

FEDERICA RANDO

Verga e le illustrazioni delle 'Novelle rusticane'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA RANDO

Verga e le illustrazioni delle 'Novelle rusticane'

Nell'ultima fase della storia redazionale delle 'Novelle rusticane', per fare posto alle illustrazioni volute dall'editore, Giovanni Verga operò in extremis alcune significative trasformazioni del testo che costituiscono un caso emblematico di reciproca interazione fra racconto e immagine. A partire dall'analisi delle illustrazioni di Alfredo Montalti che corredano la prima edizione della raccolta, il saggio conduce una riflessione intorno alle strategie illustrative del disegnatore nel suo tentativo di conformarsi al nuovo canone narrativo del Verismo e indaga la funzionalità di quelle immagini in rapporto ai meccanismi costitutivi del testo.

Non v'è dubbio che Giovanni Verga abbia sperimentato la narrativa 'in miniatura' della novella quasi per caso e al principio forse anche malvolentieri. «Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali», scriveva alla madre il 20 gennaio 1874. E di lì a poco, mentre Treves pareva scarsamente interessato a pubblicare *Eros* e *Tigre reale*, egli avrebbe composto così, forse solo come primo passo di un possibile accordo, «uno schizzo di costumi siciliani» pubblicato il 15 giugno sulla «Rivista di scienze, lettere e arti» di Milano e poi in opuscolo con il titolo di *Nedda. Bozzetto siciliano*: «una cosettina da nulla», «troppo breve e insignificante», che «ha fatto più rumore di quel che meritasse, e non vorrei a discapito dell'altro mio lavoro al quale tengo assai di più e credo con ragione», scriveva alla famiglia il 23 giugno, inquieto per i destini di *Tigre reale*. Ed è proprio in questo frangente che prende forma un fastidio durevole verso il successo delle novelle rispetto alla presunta incomprendenza del valore artistico dei romanzi: «la *Nedda*, ch'è una vera miseria, ha avuto un miglior successo di quel che si meriti», ribadiva il 25 giugno; «Ho indugiato a mandarvi la *Nedda* perché credevo che non francasse la spesa dei bollini», confessava a Ferdinando Martini il 30 giugno; «una novelluccia da niente, e della quale non faccio nessun conto», scriveva ancora il 7 luglio; «un lavoretto fatto senza pretese, e mi fa sperare bene del lavoro di assai maggiore mole a cui lavoro con amore da tanto tempo e di cui sono immensamente più soddisfatto», ripeteva il 18 luglio; «io non davo e non do tuttora nessuna importanza alla "*Nedda*", e non potevo prevedere il successo che ha avuto»...¹ Così, anche negli anni a venire, il racconto breve resterà poi sempre per Verga «novellina», «raccontino», luogo minore e occasionale di sperimentazione narrativa, ma appunto per questo più mobile, aperto, innovativo.

Proprio quell'esperienza marginale, avviata in un periodo di ristrettezze economiche e di sconforto letterario, si sarebbe però rivelata fondativa di una nuova poetica del narrare in grado di riprodurre i segni di quel «vero» che, per Verga, andava ormai analizzato con «scrupolo scientifico» e rappresentato al di fuori della mediazione ideologica dell'autore. Del resto, è un itinerario narrativo quello del Verga novelliere, «fedele compilatore di "piccoli quadri" destinati alla curiosità di lettori domenicali [...], ma a suo dire preparatori di più ardite impalcature narrative»,² che avrebbe segnato le sorti della conversione formale dell'autore alle suggestioni del Naturalismo d'oltralpe, andando incontro sin dagli esordi a un ampio consenso anche al di fuori degli ambienti dell'avanguardia milanese. A comprovarlo basti qui trascrivere una delle tante attestazioni di stima che Verga andava ricevendo dai suoi lettori dopo *Vita dei campi*, come ad esempio la lettera inviata l'11 aprile 1882 da un avvocato di provincia, il siciliano Carlo Cicala, che può rendere l'idea di quanto l'entusiasmo per le opere verghiane fosse un fatto anche meridionale e periferico:

Non si fa altro che parlare di Lei, di Lei: lo si cerca, lo si segue, col pensiero, per ogni dove, si ripetono brani dei suoi romanzi e si mormorano le sue novelle, con le loro frasi, e con i loro aneddoti.
E, poi, è una gara nel prestarsi le sue opere. Chi s'impegna per un altro cambio, chi si abbona alle biblioteche circolanti, chi fa mille sacrifici per averle in casa [...], chi ruba di qua, chi ruba di là, e non s'è mai contenti!
Nelle strade, nelle scuole, nei salotti, saltano sempre fuori, come fuochi di fila, una fuga di domande:
– Hai letto *Il marito d'Elena*? *I galantuomini* e *La libertà*, nel Fanfulla? Oh quanta verità di sentimento! e quante sincere intuizioni!

¹ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987, 997; *Carteggio Verga-Capruana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, 30; G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, 64-68.

² G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, 22.

E se s'incontra qualcuno di Catania, poi, lo si assedia, addirittura, di interrogazioni [...]. Proprio la stima che Ella gode è patente, oltre ad essere popolare. E non è adulazione [...], ma è una schietta simpatia, come schiette sono le immagini e i personaggi, che i nuovi romanzi rubano alla Natura. Ella si pone veramente in cospetto della Natura, della sua Natura come la vede e la sente, tale qual'è, e ne fa signoreggiare il sentimento vero. S'aggiungono inoltre quelle minuzie così semplici, ma così adatte, il gusto del piccolo, che il lettore commosso, ebbro d'immaginazione non può far a meno di non poter mai più dimenticare [...]. Ella tocca il sublime quando si fa siciliano, puramente siciliano. In Ella, c'è la spontaneità viva del sentimento; l'ispirazione è meditata, ed è appunto per questo che le sue opere scuotono, esaltano, e danno quella divina ebbrezza che entra per le vene [...]. Lasciamo, invece, ad Ella tutto l'ardore della gloria meritata, e a me la devozione che nutro verso Ella, una delle più spicanti figure della letteratura contemporanea³.

Senza dubbio, proprio l'interesse e l'apprezzamento del pubblico verso le novelle veriste, a dispetto del presunto «fiasco» dei *Malavoglia* sulla falsariga del dualismo or ora delineato per *Nedda* e *Tigre reale*.⁴ dovettero indurre nell'ottobre del 1881 l'editore torinese Francesco Casanova a impegnarsi per la pubblicazione delle *Novelle rusticane*, puntando a un'elegante edizione illustrata dai disegni di Alfredo Montalti,⁵ che sarebbe apparsa nelle librerie soltanto ai primi di dicembre dell'82, a seguito di un *iter* di stampa piuttosto accidentato.⁶

Giovane pittore torinese, Montalti (1858-1928) aveva studiato presso l'Accademia Albertina di Belle Arti e aveva sentito in principio il fascino del pittoresco e dell'esotico nell'orma di Eugène Delacroix e di Alberto Pasini, dipingendo nel 1881 un *Interno di bazar* e illustrando con 8 tavole fuori testo e 47 disegni i *Ricordi di Tunisia* di Emilio Pinchia, pubblicati in quell'anno da Casanova. Anche per la sua salute malferma, era un artista inquieto, insicuro, facile a entusiasmi e abbattimenti, e interessato soprattutto all'esotismo descrittivo e ornamentale, tanto da trasferirsi a Venezia e da dipingere una serie di scene moresche e orientali. Sarebbe poi diventato un noto illustratore liberty, attivo prevalentemente per la casa editrice Ricordi.⁷

Sulle prime, a ritardare la pubblicazione delle *Novelle rusticane* s'intromisero proprio le esitazioni di Montalti, preoccupato che i disegni risultassero estranei ai toni del realismo verghiano. Per questo motivo, chiese e ottenne dall'autore del materiale iconografico, ma la richiesta che, a nome dell'illustratore, Casanova inviò a Verga rispondeva ancora a un evidente gusto esotizzante del pittoresco, tipico del linguaggio figurativo dell'illustratore:

Montalti farà i disegni e le si raccomanda se le può procurare qualche fotografia *de' paesi Suoi* – cioè spiagge costumi d'uomo e di donna con occhiaie di carbone e ladre, e macchie con fichidindia per potere prendere un poco di *color locale*, e qualche marina.⁸

Da parte sua Verga, consapevole dell'importanza di una resa figurativa tecnicamente adeguata della sua poetica verista, seguì con cura il progetto illustrativo e si prodigò per accontentare Montalti che non aveva mai visitato la Sicilia, affidandosi all'amico Capuana:

Fammi un gran piacere, e subito, il più presto che puoi. Casanova, per le illustrazioni al mio volume che pubblicherò di seguito a *Vita dei Campi*, desidera delle fotografie, disegni, schizzi di costumi, paesaggi e tipi contadineschi siciliani. È una richiesta legittima che mostra la sua intelligenza artistica e promette bene per

³ Catania, Biblioteca Universitaria (d'ora in poi BUC), Epistolario verghiano, EV 004.043, ingr. 2565 (Carlo Cicala a Giovanni Verga, Palermo, 11 aprile 1882).

⁴ Secondo Verga, la pubblicazione dei *Malavoglia* avrebbe ricevuto un'accoglienza tutt'altro che trionfale: «I *Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo», confidava all'amico Capuana in una celebre lettera dell'aprile dell'81 (*Carteggio Verga-Capuana...*, 111).

⁵ Per una storia delle edizioni illustrate delle opere verghiane si veda G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991. Uno studio sul corredo iconografico di *Vita dei Campi* è stato condotto da S. STEFANELLI, *Testo narrativo e testo visivo in «Vita dei campi»*, «Annali della Fondazione Verga», 2000, 17, 285-308.

⁶ Per la storia editoriale della raccolta si fa ora riferimento a G. FORNI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Novara, Interlinea, 2016, XXXIV-LII.

⁷ Cfr. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, IV, Milano, Patuzzi, 1973, 2089; A. MONTALTI, *Lettere a Verga sulle «Rusticane»*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, C.U.E.C.M., 1990, 14-15; G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse...*, 30 e *passim*.

⁸ BUC, EV 006.002.009, ingr. 2269 (Francesco Casanova a Giovanni Verga, Torino, 12 novembre 1881), cit. in G. FORNI, *Introduzione...*, XXXVII.

mio volume. Fammi il piacere di raccogliere tutto ciò che puoi su questo genere. Fammene tu, se credi, fotografie, disegni a lapis o a penna, incisioni, tutto quello che trovi, per dare il carattere, i tipi, la fisionomia, l'intonazione dei miei bozzetti, che si svolgono tutti in un paese che tu conosci quanto me, che puoi rendere intelligibile ad altri anche lontani e che non ne possono avere idea in un modo chiaro e artistico; mandami tutto presto, presto, presto.⁹

Le lettere a Capuana sono testimonianza preziosa dell'interesse con cui Verga affiancò il lavoro di Montalti nel tentativo di piegare l'esotismo dell'illustratore al nuovo canone del verismo narrativo.¹⁰ Dal dicembre dell'81, Verga intrattenne poi direttamente con Montalti una regolare corrispondenza offrendo consigli, precisazioni e persino qualche schizzo di sua mano, anche se a tutt'oggi le lettere verghiane sono disperse e restano solo sei ampie risposte dell'artista, da cui però si può ricostruire il dialogo fra scrittore e disegnatore.

Nel suo continuo interrogarsi sulle proprie scelte artistiche («il mio eterno dubitare di me stesso»), Montalti si mostrava desideroso di soddisfare il gusto e le aspettative dell'autore, preoccupandosi in particolare di una corretta messa a fuoco dei disegni secondo un angolo visuale di osservazione che si conformasse alle risorse espressive della prosa verghiana, in modo da rispondere appieno «a quel finissimo e così giusto sentimento di semplicità col quale le Novelle son scritte» senza però limitarsi a una mera «traduzione letterale» del testo. Così scriveva a Verga nel marzo dell'82:

Mia preoccupazione è stata quella che ho sempre avuta e che avrò sempre: l'*horreur de la banalité*; e forse in qualcuno sono andato all'eccesso, e forse ho rasantato lo *strano*: cosa però che mi potrà perdonare poiché mi sono occupato soprattutto (ed è naturale) del sentimento pittorico.

[...] ho buona speranza che si farà un libro, che avrà un carattere abbastanza nuovo, sia dal lato del testo, che è fuori d'ogni discussione, come, spero, da quello delle illustrazioni, che non avranno la solita scena riprodotta dalla descrizione, banalmente riprodotta, e qualche volta Dio sa come.¹¹

Quanto alla selezione dei soggetti, dal contesto delle lettere si deduce che Verga dovette intervenire in più casi con puntuali indicazioni che l'illustratore non esitò a seguire anche a costo di sacrificare un disegno già finito. In particolare, Verga dovette esternare le sue perplessità in relazione alla testatina del *Reverendo*, se in una lettera dell'aprile dell'82 Montalti si dichiarava disposto a mettere da parte l'idea originaria di «riprodurre la scena ove egli “con tabarro raccolto fra le gambe ad ogni offerta d'aumento presentava al Barone la tabacchiera”», a cui aveva già lavorato. «Poi ho letto la sua lettera, ho pensato e ripensato ed ho cangiato idea», dichiara forse con qualche indugio, optando per «il *Reverendo* a cavallo che giunge alla raccolta», un'esile figura scura di fronte all'«immensa pianura» illuminata dai «raggi cocenti del sole».¹² Una situazione analoga dovette verificarsi per l'immagine introduttiva di *Cos'è il Re*, per la quale l'illustratore aveva inizialmente immaginato una scena diversa che ritraeva Cosimo «intento a mettere i finimenti ad una delle mule»,¹³ mentre Verga preferì che il suo sguardo si concentrasse sul «momento in cui la carovana, col Re e la Regina ecc. si mette in viaggio».¹⁴

Per la *Roba*, invece, Montalti sceglieva il personaggio di Mazzarò, protagonista dell'intera vicenda narrativa che procede attraverso l'intersecarsi di differenti piani prospettici. Mazzarò viene rappresentato in tutta la sua tragicità, «seduto in un angolo dell'aia», nel suo vuoto di relazioni e sentimenti mentre, alle soglie della morte, «medita sul tempo passato» circondato da «tutto quel mondo sul quale la sua collera si dovrà scatenare».¹⁵ Ancora

⁹ *Carteggio Verga-Capuana...*, 135.

¹⁰ Al tal proposito Marchi osserva che Montalti «più di una volta si affatica a montare una complicata macchina simbolica e allusiva, che mostra tutta la sua inadeguatezza e la sua incongruenza soprattutto nelle testatine di *Cos'è il re*, *Don Licciu Papa* e di *Pane nero*, mentre certi finalini risultano pressoché incomprensibili, come nel caso della *Storia dell'asino di San Giuseppe* e di *Pane nero*. Buone sono invece le testatine del *Reverendo*, del *Mistero*, della *Roba* e della *Storia dell'asino di San Giuseppe*. Lo stesso giudizio positivo può essere esteso ai fanalini di *Malaria*, dei *Galantuomini* e di *Libertà*» (G.P. Marchi, *Le bellezze diverse...*, p. 34).

¹¹ Le lettere di Montalti sono edite in G.P. MARCHI, *Appendice*, in ID., *Le bellezze diverse...*, 68-78: 69-70. Le illustrazioni delle *Rusticane* sono ora riprodotte in G. VERGA, *Novelle rusticane...*, 177-189.

¹² G.P. MARCHI, *Appendice...*, 72.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 75.

¹⁵ *Ivi*, p. 73.

sul personaggio chiave del racconto, si focalizzava l'interesse dell'illustratore per l'immagine d'apertura dell'*Asino di S. Giuseppe*. In questo caso, sceglieva di rappresentare «l'agonia del povero asino»,¹⁶ interprete di una parabola esistenziale di fatica e sottomissione. Non v'è dubbio che ritrarre l'asino mentre, nei suoi ultimi momenti, viene assistito dalla vedova significava senza dubbio cogliere quel parallelismo che già nella novella legava intimamente i due personaggi:

La notte il branco restava allo scoperto, accanto alla fornace, e le povere bestie si scaldavano a vicenda stringendosi fra di loro. Ma *quelle stelle che luccicavano come spade passavano tutti da parte a parte*, cristiani e bestie [...]. Proprio lì vicino una povera vedova, nel casolare più sgangherato della fornace del gesso, dove *le stelle penetravano dal tetto come tante spade anch'esse*, e il vento faceva svolazzare quei quattro cenci di coperta.¹⁷

L'esposizione al freddo penetrante della notte, figurata nella similitudine delle «stelle» come «spade» che accomuna le due figure, era proiezione simbolica di una condizione di indigenza propria dei deboli, uomini o animali, che trovava ora piena consacrazione visiva già in apertura del racconto.

Per l'immagine introduttiva di *Malaria*, invece, Montalti sentiva di aver compiuto una scelta illustrativa piuttosto originale:

La *Malaria* l'ho interpretata in un modo abbastanza strano. È l'ora del crepuscolo. Una landa immensa e paludosa. A sinistra un lembo del lago di Lentini specchia nella calma delle sue acque l'ultima luce del giorno che muore [...]. A destra della scena – nota di civiltà moderna in mezzo a tanta solitudine – sulle lucide rotaie s'avanza un convoglio. L'immenso mostro di ferro e la linea del convoglio non formano quasi più che un'enorme massa nera che stacca sul cielo per silhouette. E i due enormi fanali accesi vibrano in mezzo ad un ambiente così triste e nero. Pochi minuti, esso sarà passato e tutto tornerà nell'immenso, triste, opprimente silenzio, così potentemente sentito ed espresso nella sua novella.¹⁸

L'immagine del treno voleva dunque essere diretta espressione dell'irruzione del 'moderno' in un mondo arcaico-rurale, rappresentando così quella tensione oppositiva fra il mito della campagna e l'immaginario urbano, con i turbamenti e le fascinazioni che gli sono propri, che è un motivo ricorrente nell'orizzonte letterario verghiano e più in generale nella narrativa italiana del secondo Ottocento.¹⁹

Vero è che alla fine, nonostante l'impegno profuso da entrambe le parti, non tutti i disegni si sarebbero rivelati pienamente rispondenti alla tensione realistica delle novelle. Ancora al Capuana, in procinto di recensire il volume, Verga si rivolgeva raccomandandogli di non insistere sui difetti e le incertezze dei disegni di Montalti:

Se parli delle mie novelle, ti prego di trattarmi bene il Montalti, che ha fatto miracoli, per uno che deve far a indovinare il paesaggio [...] non parlare di stonatura, ti supplico.²⁰

Anche qualche anno dopo, allorché nel 1884 era in cantiere l'edizione illustrata del dramma *Cavalleria rusticana*, Capuana ricordava a Verga l'insufficienza del mezzo fotografico a guidare l'occhio di chi disegna a partire da un testo narrativo:

Ho spedito al Casanova quattro fotografie di paesaggio: fra giorni gli spedirò alcuni gruppi di contadini e di contadine, fatti a posta per l'occasione e che spero serviranno a qualche cosa; giacché l'altra volta al Montalti non servirono ad altro che a fargli disegnare dell'ibride figure, tra romane, napoletane e lombarde.²¹

¹⁶ Ivi, p. 72.

¹⁷ G. VERGA, *Novelle rusticane...*, 270.

¹⁸ G.P. MARCHI, *Appendice...*, 73.

¹⁹ Sul tema del rapporto fra città e campagna negli autori fra Otto e Novecento si rimanda a G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.

²⁰ *Carteggio Verga-Capuana...*, 183.

²¹ Ivi, 218. È però significativo che a dispetto del giudizio limitativo sul lavoro di Montalti, proprio a lui Emilio Treves avrebbe affidato le illustrazioni del libro di fiabe di Capuana *C'era una volta...*, che meglio si prestavano al suo stile esotico e fiabesco in linea con i gusti del tempo.

Fin qui la vicenda delle illustrazioni delle *Rusticane* non eccede i confini di un rapporto ordinario fra autore e disegnatore, sempre più o meno segnato da affinità e divergenze, da riuscite e approssimazioni. Ma di là dagli scrupoli riguardo alla resa realistica delle immagini, che di certo rallentarono il lavoro dell'illustratore, ulteriori difficoltà, di carattere strettamente tipografico, sopraggiunsero quando il volume era già in bozze e si trattava di impaginare i disegni al principio e alla fine di ogni novella. Proprio nell'ultimo tratto della storia editoriale della raccolta, che è stato puntualmente ricostruito da Gino Tellini,²² il testo delle novelle subì su richiesta dell'editore alcuni incrementi testuali di varia entità per assicurare alle immagini di chiusura un'adeguata collocazione nella pagina. Le illustrazioni, che secondo le indicazioni dello stesso autore avrebbero dovuto determinare i confini del testo,²³ finirono dunque non solo per interagire con lo spazio del racconto, ma anche per condizionarne la fisionomia ultima e non solo in termini di estensione testuale.

Non è da escludere infatti che, nel realizzare le aggiunte richieste, l'autore possa aver tratto ispirazione dai disegni di Montalti, secondo un percorso di interferenza semantica che fa di questa edizione un caso validissimo d'indagine della circolarità discorsiva fra la parola scritta e la sua traduzione visiva nella vicenda editoriale del testo. Si tratta infatti di aggiunte effettuate in fretta sulle bozze, dove figuravano stampati quei disegni che Verga vedeva allora per la prima volta e che Casanova gli aveva ripetutamente annunciato come «veramente meravigliosi». Non pare improbabile che, dopo un'attesa di mesi, Verga si sia soffermato in particolare proprio sulle illustrazioni.

Potrebbe essere avvenuto così per il brano accluso al finale di *Malaria*, in cui la descrizione delle luccicanti carrozze ferroviarie che sfilano dinnanzi all'ex oste «Ammazzamogli», testimone impotente dell'ineluttabilità del progresso, sembra riprendere e sviluppare l'illustrazione introduttiva ove figura il treno che passa al crepuscolo. Vero è che non di rado le illustrazioni di Montalti si sarebbero rivelate difformi dallo spirito delle novelle, ma in questo caso l'illustratore aveva individuato efficacemente nel treno, assunto a metafora del tramonto di una civiltà fatta di valori originari soffocati dalla stretta del progresso, il baricentro narrativo del racconto. Nell'economia interna della novella infatti, la ferrovia, che «taglia in due la pianura come un colpo d'accetta» segnando come un confine invalicabile fra chi beneficiava del progresso («per questi qua non c'è la malaria») e chi ne restava inevitabilmente escluso, diventava una sorta di spettatore passivo e attonito, quasi fungendo da chiave di volta dell'intreccio in cui si susseguono quadri staccati e vicende accidentali. Per questo motivo, la testatina realizzata da Montalti doveva presentarsi a Verga come suggestione visiva fruttuosa per la messa fuoco della descrizione del rapido passaggio del convoglio che sfrecciava attraverso la pianura offrendosi ora agli occhi disillusi e ammirati dell'ex oste quale alternativa al suo mondo di sofferenza e affanni (poniamo in corsivo le righe aggiunte sulle bozze che riproducevano il testo pubblicato in rivista):

Bozze

Allora stanco di correre tutto il giorno su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, vedeva passare le belle signore che si affacciavano allo sportello colle teste e il cappellino avvolti nei veli, borbottava: – Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria!

Ed. Casanova

Allora stanco di correre tutto il giorno su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, vedeva passare *due volte al giorno la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente; le allegre brigate di cacciatori che si sparpagliavano per la pianura; alle volte un contadinello che suonava l'organetto a capo chino, rincantucciato su di una panchetta di terza classe; le belle signore che affacciavano allo sportello il capo avvolto nel velo; l'argento e l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che luccicavano sotto i lampioni smerigliati; le alte spalliere imbottite e coperte di trina. Ah, come si doveva viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti, colla luminaria*

²² G. TELLINI, *L'invenzione della realtà...*, 235-255.

²³ G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse...*, 69: «I disegni sono stati disposti nel modo che Ella mi ha indicato: una *testa di pagina* e un *cul de lampe* a ciascuna Novella» (Alfredo Montalti a Giovanni Verga, Milano, 23 marzo 1882).

delle strade, e le botteghe sfavillanti. Poi il treno si perdeva nella vasta nebbia della sera, e il poveraccio, cavandosi un momento le scarpe, seduto sulla panchina, borbottava: – Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria!²⁴

Nell'improvvisa apparizione del treno, emblema di un 'altrove' scintillante e confortevole, due universi contrapposti si incrociano in uno scorcio descrittivo di memorabile intensità lirica, filtrato attraverso il punto di vista di «Ammazzamogli», che aggiunge profondità di campo alla scena, e rientra in quel gioco sottile di rovesciamento prospettico dei differenti punti di vista che è cifra stilistica fondamentale della tecnica narrativa verghiana:

Fin dal principio le *Novelle rusticane* si costituiranno come «schizzi» e «prove» di una nuova tecnica narrativa in grado di scandagliare l'emergere del «tipo borghese» dal mondo aspro e primordiale della «vita dei campi», fra i cicli inesorabili della natura e l'universo opaco e frammentato della storia. E a scavare nelle maschere del tempo «borghese» non sarà uno sguardo d'autore «attraverso le fessure», bensì un montaggio sperimentale e dissonante di punti di vista contrapposti, la collisione di piani prospettici socialmente diversificati, una regia plurima di focalizzazioni interne che si aggrediscono l'una con l'altra e perimetrano «da sé» le verità nascoste dietro le illusioni del «benessere» e del «progresso».²⁵

È evidente allora come il disegno, lungi dal delineare un corredo iconografico meramente accessorio, assuma invece entro il processo creativo del testo una funzionalità allusiva rilevante e pienamente in linea con l'assetto narratologico delle novelle. Proprio la composizione del molteplice e l'accostamento di elementi in contrasto come strumento per dare profondità realistica alla scena del racconto, permetteva in fondo di incrementare il testo o di inserire illustrazioni senza alterare la sua logica interna, ma anzi complicando il gioco costruttivo della novella. Quella di Verga era una tecnica nuova di cui i primi lettori erano ben consapevoli:

Il processo di costruzione che il Verga tiene da qualche tempo nelle sue novelle è difficile a definirlo e più ancora a spiegarlo. È come una fusione di tanti piccoli quadri in un quadro solo, è come una combinazione di tanti colori per ottenere un colore voluto, è prendere varie scene staccate e rimaneggiarle e unirle insieme, in modo che scompaia ogni traccia d'attaccatura e ne risulti un tutto organico e armonico.²⁶

Ecco allora che anche le immagini dovevano essere unite al disegno narrativo per comporre un insieme coerente capace di dare l'illusione del reale.

Anche per *I galantuomini* si presenta una situazione analoga. Nella sequenza conclusiva del racconto, l'inserito introdotto *in extremis* per colmare lo spazio di una decina di righe («un 10 12 righe di giunta») è un brano di monologo interiore che rompe ogni riserbo sulla tresca amorosa fra Marina e il garzone di stalla, scoperta nottetempo dal padre, don Piddu, ormai caduto in povertà e a cui non resta nemmeno la speranza di far fare alla figlia un matrimonio vantaggioso.²⁷ Anche in questo caso l'inserito, assecondando lo scandaglio analitico del narratore, approfondisce una sospensione drammatica in un intreccio di voci plurime tutto interno alla memoria del personaggio:

Bozze
Don Piddu si buttò ginocchioni anche lui,
per confessarsi all'orecchio del
missionario, piangendo tutte le lagrime

Ed. Casanova
Don Piddu si buttò ginocchioni anche lui,
per confessarsi all'orecchio del
missionario, piangendo tutte le lagrime

²⁴ Cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane...*, 59.

²⁵ Ivi, XV-XVI.

²⁶ Cfr. C. BERNARDI, *G. Verga. – «Novelle rusticane»*, «Le Serate torinesi. Giornale di lettere, arti e scienze», I (17 febbraio 1883), n. 10, 78-80, cit. in G. Forni, *La vicenda redazionale delle «Novelle rusticane». Un quadro dei risultati conseguiti*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013), 23-78: 36-37.

²⁷ G. TELLINI, *L'invenzione della realtà...*, 245: «È alzato in questo modo il sipario sulla tresca familiare ordita in casa di Don Piddu ed è annullata la reticenza narrativa che suggellava la stesura originaria. Tanto che il "non si sa quel che andò a sorprendere in casa sua" (*Rusticane*, 1883, X, 29) lasciato intatto a ridosso della giunta, depone il suo valore di clausola sospensiva per acquistare un ruolo inedito di preterizione».

che ci aveva negli occhi.

Ah! il confessore che gli consigliava di offrire a Dio quell'angustia, avrebbe dovuto dirgli: – Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perchè son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altro che coll'andare in galera!

che ci aveva negli occhi.

Ah! *quel che aveva trovato! lì, a casa sua! in quel camerino di sua figlia che nemmeno c'entrava il sole!... Il ragazzo di stalla, che scappava dalla finestra; e Marina pallida come una morta che pure osava guardarlo in faccia, e si afferrava colle braccia disperate allo stipite dell'uscio per difendere l'amante. Allora gli passarono dinanzi agli occhi le altre figliuole, e la moglie inferma, e i giudici e i gendarmi, in un mare di sangue. – Tu! tu! balbettava. Ella tremava tutta, la scellerata, ma non rispondeva. Poi cadde sui ginocchi, colle mani giunte come se gli leggesse in faccia il parricidio. Allora egli fuggì via colle mani nei capelli.*

Ma il confessore che gli consigliava di offrire a Dio quell'angustia, avrebbe dovuto dirgli: – Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perchè son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!²⁸

Senz'altro, già la struttura del racconto, che si costruisce per stratificazioni interne – le vicende di don Piddu, don Marco e Marcantonio Malerba figurano quali sequenze irrelate di una situazione narrativa pluriprospectica e polifonica, – procedendo per spezzature temporali, poteva certo favorire il recupero di una scena in analessi e il passaggio da una conclusione fondata sulla reticenza – la scoperta disonorevole sussurrata solo al confessore – a un epilogo più immediato e icastico.²⁹ Ma non può essere un caso che Verga, nell'attuare l'aggiunta, abbia scelto di ritornare proprio alla scena su cui si era focalizzata l'attenzione dell'illustratore che, come vignetta di chiusura del racconto, aveva scelto di ritrarre la figlia di don Piddu nell'atto di afferrare «pei capelli» il ragazzo di stalla «onde farsi dare un bacio». Ed è questo il segno non solo di una dialettica sottile fra sistemi semiotici diversi, in cui l'immagine assume un ruolo di rilievo accanto ai meccanismi rappresentativi del testo, ma è anche evidentemente emblematico di una strategia illustrativa che si sforzava di conformarsi ai meccanismi del racconto rinunciando a una mera rappresentazione esteriore del 'vero' per puntare a ricostruire il sistema di rapporti interni fra i fenomeni, in grado di ridare appunto l'illusione della realtà.

Si può dire allora che per Verga l'immagine non deve semplicemente riflettere o illustrare il racconto, ma entra in un gioco di punti di vista e di inquadrature che definiscono, nella loro pluralità, la logica interna dei fatti. Ed era un'idea che il giovane Capuana aveva desunto da Taine e avrebbe poi usato per togliere valore al descrittivismo di Zola:

Bref, dans l'oeuvre littéraire comme dans l'oeuvre pittoresque, il s'agit de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur logique.³⁰

Ed è in base proprio alla «logica» compositiva del racconto che Verga consiglia e orienta Montalti e accoglie poi i suoi disegni giungendo persino ad adattare il testo di alcune novelle alle immagini che lo accompagnano.

²⁸ G. VERGA, *Novelle rusticane...*, 149-150.

²⁹ Sulla prevalenza dell'analessi nelle *Rusticane* giova tenere presente A.L. LEPSCHY, *Narrativa e teatro fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1984, 25: «Verga fa un uso molto frequente della prolessi in *Vita dei campi* e della analessi in *Novelle rusticane*».

³⁰ H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillièrè 1865, 45. Per le critiche veriste ai virtuosismi descrittivi di Zola si veda D. TANTERI, *Verga lettore e "competitore" di Zola*, in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso nazionale dell'ADI, Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004, 625-636.