

Gianfranco Perriera

## Verga e il naufragio dell'interesse

Del moderno, del suo carattere ancipite, Verga è stato uno dei più rigorosi e acuti critici. Il moderno, in effetti, ha promesso meravigliose sorti progressive, ma insieme ha lasciato, nella sua corsa in avanti, infinite macerie. Ha reso ecumenici, almeno sulla carta, i diritti umani e ha insieme praticato schiavismo e colonialismo.<sup>1</sup>

Del moderno, di cui ha sbugiardato l'idea di progresso, Verga ha messo a fuoco una categoria, l'interesse, che proprio in tale epoca era assurda agli onori. Quella particolare convenienza che anima e dirige i rapporti degli uomini tra loro e con le cose, diviene, nella scrittura di Verga, ragione, quasi metafisica, dell'esistenza. L'interesse spinge necessariamente al conflitto - ritorna dunque a premere sotto altra forma la guerra dell'uno contro l'altro come condizione naturale degli umani - ma si rivela fallimentare se considerato quale accomodamento. Come correlativo oggettivo dell'interesse Verga ha individuato la roba. È il motore mobile - perché si sposta, cresce e decresce - che attira e travolge i viventi. Ossessionati dalla necessità accumulare roba, i personaggi verghiani sono in continua lotta tra loro e con l'ambiente, sempre sotto l'occhio giudicante del sociale. L'opinione pubblica li valuta per quanto posseggono. Tale occhio - che accetta, riconosce e soprattutto svaluta - prende il nome di onorabilità.

L'occhio pubblico duplica l'occhio del fruitore dell'opera e sembra anticipare l'occhio della telecamera che spia e riprende le azioni degli attanti. In un'epoca che inneggiava alla scienza e vedeva prodigi in campo tecnologico, all'interno di uno stile, quello naturalistico che intendeva riprodurre brani di vita reale e che, secondo la lezione di Zola, guardava ai personaggi dal di fuori, con la rigorosa e implacabile freddezza con cui il chirurgo esegue le sue operazioni su casi clinici, le tecniche della scrittura potevano precorrere i procedimenti filmici. L'autore catanese fu maestro nell'intessere trame che ripetono e variano gli stessi ingredienti, mentre la forma del narrare, conservando la dirompente espressività dello stile, non poche volte acquista caratteri da sceneggiatura, indicando i movimenti della macchina. Esempolari, in tal senso, si dimostrano i due capitoli iniziali di *Mastro don Gesualdo*, in cui si alternano a ritmo serrato procedimenti che potrebbero ben assimilarsi a quelli di una macchina da presa: oggettiva e soggettiva, *closeup* e campo lungo, raccordo e dissolvenza.

Resta il fatto che il cosmo verghiano è un cosmo tragico. Spietato il fato - le cui sirene che seducono per poi straziare sono la roba - si abbatte su tutti gli individui che accennassero a modificare il loro status. Non si dà pace nell'universo verghiano. Si dà terrore e - senza sentimentalismo - pietà. Quest'ultima in particolare per gli umili. E si stigmatizza l'improbabilità di un mondo, quello del moderno, che si basa, tolta ogni maschera, sull'interesse economico.

Il moderno, come dice l'etimo, ha qualche impellenza. Vuole stare sul pezzo e non può perdersi d'animo. Ha spirito indagatore e sufficientemente caustico. Non può essere più ingenuo, fa affidamento, almeno in teoria, sulla ragione. Ha ricostruito - ogni mito di fondazione è in effetti una rifondazione - le sue fondamenta guardando indietro, saltando d'un balzo una età di mezzo, ma il suo passo punta in avanti, a larghe falcate, qualsiasi maceria si lasci alle spalle.

Il moderno ha obbligato la trascendenza a mettere entrambi i piedi - piedi alati - sulla terra e le ha cambiato nome, battezzandola progresso. Le sue mete si perdono, indefinite, oltre l'orizzonte. Ha argomentato e insieme fatto fuoco e fiamme perché i diritti si facessero ecumenici. Almeno sulla carta. Ma, insieme, ha trasformato la natura e un discreto numero di fratelli umani in risorse da consumare e non si è fatto eccessivi scrupoli per quanti potesse lasciare morti e a brandelli sulla strada che sosteneva

---

<sup>1</sup> Il testo qui stampato è, con alcune modifiche, quello da me utilizzato all'interno del convegno dal titolo *Giovanni Verga e l'intuizione della serialità*, a cura di Giovanni Puglisi, Salvatore Ferlita e Alessandro Cutrona tenutosi all'interno del convegno tenutosi all'Università Kore di Enna il 20 dicembre 2022.

la sua cavalcata. Ha cercato in ogni anfratto la più generosa qualità dell'umano e ha quantificato la sua resa in ore di lavoro e di *occupabilità*.

Il moderno si è dichiarato storico e “storiografabile” e impazzisce per il nuovo, affidando al suo dopo – effetto della propria distrazione? – la glorificazione dell'effimero e dell'obsolescenza programmata. Il moderno è tecnologico e *tecnofilo*, ma sa far tesoro dell'antico: ha saputo, infatti, disporlo e selezionarlo all'interno di cubiche stanze che prendono il nome di museo. Aveva spirito attivissimo, ma si concedeva pause contemplative. Separava l'arte dal suo contesto ambientale ma la investiva di un magico alone, del sontuoso profumo della sua aura. Non aveva ancora – o faceva finta di non aver ancora? – riflettuto abbastanza sull'esito del suo correre: l'industria culturale, come sostenevano Horkheimer e Adorno, avrebbe *eretto a principio la trasposizione dell'arte nella sfera del consumo* e avrebbe sensibilmente *migliorato la confezione delle merci*. Nei musei in effetti, al giorno d'oggi, non ci si interroga tanto sulla virtù del contemplare ma si bada, soprattutto, all'atmosfera esperienziale, agli intrattenimenti con cui allettare e ai gadget da far acquistare.

Il moderno s'era imbarcato sulle acque perigliose del divenire – che dell'Essere potevano pure far perdere memoria – e ha così scelto di veleggiare – e ben presto di rombare – sulla contraddizione. I più riflessivi compresero che la contraddizione è tragica; – Amleto l'aveva pur annunciato che il mondo era fuori dei cardini – tragica anche, o forse ancor di più, perché nascosta sotto il brillio spumeggiante della superficie. Hegel quando il moderno si apprestava, forse, a chiudere la sua parabola – o almeno questa era la profetica intenzione del filosofo – volle vedere nel tragico l'incedere di una Ragione che risolveva tutti i conflitti, sacrificando gli errori degli individui malaccorti. Ma, di lì a poco, Schopenhauer vi lesse il *conflitto della volontà con sé medesima* e la prova inconfutabile che la vita era un violento inganno: soltanto un'ascetica rinuncia avrebbe consentito agli umani sonni un po' più tranquilli. Nietzsche, poi – ma con lui il moderno è già nel suo *crepuscolo* – avrebbe affidato ai posteri il messaggio che tragico era il segno dei tempi a venire e che l'unica soluzione, probabilmente, era accettarne l'ebbrezza dionisiaca. Mentre il mondo ruzzolava nell'oceano caotico come i lastroni di ghiaccio alla deriva, nulla, a dire il vero, garantiva che la accettazione sia pure danzante della volontà di potenza non preludesse – come poi di fatto accadde - alla più efferata ferocia.

Il moderno, ad ogni modo, nei suoi abitatori più saggi, seppe affidarsi alla dialettica e alla intensità del *negativo*. Frequentare il tragico voleva dire conoscere – e il verbo rimanda più al sapere che al sentire - il terrore e la pietà. Il terrore per le sventure che lo scatenamento delle passioni poteva provocare e la pietà per quanti venivano travolti nel furoreggiare degli avvenimenti e delle conquiste delle *meravigliose sorti progressive*. Il contemporaneo, invece, il *post* del moderno – sia detto di passaggio – non ama il tragico, lo sente incongruo per tempi che si vogliono festaioli e sbrigativi. Si ferma a pensare assai di meno e con la pietà ha un rapporto difficile. Anch'essa tende a rallentare il corso del tempo. Il contemporaneo preferisce esibirsi disinvolto, insensato ma gradasso. Il tragico lo annoia e lo deprime. Gli risulta eccessivamente serio per un tempo così smodatamente disincantato. *Il tragico* – avevano scritto Horkheimer e Adorno due anni dopo a fine della II guerra mondiale – *è ridotto e degradato alla minaccia di annientare chi non collabora, mentre il suo significato paradossale era consistito proprio, a suo tempo, nella resistenza disperata alla minaccia mitica*. Di questi tempi non che non si diano minacce, ma, evidentemente, risulta arduo trovare chi non vuol collaborare.

Il moderno dunque è sostanzialmente ancipite. Si aprì la strada facendo leva su un punto di svolta. Su una rivoluzione del punto di vista. Un ribaltamento - sia pure in qualche modo preparato dal cristianesimo che, e non è certo poco, arrivò persino a stabilire un anno zero da cui il passato si inverava, e da cui, però, il tempo avrebbe dovuto correre alla sua fine – che non era certo roba da poco. La verità, cioè, non è più alle spalle, non si dà come perduta – nel cristianesimo, invece, questa concezione perdurava nel peccato originale e si combinava, con qualche stridore, con l'attesa del regno

di Dio nel prossimo futuro – come, invece, era avvenuto nelle epoche precedenti. Non un allontanamento, una caduta contraddistinguono la storia degli umani, bensì, al contrario - fossero anche nani sulle spalle di giganti - i mortali, nello scorrere tempo, hanno goduto di maggiori esperienze. Perciò i presenti sanno di più di quanti li hanno preceduti. E i posterì, è ovvio, sapranno più dei presenti. Il rapporto con la verità non è più quello di un affannoso recupero. È invece quello di un progressivo, magari asintotico, avvicinamento. Il passato non detta più legge. *L'ipse dixit* non val nulla di fronte all'esperienza e all'osservazione analitica dei fenomeni. La tradizione non garantisce più nulla e si scopre ingombra di errori e superstizioni. Ma sarà facile abituare gli umani a questa libertà critica o in buona parte saranno travolti da questo impreveduto disancorarsi da ogni stabile fondamento?

In campo socio-esistenziale, intanto, si fa strada, dirompente, una nuova figura a tessere i rapporti umani. Non che fossa sconosciuta, ma nel moderno conquista il primo piano. È l'interesse, questa figura dominante. La convenienza, che il moderno ammette quale fondamento di scambi e relazioni.

Interesse è ciò che sta in mezzo, è il fra che lega e coinvolge, è il gancio che tiene insieme cose e persone. L'interesse rende gli umani sempre più distaccati dall'aldilà. Concentra la loro attenzione sul qui e sull'imminente. Li vincola, ma li innesta nel conflitto e nell'insaziabilità di un desiderio che si disperde nell'infinità dei commerci. Prima ancora che all'accordo, l'interesse riposiziona sul sé – del resto il moderno è l'era dell'individualismo – sulla conta dei guadagni e delle perdite, sulla redditività o meno dell'investimento (sia esso affettivo o economico).

Gli umani sono mossi alla contesa da un *incessante desiderio di potere dopo potere, che cessa soltanto con la morte*, aveva scritto Thomas Hobbes nel *Leviatano*. Soltanto la paura della morte poteva mettere le briglie alla brama di potere. Tre erano per Hobbes le cause che spingono gli uomini alla contesa: *la prima cosa la competizione, secondariamente la diffidenza, in terzo luogo la gloria*. Di contro a loro le passioni che inclinano gli uomini alla pace: *la paura della morte, il desiderio delle cose necessarie per vivere comodamente e la speranza di ottenerle con la propria operosità*. Solo una passione, non una ramanzina morale, può limitarne un'altra, aveva precisato Spinoza, che di Hobbes è anche un contraltare. Il secondo, però, si era aggrappato al principio di convenienza: meglio rinunciare alla brama, per aver salva la vita; meglio far appassire i desideri per contentarsi delle comodità strettamente necessarie. Eppure la *cupio dominandi*, con i suoi tre corollari che la motivano, appariva passione ben più focosa e, come se non bastasse, assumeva lo status di principio d'uguaglianza tra gli umani: *la differenza tra uomo e uomo – scriveva ancora Hobbes - non è così considerevole che uno possa pretendere per sé qualsiasi beneficio che un altro non possa pretendere*. Tutti gli umani - padroni e servi, grandi e piccoli, ricchi e poveri - sono animati da tale passione. Tutti reclamano un beneficio. Tutti vagliano il proprio interesse. Tale passione li rende uguali, ben più che l'esser figli di Dio o illuminati dalla grazia di una possibile redenzione.

Giovanni Verga, sul finire dell'ottocento, ha saputo focalizzare la sua complessa e accesa scrittura proprio su questo fattore, per lui biologicamente radicato, e quasi tragico – se il tragico può ancora sussistere all'interno della commercializzazione dell'esistenza - del moderno: l'interesse, cioè, quale spinta al conflitto e quale, insieme, fallimentare possibilità della convivenza e dell'accomodamento. Come correlativo oggettivo dell'interesse, lo scrittore siciliano ha individuato la *roba*. Termine che mette insieme un'apparente concretezza e una misterica astrattezza. Si può ritrovare in essa qualche anticipazione della *questione della cosa* heideggeriana: la *roba* pur facendo capo a una conoscenza quantitativa e calcolatrice, sembra stare, con qualche misterioso potere metafisico, alle spalle di tale conoscenza empirica. Ne è la ragione. Di certo la *roba* organizza il sociale e rende disperante l'essere mortali.

La *roba* è inquieta e porta inquietudine. Non sta mai ferma: aumenta e si consuma; ingolosisce e deprime; favorisce i doverosi connubi, ma basa le relazioni sulla dote e finisce per schiantarle, mentre proibisce quelle fondate sull'amore; si accumula e fornisce onore, travolge e precipita nel discredito. La

roba è talmente mobile che quasi soltanto una rapida telecamera può inseguirne le evoluzioni, solo una rigorosa serialità può riprodurre le variazioni delle sue onnipresenti (in ogni cuore come in ogni ambiente sociale) avventure. La roba è il motore mobile che attira e insieme delude li desideri dei personaggi, conducendoli, ogni volta, al più catastrofico naufragio.

Ossessionati dall'accumulo come dal terrore della rovina, i personaggi verghiani sono sempre sotto l'occhio del giudizio dell'ambiente circostante. Quest'occhio pretende di stabilire il perimetro dell'onorabilità, assai spesso sbugiardata e vilipesa. E' l'occhio pubblico, un po' malevolo, che anticipa, duplica, a volte provoca, commuove, sulla pagina come sul palcoscenico, l'occhio del fruitore. Ma anche l'occhio pubblico è sotto tiro. Alle sue spalle c'è un altro occhio. Un occhio che gioca a nascondino, come la telecamera posta fuori dell'inquadratura. A volte sbugiarda il sentire e il pensare dell'occhio pubblico e con esso quello del fruitore, a volte si fa pietoso e altre volte ancora spietato. Spietato, in effetti, il più delle volte. Ha un gran senso del ritmo e della *suspense* quest'occhio che si finge asettico mentre inchioda il corso del mondo alla funzione di carnefice. Il fruitore della storia inquadrata dall'occhio sedicente asettico - come quello che nella contemporaneità se ne sta di fronte al televisore o allo schermo del computer - è fidelizzato dal ripetersi tutto sommato piuttosto simile delle vicende e dalla lunga frequenza con gli attanti che hanno tutti più che un'aria di famiglia. Il fruitore ora empatizza con il loro agire ora se ne fa pietoso o caustico censore. Eppure si avverte sempre un qualche stridio. L'occhio asettico che della vicenda sta alle spalle, mentre, invisibile, pare limitarsi a metterci di fronte il mondo così com'è e quel che in esso accade, ci racconta di quanto è ingiusto e di come non c'è nulla da fare per venirne a capo. È tragico l'occhio asettico, ma con buona pace di Horkheimer e Adorno, non pare possa far nulla contro la prepotenza mitica.

Erano tempi, quelli di Verga, favorevoli a un'operazione artistica che rappresentasse (si facesse davvero specchio e riproducesse in azioni circoscritte e estremamente mimetiche) la vita quotidiana e il quotidiano sentire di donne e uomini in tutto simili ai loro fruitori. La scienza e il suo occhio, chirurgico come il bisturi, prometteva di poter guardare con serena obiettività a tutti i fenomeni e nel chiamarli alla sbarra, come in tribunale, assicurava che, senza sbavature, avrebbe prodotto l'utile felicità per tutti. E' a Zola - a cui nella prefazione alla seconda edizione della *Teresa Raquin* si deve l'analogia tra lo scrittore che presenta i personaggi facendone oggetto di studio fisiologico e *quel lavoro analitico che i chirurghi eseguono sui cadaveri* - che risale la più ponderata riflessione a proposito di una pratica artistica che assecondasse e riproducesse le contemporanee trasformazioni sociali e che di esse si facesse anche commento critico. Allo scrittore parigino, infatti, si deve non soltanto l'elaborazione esplicita della poetica naturalista, ma anche le necessarie dritte che ne permettessero la riproduzione sul palcoscenico di un teatro. È del 1881 *Il naturalismo a teatro*, saggio in cui Zola sottolinea come tempi nuovi richiedano un'arte nuova. Ogni epoca conosce i propri criteri estetici ed essi sono interconnessi alla struttura storico - sociale. Fuori tempo risulta pertanto la poetica del classicismo, dove sentire e agire dei personaggi - il secondo per altro ridotto al minimo e narrato/rammemorato nei monologhi - come la recitazione degli attori si rivelavano impennacchiati, declamatori e inverosimili. La verità, invece, nell'epoca del trionfo della borghesia, andava offerta senza infingimenti. Con la stessa naturalezza con cui il laborioso borghese si dedicava al suo lavoro. Con la stessa scientifica obiettività con cui il medico seziona cadaveri senza alcuna perversione necrofila o con cui *la nudità di una donna scompare davanti al pittore che vuole trasferirla sulla tela nella verità oggettiva delle sue forme e dei suoi colori*. Arte e scienza, dunque, finivano per congiungersi nella radicalità implacabile e impassibile dello sguardo come nella capacità degli strumenti - penna o bisturi che fossero - di affondare nelle pieghe anche più purulente di ogni corpo senza alcun brivido di disgusto o d'imbarazzo. In teatro, perché l'operazione riuscisse, occorreva uno *scenario* che esibisse il simbiotico rapporto tra uomo e ambiente e che accogliesse l'esatto svolgersi della vita reale. Compito della rivoluzione naturalista è, allora, *la sostituzione lenta dell'uomo metafisico con*

*L'uomo fisiologico.* Ciò sarebbe potuto avvenire quando superato l'artificio del teatro di corte, iscritto in una scena neutra, e abolita la faciloneria degli intrighi accattivanti e pieni di esagerazioni, la vita rappresentata, anche nel suo grigiore e nel suo affanno, nella sua miseria e nelle sue mancanze, avesse assunto le caratteristiche della *realtà vivente* offerta allo sguardo del fruitore in una serie di quadri spinti come attraverso una quarta parete, impermeabile per personaggi e attori, trasparente invece per lo spettatore.

Verga - che al maestro francese si sarebbe rivolto, senza alcun risultato, con una lettera in francese, per ottenere sostegno alla possibile rappresentazione sulle scene parigine di *Cavalleria rusticana* - riuscì a farsi profondo e originalissimo interprete delle indicazioni zoliane. La sua opera - anche se nelle realizzazioni che la critica riconosce più felici trova la sua ambientazione più consona nelle angustie e nelle magagne della Sicilia - ha respiro universale e racconta il tenebroso abisso in cui rischia di sprofondare il moderno. Non la luce splendente, infatti, delle meravigliose sorti progressive è quella che si sprigiona dalle sue pagine. Ma, al contrario, un buio pesto dove sono straziati i più deboli nella lotta per la vita che nell'interesse ha il suo motore.

Il nero è il colore in cui annegano le sue storie. Nero, quasi in apertura de *I Malavoglia*, aveva il cuore Maruzza. Nero e gonfio del presentimento della morte che attendeva il marito, Bastianazzo, che partiva per mare affidando le sue fortune a quel carico di lupini che, con tutto l'equipaggio, avrebbe poi fatto naufragio. Nero è anche il paese, Trezza, quando l'escluso, l'inconsolabile disadattato del romanzo verghiano, il giovane 'Ntoni, si accinge ad abbandonarlo definitivamente. Nero, quindi, come la fuliggine, come una cappa plumbea, è il colore che campisce dall'inizio come alla fine il mondo dei Malavoglia: nero quale simbolo del destino infernale che li opprime senza scampo e che inghiotte tutti i sogni di rivalsa e di possibile esodo dalle angustie della natura. Anche i discorsi - quella passione per l'argomentazione che animò specialmente l'illuminismo - sono inghiottiti dall'uragano spietato della storia. Il vento soffia diabolico sin dalle prime pagine del primo romanzo dei vinti e il mare ha la stessa rapinosa voracità di Crono. Divora non soltanto gli uomini - dopo tanti altri, il mare vorrebbe mangiarsi anche il giovane 'Ntoni, il suo più acerrimo spregiatore, *abbrancato come un gatto all'antenna* della Provvidenza, in uno di quei numerosi giorni in cui *da disperati si arrischiava la vita per qualche rotolo di pesce*. - ma anche le parole. Così accade al giovane Menico che *gridava qualche cosa che il mare si mangiò*, mentre colava a picco con la Provvidenza. Mare e vento tolgono ogni illusione, mettono a tacere ogni velleità di riscatto.

Verga fu maestro non solo di stile linguistico e di racconto. Il suo occhio crudamente indagatore, sa farsi davvero macchina da presa. Alternando "inquadratura" oggettiva e soggettiva, *close up* e panoramica, dettaglio ingigantito e carrellata sul *milieu*, pare anticipare gli sviluppi del serial. A mo' di esempio, fra i tanti, paradigmatico e assai ben riuscito, della qualità filmica della prosa di Verga, basterebbe citare i primi due capitoli di *Mastro Don Gesualdo*. Una panoramica dall'alto lascia apparire, all'inizio, il paese avvolto in un silenzio screziato appena dall'eco della messa dell'alba. D'improvviso un crepitio, sempre più rovinoso, e un urlo "*Terremoto*", poi bagliori e fumo: brucia la casa dei Trao. L'agitazione parossistica dei personaggi anima per ogni dove la scena. Quindi si apre una finestra, piano americano, si potrebbe supporre, di Don Ferdinando, mentre si delinea sempre più il palazzo in rovina. La penna di Verga porta a spasso, in un'alternanza continua di soggettiva ed oggettiva, campo e controcampo, primo piano e totale, l'occhio del lettore. Tra le spire di fumo compare per la prima volta Gesualdo Motta. Urla contro il fuoco che potrebbe divorargli le proprietà: già la prima inquadratura lo vincola alla roba e lo dispone, icasticamente, tra quei personaggi, tanto cari alla *fiction* contemporanea, che oscillano tra gli anteroi e gli eroi negativi, quelli che suscitano ad ogni modo empatia perché dalla struttura in cui sono immersi derivano il loro agire e perché nella situazione *cattiva* in cui sono obbligati a muoversi risultano quelli dotati ancora di qualche briciolo di umanità.

Descrizione di esterno ed interno, intanto, continuano a darsi il cambio sulla pagina. La folla irrompe nel palazzo. I Trao che lo abitano sono meglio precisati nelle loro azioni. Compare in soggettiva Bianca

Trao, squadrata a figura intera e nei particolari: è discinta e pallida come la morte. Lo sguardo del fruitore resta interdetto: è la paura delle fiamme che l'ha così ridotta? Il dubbio dura appena un attimo, poi lo sguardo viene leggermente deviato, di fianco alla spalla della donna, a rincorrere la fuga di un intruso (il baronello Rubiera, ma lo sapremo in seguito) che si era intrufolato, nottetempo, nella di lei camera da letto. Tra stacchi e raccordi il primo capitolo volge al termine, introducendo altri personaggi: due, in conclusione, tirano le somme e predispongono al seguito: il barone Mendola ricapitola la decadenza dei Trao e il loro vano cercare di conservare la roba; e mentre la zia Cirmena, finalmente, a sciogliere la tensione dell'attesa, rivela il nome dell'intruso ecco il canonico Lupi che sentenzia che *A certa età le ragazze bisogna maritarle*. Il plot è imbandito e l'attenzione portata al culmine col chiamare in causa il dio di ogni vicenda, l'interesse, e la sua vestale, l'opinione pubblica: le nozze si combinano in relazione alla consistenza della dote, per tenere a freno passioni sregolate – più spesso, dati i tempi e i luoghi, imputabili al femminile – e tacitare i roventi pettegolezzi dell'opinione pubblica.

Dissolvenza, dunque. Il presto affannato del primo capitolo si è spento in una sentenziosa conclusione. Segue un andante moderato. Il secondo capitolo si apre, infatti, con Diego Trao che trotterella per la piazza, esposto alla curiosità di tutto il paese. La finzione narrativa, pertanto, è paradigmatica della posizione dei lettori. Come gli abitanti del paese, anch'essi non rispetteranno alcun segreto del personaggio, di cui, già bonariamente ridacchiando, comprendono l'inadeguatezza all'asprezza del reale. Don Diego si dirige alla fattoria della baronessa Rubiera. Contrattare, almeno così Verga ce la presenta, di don Gesualdo, la donna appare operosa in una nuvola di puledri, quasi novella Danae. Ma non è la pioggia d'oro in cui si trasformò Zeus per possedere la principessa d'Argo quella che le piove addosso, bensì polvere, ben più preziosa per l'universo verghiano, della sua roba, che non intende dividere con chi è meno benestante. Il secondo capitolo continuerà con il dialogo sempre interrotto - da notazioni di carattere rigorosamente economico - tra Don Diego e la baronessa Rubiera, mentre il nome di don Gesualdo - se ne parla, ma ancora non si vede, ad accrescerne l'attesa - torna più volte, a sottolinearne l'ascesa economica e il comportamento senza scrupoli.

Il Trao decaduto, intanto, se ne tornerà alla sua cadente abitazione senza aver ottenuto il matrimonio riparatore per la sorella, ma con la conferma che la roba non si divide con chi non può almeno raddoppiarla.

Non si dà pace o rifugio nel cosmo verghiano. Il suo è un cosmo tragico, sferzato da un turbinoso destino. Se la fiction seriale, per ragioni di contenimento dei costi e insieme in virtù del pubblico che si prefiggeva di raggiungere, ai suoi esordi si consegnava agli spazi chiusi e alle limitate inquadrature degli interni, al contrario la scrittura verghiana anticipa e invoca la serialità contemporanea, quella che non ha nulla da invidiare al cinema, che spazia tra esterni ed interni, che non si contenta di soddisfare i sogni o le emozioni delle casalinghe finalmente in pausa dalle loro fatiche quotidiane. Verga anticipa, dunque, la serialità d'arte, quella che ha avuto il suo emblema nel canale HBO, secondo il motto *It's not Tv. It's HBO*.

Benjamin trasse da Paul Klee l'immagine dell'angelo, trascinato via dal vento della storia, spalle al futuro, gli occhi fissi alle rovine del progresso. Anche il cosmo di Verga, abbiamo visto, è sempre sferzato da un vento che lo scuote e travolge. Analogamente alla roba è questo vento, che strapazza ogni essere umano. A ben riflettere è la stessa roba che assume le fattezze dell'uragano che niente risparmia. Lei però non ha lo stesso animo dell'angelo di Klee. Non volge lo sguardo malinconico alle rovine. La roba non ha cuore. Non ha malinconia. Non ha pietà. Malinconia e pietà possono averla i fruitori dell'opera, che mentre leggono o guardano, sono all'esterno dell'uragano.

Ovviamente, come è necessario ad un'arte che si vuole copia verosimile del reale e pertanto attenta alle differenze d'ambiente, il vento assume valenza e forza diversa a seconda degli spazi descritti. Tra gli umili, il vento si fa uragano che solleva tempestosi marosi, come ne *I Malavoglia*. Nelle alte sfere, invece, là dove i salotti si animano di feste e il chiacchierare è continuo, seppur spesso allusivo e pieno di

segreti che alimentano girandole di tresche, il vento è una brezza dissipatrice. Esso fruscia tra abiti e ori, non sempre consuma tutti i patrimoni, ma sempre umilia il desiderio di un amore intenso e dai caratteri romantico/melodrammatici. Di un tale vento, che disperde e confonde e sperpera passioni e speranze, come tra le note di un arioso valzer, emblematica manifestazione si ha ne *Le farfalle* (1893). Testo appena abbozzato e inedito, si compone di appena tre scene di un atto I, dove un vapore porta a spasso le danze di coppie che si combinano e scombinano tra pungenti desideri e supposti tradimenti. Negli ambienti nobiliari e alto borghesi vige la pratica girardiana del desiderio mimetico: tutti, donne e uomini, desiderano e fanno la corte al marito o alla moglie dell'altro, e tutti si estenuano a rincorrere un amore che sarà sempre deludente. Sono questi *luoghi di civetteria*, - come si legge nella didascalia iniziale del lacerto di testo - *leggerezza, intrighi galanti, amori frivoli e passeggeri di cui la vanità è la nota fondamentale, e che la gelosia accarezza più che punge*. Sono luoghi, però anch'essi di falsità e di noie mortali, che le passioni, destinate solo al naufragio, non sono mai in grado di vincere definitivamente. I desideri degli abbienti, che pure solleticano come nelle *telenovelas* l'immedesimazione ammirata e un po' invidiosa, non hanno durata e preludono a tragedie lacrimose o a foschi abbandoni. Il desiderio - il neoliberalismo contemporaneo lo ha reso non soltanto manifesto, ma legge in nome dell'interesse commerciale - scema e ingriscisce una volta ottenuto il desiderato. La morale vigente, la buona creanza e la fabula familiare consiglierrebbero il "vissero felici e contenti", ma in Verga non si dà felicità e la continuità nel tempo erode amore e desiderio. Eternità è la promessa di ogni eros, ma resta tale solo fintanto che la relazione si dà come impedita o semplicemente bramata.

Anche la donna - che è roba anch'essa alla fin fine e che comunque alla roba deve sottostare, dal momento che non si permette connubio che spargli le rendite del coniuge più abbiente - ha valenza diversa a seconda dell'ambiente. Maga, fata, sirena è infatti la donna negli ambienti dei signori, benché spesso, se non sempre, alla resa dei conti, sedotta e abbandonata. Nei testi pre-veristi abbondano i riferimenti baudeleriani del femminile tutto belletto, vapori e fascino, idolo magico-teatrale a cui sembra negata l'intensa verità del sentire. "Esclamò Raimondo: «Dunque ameresti dippiù una donna - si legge in *Una peccatrice - che avesse bisogno, per essere amata, d'impiegare prima due ore allo specchio?*». «Sì, lo confesso -risponde Pietro Brusio, il protagonista maschile del romanzo - [...] Io amo nella donna i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso ... tutto ciò che brilla ed affascina, tutto ciò che seduce e addormenta». C'è insomma in nuce, in questo piccolo scambio dialogico, l'intero *Beautiful*, la soap opera che ha avuto inizio nel 1987 e che ha già superato le 8000 puntate.

Ai piani alti della società la competizione intraspecifica, che si misura nella brama sessuale per il/la compagno/a altrui, si scherma entro la nuvola soffice dell'amore che sublima la carne in spirito. La civiltà - avrebbe sostenuto qualche anno dopo Freud, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* - inventa l'amore impossibile per mascherare le proprie pulsioni animali. Il fatto è che *noi stimiamo poco l'attività pulsionale di per sé* - scriveva il padre della psicanalisi - *e la giustifichiamo soltanto per le qualità eminenti dell'oggetto*. Al contrario - salire ai piani alti della scala sociale, in sostanza, allontana dalla naturalità e proietta nell'artificio - negli ambienti degli umili le pulsioni non si mascherano nel desiderio spiritualizzato dell'impossibile e la donna finisce per spaziare all'interno dello spettro dei canidi: dalla fedeltà del cane in Diodata dai *begli occhi di cane carezzevoli e pazienti, che si ostinavano a farsi voler bene, come tutto il viso supplichevole anch'esso*(in *Mastro don Gesualdo*), passando per la *rabbia canina* di Santuzza che consegna Turiddu, il marito fedifrago, alla vendetta omicida di Alfio (in *Cavalleria rusticana*), si giunge, all'altro estremo, alla lussuria affocata e feroce della gna' Pina, che *la chiamavano la Lupa perché non era mai sazia - di nulla* (ne *La lupa*).

Resta - pur nelle ampie differenze delle pratiche sociali - che non ci si sposa mai con chi si ama e l'eros ha soltanto due strade: o esplose violento e devastante o si arrende all'impossibilità. In effetti nei *serial* le storie d'amore fanno spesso da collante fra i vari episodi: motivano attese e proiezioni dei fruitori. L'amore trasforma il caso in un destino e rende, autentici, oggi si direbbe con termine abusato, i *partner*

della relazione. Amore fa rima con cuore, diffonde la vulgata. “*Credo a ciò che fa battere il mio cuore* – dice Adele in *Eros*, pubblicato nel 1875, storia d’un amore travolgente, tra appartamenti lussuosi e balli vaporosi, destinato però a spegnersi tragicamente perché una volta corrisposto non è all’altezza delle sue promesse – [...] *Non posso dubitare di quel che sento*”. Una battuta degna delle più coinvolgenti *soap opera*, la promessa di un eden per tutti gli animi sensibili. Ma, - Verga non dà scampo – la promessa sarà sempre tradita o delusa. Cosa che, a ben pensarci, avviene anche nei polpettoni melodrammatici, dove gli amori sbocciano a ripetizione e le coppie spesso si confondono. Curiosa contraddizione delle *soap*: l’amore è collante, motore ed elemento appassionante delle storie. Ma esse possono continuare soltanto nel suo fallire.

Nel tempo condizionato dalla roba, i legami umani sono posticci, basati sulla convenienza, destinati al naufragio. E i desideri son roba da romanzo. O da teleromanzo. Fanno vendere e consumare ma nella realtà sono finzioni che presto saranno corrose dal loro verme interno. “*Dacché i signori hanno messo i romanzi in pratica!* – afferma la Contessa Baglini nell’atto terzo della commedia in tre atti *Rose caduche* (1867) - [...] *Del resto bisogna ammettere che il verme sta proprio nelle rose ... se ne vediamo tante avvizzite, e quelle che sembravano più belle! [...] Certe illusioni bisogna guardarle a una certa distanza [...] Perché dura così poco? Chi lo sa? Stanchezza forse, caducità, impoverimento di cuore ... Quanto dura? Delle volte la durata di un sogno?*”. Della improbabilità e brevità dei sogni proiettivi che veicolati, di questi tempi, dalla fidelizzazione alle serie televisive, e del loro spesso trasformarsi in crudeli incubi, tutta l’opera di Verga è una miniera.

Se, come è ovvio, nella sua narrativa si possono rintracciare persino i possibili movimenti di camera e i procedimenti filmici, nel teatro le tematiche e i procedimenti, più condensati e resi più “popolari” per catturare l’attenzione del pubblico, risaltano più in superficie. Del resto già nell’ultimo trentennio dell’ottocento l’arte teatrale si rivela una discreta fonte di guadagno per gli autori. La Sia diveniva un importante strumento di protezione degli autori nel 1882. Erano già nati giornali specializzati con funzione di promozione come *Lo spettatore* e *Il teatro comico* a Firenze. I quotidiani, come *La Stampa* o il *Corriere della sera* vantavano ampie tirature, con la terza pagina dedicata al romanzo d’appendice e con le rubriche sportive e teatrali. Gli autori godevano di ingenti introiti e l’editore Treves era divenuto una sorta di furbissimo *talent scout* (da Verga a D’Annunzio tutti eran ben remunerati, soltanto Pirandello non riusciva ancora ad affermarsi). Come oggi gli autori aspirano ad essere cooptati dal cinema o dalle tv, allora speravano di riempire i cartelloni dei teatri. Il teatro, luogo dello sguardo per antonomasia - sguardo diretto non soltanto alla *pièce*, ma che i frequentatori si rivolgevano o sfuggivano, si negavano o si tendevano - era il tempio della affermazione di massa. A teatro era possibile vivere l’apoteosi che in *Una peccatrice* viene tributata all’opera scenica di Pietro Brusio, il protagonista maschile del romanzo edito nel 1866. *Il dramma fu recitato* – si legge nelle sue pagine, in una descrizione che è pure l’auspicio ogni autore e la mira di ogni produttore e che oggi è la più pregnante lode di uno spettacolo - *in mezzo ad una di quelle ovazioni che sembrano strappate agli spettatori quando l’autore ha saputo scuotere tutte le corde dei cuori colla sua mano potente*.

Si dice spesso, ai nostri giorni che la fiction, raggiungendo gli spettatori nelle loro case, veicola comportamenti ed abitudini, trasforma gli usi e la morale della gente. Si ripete spesso che gli spettatori delle *fiction seriali* si affezionano davvero ai personaggi, prendano a cuore i loro casi, ne parlano e ne condividono gioie e dolori. Nel caso del dramma messo in scena su testo di Brusio la magia giunge all’estremo: il dramma fa capitolare il cuore della fascinosissima Narcisa Valderi, cuore che per tanto tempo aveva ignorato la passione di Pietro.

Nei testi teatrali – che non hanno certo la potenza della migliore narrativa verghiana, se si esclude *La Lupa* - i temi che fonderanno la fiction che raggiunge lo spettatore in casa, si è già detto, risultano concentrati: l’impossibilità dei legami familiari e d’amore duraturi (in *Rose caduche*, *Cavalleria rusticana*); il febbrile desiderio di potere e la capacità corruttiva del denaro (*I Nuovi Tartufi*); la passione travolgente, che rompe gli argini delle norme quotidiane e proietta nell’empireo dei più voluttuosi godimenti, ma che conduce, infine, alle più rovinose cadute (*Rose caduche*, *La lupa*, *Cavalleria rusticana*, *La caccia al lupo*); il

lacrimevole esito di vite fragili che a volte si illudono di aver fatto breccia nel cuore altrui e che brillano della loro inane bontà, come *In portineria*, dove Målia, *l'angioletto*, *messa al mondo per portar la croce*, se ne muore di una malattia al cuore, dopo aver vagheggiato, per qualche breve attimo, che Carlini, giovane operaio di tipografia, potesse averla preferita alla sorella, Gilda, di lei ben più avvenente. Anche in un teatro della medietà, degli umani comuni e della porta accanto, non si dà scampo. L'azione conduce comunque alla catastrofe.

Già nel primo atto di *In portineria* (1885) assistiamo a questo scambio di battute tra Carlini, che vede dileguarsi i suoi sogni d'amore e Gilda, che non nasconde di non poter trovare desiderabili gli stenti e una vita obbligata alle restrizioni: “*Carlini: Perché non siamo ricchi, eh? I suoi genitori non ne hanno colpa se non l'hanno fatta nascere ricca. Gilda: E neppure io ne ho colpa. Carlini: E allora cosa vuol dire? Gilda: Nulla mi lasci stare! Carlini: Basta volersi bene! Gilda: Bella consolazione!*”. Due cuori e una capanna, il calore affettuoso di una famiglia che fa scudo contro tutti i guai: questo dovrebbe suggerire una morigerata storia finzionale, questo avrebbe indicato il cinema hollywoodiano già dagli anni trenta, questo la *soap opera* latina. Ma Gilda e l'intera *pièce* non fanno che smentire tale appello.

Alla base di tutto - (s)ragione fondante, adescante e devastante dell'agire, che interpola discorsi attinenti all'economico anche nei dialoghi più appassionati - si incontra, naturalmente, il prepotente incantesimo della roba. Un mercificato fato tragico. *Dal tuo al mio* – rappresentato per la prima volta a Milano nel 1903 e poi riscritto in forma di novella, perché Verga ne temette lo scandalo politico-sociale - può assurgere a compendio di tale fatale motivo. Il possesso e la scarsa rendita delle zolfare è il motore dell'azione: premia la rapacità degli opportunisti, umilia i proprietari che non sanno essere sufficientemente lupi, impedisce gli amori appassionati o almeno sentimentali, squalifica quei matrimoni che mischiano le classi sociali, affama i lavoratori. Nell'ultimo atto, mentre infuriano gli incendi appiccati dagli operai in rivolta e si attende l'arrivo dell'esercito perché li si riporti all'obbedienza, la roba, però, produce persino il ravvicinamento fra il barone Navarra caduto in miseria e usurato dal feroce Rametta, operaio arricchito, e Luciano - che contro la volontà del Navarra ne ha sposato la figlia Lisa – capopopolo ribelle, ma, a conclusione dell'ultimo atto, pronto a difender l'eredità di famiglia contro i compagni di un tempo. Come aveva predetto Hobbes, insomma, è il desiderio di dar concreta consistenza alla brama di potere e di accumulo che rende tutti uguali. E tutti, ugualmente, precipita prima o poi nella catastrofe. A meno che non riescano, come le patelle, a rimanere attaccati allo scoglio dove continueranno ad essere schiaffeggiati dal mare. Non lo sfideranno, però, con avventurosi viaggi.

A conclusione di una tale necessariamente rapida carrellata, non si può tacere una qualità fondamentale della scrittura verghiana. È forse tipico della grande arte in crisi i propri stessi presupposti. È tipico, sicuramente, del miglior contemporaneo. Ora in ragione della sua stessa predisposizione all'infinita, la serie necessita di *accomodamento*. Persino gli eroi negativi della fiction seriale abbisognano di un arrangiamento o transazione per cui la loro epopea possa continuare. L'accomodamento può giungere persino a estreme soluzioni, per non deludere le pretese della propria *audience*, come quella di far resuscitare personaggi dati per morti. *Accomodamento* come sostantivo o *accomodare* come verbo sono lemmi che ricorrono spesso nelle opere di Verga. Abbondano, per esempio, in *Mastro don Gesualdo* e in *Dal tuo al mio*. Il fatto è che nulla si accomoda in Verga. *Sapeva che la roba mette l'inferno anche fra padri e figli*, ci dice l'autore siciliano, nel suo sempre efficace indiretto libero, di Mastro don Gesualdo nell'ultimo capitolo, mentre questi è prigioniero dal duca di Leyra e sta per morire. Neppure la famiglia, neppure i legami familiari – tanto cari alla serialità più tradizionalista - si tengono nell'universo del fato divenuto roba, dell'interesse divenuto finanziario. Adorno aveva suggerito nella *Teoria estetica* che gli *antagonismi irrisolti della realtà si ripresentano nelle opere d'arte come i problemi immanenti della loro forma*. Anche in questo, pertanto, la scrittura espressiva di Verga si dimostra straordinariamente profonda. Osteggia, sostanzialmente qualsiasi trasformazione sociale, e insieme ci mostra le piaghe di un moderno che si fonda sull'interesse e disvela l'ingiustizia di un tale mondo. La sua scrittura ha forme che preannunziano il successo del serial e insieme ci raccontano anche dell'inferno in cui bruciano gli stessi buoni propositi

su cui il serial vorrebbe reggersi. Che gli umili lo chiamino *Provvidenza*, che i più abbienti e civilizzati lo chiamino *Progresso*, il moderno, se il suo dio piuttosto rivelato rimane l'interesse, non può che condurre a un catastrofico naufragio.