

NINNA MARIA LUCIA MARTINES

«Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete, larghi orizzonti».
La novella Di là del mare tra descrizione d'ambiente, narrazione di paesaggio e simbolo

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2025
Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NINNA MARIA LUCIA MARTINES

«Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete, larghi orizzonti».
 La novella *Di là del mare* tra descrizione d'ambiente, narrazione di paesaggio e simbolo

Il saggio propone un'interpretazione della rappresentazione del paesaggio nella novella *Di là del mare* di Verga a partire da una questione cruciale nel dibattito intorno al realismo europeo: il rapporto tra descrizione, narrazione e simbolo. Postfazione della raccolta delle *Novelle rusticane*, *Di là del mare* si offre alla lettura nella forma di una novella apparentemente protesa alla soggettivizzazione lirica e all'immedesimazione romantica dei personaggi negli scenari che si aprono alla loro vista. Tuttavia, allo schermo romantico, che rende la realtà rosea - citando Brooks - si sostituisce il filtro trasparente del naturalismo, tendente a un ingrigimento che elimina ogni illusione. Alla descrizione d'ambiente, tipicamente zoliana, subentra la narrazione di un paesaggio ricostruito con la mente, che non langue nella memoria, ma rivive nel segno di una compartecipazione realistica, rappresentando «i fantasmi passeggeri con un carattere di necessità fatale». Il paesaggio rappresenta la «svolta», letteraria e storica, da un «al di qua» lirico e romantico - ancora rilevabile nell'illusione dell'ignoto e nelle *correspondances* dei *Malavoglia* - a un «al di là» di intransigente realismo, quello dello spietato materialismo in una «immensa città nebbiosa e trista». Verga realizza così un'operazione metaletteraria attraverso strategie di connotazione simbolica che, in un rapporto di non contraddizione con il naturalismo, sintetizzano percezione e intuizione, descrizione e narrazione nella rappresentazione letteraria del paesaggio.

La novella *Di là del mare* risponde a una funzione peculiare nella logica della silloge delle *Novelle rusticane*, in quanto postfazione che, con il «pretesto»¹ del racconto di una relazione extraconiugale, infelice e illusoria, tra due amanti di estrazione borghese, ripercorre personaggi, luoghi e vicende delle novelle antecedenti nella raccolta e segna una svolta rilevante nella produzione letteraria di Verga.

Essa riconduce a sintesi i nodi concettuali e di poetica della produzione verghiana precedente per transitare verso la stagione successiva, dalle ultime *correspondances* tardoromantiche dei *Malavoglia* allo spietato materialismo del *Mastro-don Gesualdo*.²

Come notava Luigi Russo nella sua *Prefazione* all'edizione fiorentina Vallecchi delle *Novelle rusticane* del 1924, la raccolta costituisce un significativo passaggio logico, e cronologico, tra i due romanzi maggiori di Verga -³ oltre a fare da *pendant* alla novella prefativa della raccolta *Vita dei campi*, *Fantasticherie* -⁴ nel segno di un «umorismo⁵ doloroso in cui l'impeto delle passioni è come contenuto e irriso, o tristemente divertito, dall'impassibile durezza del destino».⁶

Nel contesto della raccolta, e in quello più ampio della narrativa verista di Verga, come affermava Carmelo Musumarra, «la novella *Di là del mare* [...] più che una novella è un trattato, una guida necessaria alla lettura di tutto Verga».⁷

¹ C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, in Id. (a cura di), *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983). Letture critiche*, Palermo, Palumbo, 1984, 163-172: 167.

² R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi*, Roma, Carocci, 2019, 169-187: 172.

³ Cfr. L. RUSSO, *Prefazione* a G. VERGA, *Novelle rusticane*, Firenze, Vallecchi, 1924, V-XXX: VII.

⁴ A tal proposito, si veda l'*excursus* bibliografico sugli interventi critici in merito al *pendant* tra *Fantasticherie* e *Di là del mare* in D. MARCHESE, *La funzione del paesaggio nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, 266n.-267n.

⁵ Cfr. G. FORNI, *Alle origini del tipo «tipo borghese»*, in G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, XI-XXI: XIX-XX. In una lettera a Rod del 7 aprile 1882, Verga aveva elogiato l'«umorismo obbiettivo» di Zola come «capacità di trarre le impressioni più profonde dai drammi modesti in mezzo ai quali viviamo tutti i giorni senza accorgercene» (cfr. G. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, 111).

⁶ Cfr. RUSSO, *Prefazione...*, VI.

⁷ MUSUMARRA, *Di là del mare...*, 172.

La novella si offre alla lettura come un testo apparentemente proteso alla soggettivizzazione e all'immedesimazione lirica dei personaggi negli scenari che si aprono alla loro vista.⁸ Tuttavia, le strategie artistiche, letterarie ed espressive, messe in atto da Verga, sottendono una complessa configurazione narratologica nella quale l'ambiente naturale – percepito perlopiù visivamente e fonicamente – viene investito di significati simbolici che conducono i sensi e la mente a un paesaggio vissuto, socialmente, storicamente e culturalmente determinato.

Una proposta di interpretazione delle forme e degli effetti della rappresentazione della natura nella novella *Di là del mare* non può dunque non prendere le mosse dallo studio del rapporto tra descrizione, narrazione e simbolo: non una mera scelta stilistica scaturita dal gusto estetico dell'artista, ma uno dei nodi cruciali dell'evoluzione della teoria del realismo in Italia e in Europa.

In accordo con la poetica verista di Verga, la novella postfativa presenta le forme di una rappresentazione letteraria che non si riduce a una riproduzione fenomenica o fotografica della realtà e dell'ambiente tipicamente zoliana, volta a rintracciare i fattori naturali ed ereditari che determinano i caratteri. La novella integra la descrizione⁹ della realtà – che Verga ricostruisce da lontano nel tempo e nello spazio – alla narrazione, in funzione di una necessaria compartecipazione realistica alle vicende rappresentate, al di là di qualunque riferimento meramente autobiografico o di qualsivoglia militanza ideologica.

In merito a simili potenzialità conoscitive dell'interconnessione tra descrizione e narrazione, Philippe Hamon, delineando una pragmatica del testo realista, in un saggio del 1972 intitolato *Pour un statut sémiologique du personnage*, scrive:

la descrizione potrà anche costituire la congiunzione di un personaggio con una modalità (un sapere) ed essere in tal caso analizzata come una sequenza propriamente narrativa, riducibile tanto all'acquisizione di un sapere da parte di un personaggio quanto ad una interpretazione di un personaggio stesso [...]. Ne risulta come effetto quello di accentuare l'antropocentrismo del racconto e la circolazione semantica fra descrizione e narrazione, quindi di determinare per via indiretta l'informazione sui personaggi, anzi di creare una "filosofia" specifica, quella dell'interazione ambiente-individuo.¹⁰

Con questi presupposti teorico-critici e metodologici, è possibile individuare nella descrizione della natura all'interno della novella *Di là del mare* la rappresentazione metaletteraria di una svolta – intellettuale e storica – da un "al di qua" lirico e romantico a un "al di là" di spietato realismo, attraverso accorte strategie testuali di connotazione simbolica disposte dall'autore, nei panni di un narratore interno immerso nella realtà rappresentata al punto da far pensare a un'involuzione romanticheggiante del Verga maturo o a un ritorno ai toni mondani dei romanzi giovanili. Benché la poetica verghiana non manifesti istanze marcatamente autobiografiche, non è comunque privo di ricadute artistico-letterarie quanto ha notato Giorgio Forni: Verga ha lavorato all'ultima novella della raccolta «oggettivando la propria figura di scrittore attraverso la ricostruzione autoriflessiva di

⁸ A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, 58. Si tratta di una prospettiva critica su Verga da adottare con cautela, evitando i rischi derivanti dalla tendenza alla soggettivizzazione lirica, propria della lettura critica di Benedetto Croce e Luigi Russo, in funzione antimaterialistica e antipositivistica.

⁹ Sull'uso delle sequenze descrittive nel naturalismo francese e nel verismo italiano cfr. anche P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016, 81-88; A. MANGANARO, *Verga...*, 98-99.

¹⁰ P. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, 124-125.

un “tipo” sociale elegante e altolocato, con le sue illusioni sentimentali e il suo senso artistico del paesaggio».¹¹

La stessa oggettivazione non determina però un ritorno anacronistico alle illusioni tardoromantiche, ma rappresenta la piena coscienza di una irreversibile frattura storica tra premoderno e moderno e di una ormai necessaria transizione letteraria verso l'allegorismo del *Mastro-don Gesualdo* e il dominio della descrizione frantumata come corrispettivo formale dall'alienazione dell'individuo nella modernità.¹²

Come osserva Romano Luperini, in questa transizione le *Novelle rusticane* segnano una «svolta decisiva»,¹³ ma coincidono al contempo con una fase in cui Verga può «permettersi ancora qualche indugio».¹⁴ La sua tesi trova riscontro nella compresenza di simbolismo e realismo che, già dai *Malavoglia*, si colloca in un rapporto di non contraddizione rispetto al canone dell'impersonalità narrativa: il simbolo unisce infatti percezione sensibile e intuizione, significante e significato, quindi descrizione e narrazione. In merito al rapporto tra *Realismo e rappresentazione*,¹⁵ Peter Brooks afferma che ogni rappresentazione letteraria viene sempre e comunque filtrata da uno schermo, che conferisce alla realtà osservata tonalità rosee nel caso del romanticismo, mentre tende a un cupo ingrigimento e a un processo di rimozione delle illusioni secondo i canoni della poetica naturalista.

Nella novella *Di là del mare*, a un paesaggio apparentemente imperscrutabile si può attribuire sul piano simbolico una funzione di rispecchiamento di una «svolta» biografica, letteraria e storica, che coinvolge l'autore-narratore, i personaggi e il lettore, il cui sguardo è condotto da un orizzonte siciliano dolceamaro, abbandonato malinconicamente, a un «via vai affollato e frettoloso»,¹⁶ a un «frastuono incessante»,¹⁷ alla «febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile»,¹⁸ che rappresenta le disillusioni del presunto progresso storico e la fine di ogni «aspirazione vaga e incosciente di pace e d'oblio»¹⁹ nella «città nebbiosa e triste»: il paesaggio nella novella si mostra insieme «sfinge misteriosa» e «*speculum mundi*».²⁰

La rappresentazione della natura si fa essa stessa personaggio funzionale al racconto e abbandona la forma di una descrizione d'ambiente volta a riprodurre oggettivamente la realtà fenomenica, per configurarsi piuttosto come narrazione di paesaggio.

Questa proposta interpretativa immette il caso di studio in un percorso di ricerca che sembra essere stato seguito più raramente dalla critica verghiana, l'*ecocriticism*, non tanto nel suo approccio etico-pedagogico, che «vede nell'opera letteraria uno strumento per la promozione e lo sviluppo di una coscienza ambientale», bensì in chiave storico-ermeneutica, con il proposito di «interpretare le

¹¹ Cfr. G. FORNI, *Storia editoriale*, in G. VERGA, *Novelle rusticane...*, XXXIV-LXIII: XLV.

¹² Cfr. R. LUPERINI, *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, «Allegoria», v (1993), 13, 71-80: 76.

¹³ ID., *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, 70.

¹⁴ R. LUPERINI, *Il viaggio, la morte*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1967-1918)*, Carocci, Roma, 2019, 153-168: 157.

¹⁵ Cfr. P. BROOKS, *Realismo e rappresentazione*, in ID., *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci, 2017, 11-29: 17-18.

¹⁶ G. VERGA, *Di là del mare*, in ID., *Novelle rusticane...*, 163-190: 174.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Ivi, 175.

²⁰ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione a D. MARCHESE, La funzione del paesaggio nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, 11-16: 16.

relazioni fra uomo e natura all'interno del testo letterario, esaminato *iuxta propria principia*²¹ e di valorizzare la rappresentazione spaziale come elemento centrale nel racconto.²²

Nell'ambito degli studi di ecocritica, Niccolò Scaffai ha contribuito a definire la triade natura, ambiente, paesaggio, intendendo la "natura" come «componente non antropica dell'ambiente, spesso oggetto di un'"idealizzazione"»,²³ il "paesaggio" come «oggetto dello sguardo egocentrato dell'io sulla natura e sul contesto»²⁴ e l'ambiente come «spazio di relazione (non egocentrato [...]) tra il soggetto e ciò che si trova sul suo stesso territorio».²⁵

Dalle definizioni proposte emerge dunque la necessità di considerare il fattore antropico quale componente fondamentale, che integra i concetti di "natura" e "ambiente" rendendoli "paesaggio" ed escludendo ogni forma di astrazione o idealizzazione.

Philippe Hamon nel saggio *Un discours contraint* del 1973, riferendosi al «testo realista-leggibile», gli attribuisce i caratteri di un testo «non solo antropomorfo [...], bensì antropocentrico»,²⁶ nel quale spetta all'«eroe» il compito di organizzare le descrizioni, in base al proprio sguardo, ma anche «sotto il profilo emozionale ed ideologico». L'accezione di "eroe" non va però intesa in «senso differenziale» rispetto a quella più generica di "personaggio", dal momento che «se lo scrittore realista pone troppo marcatamente l'accento [...] su di un personaggio-eroe, corre un grande rischio di provocare una "deflazione" dell'illusione realistica e di reintrodurre il romanzesco, l'eroico e il meraviglioso come generi».²⁷

Una simile precisazione metodologica è doverosa in relazione alla lettura che si propone della novella *Di là del mare*, giacché – come nelle altre *Novelle rusticane* – l'autore non elegge un personaggio-eroe, ma costruisce la trama narrativa attraverso «una regia plurima di focalizzazioni interne che si aggrediscono l'un l'altra e perimetrano da sé le verità nascoste dietro le illusioni del benessere e del progresso».²⁸

In sintonia con la semiologia del testo realista di Hamon, la rappresentazione spaziale nella novella *Di là del mare*, se svincolata dalla classificazione, non esaustiva, di descrizione d'ambiente, scientifica e oggettiva in senso strettamente naturalista, suggerisce di interpretare le sue forme simboliche non nei termini di un'identificazione romantica, ma nel senso di una compartecipazione realistica.

Il racconto si apre con la navigazione di ritorno dei due amanti da Napoli verso Messina. La donna riesce a stupirsi ammirando un paesaggio che le appare possente, austero, incorrotto, e perciò idillico, perché ignara dei drammi di vita oltre l'orizzonte sterminato.

²¹ Cfr. R. REA, *Introduzione a Id. (a cura di), Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, VII-XIII: VIII.

²² Si tratta di una prospettiva di indagine che Dora Marchese ha adottato nei suoi studi sulla funzione del paesaggio nelle *Novelle rusticane* (si veda D. MARCHESE, *La funzione del paesaggio nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009), dando seguito alla necessità di un filone di ricerca su Verga che Giovanni Sinicropi aveva promosso in Italia negli anni Sessanta. A tal proposito, cfr. G. SINICROPI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, «Italia», xxxvii (giugno 1960), 2, 106-107. La rappresentazione della natura nell'opera dello scrittore siciliano, secondo Sinicropi, è determinata da «un'intima necessità», quella di «suscitare un conflitto fra l'impassibilità della natura e le risorse etiche e sentimentali dei personaggi», attraverso il quale «le creature verghiane escono, sempre più convincenti e vere, dal definito per attingere l'universale».

²³ *Ibidem*.

²⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, 32.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 40

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. FORNI, *Alle origini del «tipo borghese»...*, XV.

L'autore-narratore invece sa – come Ntoni nel suo addio al borgo di Trezza, conclusione lirica e drammatica dei *Malavoglia* – cosa significa il “ritorno” all'isola nel tempo della modernità, in virtù di una ormai acquisita consapevolezza, scaturita dall'esperienza del mondo al di qua e al di là dell'orizzonte siciliano.

In funzione di una narrazione tutt'altro che autobiografica o condizionata dall'intervento autoriale,²⁹ pur rimanendo regista della trama, l'autore si eclissa a favore del narratore interno, dei personaggi e del paesaggio, che si fa personaggio esso stesso e che può ancora suscitare meraviglia agli «occhi del visitatore occasionale»,³⁰ quale è la giovane dama.

La descrizione del paesaggio nella sequenza di apertura della novella deve essere intesa infatti come «tributaria dell'occhio del personaggio che l'assume [...] e non del sapere del romanziere».³¹

Con un sapiente procedimento analettico, nella novella vengono inoltre rievocati i «fantasmi» e i drammi delle «leggende» precedenti nella raccolta.

Pareva che quei luoghi s'animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; laggiù gli umili drammi del Mistero, e la giustizia ironica di Don Licciu Papa.³²

Nel *flashback* non si può non ravvisare l'intervento dello scrittore-artista, comunque imparziale, nei panni del narratore interno. E sarebbe intuitivo pensare che l'introduzione di una sequenza riepilogativa sia motivato dalla funzione postfativa della novella *Di là del mare*. Si vincolerebbe però la lettura del racconto a una strategia artistico-letteraria messa in atto dall'autore nella sua complessa costruzione narratologica, rischiando di tradire il senso stesso di un racconto che risponde invece pienamente al canone dell'impersonalità narrativa proprio del verismo. Philippe Hamon fornisce una chiave di lettura interessante e utile a proporre una interpretazione dell'analessi coerente al testo e al contesto:

il personaggio è sempre il risultato della collaborazione di un “effetto di contesto” (sottolineatura di rapporti semantici intratestuali) e di una attività di memorizzazione e di ricostruzione operata dal lettore [...] quei nomi (storici e geografici) chiedono nel medesimo tempo di essere *riconosciuti* (in tal caso fanno appello alla competenza culturale del lettore) e *capiti* (riconosciuti o no, entrano in un sistema di relazioni interne costruito dall'opera).³³

Chi riconosce e capisce personaggi, luoghi e vicende rievocate non può provare stupore contemplando l'orizzonte oltre il quale si agitano i loro drammi, ma soltanto “melanconia”, comune all'autore-narratore e al protagonista maschile della novella. Per loro, che hanno fatto esperienza del mondo al di fuori dei confini isolani, il ritorno al mondo siciliano non può più essere un idillio romantico. Da questa prospettiva, non è allora una circostanza casuale il fatto che nell'intreccio del racconto il ritorno in Sicilia, con lo sbarco a Messina, sancisce la prima battuta d'arresto nella storia d'amore, sotto il giogo delle rigide norme sociali del mondo borghese, incarnate dalla figura del consorte della giovane dama in attesa di lei sul molo.

Il viaggio e la fuga costituiscono gli unici momenti di sospensione della realtà nella novella, durante i quali i due protagonisti possono abbandonarsi a una storia d'amore illusoria. Ad essi

²⁹ HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 37.

³⁰ MUSUMARRA, *Di là del mare...*, 169.

³¹ HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 57.

³² VERGA, *Di là del mare...*, 166.

³³ HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 95-96.

corrispondono sequenze testuali di immedesimazione romantica tra i personaggi e il paesaggio, caratterizzate in apparenza da un'aura poetica e lirica, nella quale sembra annichilirsi nei sentimenti lo sguardo acuto sulle cose e con esso la potenza di una narrazione vibrante di realismo.

Egli nascosto dietro l'uscio, ansioso, col cuore che gli martellava, spiava avidamente se le righe di pioggia che solcavano lo spiraglio cominciassero a diradarsi. Le foglie secche turbinavano dietro la soglia come il fruscio di una veste. Che faceva essa? Sarebbe venuta? L'orologio rispondeva sempre di no, di no, ad ogni quarto d'ora, dal paesetto vicino. Finalmente un raggio di sole penetrò da una tegola smossa. La campagna tutta s'irradiava. I carrubbi stormivano sul tetto, e in fondo, dietro i viali sgocciolanti, si apriva il sentieruolo fiorito di margherite gialle e bianche. [...] Una vespa ronzava nel raggio dorato che penetrava dalle commessure, e urtava contro le imposte, dicendo: Viene! viene! – Tutt'a un tratto qualcuno spinse bruscamente la porticina a sinistra. – Come un tuffo nel sangue! – Era lei!³⁴

Dopo l'addio sul molo di Messina, l'illusione d'amore si rinnova e con essa il paesaggio, integrato³⁵ alle vicende dei due amanti, torna a farsi sereno come in primavera, sebbene fosse «ancora d'autunno» al momento del nuovo fugace incontro tra i due.

L'ambiente funge qui da «cornice in "sintonia" [...] con i pensieri e i sentimenti dei personaggi».³⁶ Eppure, sul piano simbolico, se da un lato il turbinio di una vespa, illuminato da un raggio di luce solare e cadenzato dal suo ronzio e da ripetuti sussulti contro le imposte, prefigura l'agognato e imminente arrivo della donna, dall'altro un «tarlo impassibile e monotono»³⁷ è intento a rodere le travi del tetto, adombrando la triste sorte del sogno d'amore con l'approssimarsi del ritorno alla realtà quotidiana, mentre cala l'ora mesta e grave della sera.

Un viaggio tra le «montagne misteriose»³⁸ rimanda il distacco e dilata il tempo dell'illusione, mentre il paesaggio si fa imperscrutabile e indifferente ai due amanti: al giovane borghese, al quale è già nota la realtà di quel mondo oltre le apparenze, e alla dama alla quale «sembrava di conoscere quel paesaggio»³⁹ e che ne ammirava invece soltanto la bella forma esteriore, scaturita dalla proiezione romantica dei propri dolci sentimenti.

Al risveglio il paesaggio torna a verdeggiare, fino a quando le immagini delle viottole della valle avvolte dall'ombra malinconica della sera e di un cespuglio solitario anticipano la fine, mentre tutto crolla e va in rovina. A questo punto dell'intreccio, si può individuare uno snodo cruciale: il paesaggio non è più descritto dal punto di vista dell'uno o dell'altro personaggio, non è più compartecipe del loro sentire e agire, ma subentra nel racconto come personaggio vero e proprio, impassibile,⁴⁰ «sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale»;⁴¹ il cespuglio è ora smorto e un assiolo intona il suo canto funesto, anticipando il primo addio esplicito nella narrazione all'eterno ritorno dell'illusione e la resa di tutti i soggetti alla «vita in cui vivevano e di cui erano fatti».⁴²

L'ultimo incontro tra i due amanti va in scena nel teatro inebriante, ma doloroso, di una festa in maschera, durante la quale il sogno d'amore si risolve in un desolante e necessario esilio dei due

³⁴ VERGA, *Di là del mare...*, 167-168.

³⁵ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, 147.

³⁶ Cfr. anche HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 123-124.

³⁷ VERGA, *Di là del mare...*, 168.

³⁸ Ivi, 169.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo...*, 124.

⁴¹ VERGA, *Di là del mare...*, 169-170.

⁴² Ivi, 171.

giovani dalla realtà dei loro sentimenti, in nome dell'ipocrisia delle leggi sociali, all'ombra di «palmizii immobili»⁴³ che assistono indifferenti e onniscienti.

Infine si rivedevano nella vertigine del carnevale. Egli era andato alla festa per veder lei, coll'anima stanca e il cuore serrato d'angoscia. Ella era là difatti, splendente, circondata e lusingata in cento modi. Pure aveva il viso stanco anch'essa, e il sorriso triste e distratto. I loro occhi s'incontrarono e scintillarono. Nulla più. Sul tardi si trovarono accanto come per caso, nell'ombra dei grandi palmizii immobili. – Domani! gli disse. – domani, alla tal'ora e nel tal luogo. Avvenga che può! voglio vedervi! [...] Ma allorchè si rividero l'indomani non era più la stessa cosa. Chissà perchè?...⁴⁴

In uno scenario di pessimismo estremo, che fa da *pendant* al *Mastro-don Gesualdo*, anche un amore travolgente si corrompe dopo aver «assaporato il frutto velenoso della scienza mondana»:⁴⁵ la verità del sentimento soccombe alla vanità della passione, al brivido dei momenti rubati. La vita, inesorabile, riporta impietosamente ai doveri quotidiani, sottomessa alla superiorità superba e tragica dell'etichetta borghese. È l'ora dell'addio tra i due amanti, della loro necessaria partenza senza ritorno:⁴⁶ in nome del buon costume, la dama deve seguire il proprio consorte; il giovane viene richiamato invece da un telegramma verso un luogo «lontano lontano».⁴⁷ La *geminatio*, al pari del costruito formulare «di là del mare», rappresenta una spia linguistica significativa, che riecheggia la fiaba del «figlio di un re di corona» nell'undicesimo capitolo dei *Malavoglia*.

Durante il rito comunitario della salatura delle acciughe, la cugina Anna, nei panni della narratrice, trasfigura nel racconto fantastico le speranze sulle sorti felici della propria figlia, Mara, sognando per lei il matrimonio con il «figlio di un re di corona», giunto a Trezza per opera di un incantesimo delle fate, e la partenza con lui, in groppa al suo bianco destriero, verso un regno «lontano lontano», «nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più».⁴⁸ Alla sua narrazione fa da contrappunto l'intromissione risentita di 'Ntoni, che reimmette la dimensione meravigliosa della fiaba in una realtà, dominata dalla spietata legge del guadagno, nella quale non rimane altra soluzione che espatriare per tentare sorti migliori. La funzione del racconto non è infatti quella di dare spazio a una momentanea evasione in un mondo mitico e meraviglioso, ma il rovesciamento della miseria dell'esistenza e del dramma di una scelta storica che obbliga a un destino sofferto e ineluttabile.

La fiaba è profezia dell'esilio di 'Ntoni, evocato per antitesi dalla sensazione di armonia e stabilità che promana dalle immagini e dai luoghi simbolici nelle pagine finali del romanzo, antifrasi del senso di un'esistenza travagliata e della lucida coscienza dell'esclusione del personaggio, non più reintegrabile in un modo reso ormai estraneo dal mutamento e dal presunto progresso.⁴⁹

⁴³ VERGA, *Di là del mare...*, 172.

⁴⁴ Ivi, 173.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Si vuole qui rievocare il titolo del volume di A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014.

⁴⁷ VERGA, *Di là del mare...*, 174.

⁴⁸ ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2014, 218.

⁴⁹ Cfr. A. MANGANARO, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, «Le forme e la storia», n.s., III (2010), 2, 145-160; ID., «Spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono». I *Malavoglia* «di là, dove tramonta il sole», in ID., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2021 («Biblioteca della Fondazione Verga- Serie Studi», n.s. 4), 113-126.

Lo stesso rovesciamento della realtà viene portato alle estreme conseguenze nel finale della novella *Di là del mare*, dove la «necessità fatale» del progresso non rende più possibile alcun indugio sui luoghi della memoria né false illusioni o speranze legate a immagini fiabesche. Se nel finale dei *Malavoglia* il brontolio del mare «par la voce di un amico»,⁵⁰ simbolo dell'armonia delle origini, rassicurante perché sempre uguale a se stesso, nella novella esso è dapprima alterato dal «sordo rumore della macchina»,⁵¹ poi sostituito dal «frastuono incessante»⁵² della modernità che si è ormai affermata prepotentemente sul mondo premoderno. Alla distesa vaga e indefinita dell'ignoto, che pure aveva fatto la sua comparsa nel corso del racconto, subentrano gli scenari della «immensa città nebbiosa e triste».⁵³

La novella si colloca dunque pienamente in una fase di transizione dal romanticismo premoderno al pessimismo estremo del materialismo e non può essere interpretata quale involuzione letteraria romanticheggiante del Verga maturo.

Con particolare riferimento alle strategie narratologiche messe in atto nella rappresentazione spaziale, Romano Luperini nota che nei *Malavoglia* l'unità di luogo viene rispettata con cura scrupolosa, quasi a voler resistere alla forza centrifuga del progresso, mentre la partenza di Ntoni rimane fuori dallo spazio narrato, «avvolta in un silenzio che vale più di ogni esplicita condanna».⁵⁴

Leggendo *Di là del mare* dalla medesima prospettiva, si può allora concludere che la frammentazione dell'unità di tempo e luogo che si realizza nella novella assume una connotazione significativa: il viaggio, con la moltiplicazione dei riferimenti spazio-temporali che ne consegue, determina il distacco irreversibile dal mondo premoderno delle origini e rende vano qualunque tentativo di riavvicinamento, diventando metafora tragica dell'esistenza umana nella modernità, «mero simbolo dell'inutilità del tutto».⁵⁵

Le sequenze descrittive della rappresentazione paesaggistica nella novella possono essere dunque ricondotte alle forme della «descrizione simbolica» e della «descrizione allegorica», categorie riprese da Remo Ceserani, secondo il quale nel racconto realista e naturalista si assiste a una certa «funzionalizzazione del descrittivo».⁵⁶

Rifacendosi a un saggio di Paul De Man del 1969, intitolato *The Rhetoric of Temporality*, Ceserani intende il paesaggio simbolico come uno scenario naturale realistico, che presenta una stretta analogia tra le emozioni del personaggio, osservatore o oggetto di osservazione da parte del narratore, e la scena; d'altra parte, in un paesaggio allegorico «quel che conta non è l'aspetto

⁵⁰ VERGA, *I Malavoglia...*, 340.

⁵¹ ID., *Di là del mare...*, 163.

⁵² Ivi, 174.

⁵³ MUSUMARRA, *Di là del mare...*, 172: «nei viali solitari (di Milano) giungeva il suono di un organino con cui un emigrante dei paesi lontani andava cercando il pane in una lingua sconosciuta». Ma nel testo della novella si legge: «nei viali solitari, giungeva il suono di un organino, con cui un mendicante dei paesi lontani cercava il pane in una lingua sconosciuta» (cfr. VERGA, *Di là del mare...*, 175). A tal proposito, cfr. MARCHESI, *La funzione del paesaggio nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga...*, 286n.: nel brano riportato Musumarra sostituisce la parola «mendicante» con «emigrante», frutto di una *lectio facillior*, e per questo individua nell'emigrante l'*alter ego* di Verga partito per Milano. Giorgio Forni riconosce invece nella «città nebbiosa e trista» Londra, dove Verga aveva lavorato al testo della novella nel maggio del 1883. Si veda FORNI, *Storia editoriale...*, XLV.

⁵⁴ Ivi, 159.

⁵⁵ R. BIGAZZI, *Il tramonto degli «eroi» e l'universo alienato delle «Rusticane»*, in V. Masiello (a cura di), *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 213-219: 213. Cfr. anche R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa, 1975, 73-80.

⁵⁶ R. CESERANI, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, in F. Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, 21-44, poi in «SIGMA – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», II (2018), 531-555.

naturale del luogo, ma la sua adeguatezza alle tesi che il narratore vuole dimostrare» e «lo sfondo ambientale non è né scena osservata né espressione di uno stato d'animo personale, è assolutamente oggettivo».

Nella novella *Di là del mare*, nelle sequenze in cui il paesaggio sembra cambiare, assecondando la proiezione degli stati d'animo dei personaggi, in realtà esso non muta in sé, rimanendo sempre oggetto e vittima delle leggi immutabili ed eterne che lo dominano, ma cambia in quanto artificio letterario e in funzione del punto di vista dell'autore, del narratore, dei personaggi e, non da ultimo, del lettore. Nel testo della novella le caratteristiche del paesaggio simbolico spesso convivono con quelle del paesaggio allegorico. È importante notare però che il simbolo – unità immediata di particolare e universale secondo Goethe – non serve più a ricomporre la frattura tra mondo moderno e premoderno, come nei *Malavoglia* –⁵⁷ ma a prenderne consapevolezza tramite la sua reificazione in immagini da interpretare.

Il simbolo assume un carattere di «monumentalità sociale», come osservava Lukács a proposito di Zola nel suo saggio *Narrare o descrivere?* del 1936, con la funzione di «imprimere a un episodio di per sé insignificante il sigillo di un grande significato».⁵⁸

La rappresentazione realistica di quel paesaggio, sia essa nella forma di una descrizione simbolica o di una narrazione, presuppone quindi una necessaria compartecipazione realistica alle vicende della leggenda. È quanto sosteneva ancora Lukács, convinto che nella rappresentazione letteraria non potesse esserci descrizione, ovvero osservazione razionale, distaccata e obiettiva, senza narrazione, ovvero partecipazione storico-sociale realistica.

La partecipazione permette infatti che l'«accidentale» non rimanga un «mero dettaglio descrittivo, immotivato sul piano della realtà storica e su quello del corrispondente teleologismo narrativo che dovrebbe rispecchiarla», ma consente all'artista di «attingere l'unità simbolica fra particolare e universale» e di immettere il dettaglio e l'accidentale nella totalità della realtà.

La novella *Di là del mare*, con la sua particolare rappresentazione paesaggistica, ne è una delle conferme nell'opera d'arte verghiana. Lo osservava magistralmente Luigi Russo:

Il paesismo puro è la descrizione pura, la vita dei colori, delle luci e delle forme, analizzate in una loro statica obbiettività [...]. Nel Verga, il paesaggio è animato da quella stessa triste religione che muove i sentimenti dei suoi personaggi. [...] Ora leggete il Verga, e quel paesaggio [...] si svelerà presente in tutte le loro parole e i loro sentimenti: governato dalle stesse leggi, oppresso dalla stessa fatalità, schiavo della loro stessa pena e miseria. [...] E allora cotesto paesaggio si leva come una sfinge misteriosa a contemplare, partecipe ma impassibile, i dolori degli uomini.⁵⁹

Non può esserci spazio per una visione mitica del paesaggio dentro e fuori i confini dell'isola.⁶⁰ Se, come ha scritto Guido Guglielmi, nei *Malavoglia* «il mito è la forma di cultura attraverso cui la comunità tende a perpetuarsi e a riprodursi nel tempo [...] è permanenza e durata, un modo di scongiurare la necessità che si presenta come esterna al villaggio»,⁶¹ già dall'addio di Ntoni nelle pagine finali del romanzo, e ancor più marcatamente nelle *Novelle rusticane*, quella necessità ha fatto irruzione ed è fatale. È una presa di coscienza che si può esorcizzare simbolicamente e sospendere

⁵⁷ Cfr. LUPERINI, *Il viaggio, la morte...*, 156.

⁵⁸ G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1977, 269-304: 275.

⁵⁹ Cfr. RUSSO, *Prefazione...*, XXV-XXVII.

⁶⁰ V. MASIELLO, *Il mito e la storia*, in ID. (a cura di), *Il punto su Verga...*, 49-58: 55.

⁶¹ Cfr. G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, 66-94: 79.

momentaneamente nelle illusioni, ma alla quale nessun soggetto reale o appartenente alla finzione letteraria può in alcun modo sottrarsi.