazione più veritiera della società settentrionale ampiamente dominata da una mentalità capitalista. Il ruolo della famiglia, cioè il «focolare domestico», perde la sua importanza a causa del determinismo senza scrupoli di una società che non è divisa in classi ma in due razze precise, chi comanda e chi è comandato, come scrive Vittorio Spinazzola nel già citato saggio *Verismo e Positivismo artistico*:

Ma anche fra il popolo l'ingenuità dei sentimenti cade e non può non cadere vittima della forza e dell'astuzia della ragione. Gli uomini, tutti gli uomini, si dividono in due categorie, due razze: nati al comando e nati all'obbedienza, eletti al successo o votati al fallimento, alla sconfitta. Questa è la vera antitesi che li contrappone fra loro, non le differenze di censo e di classe.²²

Il lavoro non è inteso solo come fonte di sostentamento, bensì come strumento di qualificazione dell'individuo. Attraverso la professione si costruisce una vera e propria scala gerarchica in cui alla base ci sono i braccianti nullatenenti, simbolo del proletariato siciliano, schiavizzati dai piccoli o grandi proprietari terrieri. Se la critica di Dickens si concentra sullo sfruttamento minorile nelle fabbriche inglesi dopo la Rivoluzione industriale, la critica

²² Ivi, p. 258.

verghiana descrive nei minimi dettagli la fatica e lo sforzo dei giovani nei campi o nelle miniere, per esempio. In questo sistema il protagonista può essere visto come un ribelle silenzioso, la cui voce è soffocata da doveri imposti spesso dalla famiglia che rappresenta nei brevi momenti in cui il protagonista non lavora, un simbolo del lavoro stesso. La povertà in cui versa la famiglia è la principale motivazione di sfruttamento subito dal protagonista, la figura del patriarca o della vedova malata sono spesso secondarie incapaci anch'esse di sottrarsi alla fatalità del destino, si pensi al personaggio di mastro Misciu, padre di Malpelo, morto sul posto di lavoro con l'idea di guadagnare di più per la famiglia.

Di conseguenza, in alcuni casi la morte non è vista come un episodio tragico, ma come una vera e propria liberazione, causata da una mole sempre crescente di lavoro, che toglie spazio agli affetti familiari ed è il principale responsabile di adolescenza negata. Si veda appunto l'esempio di Rosso Malpelo, che nel finale della novella fa volontariamente la fine del padre per sottrarsi a una vita di sofferenze.

Verga dimostra nelle sue novelle come la tragedia amorosa faccia parte anche di un ambiente con poca dinamicità e con forti credenze religiose come le campagne siciliane. Il delitto passionale, presente in *Jeli il pastore* e *Cavalleria rusticana*, si contrappone al suicidio amoroso, caratteristico dei romanzi giovanili verghiani, per differenti motivazioni. La tragedia amorosa viene rappresentata con crudezza nelle novelle verghiane, l'omicidio è frutto o di uno scatto d'ira o di un duello all'ultimo sangue precedentemente accordato, è un atto istintivo, alimentato dal giudizio onnipresente delle chiacchiere paesane, che si sostituiscono al giudizio del narratore. Il protagonista è all'oscuro di quanto accade nella sua vita coniugale perché sommerso dai doveri lavorativi per sopravvivere alla miseria. Per quanto riguarda i romanzi del periodo romantico, il suicidio è la conclusione di un flusso di passioni che costituiscono l'argomento principale dell'opera.

In ogni caso, il pessimismo verghiano si riferisce alla rappresentazione della fatalità del destino. Se nelle novelle lo sviluppo delle passioni è ugualmente importante per evidenziare il mondo interiore dei personaggi e la loro alienazione, nei romanzi romantici la totale concentrazione sulle relazioni amorose non è garanzia di un lieto fine, né di una qualsiasi realizzazione personale.

Nella raccolta *Novelle rusticane*, ricollegandosi al tema della «roba», si può comprendere quanto il pessimismo verghiano sia sempre più legato alla decadenza dei valori morali in cambio di un rigido materialismo. Il termine, infatti, può essere riferito anche alla dote, cioè alla possibile eredità che la famiglia della sposa mette a disposizione per il matrimonio. Se nella novella *La lupa* il concetto di dote era stato accennato dal pianto della figlia della protagonista, l'intera vicenda di *Pane nero* ruota attorno alla spiegazione dell'importanza di un matrimonio d'interesse.

L'apice del materialismo si trova nella novella *La roba*, citata precedentemente. *La roba* è priva del classico meccanismo degli altri racconti verghiani, perché il personaggio è uno solo e si descrive la storia del suo patrimonio. È un individuo rappresentato nella totale avarizia, privato di qualsiasi concetto romanico che, pur avendo accumulato una grande ricchezza, continua a vivere una vita misera come quella dei dipendenti nullatenenti. La storia viene raccontata attraverso le sue fatiche, i rapporti personali sono tutti legati alla sua professione, in particolare si comprende la filosofia di possesso appartenente alle campagne siciliane di quel tempo. Il denaro viene sminuito e considerato solo un mezzo per l'acquisizione di altra «roba», si ritiene rilevante l'espressione presente nella novella:

voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re.²³

²³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, op. cit., p. 177.

riferita proprio a un'esigenza di fondo, spiegata dal desiderio di rivalsa del protagonista Mazzarò, accompagnato da costanti regressioni sul suo passato. In particolare, le stesse regressioni sono un espediente narrativo di cui molto spesso Verga si serve per la caratterizzazione dei suoi personaggi. Mazzarò è una figura unica nella produzione letteraria verghiana, perché rappresenta il vinto che, attraverso il duro lavoro, riesce a diventare ricco, pur continuando a non godere del rispetto e della considerazione della nobiltà. Tuttavia, il pessimismo verghiano si riflette ancora una volta sulla fatalità del destino, l'assenza della povertà e la mancanza di un padrone non rendono la morte una forma di liberazione, ma l'unico elemento in grado di determinare la sconfitta della filosofia materialista:

Di una sola cosa gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov'era. Questa è un'ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla!²⁴

Per poi terminare la novella:

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: - Roba mia, vientene con me! -²⁵

II.3. Un quadro delle famiglie siciliane ottocentesche

I Malavoglia, pubblicato nel 1881, è il primo dei cinque romanzi previsti per il Ciclo dei Vinti. Sia l'opera in questione sia la collana di volumi avevano precedentemente titoli diversi. In particolare, il titolo previsto per il primo romanzo era *Padron 'Ntoni* che avrebbe

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 178.

dato troppa importanza a un personaggio solo, visto che in seguito Giovanni Verga lo cambiò, citando l'intera famiglia. Ad ogni modo, come menzionato anche nell'Introduzione di questo elaborato, risulta fondamentale l'influenza zoliana e dei *Rougon-Macquart*, in quanto il principio dell'ereditarietà, che secondo lo scrittore francese può legare i comportamenti di più individui, è spiegato nell'analisi di una famiglia siciliana impegnata principalmente nella lotta per la sopravvivenza. La figura di Padron 'Ntoni, patriarca della famiglia, rappresenta un'esplicita dimostrazione della costante attività di trasmissione dei valori che riguardano i temi affrontati nei paragrafi precedenti. Il tema della roba, l'ideale dell'ostrica, il focolare domestico ritornano tutti in questo romanzo, così come l'assidua presenza di proverbi, pronunciati per la maggior parte da Padron 'Ntoni, il cui ruolo è legato alla tradizione e al rispetto di questi temi, che costituiscono non solo il suo comportamento sociale ma anche e soprattutto lo sviluppo delle sue passioni. I temi romantici sono stati ampiamente sostituiti dall'etica e dal materialismo presenti nelle campagne siciliane, la tecnica dell'impersonalità dell'autore è determinata anche dalla narrazione popolare, che rende partecipe il lettore delle caratteristiche di qualunque personaggio presente nelle vicende. Leo Spitzer, linguista e filosofo austriaco, definisce i cittadini di Acì Trezza un narratore corale, attraverso anche la semplice descrizione di episodi quotidiani si comprende quanto la mentalità contadina sia materialista e legata alle tradizioni. Il termine «vinto» non viene citato esplicitamente ma dall'inizio alla fine si percepisce il peso specifico che ha in ogni personaggio, il quale è giudicato in base al presente ma si interroga periodicamente sul passato e sul futuro. È il caso dei Malavoglia, il cui ricordo è spesso ancorato ai giorni prima del tracollo economico quando la famiglia era sana e al completo. L'integrità della famiglia è un fattore decisivo per l'evoluzione del pensiero dei personaggi, così come la professione che accomuna ogni singolo membro maschile, come di consueto anche nelle novelle. Il

lavoro è visto sia in chiave positiva che negativa, positiva perché fonte di sostentamento, negativa perché motivo di tragedia e di rottura del focolare domestico, la cui importanza viene meno con la morte di ogni familiare e con lo sfratto dalla casa del nespolo, vero e proprio simbolo di origine dei *Malavoglia*. Il desiderio di cambiamento incarnato dalla figura di ‘Ntoni di Padron ‘Ntoni si realizza, al contrario della protesta silenziosa di molti protagonisti delle novelle, ma è utilizzato dallo stesso Verga per dimostrare il suo fallimento e l’opinione negativa dei cittadini di Aci Trezza. *I Malavoglia*, oltre a presentare una comunità ben collaudata nella sua produzione letteraria, mostra la novità rappresentata dal nipote di Padron ‘Ntoni e figlio di Bastianazzo, morto in mare. Il mondo interiore del ragazzo è utilizzato dallo scrittore siciliano come moto di protesta alla situazione statica della famiglia. Tornato ancora più povero dalla sua fuga da Aci Trezza, ‘Ntoni si rifugia nell’ozio e nell’alcolismo, vizi praticamente impossibili nella visione della società rurale, il cui unico scopo è il guadagno derivato dal lavoro. Dallo scontro tra il nonno e il nipote si crea una spaccatura di ideali, l’uno legato alla tradizione, l’altro al progresso inteso come abbandono delle tradizioni stesse, e anche i loro rispettivi finali sono diversi: il nonno muore con il sorriso, sapendo del riscatto della casa del nespolo e il nipote se ne va via dalla città una seconda volta.

Nel saggio *Il romanzo di ‘Ntoni Malavoglia* di Paolo Maria Sipala, il personaggio di ‘Ntoni è visto come l’unico vero vinto e la sua ribellione viene attribuita al servizio obbligatorio militare, responsabile di aver mostrato un altro modo di vivere la vita ai *Malavoglia*. Si propone una riflessione del sociologo Napoleone Colajanni presente nel saggio *la delinquenza di Sicilia e le sue cause*:

Prima e potentissima di queste cause di perturbazione fu la introduzione della leva militare; e non solo perché fece perdere l’abitudine di lavoro al soldato in ispece se

contadino; ma soprattutto perché il contadino e l'operaio che partivano per il continente si creavano nuovi bisogni, senza che al loro ritorno avessero mezzi corrispondenti per soddisfarli.²⁶

Nel saggio di Paolo Maria Sipala viene spiegato il significato della leva militare per il personaggio di 'Ntoni:

Rivendica cioè una volontà tutta umana di cambiare stato, pretende la liberazione dal bisogno, il diritto al benessere, anche senza il corrispettivo del dovere compiuto, tanto che non ci arriverà mai per la vecchia via. Tutto ciò urta contro quella che nel romanzo è l'esaltazione del lavoro "quale principio attivo dell'esistenza". La sua aspirazione, quindi, è condannata all'insuccesso.²⁷

Nel saggio *Il metodo del Verga e il significato de "I Malavoglia"* di Luigi Derla, il mondo in cui si svolge la vicenda è definito «primitivo», governato dall'istinto che prevale sulla razionalità. L'ambiente è una degradazione provocata dalle sue uniche certezze, cioè fame e violenza in senso stretto. Attraverso la degradazione percepita non nell'ambiente economico, bensì in quello antropologico e culturale, si può comprendere come la disillusione romantica e il pessimismo verghiano siano premesse provenienti dalla città, che trovano conferma nell'analisi della società rurale che rappresenta nelle sue opere mature. L'istinto come motore delle azioni e dei comportamenti dei cittadini di Aci Trezza viene confermato da una scelta stilistica verghiana che inserisce molteplici similitudini o metafore zoologiche, che si legano di solito alla sfera sentimentale dei personaggi. Si pensi al dialogo tra lo stesso 'Ntoni e Padron 'Ntoni, in cui il patriarca della famiglia Malavoglia cerca attraverso i proverbi di dissuadere il nipote dalla volontà di abbandonare il paese, ma la

²⁶ NAPOLEONE COLAJANNI, *La delinquenza di Sicilia e le sue cause*, Palermo, Tipografia del giornale di Sicilia, 1865, p. 50.

²⁷ PAOLO MARIA SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 1, 1982, p. 16.

risposta di ‘Ntoni è più che indicativa nel rifiuto e nel paragone animalesco della vita abitudinaria del pescatore:

- Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! Rispondeva ‘Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l’asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pesciacani.²⁸

Si pensi alla novella *Fantasticheria* appartenente alla raccolta *Vita dei campi*, il cui argomento principale è identico a uno di quelli presentati nel romanzo *I Malavoglia*, cioè la vita dei pescatori di Aci Trezza. L’ideale dell’ostrica lì citato per la prima volta non è solamente il paragone di un’abitudine che accomuna una specie animale e i pescatori, ma è un metodo dello stesso Verga di riassumere brevemente ed efficacemente un concetto.

Nella novella *Fantasticheria*, il narratore è partecipe della monotonia che descrive e, attraverso il suo giudizio, il lettore percepisce la vicinanza alla vita vissuta dai cittadini siciliani. La sua posizione funge da guida a un altro personaggio, che rappresenta il filo conduttore con una realtà distante e ricca di possibilità. Sia la presenza, sia la partecipazione del narratore sono assenti nel romanzo *I Malavoglia*, in quanto raggiunge definitivamente il concetto verghiano dell’opera d’arte fatta da sé, citato nel paragrafo precedente. In questo senso, il discorso indiretto libero è la tecnica narrativa che permette allo scrittore siciliano di raggiungere una narrazione impersonale da vero osservatore positivista. Nel saggio *L’originalità della narrazione nei “Malavoglia”* di Leo Spitzer, il critico austriaco paragona il discorso indiretto libero zoliano a quello verghiano, riconoscendo che lo stesso Verga nel romanzo in questione evita nella narrazione un noi che lo includerebbe, dimostrando il suo credo verista ed evitando una partecipazione soggettiva. Del resto, già nella raccolta *Vita dei*

²⁸ G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Rusconi Libri, 2020 (1881), p. 160.

campi, lo scrittore aveva utilizzato ampiamente l'indiretto libero, permettendo ai personaggi una maggiore libertà espressiva.

La fatalità del destino è un tema che si ritiene particolarmente significativo per riassumere poetica e pessimismo verghiano. È utile ricordare la prefazione de *I Malavoglia*, che menziona non solo il ruolo del narratore ma anche il fallimento nella conquista del progresso di qualsiasi individuo. Il cammino dell'umanità, definito fatale e incessante, non è per giudizio verghiano appartenente alla sola povertà; infatti, si ribadisce che il progetto dello scrittore siciliano era la dimostrazione che la lotta per il progresso è una prerogativa di ogni ceto. Tuttavia, associa alle classi più povere più possibilità di essere comprese e, di conseguenza, reputa la sua analisi più precisa nella lotta per i bisogni materiali, per utilizzare la stessa espressione verghiana.

Alla fine della prefazione, Giovanni Verga commenta la posizione dell'osservatore e, oltre a reputare il suo ruolo oggettivo, lo considera esente dalla lotta per il progresso:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.²⁹

L'espressione «trarsi un istante fuori dal campo della lotta» richiama la medesima posizione descritta nel proemio del secondo libro del *De rerum natura* di Tito Lucrezio Caro. Al pari di Verga, l'autore latino specifica il suo ruolo di osservatore esterno della società umana, costantemente impegnata in obiettivi incentrati sul progresso. Tuttavia, nel proemio dell'opera latina, si comprende che il narratore, in forte disaccordo con la volontà umana di progredire, ritiene la sua posizione privilegiata e stabile, mentre Verga, pur in disaccordo,

²⁹ ID., *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmino, Torino, Einaudi, 1985 (1881), p. 3.

reputa la sua posizione di osservatore precaria, momentanea e fortunata. Facendo riferimento al finale del romanzo *I Malavoglia* si può notare che anche il personaggio di 'Ntoni, prima di andarsene definitivamente da Aci Trezza, si ferma momentaneamente a osservare il suo paese d'origine; quindi, in un certo senso l'innovazione verghiana è quella di proiettare e condividere il suo ruolo in un personaggio interno alla storia. Oltre al ruolo, Verga trasmette anche il suo pessimismo al personaggio di 'Ntoni, visibile nella scelta di quest'ultimo di partire immediatamente per non incontrare nessun cittadino di sua conoscenza. La consapevolezza del Malavoglia raggiunge quella del narratore solo nel finale e al di là della volontà di fermarsi un istante, il suo personaggio è sempre stato attribuibile all'azione specifica di osservare la realtà che lo circonda, accorgendosi di vere e proprie leggi sociali immutabili. L'evidenza del suo peso come personaggio e l'azione che lo contraddistingue, cioè l'osservazione, coincidono con l'abbandono dell'ambiente di origine, verificatosi due volte fisicamente e viceversa molto più continuo a livello teorico, in quanto i frequenti monologhi interiori spiegano il suo disaccordo ma anche l'abbandono di un ambiente impossibile da modificare.

Nello svolgimento del romanzo, gli effetti della povertà culminano con la già citata perdita della casa del nespolo e con il mancato matrimonio dei due fratelli maggiori, proprio per rispetto delle leggi sociali di Aci Trezza che impediscono di sposare donne senza dote e uomini troppo poveri.

Lo stesso Zola, basandosi sulle teorie di Claude Bernard cioè il fondatore della medicina sperimentale, spiegò la differenza tra osservatore e sperimentatore con tali parole:

The name of "observer" is given to him who applies the simple or complex process of investigation in the study of phenomena which he does not vary, and which he gathers, consequently, as nature offers to him; the name of "experimentalist" is given to him who employs the simple and the complex of investigation to vary or modify, for

an end of some kind, the natural phenomena, and to make them appear under circumstances and condition in which they are not presented by nature.³⁰

Si può dedurre che se Verga fosse stato solo un osservatore, ogni membro della famiglia si sarebbe dedicato solamente al recupero della roba, cioè al recupero di una situazione economica stabile. Ma il personaggio di 'Ntoni dimostra in sé una modifica non prevista, poiché su di lui è sperimentato il tema dell'abbandono della terra natale come conseguenza di una ribellione a uno stato qualitativamente basso di vita. Tuttavia, l'abbandono non rappresenta una rottura delle norme vigenti ad Aci Trezza e, basandosi sempre sui saggi zoliani, è un evento che non cambia la natura dei fenomeni sociali perché può essere osservato come una continuazione della rottura del focolare domestico, cioè della mancanza di una famiglia integra, con una causa differente al naufragio del padre di 'Ntoni, avvenuto per lavoro, cioè una delle leggi sociali più importanti di Aci Trezza.

Comparando i due rispettivi finali de *I Malavoglia* e del romanzo zoliano analizzato in precedenza *L'assomoir* si ritiene opportuno porsi un quesito importante. Dopo aver discusso della decadenza dei personaggi zoliani in questione, si ritiene oramai appurato che la conclusione del romanzo sia tragica e in linea con la visione realista dei fratelli Goncourt. Dunque, ci si chiede se, secondo i temi precedentemente menzionati come per esempio la fatalità del destino e l'ambiente di provenienza, si possa ritenere il finale de *I Malavoglia* un lieto fine. Per poterlo decidere è utile ripetere ancora una volta che l'opera del Ciclo dei Vinti ha come *L'assomoir* la famiglia come oggetto principale di studio. Dopo averne descritto nei minimi dettagli la situazione economica e sociale, l'elemento di imprevedibilità rappresentato al suo massimo da Lantier e 'Ntoni Malavoglia viene considerato come un

³⁰ ÉMILE ZOLA, *The experimental novel*, trad. inglese di Belle M. Sherman, Berkeley (Ca), Mint Editions, 2021 (Paris 1893), p. 10.

elemento non estraneo alla società, poiché il vizio seppure non contemplato, è un fattore in grado di spostare gli equilibri psicologici di ogni individuo. Come già detto, la mancata integrità familiare nel romanzo zoliano analizzato è stata causata dal vizio dell'alcol, simboleggiato in modo efficace e preciso dal luogo principale che dà il titolo al romanzo. Se quindi lo scopo principale della coppia sposata de *L'assomoir* è la costruzione e la stabilità di una famiglia, il finale è tragico perché il risultato ottenuto dalle osservazioni e dagli esperimenti dell'autore è l'opposto.

Invece, se si guarda all'integrità e alla stabilità della famiglia come scopo principale de *I Malavoglia*, più volte spiegato e ribadito dalla voce di Padron 'Ntoni, possiamo comprendere che il romanzo non arriva ai livelli catastrofici de *L'assomoir*. Per prima cosa la casa del nespolo dopo essere stata persa viene dopo molte fatiche riconquistata da Alessi, l'ultimo dei nipoti di Padron 'Ntoni che viene a saperlo prima di morire. Il luogo di origine della famiglia viene in conclusione onorato, segno quindi che gli insegnamenti del patriarca vengono rispettati e tramandati. In secondo luogo, il mestiere tradizionale cioè la professione di pescatore viene continuato nonostante la vendita della Provvidenza, ossia l'imbarcazione con cui i Malavoglia si guadagnavano da vivere da generazioni. Come terza ragione si citano i numerosi lutti familiari che intaccano la salute mentale dei superstiti ma non ne causano la divisione. Ne *L'assomoir* la situazione è completamente diversa anche in questi ultimi due punti: non c'è alcuna tradizione familiare perché non esiste la figura del patriarca, il matrimonio tra Coupeau e Gervaise avviene durante lo svolgimento del romanzo, viene descritta molto dettagliatamente l'inesperienza e l'incertezza della giovane coppia. Inoltre, il nucleo familiare, che è la base dell'opera verghiana in questione, è un'ipotesi che non si concretizza nel romanzo zoliano. Al di là della morte della madre di Coupeau, è d'obbligo menzionare anche l'addio della figlia Nina. Infine, l'argomento principale, che si reputa

determinante nella distinzione delle due opere, è il modo in cui Zola e Verga sviluppano le vicende che ruotano rispettivamente attorno a Lantier e 'Ntoni Malavoglia. Se ne *L'assomoir* è il vizio a trionfare, è logico che al personaggio di Lantier venga dato un peso maggiore. Zola lo introduce all'inizio per poi ripescarlo dopo il fallimento della sua fuga amorosa. Oltretutto, la sua assenza è ancora più rilevante vista in ottica del futuro ritorno perché fa comprendere al lettore la sua libertà di azione; egli agisce senza chiedere il permesso, è esente da qualsiasi regola sociale proprio perché la sua è un'esistenza nichilista non vincolata dall'importanza del lavoro e della famiglia stessa. Il vizio è simboleggiato dalle azioni di Lantier: è il primo personaggio di cui si rappresenta la degradazione morale, ma la sua non è un'involuzione, è un modo di essere, tant'è che non si hanno esatte notizie sul suo passato, il lettore viene solo informato della precocità della sua relazione con Gervaise, ma non sappiamo se effettivamente la sua sia mai stata un'esistenza in linea con gli ideali morali e sociali. I suoi pensieri sono sempre gli stessi, non si elencano i suoi piani futuri, né le sue speranze ma solo il suo modo di vivere che è inevitabilmente ai margini della società. Il suo personaggio è statico e risulta un'anticipazione di quella che sarà la sorte della coppia protagonista.

A proposito del paragrafo sui Malavoglia del capitolo precedente, è necessario ricordare che gli argomenti principali che interessano il romanzo verghiano sono l'ideale dell'ostrica e la famiglia. A causa delle morti accadute in famiglia, la leva militare e la voluta ribellione di 'Ntoni Malavoglia, c'è una rottura di questi due importanti temi verghiani; tuttavia, è proprio nell'esclusione progressiva della figura ribelle che si percepisce la ricostruzione e il successivo trionfo degli insegnamenti del patriarca. Per questo motivo, si è affermato che il personaggio di 'Ntoni è l'unico vero vinto in quanto non in linea con gli ideali della famiglia e della città di Acì Trezza. Infatti, se si riflette sulle situazioni in cui si

ritrova coinvolto, prima decide di andarsene per poi ritornare più povero di prima, poi viene incarcerato per cinque anni per aver aggredito un poliziotto e infine decide nuovamente di fuggire dal proprio paese natale. Sebbene gli vengano concesse molte pagine, la sua influenza è nulla e Verga, nella progressiva ricostruzione dell'ideale dell'ostrica, lo deve per forza condannare a un esilio fisico e mentale.

Il finale non è un'esigenza verista o naturalista. Gli autori delle rispettive correnti letterarie si prefiggono l'obiettivo di osservare oggettivamente i fatti che accadono nelle loro epoche e di raccontarli con massima cura e precisione. È il romanzo come genere letterario che richiede una conclusione degli argomenti trattati, è il romanzo come mezzo espressivo che introduce la soggettività presente nelle situazioni che gli autori inventano nella costruzione di una trama. Quindi non si potrebbe mai discutere di lieto fine se si considerasse il finale solamente come un risultato basato sulle osservazioni, perché sarebbe una normale conclusione in linea con le premesse iniziali. Il finale de *L'assommoir* è tragico perché è l'ultimo tassello di una degradazione morale voluta dall'autore, la tragicità non è solo un fattore presente nella storia, è uno scopo. Ne *I Malavoglia* lo scopo è il perseguimento della moralità, la sopravvivenza dei valori e la povertà vissuta onestamente. Il lieto fine è dato dalla ciclicità del romanzo: il finale coincide con l'inizio perché avviene una ricostruzione della famiglia intesa come unità, perché è la famiglia stessa a essere l'unico vero protagonista delle vicende, mentre nel romanzo zoliano si assiste alla ciclicità di una divisione: prima Gervaise viene abbandonata da Lantier, poi si separa da Coupeau. La costruzione di un nucleo familiare è periodicamente stroncata così come gli ideali sociali e i personaggi sono un agglomerato di individualità proposto dall'autore, governato dal vizio non dall'etica.

II.4. *Mastro don Gesualdo*, l'apice della maturità verghiana

Mastro don Gesualdo è l'ultima opera compiuta di Giovanni Verga si valuterà la massima maturazione dei temi a cui lo scrittore ha dedicato la sua produzione letteraria. Inoltre, in rispetto del capitolo e del lavoro svolto in ambito naturalista, si utilizzeranno come metro di paragone i precedenti argomenti degli autori francesi per garantire una più completa e precisa analisi del *Mastro don Gesualdo*.

Il romanzo è stato pubblicato nel 1889 ma è ambientato nella prima metà dell'Ottocento. Come spiegato nel saggio *La chiave simbolica del «Mastro don Gesualdo»* di Vitilio Masiello, il periodo storico di riferimento è un'epoca di grandi trasformazioni che spostano gli equilibri sociali:

L'impianto realistico-naturalistico del romanzo è costituito dai grandi processi di trasformazione che investono la società siciliana fra il 1820 e il 1848 (o più propriamente, con riferimento all'intera fase del ciclo storico-sociale, tra il 1812 e la costituzione dello stato unitario): processi caratterizzati dalla decadenza della vecchia aristocrazia agraria e dall'ascesa di una nuova classe sociale più intraprendente e insieme più sbrigativa e spregiudicata, che ambisce a sostituirsi o ad assimilarsi alla vecchia aristocrazia disestata sfruttando le occasioni offerte dalla dissoluzione del sistema giuridico feudale (abolizione degli usi civici, nuove disposizioni sulla trasmissione ereditaria e sul trasferimento dei beni ex feudali, ecc.)³¹

Basandosi proprio sull'ascesa di una nuova classe sociale, *Mastro don Gesualdo* è un titolo che include due ceti sociali in una sola persona, come evidenziato nel volume *Giovanni Verga* di Luigi Russo. Se si guarda alla definizione del termine «mastro» si comprende la sua appartenenza ai ceti meno abbienti e a un ambito lavorativo pratico, in quanto può essere applicato a varie professioni riguardanti la manodopera o l'artigianato.

³¹ VITILIO MASELLO, *La chiave simbolica del «Mastro don Gesualdo»*, in «Belfagor», vol. 44, n. 4, 1989, p. 380.

Invece, nell'Italia meridionale dell'epoca l'espressione «don» aveva lo scopo di precisare l'alto status sociale di un individuo, essendo una stroncatura dell'antico “donno” derivante dal sostantivo latino «dominus», signore appunto.

Dunque, essendo in possesso di queste informazioni, si può già comprendere come il titolo rappresenti un contrasto sociale appartenente al personaggio principale e di fatto risulta un'anticipazione di quello che accade nelle vicende del romanzo. Il protagonista ha origini umili e riesce attraverso il duro lavoro ad accumulare un patrimonio considerevole. In particolare, per dare un'idea di come Verga descriva il protagonista, si propone un estratto proveniente dal romanzo in cui l'autore siciliano spiega la vita quotidiana del suo personaggio:

Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! - Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!... La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto, le speculazioni del cognato Burgio che non ne indovinava una e rovesciava tutto il danno sulle spalle di lui!... Mastro Nunzio che si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per provare che era il padrone in casa sua!... - Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro; mai un'ora come quelle che suo fratello Santo regalavasi in barba sua all'osteria! - trovando a casa poi ogni volta il viso arcigno di Speranza, o le querimonie del cognato, o il piagnucolio dei ragazzi - le liti fra tutti loro, quando gli affari non andavano bene. Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. Nel paese non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto. Dover celare sempre la febbre dei guadagni, la botta di una mala notizia, l'impeto di una

contentezza; e aver sempre la faccia chiusa, l'occhio vigilante, la bocca seria! Le astuzie di ogni giorno; le ambagi, per dire soltanto «vi saluto»; le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce - la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza o di timore...³²

La ricchezza è una priorità e il modo in cui viene spiegato il suo raggiungimento è di una rilevanza primaria per il discorso che si desidera affrontare. Il possesso della «roba» è fondamentale per la logica materialista di Mazzarò e di Mastro don Gesualdo, ma il processo lavorativo che comporta l'arricchimento cancella loro qualsiasi relazione sociale, che diventa automaticamente un rapporto lavorativo. Mentre nella novella *La roba* il protagonista è limitato dalla sua visione materialista e quindi accetta la solitudine, in *Mastro don Gesualdo* l'ambizione è più ampia e cerca di superare le barriere tra ceti sociali.

Il contrasto tra il tema della roba e il tema del focolare domestico raggiunge l'apice nel romanzo verghiano in questione, proprio perché le caratteristiche che li contraddistinguono sono collegate l'una con l'altra. La ricchezza include solitudine e isolamento ma anche la possibilità per il protagonista di entrare in contatto con l'aristocrazia per un matrimonio d'interesse. Lo stesso matrimonio d'interesse si pone in netta contrapposizione con il tema del focolare domestico perché non implica la costruzione di un nucleo familiare, bensì un'affermazione anomala a livello sociale, in quanto un uomo di umili origini realizza il desiderio di imparentarsi con una famiglia nobile. Il guadagno e il possesso della «roba», come visto nell'estratto proposto in precedenza, è causa di inimicizie costanti tra le persone dello stesso ceto sociale del protagonista. Mastro don Gesualdo ha un cattivo rapporto anche con la sua stessa famiglia, è l'unico ad avere il dono per la gestione

³² G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, a cura di Vincenzo Consolo, Milano, Sperling paperback, 2002 (1889), p. 70.

degli affari e si dovrà poi scontrare con diversi nobili per ottenere il monopolio di alcuni terreni che a quest'ultimi spettavano di diritto perché ereditari.

Il romanzo *Mastro don Gesualdo* si divide in quattro parti. La prima parte, oltre a essere dedicata alla presentazione dei personaggi e delle vicende, si chiude con il matrimonio d'interesse tra Gesualdo Motta e Bianca Trao, appartenente a una famiglia nobile decaduta. Il matrimonio, visto anche nelle opere precedentemente analizzate, soprattutto quando si è discusso sull'opera flaubertiana, *Madame Bovary*, e su quanto incidesse sull'evoluzione dei personaggi. In questo caso, si parte da una condizione molto diversa che si è già menzionata: Gesualdo Motta e Bianca Trao appartengono a due ceti totalmente differenti. L'originalità, data appunto dal particolare momento storico, proviene dal fatto che la ricchezza non sia una caratteristica nobiliare, bensì è il personaggio socialmente più basso a essere sposato per il suo patrimonio.

La meticolosità verista e naturalista nella descrizione delle opinioni dei personaggi secondari è perfetta anche nell'ultimo romanzo verghiano ed è un elemento chiave non solo per il mantenimento del registro impersonale, ma anche per far comprendere al lettore quanto all'epoca i tempi stessero cambiando. Sebbene mastro don Gesualdo continui a essere inferiore ai giudizi della nobiltà, la sua figura è al centro delle critiche di tutta la società e non solo di una parte. La tragicità del suo isolamento, la solitudine e l'impossibilità di creare un nucleo familiare è garantita già dalle prime pagine, in quanto al principio Verga racconta dell'adulterio tra Bianca e suo cugino, Ninì Rubiera, figlio della baronessa Rubiera, altra figura importante, fautrice del matrimonio in questione.

L'incomunicabilità tra marito e moglie è una costante nei romanzi ottocenteschi, il matrimonio veniva visto negativamente da molti intellettuali del tempo ed era considerato una negazione dei diritti femminili, come si è già sottolineato nel paragrafo su *Madame*

Bovary. Tuttavia, nel corso dei secoli il ruolo della donna è cambiato, lo si è visto con il personaggio di Gervaise ne *L'assomoir*. Dalle diverse restrizioni dovute agli obblighi coniugali che passano dalla cura della casa all'educazione dei figli, la figura femminile dell'Ottocento è arrivata ad avere un peso influente anche in ambito lavorativo ed economico. Le responsabilità della baronessa Rubiera non si vedono solamente nella combinazione di un matrimonio. Al contrario di Bianca, essa è un personaggio attivo in grado di convocare importanti ricevimenti e di amministrare personalmente gli affari di famiglia.

Considerando tutta la produzione letteraria del Verga maturo, dalla novella *Nedda* a *I Malavoglia*, le figure femminili non sono mai state collegate al tema della roba in maniera così determinante come in *Mastro don Gesualdo*. Si valuta ora come la «roba» definisca l'identità stessa dei ceti sociali. Verga offre un panorama completo riguardante l'accumulo, il mantenimento e la perdita della ricchezza in senso stretto. È la somma delle fatiche attribuite al personaggio di mastro don Gesualdo che qualifica il suo carattere, i suoi pensieri e la sua stessa identità. Viceversa, è l'ossessione del mantenimento del patrimonio familiare che caratterizza la figura della Baronessa Rubiera, mentre i cugini Trao sono l'altra faccia della nobiltà, quella decaduta, che è costretta a chiedere aiuto economico e soprattutto è obbligata a rompere le norme sociali per un matrimonio d'interesse.

La nobiltà non è più un sistema statico, come non lo è più la società stessa. I vantaggi o gli svantaggi economici possono appartenere a tutti i ceti, la trasformazione è costante e si avvia verso l'annullamento di ogni sorta di diritto di sangue. Il trionfo della roba è evidente così come lo è la rovina dei valori morali attribuibili a *I Malavoglia*, ritornando ancora al tema del focolare domestico. Per quanto riguarda l'ideale dell'ostrica è chiaro che si deve comprendere l'esistenza di differenti prospettive. Se si intende l'impossibilità di arricchirsi

per i ceti più poveri è chiaro che mastro don Gesualdo sia l'esempio perfetto dell'eccezione alla regola. Se invece si discute sull'impossibilità di cambiare mentalità, allora la questione è più ampia e meno evidente. Si è osservato il pensiero di molti personaggi veristi e naturalisti, dagli insegnamenti del patriarca nei Malavoglia, alla visione romantica di Madame Bovary, all'involuzione morale di Gervaise e Coupeau. Se ci si riferisse a quest'ultimi si potrebbe affermare che la perdita dell'ideale dell'ostrica non è un passaggio obbligatoriamente positivo ma anche negativo, in quanto potrebbe coincidere con la sconfitta morale.

Si cita un altro estratto del saggio *La chiave simbolica del «Mastro don Gesualdo»* che definisce il protagonista come un «self-made-man»:

Orbene, una rappresentazione cosiffatta dell'ascesa travagliosa del self-made-man (dell'eroe borghese del lavoro, della tenacia e dell'ambizione di successo e di scalata sociale), e soprattutto una cosiffatta strutturazione del racconto inducono nel tessuto realistico primario del romanzo processi di simbolizzazione, che impegnano e chiamano in causa alcuni grandi modelli archetipici: primo fra tutti l'archetipo dell'eroe, del quale il racconto ricalca riti iniziatici e articolazioni strutturali: l'umiltà delle origini, la dura disciplina cui occorre sottoporsi per ascendere a posizioni di preminenza, i riti sacrificali, il superamento di aspre prove, la lotta vittoriosa, infine la «fallibilità di fronte al peccato di orgoglio (hybris)» e la caduta.³³

Dunque, si può considerare che la maturità verghiana non consista solamente nello sviluppo di un tema che ha fatto parte della maggioranza della sua produzione letteraria, cioè il tema della roba. Allo stesso modo in cui Verga spiega al lettore che tutto il sistema, nobile e non, ruota attorno al denaro, Verga crea un personaggio, Mastro don Gesualdo, che non solo riesce ad arricchirsi attraverso il duro lavoro, ma riesce anche ad abbattere le barriere

³³ V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro don Gesualdo»*, in «Belfagor», cit., p. 383.

sociali proprio per il suo successo economico. Tuttavia, se da un lato la condizione economica migliora completamente, dall'altro la mentalità è la stessa. Citando la baronessa Rubiera, fortemente attaccata al suo patrimonio e alle sue terre, si può affermare che l'ideale dell'ostrica in *Mastro don Gesualdo* non riguarda solamente la condizione di povertà che caratterizza i ceti più bassi e li costringe a una vita monotona, ma anche l'ossessione per il mantenimento del prestigio del patrimonio familiare. In altri termini, se il proletario è schiacciato dall'impossibilità di cambiare il proprio futuro, il nobile fa di tutto per non cambiare il suo status che è totalmente legato alla sua ricchezza, a eccezione dei nobili decaduti che faranno di tutto per ritornare ai vertici della società.

In un sistema in cui ogni cosa è governata dal denaro, l'ideale dell'ostrica assume un significato più vasto e indefinito che porta alla negazione della stessa concezione verghiana. La staticità viene sostituita dalla dinamicità, il ricco può diventare povero, e viceversa, e l'individualità di un personaggio è corrotta dall'antitesi con altri personaggi. L'integrità della baronessa Rubiera, fisica e mentale, è messa in discussione dal figlio Ninì che si rivela l'opposto della madre, in quanto per buona parte del romanzo sperpera il patrimonio familiare, mentre Isabella, figlia di Gesualdo Motta, è educata in modo tale da dimenticarsi le umili origini del padre e lei stessa si fa chiamare con il cognome della madre, proprio perché si sente una nobile di nascita. La negazione dell'ideale dell'ostrica è alla base di un cambiamento epocale prodotto dalla figura del borghese, che anche nel Novecento sarà protagonista dei romanzi. A livello familiare, due ceti paralleli finiscono per unirsi per diversi interessi, per questo si conclude che Verga arrivi a una parziale negazione dell'ideale dell'ostrica, quando nel romanzo precedente aveva sostenuto la sua invincibilità sulla famiglia Malavoglia.

Il romanzo *Mastro don Gesualdo*, al di là dei riferimenti alla Carboneria e agli episodi di colera, può essere considerato come un romanzo storico perché racconta la fase di transizione epocale dei primi anni dell'Ottocento in Sicilia.

Collegandosi proprio al periodo in questione si reputa importante l'espressione che considera Mastro don Gesualdo «l'archetipo dell'eroe», del «self-made-man». Tracciando uno spaccato realistico tra la prima produzione e la seconda produzione letteraria verghiana, si paragona la figura dell'eroe romantico e la figura dell'eroe borghese. Nel primo capitolo di questo elaborato si è provveduto ad analizzare la fase romantica dei romanzi dell'autore siciliano, ispirata dalla vita caotica che lo stesso Verga aveva condotto a Firenze e poi a Milano. Chiaramente, si precisa che non si intende assolutamente classificare Mastro don Gesualdo come un eroe romantico in quanto risulterebbe una contraddizione soprattutto per quello che si è discusso fino a questo punto, la comparazione serve per definire più precisamente l'aspetto tragico che ha sempre fatto parte delle opere verghiane.

La figura dell'eroe, per quanto la si classifichi come romantica o borghese, è governata da passioni distinte e da un obiettivo preciso che presuppone una serie di ideali e sforzi non comuni. In un contesto romantico, l'eroe è dominato da un impulso artistico, è desideroso di affermarsi per mezzo delle proprie opere e si invaghisce di donne aristocratiche con cui frequenta luoghi ricercati. È una figura nemica del progresso e dell'aspetto economico perché vive attraverso un principio edonista dell'arte per l'arte. In un certo senso, la sfida proposta nei primi romanzi verghiani è l'affermazione dell'artista di umili origini senza l'ausilio di un patrimonio guadagnato duramente ma attraverso la genialità artistica, l'accesso negli ambienti aristocratici avviene per mezzo del successo delle opere, lontano da una mentalità materialista. La tragedia è un fattore puramente romantico nella prima produzione verghiana proprio perché deriva dall'incompatibilità del protagonista di adattarsi

in qualsiasi sistema gli si presenti. Se si riflette sul significato del Romanticismo stesso, uno dei pilastri del movimento è proprio l'immaginazione e l'artista, in quanto unico, vive un'inquietudine verso l'esistenza stessa.

Per questo, sia in *Mastro don Gesualdo* sia nella seconda parte della produzione verghiana, l'assenza di ideali romantici è una costante. Giovanni Verga presenta nel suo ultimo romanzo un eroe diverso, l'eroe borghese. Nonostante non manchino esempi di umanità da parte del protagonista soprattutto nell'episodio del matrimonio o nei giorni prima della sua morte, Gesualdo rimane fedele al mondo in cui è nato.

La logica conseguenza di una vita faticosa rivela un carattere duro e imperturbabile in ambito lavorativo, ma anche una presenza di bisogni dovuta a lacune sentimentali che caratterizzano il suo personaggio. Nella sua ultima opera, l'autore siciliano compie un lavoro d'introspezione estremamente più dettagliato delle sue precedenti sempre attraverso la narrazione impersonale. Il carattere rigido del protagonista viene spesso piegato nel corso degli eventi in quanto si ritrova catapultato in un'altra realtà, quella nobile, di cui non conosce praticamente niente. Da qui si costruisce un parallelismo con i personaggi romantici verghiani che riguarda appunto l'incomunicabilità tra personaggio e realtà. Se l'eroe romantico non riesce ad adeguarsi ai principi di una mentalità borghese, Mastro don Gesualdo non stabilisce mai una connessione con l'ambiente aristocratico. Ma l'eroe romantico è tale perché si ribella a una realtà estremamente sconveniente per lui, mentre l'eroe borghese è colui che raggiunge l'apice di una realtà che comprende e da cui viene rappresentato. Sebbene le idee di Gesualdo siano in contrapposizione con quelle aristocratiche, egli non arriva mai a una ribellione verso il ceto di appartenenza della moglie, tanto è vero che muore a Palermo nella casa lussuosa della figlia Isabella e del duca di Leyra.

Nel saggio *I due «Mastro-don Gesualdo»* di Romano Luperini si legge di un cambiamento importante a livello linguistico da parte di Giovanni Verga proprio negli episodi più tragici che riguardando il romanzo:

Insomma, mentre ogni soluzione patetica è decisamente scartata, il linguaggio si è fatto più cattivo ed incisivo, meno letterario e più concreto nella sua vigorosa capacità di cogliere e sottolineare obiettivamente gli aspetti più desolanti della realtà.³⁴

Successivamente l'autore del saggio sottolinea l'influenza del metodo naturalista in Verga:

Ad un tipo di narrazione indiretta (in cui i fatti sono «detti») si è dunque sostituita una rappresentazione diretta nell'intento di raggiungere, attraverso l'immediatezza della descrizione, un'evidenza drammatica di marca apertamente naturalista. Ed è poi appena il caso di aggiungere (ma di questo parleremo più oltre) che, nell'edizione definitiva, la spietatezza rappresentativa va di pari passo – come dimostra anche questo episodio – con l'approfondimento e la netta enucleazione del motivo centrale del romanzo (non sufficientemente evidenziato nella redazione della «Nuova Antologia»): la alienazione e la tragedia della roba (si pensi a quella «tenerezza» del baronello per la madre resa muta dalla paralisi e alla stessa descrizione della Rubiera, ridotta in quello stato - «simile a un bue colpito dal macellaio» - proprio dalla paura di perdere il patrimonio).³⁵

«La alienazione e la tragedia della roba» dominano la terza e la quarta parte del romanzo. A eccezione della baronessa Rubiera che rimane in vita in stato vegetativo, Bianca prima e Gesualdo dopo muoiono lentamente e l'autore descrive dettagliatamente le condizioni e gli stati d'animo della coppia.

³⁴ ROMANO LUPERINI, *I due «mastro don Gesualdo»*, in «Belfagor», vol. 23, n. 6, 1968, p. 685.

³⁵ Ivi, p. 686.

L'unico elemento romantico che si possa trovare in un romanzo verista come *Mastro don Gesualdo* è la morte. Il protagonista muore in solitudine, lontano dal suo paese natale, incapace di muoversi e quindi di ribellarsi alle cure superficiali dei medici di città chiamati dal genero, il duca di Leyra. La tragedia è questa e apre a un confronto anche con il personaggio di Mazzarò. Nel finale della quarta parte del romanzo, quando Don Gesualdo è malato ma è ancora in grado di muoversi, si legge:

Il mondo andava pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandare giù un uovo. Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappare gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere di un colpo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui.³⁶

La reazione di fronte alla morte è la stessa di Mazzarò. È inaccettabile per entrambi dover lasciare il loro patrimonio anche di fronte alla fine della propria esistenza, così è anche per la baronessa Rubiera la quale, nonostante la paralisi, continua a interessarsi al suo patrimonio. Ma la particolarità della morte di Mastro don Gesualdo è che lui non riesce a morire compatito dai suoi parenti, anche quando la sorella Speranza, dopo gli scontri col fratello, si era offerta di occuparsi di lui. Per questo motivo si afferma che la morte è romantica proprio perché è un esilio dai luoghi più amati e dagli ideali che il protagonista ha portato avanti nel corso di tutta la sua esistenza. Si pensi al finale del romanzo della prima produzione letteraria *Eva*. Il protagonista, rendendosi conto di non poter più riconquistare la donna amata, si impoverisce, si ammala di tubercolosi e torna nel suo paese natale, morendo nella casa paterna. Da qui si comprende che la città costituisce il centro delle attività

³⁶ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 353.

dell'artista, impegnato a farsi riconoscere e amare per il suo talento, mentre il paese natale è il luogo in cui semplicemente ha inizio la sua vita, tuttavia, come Verga stesso, l'eroe romantico lo lascia per avventurarsi nella città, luogo importante affinché le sue opere possano essere riconosciute e acclamate. Il fatto che l'artista se ne allontani e muoia tra le mura paterne è la stessa sconfitta di un contadino o di un manovale che, avendo costruito la sua fortuna nel paese natale, lo lascia, venendo esiliato dalla scelta dei familiari, che ignorano quanto conti per lui morirsene circondato dal suo patrimonio.

CAPITOLO TERZO

IL BINOMIO VERGA E DICKENS

III.1. *Oliver Twist*, un romanzo di protesta sociale

Si è già citato Charles Dickens nell'introduzione come difensore dei diritti dei ceti più poveri, inoltre si è discusso anche della presenza del lieto fine nei suoi romanzi. Si menziona ora un estratto proveniente dal saggio *L'apporto della letteratura alla formazione storica del diritto inglese: l'impareggiabile opera di Charles Dickens* di Mario Serio che riassume il ruolo della produzione letteraria dell'autore inglese:

È fuori discussione che l'ampiezza degli scenari dischiusi dalla riforma del tardo diciannovesimo secolo è tale da prospettarsi come frutto di un rinnovamento culturale ed istituzionale desiderato e poi attuato da molti, disparati genitori. Ma è altrettanto vero che una delle maggiori spinte propulsive al ripensamento, non solo delle regole a presidio della concreta amministrazione della giustizia, ma della stessa funzione sociale del processo, emancipata dai formalismi, più generosa verso i diritti e le dignità individuali, meno proclive a trasformarsi in mezzo per corteggiare appetiti e vanità individuali e professionali, sia provenuta dalla squisita sensibilità umana, raffinata in una geniale vena letteraria, di Charles Dickens, forse con scettica malinconia (mascherata da satirici racconti sulla vita quotidiana vissuta nelle aule processuali da frazioni così folte di cittadini inglesi) proiettata verso un irraggiungibile ideale di

giustizia.³⁷

Leggendo la biografia di Charles Dickens si apprende che l'impegno personale per la denuncia degli abusi subiti dalle classi più povere è particolarmente sentito in quanto anche lui, in giovane età, fu soggetto allo sfruttamento in una fabbrica. Inoltre, i pensieri e i sentimenti, propri della sua esperienza, si possono comprendere anche grazie alle lettere che Dickens scrisse al biografo inglese John Forster, che evidenziano il profondo malessere sentito dall'autore in merito alla perdita di speranza che lo stesso lavoro suscitò in lui. Sempre in ambito biografico, un altro fatto rilevante è che, nonostante le condizioni della famiglia di Dickens fossero con il tempo migliorate, la madre insistette affinché il figlio ritornasse al suo impiego dopo averlo abbandonato da poco.

Oliver Twist, pubblicato nel 1839, è un'opera ambientata in epoca vittoriana che ha come protagonista un orfano di dieci anni cresciuto in una cosiddetta «workhouse», in italiano ospizio di mendicizia. Le «workhouses», istituite con la legge «Poor Law Amendment Act» approvata dal governo Whig nel 1834, erano delle case in cui i più poveri potevano guadagnarsi vitto e alloggio, lavorando. Con il passare degli anni, queste istituzioni si rivelarono delle vere e proprie prigioni in cui gli stessi bambini venivano tenuti in condizioni disumane, costretti a turni lavorativi tanto serrati quanto distruttivi.

Si ha un primo esempio di satira dickensiana proprio nella critica che l'autore inglese rivolge alla «workhouse» in cui Oliver Twist conosce per la prima volta la crudeltà dell'apparato statale composto da personaggi senza scrupoli verso i più deboli, come per esempio il mazziere Bumble. Il narratore è esterno, onnisciente e libero di esprimere giudizi

³⁷ MARIO SERIO, *L'apporto della letteratura alla formazione storica del diritto inglese: l'impareggiabile opera di Charles Dickens*, in «Diritto: storia e comparazione. Nuovi propositi per un binomio antico», a cura di Massimo Brutti e Alessandro Somma, Berlino, Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, 2018, p. 506.

appunto satireggianti che colpiscono l'assenza di buon senso dei funzionari statali. I bambini sono presentati come indifesi e sviluppano ben presto pessimismo e una completa sfiducia verso il futuro, tanto che alcuni sperano che la morte li colga per evitare di soffrire di più. Una prima differenza con il metodo verghiano e naturalista è la posizione del narratore. Dickens pone un notevole sforzo nel sensibilizzare l'opinione del lettore, riuscendo a mettere in risalto la mentalità corrotta ed egoista prima dei funzionari statali e poi dei criminali che il protagonista incontra. Si osserva, soprattutto all'inizio dei primi capitoli, che l'enfasi dello scrittore si rivolge proprio agli antagonisti, i quali vengono descritti nei dettagli sia fisicamente che mentalmente. La retorica dickensiana risalta apparentemente come se fossero qualità i loro vizi e i loro difetti, riconducendoli a qualche abitudine o a qualche episodio del loro passato. Sebbene dall'inizio alla fine, proprio a causa del costante giudizio dell'autore, sia presente una morale ben precisa, il destino di Oliver Twist rimane in bilico fino alla fine del romanzo. Oltre alla presenza di diverse figure negative, sono presenti benefattori che si interessano alla salute e alla sorte del protagonista, creando di fatto un equilibrio tra bene e male che determina l'andamento della vicenda. A garantire i costanti colpi di scena che si leggono nel romanzo è l'ambiente cittadino rappresentato dalla metropoli londinese, descritta da Dickens come caotica e piena di insidie. In epoca vittoriana Londra fu la capitale economica dell'Europa, ma l'autore inglese si concentra di più sul degrado urbano e le zone malfamate in cui abitano personaggi secondari importanti quali Fagin e Bill Sikes. Entrambi cercano di servirsi di Oliver Twist per i loro scopi legati al guadagno personale, ma la verità è che al di là dei loro piani sono cittadini che lottano per la sopravvivenza. A livello linguistico, Dickens si avvale di frequenti cambi di lessico che aiutano il lettore a concepire in modo più preciso i personaggi in questione, utilizzando tecnicismi propri dell'ambiente criminale. Un elemento cruciale è la differenza tra

l'innocenza che caratterizza il protagonista nonostante i maltrattamenti subiti e la furbizia acquisita dai bambini addestrati da Fagin, che, come il loro capo, cercano in tutti i modi di far diventare Oliver Twist un ladro. Oltre al possibile giudizio morale che può portare il lettore a condannarne la condotta, una corretta interpretazione sta nel classificare gli atti di cui si rende colpevole la piccola banda minorenni di Fagin come un prodotto del sistema. L'elemento tragico è tanto dominante da evidenziare l'unicità del protagonista. *Oliver Twist* mostra uno spaccato vittoriano, assume dei tratti da poliziesco nella descrizione degli atti criminali dei personaggi e ha definitivamente degli aspetti romantici nel raccontare le peripezie e gli ostacoli che il protagonista deve superare per conoscere le sue origini.

Nel saggio di Nancy West *Order in Disorder: Surrealism and "Oliver Twist"* si sottolinea che numerosi critici hanno utilizzato il termine «Surrealismo» per definire la fantasia che caratterizza la produzione letteraria dickensiana, inoltre si legge anche di un elevato numero di contrapposizioni tra elementi opposti:

Oliver Twist comprises many conflicting or incongruous elements and forces. The most obvious of these is, of course, the two "camps" of good and evil as represented by the Maylies and Brownlow on the one hand and Fagin and his gang on the other; others include realism and supernaturalism, dream and reality, darkness and light, open pastoral and crowded city, anguish and contentment, youth and old age, birth and death or near-dying, and innocence and corrupt.³⁸

West spiega che i surrealisti conciliano la realtà e l'immaginazione, favorita dall'inconscio. Proprio in questo tema c'è il collegamento a un altro tema naturalista, cioè la visione dello scrittore come osservatore e sperimentatore. Dopo aver appreso i pensieri e le opinioni che Dickens ha del suo passato e dopo aver compreso la soggettività presente in

³⁸ NANCY WEST, *Order in Disorder: Surrealism and "Oliver Twist"*, in «South Atlantic Review», vol. 54, n. 2, 1989, p. 43.

Oliver Twist il ruolo dello scrittore è ancora più evidente e il suo giudizio onnipresente è provvidenziale per le sorti del protagonista stesso.

Nel saggio *Capitalism and Compassion in «Oliver Twist»* di Robert Patten si discute sul principio di compassione presente in tutto il romanzo:

The "principle of Good" that Dickens wished to show "surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last" is closely related to the spirit of compassion.³⁹

Nonostante il metodo narrativo di Dickens non si possa comparare a quello naturalista a causa della soggettività che caratterizza la sua produzione letteraria, non c'è alcun dubbio riguardo la sua conoscenza della metropoli londinese. Tuttavia, l'immagine di Londra attraverso gli occhi del protagonista è metaforica e coincide con una via d'uscita ai maltrattamenti iniziali dei funzionari statali e l'esperimento dickensiano è proprio questo. Il protagonista è un orfano di dieci anni costretto ad affrontare una realtà impossibile come l'ambiente cittadino che nasconde un sistema opposto alla sua natura innocente e pura. I personaggi della banda di Fagin sono esempi che raccontano un risultato più razionale rispetto alla decisione di rifiutare la crudeltà di falsi leader che utilizzano i bambini come strumenti. Oliver non può essere uno strumento e soprattutto non può essere un criminale secondo la morale dello scrittore inglese, che vede in lui la possibilità di sperimentare un destino diverso, avendo visto in prima persona la mancanza di futuro data dalla povertà. È un meccanismo favolistico in cui, come si vede alla fine, la provvidenza e la compassione vincono sulla perversione umana. Lo svolgimento complesso, criticato da alcuni scrittori dell'epoca perché troppo fantasioso, di una vita che sembrava ormai destinata alla perdizione

³⁹ ROBERT L. PATTEN, *Capitalism and Compassion in «Oliver Twist»*, in «Studies in the Novel», vol. 1, n. 2, 1969, p. 209.

evidenzia sempre di più il ruolo di sperimentatore dello stesso Dickens. Nonostante lo scrittore inglese abbia una tecnica narrativa differente da quella che sarà successivamente la costante impersonalità naturalista e verista della seconda metà dell'Ottocento, nonostante la sua morale influenzi la caratterizzazione dei personaggi e le loro vicende, nel romanzo *Oliver Twist* sono presenti anche delle descrizioni oggettive sulla situazione vittoriana in Inghilterra. Il romanzo a sfondo sociale, come può essere *Oliver Twist*, non ha quindi il solo compito di informare il lettore, ma anche quello di spingerlo a immaginare un futuro migliore.

L'invenzione letteraria di rendere Oliver Twist un ereditiere che alla fine conosce la sua storia è l'ultimo esempio con cui si vuole evidenziare lo spirito di compassione dello scrittore inglese, menzionato dall'estratto precedente. È innegabile che, riprendendo la poetica verghiana, c'è uno scontro tra un pessimismo sempre crescente e un ottimismo fittizio, ma la scelta verghiana di un finale tragico sembra a questo punto dell'elaborato sempre più evidente, tranne che ne *I Malavoglia*. Nel saggio di Carlo Pagetti *Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo* si analizza la relazione tra il romanzo ottocentesco e l'autore:

Bulwer Lytton, Thackeray, Dickens sono scrittori certo estremamente consapevoli che il romanzo ha qualità e possibilità estetiche. Ma lo stretto legame con un pubblico vasto e compatto di lettori – sottolineato, specialmente nel caso di Dickens, dall'espedito del romanzo a puntate – plasmava e condizionava la loro attività. Il romanzo rimane così un lungo zibaldone entro cui vi è posto per digressioni, commenti, rievocazioni, e in cui il narratore è una sorte di benevolo e invadente deus-ex-machina. Si ricorderà che nella celebre Prefazione a *Vanity Fair* Thackeray si presenta come «The Manager of the Performance»⁴⁰

⁴⁰ CARLO PAGETTI, *Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo*, in «Belfagor», vol. 26, n. 4, 1971, p. 395.

Il fatto che Pagetti attribuisca a Dickens la consapevolezza che il romanzo possa avere qualità estetiche, dà un'interpretazione riguardo la sua definizione sul ruolo dello scrittore inglese. Dickens non figura come uno studioso positivista della società, ma come un avvocato che denuncia i soprusi subiti dal ceto che ha intenzione di difendere. In *Oliver Twist* la sua costante moralità determina la presenza di un lieto fine che appaga il desiderio di rivalsa su un sistema ingiusto. Ancora una volta, come sperimentatore, l'autore determina che questo lieto fine debba essere socialmente accettato e rende il protagonista meritevole, attraverso le esperienze vissute.

III.2. Un confronto tra personaggi verghiani e dickensiani

Si era già sottolineata l'importanza dell'onomastica in Verga nei nomi dei personaggi principali del romanzo *Eros* nel primo capitolo. Oltre alla scelta di nomi e soprannomi, si è analizzata anche la capacità verghiana e naturalista nell'inserimento di tecnicismi ed espressioni per garantire al lettore una comprensione adeguata delle vicende, tema condivisibile nell'opera dickensiana *Oliver Twist* quando per esempio si è menzionata la presenza del gergo criminale.

Le tecniche narrative, le espressioni linguistiche, l'onomastica, l'oggettività verghiana o la soggettività dickensiana sono rilevanti per comprendere il pessimismo o l'ottimismo che caratterizza la produzione letteraria dei due autori. In questo paragrafo si desidera comparare i protagonisti minorenni verghiani al personaggio di Oliver Twist. Il primo personaggio a essere menzionato in questo confronto è Rosso Malpelo.

Il metodo di introduzione di Rosso Malpelo nella novella è opposto a quello dickensiano. L'autore siciliano si preoccupa subito di mettere in cattiva luce il suo status e

la sua natura, pur essendo un minorenne sfruttato e oppresso dalle condizioni lavorative delle cave siciliane di quel tempo. Nel mettere in atto questo proposito Verga esce dalla sua oggettività narrativa, lo si può vedere all'inizio della novella quando si abbandona a un giudizio negativo ai danni di Malpelo:

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone.⁴¹

E poi rincara la dose subito dopo una breve descrizione riguardo ai maltrattamenti subiti dai colleghi di lavoro:

Egli era davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico.⁴²

Tuttavia, la negatività associata a Malpelo è derivata da un proverbio siciliano riguardante i suoi capelli e quindi si potrebbe attribuire la soggettività dei giudizi verghiani alla stessa naturalezza con la quale l'avrebbe giudicato un coetaneo del suo tempo. Nonostante questo, è necessario osservare che le condizioni di Oliver Twist siano addirittura peggiori in ambito familiare perché, almeno al principio del romanzo, non ha alcun parente al quale fare riferimento, tant'è che è affidato a un ospizio di mendicizia.

Ciò che Dickens descrive nei dettagli è l'organizzazione delle istituzioni statali inglesi, elencandone i funzionari, il mazziere, il consiglio, gli inservienti, gli educatori, mentre Verga discute le situazioni che avvengono nelle proprietà private dei grandi proprietari terrieri dell'epoca.

⁴¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 119.

⁴² *Ibidem*.

In Dickens, gli stessi fondi statali stabiliti per le «workhouses» sono facilmente sottratti dall'ingordigia di chi gestisce internamente le istituzioni, le leggi sono deturpate dalla mancanza di buon senso degli antagonisti di *Oliver Twist*, le cui azioni sono un esempio di ciò che succedeva realmente. A Dickens è facilmente attribuibile il ruolo di romanziere e difensore dei diritti dei ceti più poveri, ma per Verga la questione è differente, sebbene la ragione per cui lo scrittore racconti le situazioni delle campagne siciliane sia proprio perché vuole informare lo Stato dei soprusi che interessano i lavoratori siciliani di bassa estrazione sociale. Nella novella in questione l'espedito narrativo è il colore dei capelli che influisce apparentemente sul destino del protagonista, ma in seguito viene presentato un altro minorenne sfruttato, Ranocchio, che viene picchiato dallo stesso Rosso Malpelo. Se da una parte, Dickens è un maestro nell'aumentare l'enfasi per suscitare al lettore una forte indignazione, il modo in cui Verga descrive le condizioni di sfruttamento minorile non è indignato, anzi, l'autore siciliano pone un'enfasi opposta che normalizza e giustifica i maltrattamenti, non meno satirica di quella dell'autore inglese.

Il destino nella novella *Rosso Malpelo* non può cambiare ed è ereditario. La morte del padre nelle cave precede quella del figlio, quest'ultimo addirittura la invoca come una liberazione perché viene trattato come una bestia da soma. Il paragone tra essere umano e animale è una costante per la dimostrazione della debolezza e dell'impotenza del lavoratore minorenne e apre anche all'introduzione di Nedda, secondo personaggio scelto per il confronto:

– Ha la mamma che sta per morire, – rispose una delle sue compagne, come se avesse detto che aveva male ai denti. La ragazza, che teneva il mento sui ginocchi, alzò su quella che aveva parlato certi occhioni neri, scintillanti, ma asciutti, quasi impassibili, e tornò a chinarli, senza aprir bocca, sui suoi piedi nudi. Allora due o tre si volsero verso di lei, mentre le altre si sbandavano ciarlando tutte in una volta come gazze che

festeggiano il lauto pascolo, e le dissero: – O allora perché hai lasciato tua madre? – Per trovar del lavoro. – Di dove sei? – Di Viagrande, ma sto a Ravanusa. Una delle spiritose, la figlioccia del castaldo, che doveva sposare il terzo figlio di massaro Jacopo a Pasqua, e aveva una bella crocetta d'oro al collo, le disse volgendole le spalle: – Eh! non è lontano! la cattiva nuova dovrebbe recartela proprio l'uccello. Nedda le lanciò dietro un'occhiata simile a quella che il cane accovacciato dinanzi al fuoco lanciava agli zoccoli che minacciavano la sua coda.⁴³

Si è proposto un estratto dalla novella *Nedda*, ritenuta utile per osservare come il comportamento di ogni personaggio coinvolto sia associato a quello di un animale ben preciso. Si guardi anche all'argomento della conversazione: la morte imminente della madre. La mancanza di solidarietà è chiara da parte del gruppo e la solitudine della protagonista è dimostrata dal breve dialogo che ha con una delle colleghe, rappresentata in procinto di sposarsi. La dimensione spaziale in questa scena è rilevante: Nedda è in un angolo e la sua posizione è accovacciata a terra mentre tutte le altre sono in piedi, in questo senso la condizione di superiorità è creata anche senza bisogno di una conversazione. La morte di un genitore è volutamente paragonata da Verga a un «mal di denti» e questo spiega quanto fosse normale nelle campagne siciliane dell'epoca perdere un genitore in giovane età. Ma il dettaglio fondamentale che fa comprendere al lettore la posizione della protagonista è la domanda sull'abbandono della madre che sta per morire. Ciò che a Nedda sembra ovvio non lo è per le altre sue colleghe, un'operaia sta persino per sposarsi e questo vuol dire che è in possesso di una buona dote che le permette il matrimonio. Infatti, il suo status è sottolineato dall'autore siciliano con un oggetto di valore che l'operaia può portare anche se lavora in un ambiente campagnolo con poca igiene. Da osservare anche il silenzio di Nedda prima e dopo il dialogo con le ragazze, che è simbolico ed è paragonabile a quello di Oliver Twist davanti

⁴³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 26.

ai funzionari statali. Non è solo il diritto di parola che manca ma è la scelta di non lamentarsi per non apparire in una posizione ancora maggiore di inferiorità, dimostrando il significato di sopravvivenza in un ambiente in cui l'educazione scarseggia e l'ignoranza abbonda. C'è una mancanza di sensibilità di fondo che favorisce il paragone con il mondo animale perché la coscienza umana non è presente, ogni cosa sembra affidata all'istinto.

L'equilibrio tra bene e male è visibile in *Oliver Twist* a causa dell'ambiente dinamico cittadino in cui Dickens fotografa la vita dei malviventi, studia le loro mentalità e i loro ideali che si scontrano con quelli dei personaggi positivi. A eccezione dei bambini e di Nancy, la positività è direttamente proporzionale all'aspetto e anche al lato economico. Per esempio, il signor Brownlow, principale benefattore del protagonista, è ritratto in abiti eleganti e ha una grande passione per la lettura, mentre Fagin viene dipinto come un uomo avido di soldi, che indossa vestiti sudici e che insegna a Oliver Twist a rubare. Nelle campagne siciliane descritte da Giovanni Verga, qualsiasi personaggio, buono o cattivo, può essere trasandato e può avere addosso indumenti di poco valore. È il lavoro stesso che determina anche l'aspetto fisico dei personaggi e ognuno ha una sola logica, che va oltre il bene e il male, quella materialista. Mentre in Dickens viene considerato moralmente inaccettabile chi pensa alla sua sopravvivenza anche a discapito degli altri, in Verga è talmente comune da essere una regola.

Nel saggio *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, Giovanni Sinigropi discute del legame tra il personaggio verghiano e la natura:

La Sicilia è la scena comune alle creazioni più impegnative di Verga, abbiano esse la struttura vasta del romanzo, siano esse racchiuse invece nel fitto giro del racconto. Anzi, una parte della Sicilia, quella che si stende dall'Ionio al biviere di Lentini, dalle falde dell'Etna alle grasse terre della piana di Catania. Questo non ha solamente il valore di un dato spaziale: i personaggi verghiani sono inchiodati davanti

a questa natura, ingaggiano con essa un'appassionante lotta che ha come fine non la sopravvivenza, ma la vita. Infatti, essi concepiscono la lotta come determinata da un imperativo morale sottrarsi al quale non è lecito ad alcuno. E morale, più che economica, è la loro sconfitta. Questa loro posizione morale, perciò, va oltre «l'ideale dell'ostrica».⁴⁴

Nell'estratto si discute sulla sconfitta morale che supera l'ideale dell'ostrica. Si ribadisce che la perdita della moralità è più importante dell'aspetto economico in tutti gli autori in questione e a questo punto l'argomento è ancora più rilevante visto che si tratta lo sfruttamento minorile in Dickens e in Verga. Riconducendosi alla prefazione de *I Malavoglia*, si può concludere che in ottica positivista questa lotta sia necessaria al progresso anche se è evidente quanto sia Rosso Malpelo, sia Nedda non beneficino del proprio lavoro. La natura, così come la città in *Oliver Twist*, gioca un ruolo determinante perché essendo un sistema neutrale privo di moralità trasforma ogni personaggio in positivo o in negativo. Dickens e Verga da osservatori attenti fotografano le emozioni e i pensieri soprattutto dei ceti più poveri perché gli individui di quella classe sono le persone più esposte.

Sempre nel saggio di Sinicropi si menziona la casa come un fattore determinante tanto da essere considerato un culto:

Il "culto della casa" non è solo l'elemento simbolico che illumina il dramma dei Malavoglia, ma può e deve esser visto come il comune denominatore del mondo morale e poetico di Verga; in rapporto al quale il tema del vagabondaggio, sia esso presentato come fascino dell'avventura o dell'ignoto, o come condizione di vita, è il contrappunto, la condizione dialetticamente negativa del motivo centrale. Il mito della casa aggancia l'uomo, ne circoscrive l'esistenza nello spazio ponendola a contatto con la natura.⁴⁵

⁴⁴ GIOVANNI SINICROPI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italice», vol. 37, n. 2, 1960, p. 92.

⁴⁵ Ivi, p. 94.

La casa del nespolo de *I Malavoglia* introduce il terzo e ultimo paragone. Alessi, fratello minore di 'Ntoni e Luca Malavoglia, ha il merito di rientrare in possesso della dimora precedentemente sottratta dai debitori ed è colui che continua la tradizione familiare di pescatore. È chiaro che le vicende che interessano *Oliver Twist* siano differenti, anche perché il membro dei Malavoglia è cresciuto con l'idea di un nucleo familiare ben preciso, mentre il protagonista dickensiano è orfano e, basandosi sul saggio di Sinicropi, anche un vagabondo per buona parte della storia. La casa e la famiglia sono due valori che Oliver cerca disperatamente soprattutto dopo i maltrattamenti subiti e la compagnia criminale che incontra. È proprio la ricerca della moralità che costituisce un termine di paragone con Alessi, perché quest'ultimo già da bambino deve fronteggiare il mondo degli adulti a causa dei numerosi lutti subiti in famiglia.

La natura per il Malavoglia e la città per Twist costituiscono due pericoli mortali. All'inizio il padre di Alessi, Bastianazzo, muore proprio a causa del naufragio della Provvidenza e quindi è il mare stesso che dà il via alla distruzione del nucleo familiare, pur essendo l'unica fonte di sostentamento per i Malavoglia. C'è un rapporto di vita e morte che rafforza l'idea di un sistema neutrale anche nel romanzo di Dickens. *Oliver Twist* viene costretto a rubare più volte senza successo, viene rapito da due malviventi, eppure proprio durante il primo inconsapevole furto con la banda di Fagin conosce il benefattore Brownlow con cui alla fine andrà a vivere in una casa in campagna.

La conquista da parte di questi due personaggi dei valori morali è una nota positiva che determina il lieto fine dei due romanzi, ma entrambi devono passare attraverso gli ostacoli della povertà.

Casa e famiglia si considerano due fattori fondamentali per rispondere alla domanda principale, che consiste nell'individuare le motivazioni per cui Giovanni Verga precluda la

felicità soprattutto nel finale ai suoi personaggi. Dopo la lettura del saggio di Sinicropi si è compreso che la casa non è solamente un luogo fisico in cui ogni figura dell'universo verghiano ha origine, bensì è un insieme di elementi importanti che determinano il presente e il futuro dei protagonisti. La casa è simbolo di identità sociale ed è anche la protezione verso il caos rappresentato dai sistemi neutrali, come la campagna, in cui il lavoro occupa gran parte della vita dei ceti più poveri. È un rifugio in cui ogni personaggio ha o sogna una famiglia, che diventa la ragione principale per vivere una vita piena di stenti. Senza casa e senza famiglia ognuno si sente abbandonato e lotta in solitudine, visto che il lavoro è fonte di sostentamento, ma rappresenta anche la crudeltà dell'essere umano e la fatica inevitabile che non è mai completamente ricompensata. La famiglia si è vista in senso negativo, come per esempio in *Mastro don Gesualdo*, quando si è descritta la difficile unione tra due personaggi di ceto differente, tuttavia, nella sua accezione migliore cioè quella letta ne *I Malavoglia*, assume un altro significato e coincide con lo stesso ideale della casa. Questi fattori sono, nella vita di una persona, le uniche vittorie morali; mentre all'esterno l'individuo si trova di fronte un sistema molto più grande di lui, nel quale gli unici valori sono il silenzio e l'obbedienza, all'interno di un nucleo familiare ogni personaggio può riflettere, cercando la solidarietà per essere anche in grado di mostrare la sua debolezza. È il caso di 'Ntoni Malavoglia che non accetta le condizioni problematiche della sua famiglia. Viceversa, nelle novelle citate, *Nedda* e *Rosso Malpelo*, i protagonisti sono descritti nella privazione di tali valori e si ritiene giusto definirli, sempre in accordo con il saggio di Sinicropi, dei «vagabondi». Vagabondi perché non hanno la certezza dell'ideale dell'ostrica, in quanto entrambi pur restando immobili nella propria condizione sociale, sono estremamente esposti ai pericoli del lavoro senza possedere valori importanti come la casa e

la famiglia. Lottano in solitudine senza sosta e non è concesso loro ciò che nella prefazione de *I Malavoglia* viene definito una fortuna, cioè la possibilità di fermarsi e osservare la realtà.

III.3. La filosofia antiutilitarista in *Hard Times*

Nel saggio di Robert Higbie "*Hard Times*" and Dickens' Concept of Imagination si afferma che il romanzo *Hard Times* pubblicato per la prima volta nel 1854 dall'autore inglese sia il primo che non abbia un lieto fine:

The clearest indication that Dickens was beginning to have doubts about the imagination's ability to create some transcendent ideal is the fact that here for the first time he writes a novel without a happy ending. Garrett Stewart has discussed the decline of imagination in Dickens (though he is concerned mostly with what I would call fancy); but although Dickens' novels become increasingly dark throughout his career, it is only with *Hard Times* that he gives us not a wish-fulfilling ending but rather what we may call a "realistic" ending - one which largel.⁴⁶

Il romanzo critica il concetto fondante della dottrina utilitarista di Jeremy Bentham che basa la propria morale sull'utilità. La città fittizia di Coketown è ispirata alla città di Preston, vicino a Manchester, che aveva colpito l'autore a causa dei suoi scioperi. La mentalità dei cittadini di Coketown è puramente materialista, in particolare si evidenzia che il modello educativo, rappresentato dalla scuola di Thomas Gradgrind, è incentrato sulla totale esclusione dell'immaginazione. Il termine "fatti" viene costantemente utilizzato sia per spiegare concretamente gli ideali dei personaggi, sia per parodiare l'Utilitarismo e le sue teorie, colpevoli secondo Dickens di privare bambini e adulti della spensieratezza e della

⁴⁶ ROBERT HIGBIE, "*Hard Times*" and Dickens' Concept of Imagination, in «Dickens Studies Annual», vol. 17, 1988, p. 92.

fantasia che dovrebbero caratterizzare una vita normale. La massa operaia, duramente sfruttata, viene chiamata con il termine “braccia”, ed è dipinta sempre in contrasto con la figura dispotica e senza scrupoli dell’industriale, attento al guadagno ma non alle esigenze dei suoi dipendenti. La famiglia Gradgrind, di cui viene offerta un’ampia descrizione, si pone in contrasto con il significato di nucleo familiare che si è voluto sottolineare. Al di là della sua apparente integrità, Dickens compie un’analisi introspettiva sui suoi membri e dimostra che il risultato degli insegnamenti autoritari del padre ha creato un’angoscia esistenziale che dura fino alla fine del romanzo. Secondo il saggio appena citato, la figura abituale di romanziere che si ha di Dickens cambia nell’opera in questione, per prima cosa perché non racconta una vicenda di rivalse sociale. La famiglia Gradgrind è una famiglia borghese, il padre è in ottimi rapporti con un ricco industriale di nome Josiah Bounderby, la madre è una casalinga, mentre i figli sono ben istruiti. I rapporti familiari tra i Gradgrind sono dominati dalla figura del patriarca che indirizza il futuro dei suoi figli. Il matrimonio tra Louisa Gradgrind e l’amico Bounderby costituisce uno spartiacque importante che determina apparentemente il trionfo della logica utilitarista. La figlia è costretta a sposare il ricco industriale per favorire la carriera del fratello che, attraverso il sacrificio della sorella, diventa un dipendente dello stesso Bounderby.

Hard Times è il decimo romanzo di Charles Dickens, fa parte della produzione letteraria matura dell’autore e sempre secondo le teorie di Higbie è la prova che l’immaginazione non è più sostenuta dall’idealismo dickensiano, in quanto non riesce a condizionare le sorti dei protagonisti che finiscono penalizzati dalla logica utilitarista. L’unico personaggio con un inizio difficile è Sissy Jupe, la figlia di un saltimbanco adottata dalla famiglia Gradgrind a causa dell’abbandono del padre. Il circo, che partecipa all’inizio e alla fine, rappresenta la decadenza della stessa immaginazione dello scrittore inglese e vive

ai margini della società. Riflettendo sul significato della sua perdita di fiducia nella fantasia come antidoto alla realtà, Dickens raccontò la sua disillusione artistica proprio nel 1854, anno di pubblicazione di *Hard Times*, al biografo John Forster. Se per l'autore inglese la fantasia non può più fornire una via d'uscita soddisfacente alla realtà e se quest'ultima non può essere considerata una credenza solida vista la sua imprevedibilità, Higbie ipotizza che Sissy Jupe possa rappresentare la fede, cioè la terza alternativa che Dickens sperimenta nel romanzo:

If imagination is no longer fulfilling, what then does Dickens turn to in its place? Instead of relying on the circus as his main agent of salvation, he uses Sissy instead. And Sissy I would say represents not imagination (which she does not display) but rather faith. What exactly Dickens means by faith remains somewhat unclear, probably because his own beliefs were never completely certain, but it is close to Christian belief, even if not wholly conventional.⁴⁷

Sissy Jupe è l'unico personaggio in cui si riscontri un finale appagante, in quanto malgrado non riceva la stessa educazione dei fratelli Gradgrind riesce a sposarsi e ad avere dei figli. Lo stesso non si può dire per Louisa e Tom, quest'ultimo si rivela il colpevole del furto alla banca di Bounderby, il suo stesso datore di lavoro, ed è costretto a fuggire all'estero per poi trovare la morte prima di chiedere scusa alla sorella.

È evidente che, se si ha l'obiettivo di descrivere la società, il romanzo ottocentesco debba rispecchiare le credenze della classe dominante e quindi soprattutto il totale interesse al profitto della borghesia. Tuttavia, *Hard Times* mostra il forte scetticismo di un autore che ha maturato una solida convinzione negativa verso il progresso economico e verso le conseguenze che portò soprattutto nella mentalità delle persone del suo tempo. A questo

⁴⁷ Ivi, p. 96.

punto è lecito chiedersi se la natura di questo cambiamento appena evidenziato coincida con la stessa disillusione romantica che ebbe Giovanni Verga a cavallo tra la prima e la seconda parte della sua produzione letteraria. Chiaramente, quella di Dickens non è una rivoluzione così drastica come fu quella dell'autore siciliano, ma in *Hard Times* si percepisce quanto la «fiumana del progresso», per utilizzare un'espressione verghiana, colpisca con il tempo anche la concezione artistica dello scrittore inglese.

La simbologia diventa più consapevole da parte di Dickens, proprio perché non è orientata verso un finale moralmente soddisfacente. In *Oliver Twist*, ogni personaggio rappresenta o il bene o il male, ma se si guardasse all'educazione rigida impartita dal signor Gradgrind, si potrebbe obiettare che il suo senso paterno voglia per i figli un futuro sicuro, ovviamente il fatto che Dickens fosse in lotta con le tesi utilitariste garantisce che i progetti del padre non si realizzino. La stessa cosa vale per Bounderby che conserva un atteggiamento grezzo e dispotico dall'inizio alla fine perché vuole proteggere il suo status economico e sociale. Alla fine, venire derubato da un suo dipendente gli dà ragione.

In un certo senso, la sottrazione dell'immaginazione dalle menti soprattutto giovanili è collegata all'eliminazione della casa e della famiglia come valori protettivi dalla realtà esterna. Se il cittadino inglese o il contadino siciliano non possono più avere fede in qualcosa che vada al di là della loro monotona quotidianità, se ogni individuo si deve obbligatoriamente omologare alla massa ed è necessario che segua un unico modello, è evidente che si registri un'assenza di creatività sia in chi vive questa condizione sia nello scrittore che la descrive. L'assenza di creatività nella città di Coketown è simboleggiata dalla scuola di Thomas Gradgrind, dalle fabbriche e dalla massa operaia, che non può che scioperare e affidarsi a un datore di lavoro come Slackbridge, la voce di quelle «braccia» che prese singolarmente nella logica utilitarista non valgono niente.

Warrington Winters nel suo saggio *Dickens' "Hard Times": The Lost Childhood* afferma che lo scrittore inglese presenta diverse classi sociali per dimostrare il suo anti-utilitarismo, in particolare sul ceto chiamato «upper class»:

A fourth category, less crucial to the purposes of this paper, includes members of the "upper classes," such as James Harthouse and Mrs. Sparsit, who, with precarious dignity, are beholden to the middle class for their survival.⁴⁸

Dopo aver elencato le prime tre categorie tra cui la classe media industriale e il proletariato, Winters mette l'aristocrazia all'ultimo posto. Per quanto riguarda la nobiltà si crede che vada affrontato un discorso diverso da *Mastro don Gesualdo*, sebbene entrambi i romanzi siano ambientati nella seconda metà dell'Ottocento. Nell'ultima opera compiuta del Ciclo dei Vinti verghiano, si spiega che il matrimonio d'interesse del protagonista è una mossa che propizia i suoi affari; quindi, nella Sicilia dell'epoca l'aristocrazia aveva ancora un peso sociale, pur essendo molte famiglie in grosse difficoltà economiche. Ma in *Hard Times*, proprio come nel saggio di Winters, la nobiltà non ha alcun ruolo determinante. I due nomi menzionati nell'estratto, James Harthouse e Mrs. Sparsit, sono personaggi con cui Dickens illude il lettore facendogli credere che possano risolvere i due problemi principali presenti nell'opera: il matrimonio infelice tra Louisa Gradgrind e Josiah Bounderby e il furto alla banca di Bounderby.

Nel saggio *"Hard Times" and the structure of Industrialism: the novel as factory* di Patricia Johnson si afferma che la classe media è metaforicamente paragonata alle mura esterne di una fabbrica, mentre le donne e la «working class» rappresentano il carburante che viene utilizzato per il funzionamento della fabbrica stessa. Inoltre, per sottolineare la

⁴⁸ WARRINGTON WINTERS, *Dickens' "Hard Times": The Lost Childhood*, in «Dickens Studies Annual», vol. 2, 1972, p. 218.

politica chiusa del sistema industriale il saggio nomina le figure di Louisa Gradgrind e quella di Stephen Blackpool. Quest'ultimo è un'immagine precisa di come il sistema capitalista riduca il lavoratore, in quanto viene descritto nell'opera come un operaio di quarant'anni che dimostra un'età molto più avanzata di quella che possiede. Il suo aspetto richiama esattamente il significato della struttura della città di Coketown, il cui ritmo è incessante ed è senza dubbio definito innaturale dal modo in cui Dickens divide in tre parti il romanzo. Infatti, i titoli delle parti richiamano al processo di «semina», «raccolto» e «ammasso» che criticano indirettamente il metodo giudicato anormale che il mondo industriale rappresenta.

Quindi, le illusioni che tutti i personaggi di ogni classe sociale raccolgono nel corso delle loro esistenze sono le normali conseguenze di un sacrificio collettivo per la continuazione del progresso economico. Le azioni umane sono collegate meccanicamente ai "fatti" e hanno l'obbligo di essere concrete, calcolate e infallibili tra queste nel saggio spicca soprattutto il matrimonio che collega la figlia di Thomas Gradgrind e Blackpool. Il parallelismo tra i personaggi è dato dai loro matrimoni infelici e le loro illusioni di liberarsene costituiscono le ultime speranze, rese vane nel finale visto che Louisa non riesce a rifarsi una famiglia e Blackpool muore senza la possibilità di risposarsi con Rachel, la donna che ama.

Il focolare domestico, che è considerato un tema fondamentale della poetica verghiana, è utile per menzionare una delle abitudini della figlia di Thomas Gradgrind che, prima di sposarsi, fissa il fuoco immaginando lei e suo fratello in età adulta.

L'immaginazione suscitata dalla contemplazione del focolare accomuna la sua figura a quella del narratore in *Nedda* ed è ripresa proprio nel finale di *Hard Times*:

Caro lettore! Dipende da te e da me se nei nostri due campi di azione cose simili accadano o no. Facciamole accadere! Potremo sedere con il cuore più leggero davanti

al focolare, a guardare la brace del nostro fuoco, che si fa a poco a poco grigia e fredda.⁴⁹

L'autore inglese termina così il suo decimo romanzo dopo il contrasto tra le due sorti di Sissy Jupe e Louisa Gradgrind. Riprendendo il tema del nucleo familiare si può parlare di una vittoria di Sissy Jupe contro l'intera filosofia utilitaristica presente nel romanzo. Il proposito di Dickens è quello di educare il lettore con questo finale, in quanto si rivolge direttamente a lui per convincerlo soprattutto a non perdere la sua individualità. In questo senso, Dickens non si limita a fare solamente una diagnosi dei mali della società, bensì cerca di curarli instaurando con il lettore un rapporto più aperto. Il finale acquisisce uno scopo diverso, non è il risultato di un esperimento ma di una serie di ragionamenti che si concludono in un parere soggettivo. La scelta dei temi di Dickens contribuisce a rendere il suo stile molto diverso da quello adottato successivamente dai naturalisti e da Verga. Allo scrittore inglese si attribuisce una grande capacità di rendere concreti argomenti astratti come l'immaginazione e la fantasia, che Coleridge considerava due diverse strutture:

Coleridge famously made a distinction between fancy and imagination in his *Biographia Literaria*. He wrote that fancy and imagination are "two distinct and widely different facilities," which are not synonymous though they are often understood to be. For Coleridge, fancy is simply the ability to arrange creatively ready-made materials. The imagination, on the other hand, is creative and vital; it "dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate" or "to idealize and unify." However, for Dickens, fancy (as embodied in Sissy, in the circus, and later in Louisa) is vital and life-producing. Coleridge writes that the imagination represents "the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am". Dickens, however, also grants this degree of power to fancy. Fancy is life-giving; its existence within an individual suffuses his or her perception of the world and gives to those blessed with fancy a sense of self, a subjectivity that cannot

⁴⁹ CHARLES DICKENS, *Tempi difficili*, trad. di Bruno Amato, Milano, Feltrinelli editore, 2021 (London 1854), p. 356.

easily be steered awry.⁵⁰

Dickens non fa una distinzione così rigida come Coleridge, però nell'estratto si comprende che la funzione attribuita all'immaginazione è di primaria importanza e il fatto che, grazie all'influenza di Sissy Jupe, Louisa ne acquisisca una minima parte, contribuisce a renderla cosciente degli aspetti negativi della sua educazione ma non a salvarla da una vita triste. Le espressioni «fancy is vital and life producing» e «fancy is life-giving» traducono il finale che non può che essere lo stesso per chi viene educato a seguire un modello che si basa sulla ricerca dell'utilità e non della felicità, in quanto la stessa felicità data dall'immaginazione non si ottiene omologandosi alla massa, ma avendo fede nella propria individualità. Quindi, quando si è discusso sul collegamento tra un finale realistico e senza lieto fine e la perdita di fede nell'immaginazione dickensiana, si potrebbe affermare che in *Hard Times* Dickens segua una strategia diversa da *Oliver Twist* anche per un fatto di maturità artistica. L'autore non si preoccupa più di applicare la sua fantasia per soddisfare moralmente chi legge, non vuole più far trionfare i suoi protagonisti positivi sul male, ma vuole educare il lettore a riconoscere i tempi in cui vive, ad affrontare la realtà con la propria mentalità, a distaccarsi dalla società formando un proprio pensiero, unico e soggettivo come spiegato al termine dell'opera.

⁵⁰ CHRISTOPHER BARNES, "*Hard Times*": *Fancy as Practice*, in «Dickens Studies Annual», vol. 34, 2004, p. 241.

III.4. L'alienazione come maggior elemento tragico in Verga e Dickens

Sulla base del saggio *Il mito romantico* di Northrop Frye si afferma che la condizione di alienazione come risultato del rapporto tra individuo e società, visto sia in ambito verghiano sia in quello dickensiano, provenga dal pensiero romantico:

Nelle raffigurazioni preromantiche, il mondo della vita sociale e civile, per quanto perverso e corrotto e per quanto fortemente stigmatizzato, era pur sempre la via per giungere alla identificazione: l'uomo era prima di tutto un essere sociale e civile e non aveva modo di progredire se non attraverso la propria eredità sociale. In moltissime immagini romantiche la società umana viene considerata causa di alienazione, più che di identificazione; e tale modo di sentire si accentua sempre più durante il secolo decimonono, a mano a mano che la letteratura diventa più ironica, nel tono e nella struttura.⁵¹

La descrizione di questa condizione in cui l'individuo è privato del suo pensiero è un dato di fatto su cui i due romanzieri si interrogano spesso e lo si è visto anche nelle posizioni dei naturalisti. Tuttavia, nei romanzi a sfondo sociale così come nel Verismo, si realizza che la società, invece di essere un sistema in cui l'individuo possa identificarsi, è la causa maggiore di alienazione.

L'elemento tragico non è ascrivibile solamente alle morti che caratterizzano per esempio *I Malavoglia* oppure l'omicidio di Nancy in *Oliver Twist*, ma è un fattore che proviene dal Romanticismo e deriva dall'incompatibilità dell'individuo con il sistema in cui è costretto a vivere. Da quel punto è logico aspettarsi che le azioni di un personaggio divergano dalle regole a lui imposte.

Nel saggio di Frye, si cita William Blake che, analizzando la condizione umana, distingue tra innocenza ed esperienza:

⁵¹ NORTHROP FRYE, *Il mito romantico*, in «Lettere italiane», vol. 19, n. 4, 1967, p. 440.

È il Blake, come al solito, a darci la struttura completa del mito rivoluzionario romantico. Nel suo *Songs of Innocence and Expérience* il fanciullo è il simbolo dello stato di innocenza, non perché sia moralmente buono, ma in quanto è civile; vale a dire, crede che il mondo sia protetto dai genitori e che sia ordine di natura quello che fa l'umano sentire. Quando diventa adulto egli perde questa sua innocente visione e fa il suo ingresso nel mondo inferiore, dell'esperienza.⁵²

Nell'analisi sia verghiana sia dickensiana, l'innocenza infantile è appartenuta a figure come Nedda e *Oliver Twist*, la cui tragedia è stata la mancanza di valori importanti quali la casa e la famiglia. Blake sottolinea come il mondo dell'esperienza corrisponda al mondo civilizzato, Rousseau prima di lui teorizzò la necessità di creare una nuova società in cui esistono libertà e uguaglianza. La disuguaglianza dei ceti è uno degli argomenti principali che interessa le classi più povere ma che fa anche parte di un'epoca di transizione com'è stata la seconda metà dell'Ottocento. La nobiltà perde i suoi privilegi, lo si è analizzato soprattutto nel tema della roba verghiana, ogni posizione sociale è livellata dal guadagno e ogni individuo è privato della sua libertà poiché la sua esistenza è interamente collegata al lavoro. La ricerca della felicità coincide con una posizione di spicco in una società che perde la sua antica staticità, ma che conserva lo sfruttamento della manodopera per garantirsi il progresso economico. Il futuro, come scopo positivisticò, preclude all'individuo la possibilità di vivere il presente l'assenza di immaginazione non è un tema dickensiano, è un tema comune che riguarda tutto l'Ottocento, la vita intesa come una prova di sopravvivenza è descritta in tutti i suoi scenari. Così come un membro della classe operaia non può trovare attimi di conforto per via della sua povertà, anche un aristocratico non può rilassarsi

⁵² Ivi, p. 430.

ricordando i suoi nobili natali, tutto è soggetto all'amministrazione della borghesia che rende la società un ingranaggio perennemente in movimento.

Dunque, nella realtà moderna ottocentesca, già nel periodo romantico Verga aveva compreso che il valore dell'arte e dell'artista erano irrimediabilmente cambiati come spiegato anche nel saggio *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia* di Patrizia Piredda:

L'arte a contatto con i valori borghesi, intrisi di utilitarismo e perbenismo, perde il suo valore, la sua autonomia e la sua essenza tanto che, anche il Morris, contraddittoriamente al tempo stesso uno dei difensori degli uomini comuni e l'ideatore della casa rossa di Webb, creata per il ristoro e la fuga dalle brutture della borghesia, prende coscienza che "la morte dell'arte è stato un prezzo troppo alto da pagare per la prosperità materiale della borghesia", che vive per il benessere, lontano da qualsiasi impulso e amore per l'arte e la poesia, illudendosi, tuttavia, di essere il ceto nel quale si realizzerà lo scopo ultimo dell'uomo, la felicità.⁵³

Si considera interessante anche la lettura che Piredda dà della visione borghese ottocentesca in quanto soprattutto nei romanzi dickensiani se ne ha testimonianza:

L'industria e i suoi perfetti ingranaggi e meccanismi alienanti rispecchiano allegoricamente la mentalità di un ceto che aspira alla perfezione di una società completamente governabile e prevedibile, sebbene alienata e desensibilizzata, all'utilitarismo che si fonda sulla pretesa di livellare le differenze sociali verso un centro indistinto inteso come identità, come adeguazione a un modello stabilito: quello dell'utilitarismo borghese.⁵⁴

⁵³ PATRIZIA PIREDDA, *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia*, in «Italice», vol. 87, n. 2, 2010, p. 180.

⁵⁴ Ivi, p. 181.

Sebbene nell'epoca verghiana l'Italia non fosse ancora uno Stato industrializzato come la Francia o l'Inghilterra, i risultati della mentalità utilitaristica si vedevano anche nelle province siciliane nello sfruttamento minorile e nei matrimoni d'interesse di cui si è a lungo trattato.

Ad ogni modo, nella seconda metà dell'Ottocento, oltre alle correnti letterarie del Naturalismo e del Verismo, nacque anche l'Estetismo, i cui principi furono l'esaltazione dell'arte e la ricerca della bellezza. A parte il fatto che gli scopi degli esteti furono opposti a quelli dei naturalisti e dei veristi in quanto si opponevano al loro realismo, il movimento serve a fornire un altro esempio che spiega quanta sfiducia gli intellettuali e gli artisti avevano dell'epoca in cui vivevano. Per questo motivo, l'Estetismo, essendo un'ulteriore prova dell'irrisolutezza di una società priva di lieto fine, insegna attraverso la sua poetica che la bellezza va ricercata altrove, ossia nel gusto di ogni persona, e che la vita deve assomigliare a un'opera d'arte.

Dickens è una figura anomala non perché riponga fiducia nella società, ma in quanto attraverso la sua narrazione appassionata e piena di giudizi personali riesce a raccontare vicende di rivalse sociale. Ovviamente l'autore di *Oliver Twist* non è identico a quello di *Hard Times*, ma proprio nel finale di quest'ultima opera si può intuire la sua fede nell'immaginazione anche in un periodo di mancanza di creatività artistica. L'alienazione delle classi Dickens la comprende, è sempre un osservatore oggettivo, capace di descrivere i sobborghi londinesi con estrema accuratezza, abile nell'illustrare nei minimi particolari i pensieri dei propri personaggi, ma è proprio la sua fede in un finale alternativo a distaccarlo da Giovanni Verga, che non vede oltre alla tragedia sociale dei suoi anni.

I due scrittori hanno metodi diversi di conclusione, Verga aderisce ai canoni naturalisti e presenta uno studio della società che deve fare riflettere il lettore, mentre

Dickens segue la sua morale e il più delle volte crea un finale soddisfacente per il suo pubblico. L'ottimismo dickensiano permette al protagonista delle sue opere di trionfare sulla società in cui vive senza negarla, la vittoria si sostanzia con l'acquisizione di una speranza che all'inizio della storia il personaggio non possiede. Il pessimismo verghiano non supera l'alienazione presente nella mentalità del tempo. Verga è uno sperimentatore in grado di rivedere i suoi temi, soprattutto l'ideale dell'ostrica, ma la caratteristica principale della sua poetica è che nessun personaggio è più grande della società, per questo non c'è alcun individuo che si distacca realmente dalla massa. Le figure come Mazzarò e Mastro don Gesualdo dimostrano un'ottima capacità imprenditoriale, ciononostante non smettono mai di essere legati alla mentalità materialista con la quale sono cresciuti. Può esserci un'evoluzione economica o sociale, ma la fragilità umana si scontra con la perdita dei valori causata dall'Utilitarismo. Da qui l'importanza o, com'è stato definito da Verga stesso nella prefazione de *I Malavoglia*, il privilegio di essere un osservatore, ossia di rendersi conto di ciò che succede, sottraendosi per un momento all'ingranaggio sociale.

CONCLUSIONI

Nel saggio *Il metodo del Verga e il significato de "I Malavoglia"* si discute sul rapporto tra lo scrittore siciliano e i naturalisti:

Ma Verga stesso aveva già dichiarato ad Ojetti, nel '94, che il naturalismo non era stato, per lui che un metodo: «non un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero»: definizione ripetutamente confermata da Capuana, il quale soggiunge un ancor più importante al suo bilancio conclusivo: che il vero romanzo moderno non può né deve trasmettere alcun messaggio ideologico: «Il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare, ma penetrarle e intenderle tutte, spassionatamente, almeno per quanto è possibile». ⁵⁵

Se da una parte questa dichiarazione dell'autore verso il Naturalismo è una garanzia per comprendere il suo stile impersonale, dall'altra il pessimismo che caratterizza la sua produzione letteraria è altrettanto visibile perché presente sia nel periodo giovanile e romantico sia nel periodo maturo e verista. La scarsa fiducia di Verga nella società della sua epoca è una costante, la libertà rimane per i suoi personaggi un concetto puramente utopistico, nessuno di loro ha un'evoluzione né un'involuzione, sono semplicemente il prodotto del sistema del loro tempo.

⁵⁵ LUIGI DERLA, *Il metodo del Verga e il significato de "I Malavoglia"*, in «Aevum», n. 3, 1982, p. 511.

Non c'è alcuna cura al darwinismo sociale sentito in maniera così profonda dall'autore catanese che si scaglia contro il progresso nella prefazione de *I Malavoglia*. La felicità individuale è fortemente ostacolata dal movimento incessante che coinvolge la massa. Dalla disillusione dell'artista che si accorge che la società concepisce l'arte come un lusso inutile si arriva allo sfruttamento del contadino che è obbligato a sottostare alle regole rigide di un contesto campagnolo. Ogni figura è sottomessa al guadagno, la seconda parte della produzione verghiana è da questo punto di vista molto più schietta, visto l'elementare contesto che descrive. Sia la novella *La roba* sia l'ultimo romanzo *Mastro don Gesualdo* sono fortemente esplicativi della poetica verghiana, perché offrono al lettore protagonisti vincenti a livello economico ma perdenti a livello morale. L'abilità di Verga consiste nel dimostrare che le persone sono possedute dal loro patrimonio e dai loro beni, perdendo di vista anche il rispetto verso di sé stessi. L'essenza del Verismo è quella di descrivere oggettivamente come nel diciannovesimo secolo si siano superati gli ideali romantici. Il mondo dei sentimenti è abbandonato in favore di una logica arretrata ma sempre attuale, sebbene la tragicità contenuta nelle opere sia un fattore che accompagna la narrazione verghiana. Tuttavia, la tragicità è una causa a cui non segue alcuna conseguenza, non c'è alcun gesto eroico, sopravvivono solo le abitudini quotidiane che non mutano la vita dei personaggi.

La ribellione, incarnata per esempio dal protagonista della novella *Rosso Malpelo*, è un comportamento isolato, profondamente condannato dalla logica materialista perché non difende il guadagno ma l'aspetto morale dell'individuo. Rosso Malpelo è uno dei personaggi più rappresentativi del fallimento romantico nel secondo Ottocento, perché si rende conto del forte sfruttamento a cui è sottomesso, cerca di insegnarlo a Ranocchio, suo collega di

lavoro, e alla fine sceglie di andare incontro al suo destino, facendo una morte eroica e simile a quella del padre:

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che si riteneva comunicasse col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa era vera, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma se non era vero, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarcisi, né avrebbe permesso che ci si arrischiasse il sangue suo per tutto l'oro del mondo. Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo; sua madre si era rimaritata e se n'era andata a stare a Cifali, e sua sorella s'era maritata anch'essa. La porta della casa era chiusa, ed ei non aveva altro che le scarpe di suo padre appese al chiodo; perciò gli commettevano sempre i lavori più pericolosi, e le imprese più arrischiate, e s'ei non si aveva riguardo alcuno, gli altri non ne avevano certamente per lui. Quando lo mandarono per quella esplorazione si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo; ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.⁵⁶

L'idea di un lieto fine non è possibile nemmeno attraverso un capovolgimento della storia, come aveva precedentemente dimostrato Dickens, e nemmeno con un cambio di stile di vita, visto che ne *I Malavoglia* il personaggio di 'Ntoni torna dalla sua prima fuga da Acì Trezza completamente squattrinato. Il mancato lieto fine è semplicemente una scelta dello stesso Giovanni Verga che si riflette nelle disillusioni dei personaggi. Nell'universo verghiano nessuno sembra degno di conquistare la propria libertà, che per i ricchi può coincidere con il mantenimento del patrimonio, mentre per i poveri può corrispondere alla riconquista della dignità. Precedentemente a Verga, con il romanzo a sfondo sociale, Charles

⁵⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 127-128.

Dickens aveva saputo difendere il bene dal male con il suo ottimismo. L'osservazione dello scrittore inglese dell'epoca vittoriana è completa e non nasconde i soprusi quotidiani di una società calcolatrice e senza scrupoli, eppure nelle pagine dei suoi romanzi c'è spazio anche per l'immaginazione, che in *Hard Times* è rappresentata dal personaggio di Sissy Jupe. I personaggi verghiani non sono capaci di andare al di là di quello che vedono e di quello che sanno. Questo tema è stato riassunto dallo scrittore siciliano con l'espressione "ideale dell'ostrica". Ciononostante, oltre all'immaginazione, in Dickens è presente un fattore estremamente rilevante, che viene discusso nel saggio "*Hard Times*" and Dickens' Concept of Imagination di Robert Higbie, cioè la fede.

La fede è protagonista di un romanzo precedente a quelli di Verga, scritto da Alessandro Manzoni nella prima metà dell'Ottocento. Ne *I Promessi Sposi*, lo scrittore lombardo racconta la storia di una coppia di giovani che, dopo aver superato diverse peripezie legate soprattutto alla prepotenza dei nobili dell'epoca, riesce a sposarsi. È un lieto fine indirizzato dalla fede di Manzoni in Dio e nelle buone azioni, che trasmette ad alcuni personaggi dell'opera.

Ma in Verga la fede religiosa o morale non viene premiata proprio per la presenza dell'ideale dell'ostrica, una regola a cui chiunque è destinato dalla nascita. La predestinazione dei personaggi verghiani porta alla conclusione che piuttosto di una rivincita sociale contro i maltrattamenti subiti, ogni ceto possa aspirare alla conservazione dei beni in proprio possesso. Per questo motivo, l'elemento tragico rappresentato dai lutti in famiglia ma soprattutto dalla perdita della dignità, è un elemento che nella maggior parte dei casi condiziona sia il finale naturalista sia quello verghiano. L'eccezione nel caso dell'autore catanese è ne *I Malavoglia* perché al termine della storia la fede, presente negli insegnamenti del patriarca, viene applicata alla logica materialista. Per questo motivo se l'unica forma di

felicità è la conservazione di ciò che si possiede, il lieto fine può consistere anche nella riconquista della roba o nella ricostruzione di un nucleo familiare.

La ricostruzione avviene attraverso il lavoro quotidiano e ancora una volta si esclude qualsiasi atto eroico, infatti ne *I Malavoglia*, quando il patriarca decide di rischiare e di portare a termine un incarico che va oltre il normale esercizio della professione di pescatore, avviene la tragica morte di un membro della famiglia. Il valore della quotidianità, sebbene di solito si trasformi in monotonia nelle descrizioni verghiane, è collegato a quello della ciclicità della natura e in questo proposito torna utile il paragone con il mondo animale, di cui si è già discusso. Nel mondo rurale siciliano del secondo Ottocento, la vita di un contadino è costituita da scelte obbligate e la prima di queste scelte è che il lavoro, per essere una valida forma di sostentamento, deve occupare la maggior parte della giornata. Lontano dalle grandi città, la vita nelle campagne siciliane è strettamente legata anche alla natura, che può condizionare l'operato del contadino nei campi così come anche la professione del pescatore. In questo senso, la natura diventa il termine di paragone più vicino all'essere umano nella seconda produzione verghiana.

Se nel periodo romantico, la maggiore illusione dei protagonisti è quella dell'artista che attraverso il suo genio vuol essere riconosciuto e lodato da una società che non ammira più l'arte, nel periodo verista Verga informa il lettore che la quotidianità della vita dei braccianti siciliani assomiglia molto al ciclo naturale, talvolta anche attraverso la precocità delle morti e la difficoltà nella sopravvivenza.

Le riflessioni di alcuni personaggi veristi verghiani riguardano il paragone tra uomo e animale e, molto spesso, coincidono con una lamentela riguardo proprio le dure condizioni che sono costretti a sopportare. La ricerca della felicità appare nei dialoghi o nei pensieri che menzionano un cambio di vita necessario, ma l'unica necessità è la sottrazione a un lavoro

estremamente duro e deleterio per il corpo e per la mente. Per questo la felicità in Verga è un concetto che i personaggi immaginano ma non conoscono. Senza la conoscenza non c'è una vera ricerca ma c'è una sottrazione allo stile di vita che crea solo sofferenza e la fuga rimane l'unica iniziativa contro una limitata mentalità di campagna.

Al di là dell'aspetto lavorativo ed economico c'è il lato amoroso e quello delle relazioni di amicizia o di parentela. Il matrimonio è un passo significativo, lo si è visto in ambito sia naturalista sia verista, che può compromettere la felicità di qualsiasi individuo. Oltre al cambiamento epocale che Verga racconta nella narrazione di *Mastro don Gesualdo* e che interessa l'unione di due diversi ceti, è d'obbligo aggiungere che la faccenda matrimoniale non riguarda mai la sfera sentimentale e che l'amore in senso stretto rimane un sogno, anche nel periodo romantico e giovanile dello scrittore. L'artista, nella visione verghiana, è un uomo ossessionato dalla conquista della musa ispiratrice della propria arte, non prova un semplice sentimento come uno dei personaggi del periodo verista che viene reso inutile e impossibile dalla povertà, proprio per il discorso della dote.

Ad ogni modo, il concetto di amore negato è il tema principale del romanzo epistolare *Storia di una capinera* che rappresenta in tutto e per tutta la visione ottocentesca sul matrimonio e sulla predestinazione dei figli. La protagonista è obbligata a prendere i voti e a condurre una vita monacale pur innamorandosi di Nino, un giovane conosciuto dopo aver passato un breve periodo nella casa di famiglia, ma il suo sentimento amoroso non viene ascoltato e sarà proprio la sorella a sposare il giovane. L'opera è diversa rispetto agli altri romanzi, perché pur appartenendo al periodo romantico non racconta la storia di un artista che vuole affermarsi, bensì narra le vicende di un'adolescente che conosce l'amore per la prima volta, paragonata da Verga a un volatile chiuso in gabbia per spiegare al meglio la mancanza di libertà di scelta nell'Ottocento:

Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito: una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto; io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le gretole della sua prigione, che non cantava, che beccava tristemente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta. Ecco perché l'ho intitolata: Storia di una capinera.⁵⁷

Sulla base dell'analisi di Luigi Russo nel volume che ha dedicato a Giovanni Verga, lo scrittore siciliano è un osservatore che al contrario di Zola non si compiace delle sue diagnosi, prova anzi angoscia per la logica utilizzata dalla società del suo tempo.

È un'angoscia confermata dallo stesso autore quando rispose al critico Filippo Filippi che recensì *Vita dei Campi*:

Filippi notava una contraddizione fra l'impegno dell'autore a rendere cattivo e «antipatico» il suo personaggio e l'effetto che invece il racconto ha sul lettore, che ne esce con l'impressione che Rosso sia «un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale». Verga gli risponde invitandolo a distinguere il punto di vista della voce narrante da quello dell'autore: Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo! Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare per mio protagonista, quanto più la tua simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore.⁵⁸

⁵⁷ G. VERGA, *Storia di una capinera*, a cura di Silvia Rota Sperti, Milano, Feltrinelli editore, 2015 (1871), p. 3.

⁵⁸ R. LUPERINI, *Lettura storico-sociologica*, in «Italianistica: Rivista di Letteratura italiana», vol. 30, n. 3, 2001, p. 545.

Nel saggio *Letteratura storico-sociologica* di Romano Luperini si discute sulla filosofia verghiana paragonando le due diverse ribellioni di Rosso Malpelo e di 'Ntoni Malavoglia. Secondo l'autore del saggio, Verga trasmette al personaggio della novella il suo pessimismo esistenziale, in particolare si concentra sugli sforzi umani che alla fine risultano senza significato:

Il fatto è che il livello ideologico volto a educare ai doveri sociali e alla necessità della rassegnazione entra qui in contrasto con quello in cui si manifesta invece la "filosofia" atea e materialistica di Verga, in cui la vita umana, come quella degli animali, è determinata dagli istinti, dall'ambiente, dalla lotta per la vita, dunque dalle eterne leggi dei cicli biologici che si ripetono, senza possibilità di redenzione e con l'unico sollievo della morte. Rosso l'ha assimilata in profondità, e la insegna a Ranocchio irridendo la sua credulità sul paradiso e sulla possibilità di una sopravvivenza ultraterrena e mostrandogli, esemplata sulla realtà della cava, un'esistenza tutta segnata dalla spietata selezione della lotta per la vita e dalla naturale prepotenza dei più forti.⁵⁹

Ritornando all'influenza naturalista in Verga è chiaro che, dopo le sue dichiarazioni a riguardo, la sua filosofia è personale e quindi, il pessimismo deriva da un nichilismo profondamente radicato nelle sue convinzioni sul senso della vita. Ciò giustifica l'assenza di simbolismo soprattutto nelle sue opere più mature e per questo il suo legame con il Naturalismo è puramente stilistico e non interessa i contenuti. Verga descrive oggettivamente la sua epoca, esprimendo la sua angoscia verso l'esistenza umana e verso le regole che guidano la società, che a suo giudizio sono inutili e opposte alla semplicità della vita. Ogni elemento incluso nelle sue descrizioni non ha un doppio significato per Verga, è tale e quale nel modo in cui si presenta.

⁵⁹ Ivi, p. 548.

Al di là della felicità, il risultato più concreto dell'esistenza umana è lo stato di profonda solitudine in cui si trova qualsiasi persona. Nell'universo verghiano la solidarietà è possibile solamente tra membri della stessa famiglia. In un secolo complesso come l'Ottocento in cui si privilegia la massa a discapito dell'individuo, il Verga maturo, così come i naturalisti, racconta le esperienze quotidiane di un personaggio o di una famiglia, descrivendo nel dettaglio le conseguenze dei progressi scientifici, così tanto decantati nel suo tempo. Lo scrittore siciliano ammette di ricoprire la posizione di narratore e la ritiene privilegiata. Il lavoro introspettivo è ampio e la sua ironia, così come la consapevolezza delle difficoltà dell'esistenza umana, è uno strumento importante per far riflettere il lettore. Infatti, nella risposta a Filippi si può comprendere quanto il ruolo del narratore sia cruciale per una corretta interpretazione dei temi presentati.

Giovanni Verga ragiona profondamente sul significato della morte. Oltre a essere una forma di liberazione da una vita di stenti, è il motivo per cui secondo lo scrittore siciliano dovrebbe prevalere l'uguaglianza anche tra il povero e il ricco. Di fronte alla fine dell'esistenza umana il tema della roba è nullo e questo fa comprendere al lettore quanto la logica materialista sia fuorviante secondo la mentalità verghiana. Invece di lodare gli sforzi impiegati per acquisire una grande ricchezza, lo scrittore siciliano condanna il tempo impiegato per ottenerla e infatti, sia nella novella *La roba* sia in *Mastro don Gesualdo*, l'accumulo di beni è spiegato focalizzandosi sulla dimensione temporale. L'avidità dell'essere umano nell'accumulare denaro e nello scalare le gerarchie sociali è smisurata. L'ironia verghiana si concentra sul poco tempo a disposizione e sulla mancanza dei veri valori morali che dovrebbero essere presenti nella vita di una persona.

Pietro Guarino, nel saggio *A proposito della «conversione» verghiana*, esamina il passaggio dal primo al secondo periodo di produzione letteraria dello scrittore siciliano:

In questo senso, le prime prove letterarie del Verga coincidono con la sua febbrile esperienza di «provinciale inurbato», attento ad ogni elemento nuovo e tutto proteso a liberarsi rapidamente dalle sue abitudini di vita piccolo-borghese o contadina, per aderire in pieno alla più complessa esperienza vitale che egli subisce acriticamente: in questa fase si consuma l'abbandono del Verga, che non è tanto un ripudio cosciente, quanto l'emancipazione inconsapevole, e in prospettiva tanto più dolorosa, da un mondo fortemente morale e tutto abbarbicato alla «famiglia» e alla «casa».⁶⁰

Dalla disillusione artistica vissuta in prima persona da Giovanni Verga si apre lentamente il periodo verista, che lo scrittore considera una sorta di redenzione letteraria. Sempre nel saggio di Guarino si cita un commento dello stesso Verga al romanzo *Madame Bovary* di Flaubert, in cui si nota un drastico ripensamento proprio a cavallo tra le due fasi:

Ci sono dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va, non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma; malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia. Ma il libro è scritto da scettico anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio.⁶¹

Con la novella *Nedda* si comincia a intravedere la maturità verghiana, costituita dalla volontà di condividere con il lettore un ampio quadro della sua Sicilia.

Verga sviluppa una grande empatia per tutti i ceti sociali, non rende esplicita la sua morale, ma attraverso la precisione della sua narrazione e della sua introspezione, ritrae fedelmente la situazione della propria epoca. Il Ciclo dei Vinti, sebbene formato solamente

⁶⁰ PIETRO GUARINO, *A proposito della «conversione» verghiana*, in «Belfagor», vol. 22, n. 2, 1967, p. 187.

⁶¹ Ivi, p. 189.

da due romanzi, è indicativo perché è la prova di un'identità letteraria pienamente raggiunta e di un giudizio personale sul progresso.

Ricordandosi della sua esperienza giovanile nelle grandi città, il verdetto di Verga è semplice: a ogni uomo viene sottratto il presente con l'illusione di costruire un futuro migliore e il denaro, sebbene sia una risorsa tanto importante da comprare titoli aristocratici, non è importante quanto il tempo, che porta inesorabilmente l'essere umano alla morte.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BALDI, GUIDO, «*Narratologia della storia*» E «*Narratologia del discorso*»: *Appunti per una rassegna e una discussione*, in *Lettere italiane*, vol. XL, n. 1, 1988.

BERTONI, CLOTILDE, *Letteratura e Giornalismo*, Roma, Carocci Editore, 2015.

COLAJANNI, NAPOLEONE, *La delinquenza di Sicilia e le sue cause*, Palermo, Tipografia del giornale di Sicilia, 1865.

FRYE, NORTHROP, *Il mito romantico*, in *Lettere italiane*, vol. 19, n. 4, 1967.

MUSCARIELLO, MARIELLA, *De Sanctis e il Positivismo*, in *Viaggio d'Europa. Culture e letterature*, n. 19, 2012.

PAGETTI, CARLO, *Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo*, in *Belfagor*, vol. 26, n. 4, 1971.

PIREDDA, PATRIZIA, *Rapporto tra Estetismo e cultura di massa fin de siècle: dall'Inghilterra all'Italia*, in *Italica*, vol. 87, n. 2, 2010.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *Verismo e Positivismo Artistico*, in *Belfagor*, vol. XXV, n. 3, 31 maggio 1970.

OPERE DI GIOVANNI VERGA PRESE IN ESAME

VERGA, GIOVANNI, *I Malavoglia*, Milano, Rusconi Libri, 2020 (1881).

VERGA, GIOVANNI, *Mastro don Gesualdo*, a cura di Vincenzo Consolo, Milano, Sperling
paperback, 2002 (1889).

VERGA, GIOVANNI, *Storia di una capinera*, a cura di Silvia Rota Sperti, Milano, Feltrinelli
editore, 2015 (1871).

VERGA, GIOVANNI, *Tutte le novelle*, Roma, Newton Compton editori, 1999.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIOVANNI VERGA

CECCHETTI, GIOVANNI, *La "Nedda" del Verga*, in «Belfagor», vol. XV, n. 3, 1931.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti editore, 1983.

DERLA, LUIGI, *Il metodo del Verga e il significato de "I Malavoglia"*, in «Aevum», n. 3, 1982.

GUARINO, PIETRO, *A proposito della «conversione» verghiana*, in «Belfagor», vol. 22, n. 2, 1967.

LUPERINI, ROMANO, *Giovanni Verga*, Bari, Editori Laterza, 1975.

LUPERINI, ROMANO, *I due «mastro don Gesualdo»*, in «Belfagor», vol. 23, n. 6, 1968.

LUPERINI, ROMANO, *L'Eva verghiana*, in «Belfagor», vol. VI, n. 3, Firenze, 1996.

LUPERINI, ROMANO, *Lettura storico-sociologica*, in «Italianistica: Rivista di Letteratura italiana», vol. 30, n. 3, 2001.

MASIELLO, VITILIO, *La chiave simbolica del «Mastro don Gesualdo»*, in «Belfagor», vol. 44, n. 4, 1989.

RUSSO, LUIGI, *Giovanni Verga*, Bari, Edizioni Laterza, 1995.

SCRIVANO, RICCARDO, *Il Verga tra Scapigliatura e Verismo*, vol. XX, n. 6, 1965.

SIPALA, PAOLO MARIA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia*, in *Rivista di letteratura italiana*, n. 1, 1982.

SINICROPI, GIOVANNI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italice», vol. 37, n. 2, 1960.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SUGLI AUTORI ANALIZZATI E CONFRONTATI CON VERGA

BARNES, CHRISTOPHER, *"Hard Times": Fancy as Practice*, in «Dickens Studies Annual», vol. 34, 2004.

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *Il Naturalismo francese. Studio su Gustave Flaubert*, trad. italiana di Iacopo Leoni, Pisa, Pacini Editore, 2022 (Paris 1880).

DICKENS, CHARLES, *Tempi difficili*, traduzione italiana di Bruno Amato, Milano, Feltrinelli editore, 2021 (London 1854).

FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary*, trad. italiana di Ottavio Cecchi, Roma, Newton Compton editori, 1994 (Paris 1856).

HIGBIE, ROBERT, "Hard Times" and Dickens' Concept of Imagination, in «Dickens Studies Annual», vol. 17, 1988.

L. PATTEN, ROBERT, *Capitalism and Compassion in «Oliver Twist»*, in «Studies in the Novel», vol. 1, n. 2, 1969.

RESIO, LORENZO, «Operare da vero artista»: anatomia desanctisiana dei romanzi di Zola, in «Letteratura e Scienze», 2019.

SERIO, MARIO, *L'apporto della letteratura alla formazione storica del diritto inglese: l'impareggiabile opera di Charles Dickens*, in «Diritto: storia e comparazione. Nuovi propositi per un binomio antico», a cura di Massimo Brutti e Alessandro Somma, Berlino, Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, 2018.

WEST, NANCY, *Order in Disorder: Surrealism and «Oliver Twist»*, in «South Atlantic Review», vol. 54, n. 2, 1989.

WINTERS, WARRINGTON, *Dickens' "Hard Times": The Lost Childhood*, in «Dickens Studies Annual», vol. 2, 1972.

ZOLA, ÉMILE, *La fortuna dei Rougon*, trad. italiana di Loredana Zagaglini, Roma, Fermento, 2015 (Paris 1871).

ZOLA, ÉMILE, *L'assomoir*, trad. italiana di Emanuele Rocco, Milano, Liber Liber, 2015 (Paris 1877).

ZOLA, ÉMILE, *The experimental novel*, trad. inglese di Belle M. Sherman, Berkeley (Ca), Mint Editions, 2021 (Paris 1893).