



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Filologia, linguistica e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**Rappresentazioni dell'Italia postunitaria: il tema della «formazione»
nella narrativa di Carlo Collodi e Giovanni Verga**

Relatrice

Prof.ssa Michela Rusi

Correlatore

Prof. Domenico Cangiano

Controrelatrice

Prof.ssa Monica Giachino

Laureanda

Francesca Sebastiani

Matricola 884979

Anno Accademico

2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	1
 PRIMO CAPITOLO	
L'ITALIA POSTUNITARIA: L'ITALIANO TRA GIORNALI E RIVISTE	
 1.1 <i>Il contesto sociale e linguistico dell'Italia postunitaria</i>	5
1.2 <i>Tullio De Mauro: la «Storia linguistica dell'Italia unita»</i>	8
 2.1 <i>Il ruolo delle riviste nell'Italia postunitaria</i>	11
2.2 <i>La rivista «Fanfulla»</i>	13
 3.1 <i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino: genesi e apparizione</i>	16
3.2 <i>Il successo di Cuore e di Pinocchio</i>	17
 SECONDO CAPITOLO	
IL ROMANZO DI FORMAZIONE: LE AVVENTURE DI PINOCCHIO	
 1.1 <i>Il romanzo di formazione: la gioventù come forma simbolica della modernità</i>	25
 2.1 <i>Il romanzo di Pinocchio</i>	32
2.2 <i>Pinocchio uno e Pinocchio due</i>	33
2.3 <i>Il Pinocchio due: la trasformazione come sintomo di formazione</i>	37
 3.1 <i>L'ambientazione di Pinocchio: il compromesso tra realtà e fantasia</i>	42
3.2 <i>Tra gli schemi narrativi di Pinocchio: il mondo capovolto</i>	44
3.3 <i>La multidimensionalità di Pinocchio</i>	48
 4.1 <i>La lingua di Pinocchio</i>	51
4.2 <i>Come parla un burattino</i>	52

TERZO CAPITOLO

LA FORMAZIONE NEL MONDO DEI VINTI

1.1 <i>Il trionfo del genere del romanzo</i>	57
1.2 <i>Il Naturalismo francese e il Verismo italiano</i>	59
1.3 <i>Lo sviluppo del Verismo italiano</i>	62
2.1 <i>Giovanni Verga: la rivoluzione del romanzo moderno</i>	64
2.2 <i>La tecnica narrativa del Verga verista</i>	68
3.1 <i>Il romanzo de I Malavoglia: genesi e apparizione</i>	73
3.2 <i>La struttura del romanzo</i>	76
3.3 <i>Il tema del traviamiento</i>	78
3.4 <i>Il romanzo di 'Ntoni</i>	81
3.5 <i>Il finale de I Malavoglia: l'addio di 'Ntoni</i>	87
4.1 <i>Il Verga novelliere: Jeli il pastore e Rosso Malpelo, «il primo e l'ultimo uomo del mondo»</i>	91
4.2 <i>Rosso Malpelo: la tensione tra il narratore popolare e l'oggettività dei fatti</i>	94
4.3 <i>La bildung di Rosso Malpelo: la «lotta per la vita» come strumento pedagogico</i>	98
4.4 <i>La soggettività in Jeli il pastore</i>	101
4.5 <i>Una bildung bloccata: il finale di Jeli il pastore</i>	108
CONCLUSIONI	113
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUZIONE

Questa tesi si occupa di analizzare i modi con i quali il tema della «formazione» viene rappresentato da Carlo Collodi e Giovanni Verga, scrittori attivi nel medesimo contesto sociale dell'Italia postunitaria. L'indagine è circoscritta alle opere che rappresentano i percorsi di formazione affrontati da giovani protagonisti: per Collodi il centro dell'analisi è rappresentato dalla figura del burattino di legno Pinocchio, protagonista dell'omonimo romanzo, mentre per Verga l'indagine si concentra su *I Malavoglia*, con particolare attenzione alla figura di 'Ntoni, e sulle novelle di *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo* comprese nella raccolta *Vita dei campi*.

I primi anni successivi all'Unità d'Italia rappresentano per il Paese un periodo complesso, segnato dal cambiamento e dall'instabilità. Territori che per secoli erano stati divisi ora si ritrovano a far parte di un unico Regno: l'Italia è unita, ma gli italiani ancora faticano ad esistere. A mancare non era solo l'idea stessa di nazione, ma anche un apparato amministrativo efficiente, delle strutture comuni e soprattutto una lingua di carattere collettivo. Tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento il governo italiano intraprende una serie di iniziative volte ad alfabetizzare, educare ed istruire una popolazione che si esprimeva solamente tramite il proprio idioma locale e che non conosceva nulla di quello che superava gli antichi confini della propria regione.

La prima parte di questo lavoro di tesi prevede un approfondimento di carattere storico-culturale sulla situazione che il governo italiano si trova ad affrontare all'indomani dell'Unità: se ne indagano le aspettative e le difficoltà, in un percorso ricco di ostacoli davanti ai quali le autorità elaborano delle strategie per superarli.

Il connubio tra un apparato amministrativo sempre più dinamico e un'azione mirata a favorire una scolarizzazione gradualmente diffusa garantisce al novello Stato un abbassamento notevole del livello di analfabetismo, che all'alba dell'Unità era ancora molto diffuso. Le iniziative predisposte al raggiungimento di tale obiettivo non hanno un carattere unicamente politico, dal momento che il governo si serve soprattutto di altri canali e mezzi per esporre la popolazione ad esperienze di lingua comune, volte a favorire l'apprendimento e il contatto con l'italiano.

In tale direzione la stampa e i giornali acquisiscono un ruolo fondamentale, in quanto veicoli di un modello di prosa e di lingua in grado di raggiungere tutte le parti d'Italia. Si assiste a un rinnovamento delle loro stesse strutture, che li portano a diventare mezzi di comunicazione efficaci per una diffusione linguistica sempre più immediata, rivolta ad un pubblico ampio ed eterogeneo.

Nel mio lavoro di tesi seguo in particolare gli sviluppi relativi a una rivista, il «Fanfulla», che negli ultimi decenni del XIX secolo, oltre ad assolvere alcuni obiettivi linguistici prefissati dal governo, diventa un vero modello anche per gli altri quotidiani nazionali. Da un suo inserto settimanale, il «Fanfulla della Domenica», nasce il «Giornale per i bambini», una pubblicazione che testimonia il grande fermento nel campo dell'educazione sociale che si sviluppa in Italia a partire soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento: si assiste infatti alla nascita dei primi prodotti editoriali pensati per l'infanzia, dove i bambini e i ragazzi cominciano ad emergere come veri soggetti sociali, dotati di dignità e del diritto di essere rappresentati letterariamente alla pari degli adulti. Si sviluppano progetti a loro dedicati, riviste che li pensano come lettori e riflessioni legate alla loro esistenza in quanto individui.

È proprio sul «Giornale per i bambini» che appare, inizialmente a puntate, uno dei romanzi che segnerà la storia letteraria italiana dell'epoca: *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi. Le vicende del burattino di legno, insieme al romanzo *Cuore* di De Amicis, segnano la nascita di un nuovo genere letterario in Italia, quello del romanzo di formazione, il *Bildungsroman*, e in generale della letteratura rivolta all'infanzia. Si tratta di testi che interpretano le aspettative di carattere soprattutto educativo e pedagogico prefissate dal nuovo governo, interessato a raggiungere un'unità effettiva di base culturale, sociale e linguistica. Il *Bildungsroman*, già attestato nella tradizione europea precedente a questo momento, trova in tali romanzi una sua nuova declinazione: contribuisce alla diffusione di un modello letterario finalizzato alla formazione morale e civile dei giovani lettori del Paese, futuri cittadini italiani.

La seconda parte di questa tesi si rivolge all'analisi della storia editoriale e delle principali caratteristiche che hanno reso il romanzo di *Pinocchio* un'opera così straordinaria, soffermandosi sulle ragioni che ne hanno garantito il successo mondiale. Il percorso di formazione che affronta il burattino durante lo svolgersi della sua vicenda costituisce un

importante argomento di approfondimento: Pinocchio passa dall'essere un pezzo di legno animato da capricci e vizi a diventare un ragazzo perbene in carne e ossa. La sua metamorfosi fisica, da burattino a bambino vero, rappresenta, sul piano materiale, il compimento della sua formazione e l'esito positivo del suo percorso di crescita.

Attivo in quegli stessi anni e collaboratore della medesima rivista, «Il Fanfulla», Giovanni Verga è l'autore al quale viene dedicata la terza parte di questo percorso. A partire dagli anni Settanta del XIX secolo in Italia si sviluppa il movimento del Verismo, dall'influenza diretta del Naturalismo francese, già attivo in Europa. Verga aderisce a questo movimento, condividendo l'obiettivo di rappresentare la realtà sociale dell'Italia postunitaria con l'utilizzo di un'assoluta oggettività, dando soprattutto voce alle classi subalterne: l'autore verista propone una visione realistica del mondo, volta a rappresentare la durezza della realtà, secondo una prospettiva che riguarda anche i destini dei personaggi più giovani della sua produzione. Le figure di 'Ntoni Malavoglia, Rosso Malpelo e Jeli il pastore affrontano infatti un percorso di formazione in una realtà molto complessa e a loro ostile, dominata dall'utile, dall'avidità, dalla sopraffazione del più forte sul più debole. Tale dimensione contribuisce alla formazione e allo sviluppo della loro identità.

Verga, aderendo al movimento verista, si distacca necessariamente dall'impianto con cui il romanzo collodiano viene concepito: le storie di questi tre personaggi non contengono obiettivi educativi espliciti e accostabili direttamente alla struttura del *Bildungsroman* in positivo. Pinocchio compie un percorso che appare pur sempre costellato dalle difficoltà e dalle sventure, causate sia da una realtà a lui antagonista, dove dominano gli stessi principi dei personaggi verghiani, sia soprattutto dalla sua irrequietezza e dal suo rifiuto di aderire a un modello di ragazzo perbene. Tuttavia, la vicenda del burattino si conclude con un lieto fine: Pinocchio al termine della narrazione acquisisce un livello di consapevolezza relativo al percorso compiuto e una saggezza tale da fargli comprendere i propri sbagli. Viene perdonato per i suoi errori, ma soprattutto ottiene una ricompensa, che consiste nella possibilità di diventare un bambino vero. Questo lieto fine viene negato ai giovani protagonisti di Verga, che pur affrontando un percorso segnato dalle sventure e dalle difficoltà e, nel caso di 'Ntoni arrivando anche al pentimento per le proprie scelte, non accedono al completamento in positivo del proprio percorso di formazione: Verga espone direttamente i propri personaggi alla durezza del reale, senza alcuna mediazione

da parte di qualcuno che li aiuti a orientarsi in tale dimensione, e nega loro la possibilità di concludere il proprio sviluppo sotto un segno positivo.

Pur nella diversità dei progetti e delle loro prospettive, sarà possibile individuare alla base della costruzione di tali personaggi la presenza di schemi narrativi comuni in grado di collegare le due esperienze autoriali. L'obiettivo di questa analisi è quello di esaminare i percorsi di formazione di questi giovani protagonisti, evidenziandone le affinità strutturali e tematiche, nonché i motivi che conducono al raggiungimento di esiti differenti al termine dei percorsi di *bildung* intrapresi.

PRIMO CAPITOLO

L'ITALIA POSTUNITARIA: L'ITALIANO TRA GIORNALI E RIVISTE

1.1 Il contesto sociale e linguistico dell'Italia postunitaria

Il 17 marzo 1861 nasce il Regno d'Italia: Vittorio Emanuele II, già monarca del regno di Sardegna, «per la grazia di Dio e volontà della Nazione» assume per sé e per i suoi successori il titolo di Re d'Italia. Dopo quarant'anni di lotte interne il territorio si riunisce in un unico regno. Si tratta però di un'unità politica apparente e incompleta: mancavano infatti ancora importanti annessioni (il Veneto e il Lazio), ma soprattutto, a questa nuova unione, non corrispondeva un'unità linguistica e culturale.

«Voi sapete che quando un popolo ha perduto patria e libertà e va disperso pel mondo, la lingua gli tiene luogo di patria di tutto»:¹ Luigi Settembrini (1813-1876), letterato e patriota italiano, nell'opera *Ricordanze della mia vita* si fa autore di un'interessante quadro civile e politico dell'Italia a lui contemporanea. Con spontanea schiettezza è testimone di quanto accade all'alba del neonato Regno:

La prima cosa che volemmo quando ci risentimmo italiani dopo tre secoli di servitù, fu la nostra lingua comune, che Dante creava, il Machiavelli scriveva, il Ferruccio parlava. Sapete infine che parecchi valenti uomini si dettero a ristorare lo studio della lingua, e fecero opera altamente civile, perché la lingua per noi fu ricordanza di grandezza di sapienza di libertà, e quegli studi non furono moda letteraria [...], ma prima manifestazione del sentimento nazionale.²

Il Piemonte è la regione che guida il processo di unificazione: estende al resto d'Italia la propria struttura amministrativa e i propri modelli giuridici (piemontesizzazione),³ ma questa stessa linea non riesce a tradursi sul piano linguistico.⁴ Dopo secoli di divisione territoriale le varie parti del Paese si riuniscono in un'unica nazione, ma le differenze culturali, sociali e linguistiche erano profonde ed evidenti. Mancava l'identità e la coesione di un popolo che esisteva nel nome, ma non ancora nella forma. Ogni realtà territoriale che ora si ritrovava a far parte del nuovo stato conosceva e si serviva

¹ Cfr. L. SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, a cura di M. Themelly, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 65.

² *Ibidem*.

³ Si legga la definizione in [https://www.treccani.it/enciclopedia/piemontesizzazione_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/piemontesizzazione_(altro)/).

⁴ Rimando a C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2004, p.13.

unicamente del proprio idioma locale: il dialetto. L'unico tratto linguistico comune era la lingua elaborata dalle *élites*, un italiano letterario ad uso di pochi e privo di un reale impiego quotidiano.⁵

Le aspettative patriottiche preunitarie di Camillo Benso di Cavour e Carlo Cattaneo avevano individuato, già negli anni precedenti all'Unità, la necessità di approdare a un generale miglioramento delle «condizioni morali» della Nazione, un traguardo che avrebbe condotto a un conseguente avanzamento economico. Bloccare ogni linea innovativa e lo sviluppo intellettuale e politico del Paese significava determinare l'arresto economico della stessa Italia.⁶

Nella riforma dell'istruzione predisposta da Cattaneo all'inizio del 1848 si legge quali erano le aspettative che la classe dirigente e intellettuale aveva in materia di istruzione pubblica: «Questo infimo e fondamentale ordine di educazione non è un ornamento, ma un bisogno, essendo la facoltà di leggere, scrivere e conteggiare poco meno necessaria in una società civile di quella del vedere e del parlare».⁷

Tra le sue disposizioni si riconosce la difficoltà a far rispettare i provvedimenti presi in materia di scolarizzazione già negli anni precedenti. Nel 1818 il governo aveva predisposto l'obbligo di istruzione per i bambini di entrambi i sessi dai sei ai dodici anni.⁸ Nel momento in cui Cattaneo scrive, a trent'anni dal provvedimento, la realtà vedeva la mancata presenza tra i banchi di scuola di un quarto dei ragazzi e della metà delle ragazze, nonostante continuasse ad essere prevista una multa pecuniaria per i genitori che trasgredivano tale disposizione.⁹

L'Unità appena ottenuta pone il problema di come alfabetizzare le masse in un'Italia prevalentemente contadina che conosceva il dialetto come unica varietà linguistica. Si trattava di un ostacolo che bisognava superare: con un livello di analfabetismo così alto l'Italia era in una situazione di arretratezza rispetto agli altri paesi europei. Il grande

⁵ Cfr. *ivi*, pp.184-185.

⁶ Rimando a C. G. LACAITA, *La svolta unitaria e l'istruzione secondaria*, in C.G. Lacaita, M. Fugazza (a cura di), *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, Milano, Angeli, 2013, pp. 11-30.

⁷ Si legga C. CATTANEO, *Scritti sull'educazione e sull'istruzione*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 79. Per avere un quadro più completo su quali fossero i progetti del governo in materia scolastica si consulti da pagina 79 a 115.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

problema linguistico e scolastico dell'Ottocento sarà proprio questo, quello di istruire e alfabetizzare la popolazione. Questa spinta all'evolvere e a rivoluzionare tutti i gradi di scuola è dovuta al rivolgersi dello sguardo verso gli altri stati europei. Il desiderio è quello di far parte dello stesso progetto e, per farlo, serviva un adeguamento delle strutture.¹⁰

Tutte le vicende che riguardano la storia della didattica dell'italiano si intrecciano inevitabilmente con quelle connesse alla «storia linguistica, sociopolitica e scolastica del paese».¹¹ Fino alla metà del Novecento l'insegnamento dell'italiano non si rivolge a parlanti aventi come L1 la lingua italiana: la maggior parte della popolazione per lungo tempo continua a servirsi del proprio dialetto per la comunicazione di ogni livello.¹² La solidità che oggi riconosciamo alla nostra lingua non è sempre esistita, ma si è affermata con fatica, superando diverse dicotomie.¹³

A metà Ottocento sono due i principali problemi da affrontare sul piano linguistico: la dialettofonia radicata e l'analfabetismo diffuso.¹⁴ Il governo italiano nel 1859 con la legge Casati inizia ad agire con lo scopo di garantire l'obbligatorietà dei primi due anni di istruzione elementare, imposizione ribadita dalla legge Coppino del 1877 ed estesa fino ai 12 anni dalla legge Orlando nel 1904, ma si tratta di un traguardo difficile da raggiungere e soprattutto da mantenere almeno fino al 1962,¹⁵ quando si ha la riforma della scuola media unica.¹⁶

¹⁰ Cfr. C. G. LACAITA, *La svolta unitaria e l'istruzione secondaria*, cit., pp. 11-30, p.16.

¹¹ Si legga L. CIGNETTI, S. DEMARTINI, S. FORNARA, M. VIALE, *Didattica dell'italiano come prima lingua*, Bologna, il Mulino, 2022, p. 26.

¹² *Ibidem*.

¹³ Si intendono dicotomie resistenti e continue, che hanno costretto la lingua italiana a conquistarsi a forza il proprio posto: latino vs volgari, lingua vs dialetti, fiorentino vs altre varietà regionali, lingua letteraria e lingua d'uso. Così ivi, pp. 26-27.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 27.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Si riporta qui di seguito un link contenente una testimonianza del programma televisivo «Primi Libri», rivolto ai bambini. La puntata è datata 28/10/1972 e riporta un dibattito in studio sul tema della lettura e sul rapporto che i bambini intrattengono, in quel momento, con il mondo della scuola. Si testimonia il fatto che ancora negli anni Settanta del Novecento persiste la difficoltà di avere un insegnamento scolastico capillare: <https://www.teche.rai.it/1923/10/antologia-del-sapere-aggiornamenti-culturali/>.

1.2 Tullio De Mauro: la «Storia linguistica dell'Italia unita»

Il primo studioso e linguista a proporre una stima reale dei fenomeni legati alla storia linguistica italiana è stato Tullio De Mauro. All'alba del 1861, secondo gli studi da lui condotti, le persone italofone, in grado di servirsi per via attiva e passiva (ascolto e parlato) della lingua italiana, erano di poco inferiori al 2,5% degli abitanti. Significa che su una popolazione che si stimava essere di 25 milioni di persone, i cittadini italofoeni erano poco più di seicentomila.¹⁷

La situazione linguistica dell'Italia unita è il frutto della rottura che nel corso del tempo si era inevitabilmente creata tra le varie regioni, ma anche tra le diverse classi sociali.¹⁸

Alessandro Manzoni, all'epoca senatore del Regno d'Italia e incaricato dal governo di proporre soluzioni di fronte all'evidente frammentarietà linguistica, elabora una teoria che però si rivela irrealizzabile:¹⁹ modificare le condizioni linguistiche italiane tramite l'imposizione dall'alto del fiorentino figurava essere un'impresa illusoria. Per velocizzare l'uniformazione linguistica dell'Italia e l'alfabetizzazione Manzoni propone non solo di inviare in tutte le scuole del regno d'Italia insegnanti toscani,²⁰ ma anche di rifarsi unicamente al vocabolario dell'uso Giorgini-Broglio e di sottoporre a revisione linguistica da parte di figure editoriali i testi che venivano pubblicati. L'idea era quella che dalle case editrici uscissero testi toscanizzati ad opera di persone specializzate.

La dialettofobia e la censura di tutte le altre varietà linguistiche lontane dal fiorentino, l'uso di manuali antidialettali, la condanna delle altre parlate locali rappresentano l'ideale che anima l'azione riformatrice del governo nei primi anni dell'Unità.²¹

La posizione manzoniana viene contestata da Graziadio Isaia Ascoli, figura fondamentale per lo sviluppo della linguistica e della dialettologia italiana. Nel *Proemio* dell'«Archivio Glottologico Italiano», rivista da lui stesso fondata, si scaglia apertamente contro Manzoni e i suoi sostenitori.²² L'idea è che l'acquisizione linguistica pensata e condotta

¹⁷ Rimando a T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1993, p. 43.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Si veda a riguardo A. MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla*, edizione critica del ms. Varia 30 della Biblioteca Reale di Torino a cura di C. Marazzini, L. Maconi, Castel Guelfo di Bologna, Imago, Società Dante Alighieri, 2011.

²¹ Cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 45.

²² Come ricorda C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, cit., p. 189.

dall'alto, elaborata dal progetto manzoniano, fosse impensabile. Proporre un unico modello, fermo e dai confini rigidi, il fiorentino moderno, tramandato dall'adozione del vocabolario Giorgini-Broglio, non era da considerarsi un'operazione applicabile alla realtà italiana dell'epoca. Non si poteva diventare fiorentini per una decisione presa a priori, ma si trattava di un percorso che richiedeva tempo: si sarebbe giunti all'unità linguistica solamente quando lo scambio culturale sarebbe diventato stabile e talmente produttivo da garantire una naturale omogeneità sul piano della lingua.²³

Si tratta di una posizione lungimirante che si rivela estremamente moderna e legata alla realtà dei fatti. Ascoli era consapevole del fatto che il modello francese²⁴ non poteva essere applicato al contesto italiano, che si presentava molto più complesso e necessitava di un altro tipo di percorso. L'Italia era un «paese policentrico», dove la storia, le tradizioni, gli usi culturali e linguistici di ogni territorio dovevano progressivamente fondersi con l'obiettivo di diventare naturalmente omogenei.²⁵

Nasce lo Stato e con esso il nesso tra lingua e nazione. Come sottolinea De Mauro nessuno metteva in dubbio il primato che l'italiano dovesse avere in quanto lingua, ma sul piano fattuale a questo prestigio non corrispondeva un reale uso linguistico. Si trattava di un «paradosso di una lingua celebrata ma non usata e, per così dire, straniera in patria».²⁶

Tra le principali ragioni esterne al sistema scolastico che, secondo Tullio De Mauro, portarono in maniera progressiva verso l'unità linguistica, si riconoscono la burocrazia e l'esercito. Nello stato di recente formazione si crea un ceto dirigente composto da individui regionalmente differenziati, che necessitavano di una lingua comune per comunicare e per svolgere normali attività di tipo amministrativo. Organi e sedi statali diventano un vettore inevitabile di diffusione per la lingua nazionale.²⁷

Al momento della formazione del Regno d'Italia viene inoltre introdotto il servizio di leva militare obbligatorio per i giovani del regno. Come nel caso della burocrazia appena formatasi, giovani italiani di provenienze regionali diverse si ritrovano insieme e con la

²³ *Ibidem*.

²⁴ Si tratta del modello centralistico francese, la stessa opzione che Manzoni aveva proposto per l'Italia: la Francia, in quanto nazione con un centro culturale, linguistico ed economico molto forte (Parigi) non aveva fatto altro che estendere ogni attività della capitale al resto del Paese: cfr. sempre *ivi*, p. 190.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Si legga T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 14.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

necessità di comunicare tra loro, una situazione che viene amplificata dai numeri e dal contesto della Grande Guerra (1915-1918),²⁸ dove la difficoltà linguistica nasce non solo dall'incontro tra soldati semplici di diverse provenienze regionali, ma anche tra i soldati che entrano in contatto con la varietà di lingua degli ufficiali istruiti.²⁹ Ritrovarsi in ambienti eterogenei dal punto di vista linguistico comporta un progressivo indebolimento delle tradizioni dialettali.³⁰

Tra gli anni Settanta dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si assiste inoltre a un fenomeno di emigrazione molto forte che porta un gran numero di italiani (si stima circa sette milioni) ad andarsene dall'Italia per lavorare all'estero. Si tratta di un fenomeno che influenza le statistiche: la maggior parte delle persone che se ne va è analfabeta e dialettofona, elemento che fa scendere il numero di chi in Italia era ancora in una tale condizione.³¹ Successivamente si assiste anche a un ritorno di questi emigrati che, una volta rientrati in patria, appaiono cambiati e più consapevoli dell'importanza dell'alfabetizzazione primaria e dell'istruzione.

Esiste anche una ragione che riguarda il fenomeno dell'industrializzazione che porta i poli urbani a popolarsi, per via di un movimento interno ai confini: le persone iniziano a spostarsi nei grandi centri che richiedono manodopera. I trasferimenti avvengono sia da città a città sia dalle zone rurali ai centri urbani. Anche questo è un fenomeno che comporta un progressivo cambiamento e un abbandono del dialetto d'origine che ha riguardato principalmente le masse contadine del sud Italia che si trasferiscono al nord.³²

I cambiamenti dell'economia e dell'istruzione in Italia conducono a dei rinnovamenti nell'ambito dell'informazione e dello spettacolo. Aumentano il tempo libero, i redditi individuali che, in relazione alla riduzione dell'analfabetismo, portano un numero sempre maggiore di persone a fruire dei mezzi di informazione e a partecipare agli spettacoli, esperienza garantita anche dalle nuove tecniche sviluppate nell'ambito della trasmissione dei messaggi e della comunicazione.³³

²⁸ Sono dati che riprendo da C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, cit., p. 188.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 106.

³¹ Rinvio sempre a C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, cit., p. 188.

³² Cfr. *ivi*, p. 189.

³³ *Ivi*, p. 110.

2.1 Il ruolo delle riviste nell'Italia postunitaria

L'Ottocento è il secolo in cui nell'industria editoriale fanno la loro comparsa definitiva i giornali popolari e i quotidiani indirizzati a un pubblico sempre più largo. Si tratta di un fenomeno che porta il giornale a farsi strumento fruibile dalle masse. La sua diffusione era già iniziata nel Settecento, ma si trattava di un prodotto pensato e indirizzato esclusivamente ad un pubblico alto, colto, esperto che acquistava già i libri. Le riviste più famose dell'epoca come «Il Caffè» o la «Biblioteca italiana» erano rivolte a una cerchia molto limitata di persone che possedevano un livello alto di cultura. Il XIX secolo porta a un progressivo e costante allargamento della fruizione di questi strumenti per ragioni legate sia alla crescita e alla cura riservata all'alfabetizzazione sia all'accesso sempre più agevolato alla scolarizzazione.³⁴

Come documenta Tullio De Mauro in *Storia linguistica dell'Italia unita*, nel XIX secolo, in Italia, i giornali locali erano molti, ma anche i più conosciuti come «La Voce del popolo» di Bologna o «La perseveranza» di Milano non solo detenevano forti legami con i partiti politici, ma soprattutto venivano stampati in numero irrisorio. Si trattava di prodotti che erano rivolti a cerchie molto ristrette di persone, quei pochi che erano iscritti ai vari partiti e che all'epoca godevano del diritto di voto (nel 1870 circa l'1,97% dell'intera popolazione).³⁵

Il collegamento tra istruzione capillare e stampa moderna non è da considerarsi casuale: entrambe le iniziative riguardano l'alfabetizzazione e la diffusione della cultura,³⁶ segnando in questo modo un passaggio epocale.

Il giornale nel corso dell'Ottocento compie un percorso che lo porta ad uscire dal mondo chiuso e isolato dell'*élite*, ristretto nel numero, ma colto, per incontrarsi invece con le esigenze di un pubblico molto più ampio, che era in possesso di competenze linguistiche limitate rispetto ai lettori di partenza. Si assiste infatti alla nascita e all'utilizzo di un linguaggio nuovo, più semplice e immediato, in grado di incontrare il bisogno nel nuovo

³⁴ Rinvio *ivi*, pp. 28-29.

³⁵ Rinvio a T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., pp. 111-112.

³⁶ Si legga F. TRANIELLO, *Introduzione*, in G. CHIOSSO, *Scuola e stampa nel Risorgimento, giornali e riviste per l'educazione prima dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 7-11, p. 8.

pubblico a cui le riviste si rivolgevano.³⁷ Per questa ragione il linguaggio giornalistico viene riconosciuto come uno dei fattori che guida al progressivo raggiungimento dell'unità linguistica.

Il giornale tra i mezzi di comunicazione di massa come la radio, il cinema e in seguito la televisione, è il principale portavoce del suo tempo e di tutti i fenomeni linguistici che lo interessano. Documenta in modo diretto il mondo in cui si trova: «è il luogo in cui l'effimero lascia traccia di sé». È il testimone per via scritta delle variazioni sul piano della lingua del suo tempo (come l'uso di forestierismi e neologismi).³⁸

Come aveva programmato Cattaneo, il miglioramento economico conduce a un progressivo miglioramento «morale» della nazione: l'allargamento dell'accesso all'istruzione porta un numero sempre maggiore di persone a diventare cittadini attivi, consapevoli, alfabetizzati. La prosperità e la progressiva stabilità economica suscitano nuovi bisogni e desideri: si inizia a pensare a come riempire il proprio tempo libero dal lavoro.³⁹ Le persone partecipano sempre di più agli spettacoli, vanno a teatro, acquistano e leggono i quotidiani, vanno al cinema. Si tratta di contesti in cui gli individui si espongono in maniera inconsapevole a processi di acquisizione linguistica, consolidando l'uso di una lingua comune mentre si prende distanza dalle varietà dialettali.

Come sottolinea De Mauro, tra tutti i *mass media* la stampa è quello che maggiormente ha tratto beneficio dal clima di generale miglioramento economico-culturale che il Paese vive dopo l'Unità.⁴⁰

È dal 1880 che si ha una reale svolta nella diffusione della stampa dovuta proprio al progresso economico che stava svegliando le coscienze dei cittadini per renderli consapevoli nelle scelte politiche e nella partecipazione ai sindacati nascenti. Arrivano le grandi tirature di giornali come «La tribuna» di Roma e «Il secolo» di Milano che danno alle stampe oltre centomila copie.⁴¹

³⁷ Così C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, cit., p. 191.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 29.

³⁹ Si legga T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 110.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 111.

⁴¹ Si legga *ivi*, p. 113.

Il giornale inizia un percorso che lo porterà negli anni Cinquanta del Novecento ad essere un mezzo in grado di raggiungere ormai quasi tutta la popolazione adulta.⁴² Si tratta di un traguardo che difficilmente sarebbe stato raggiunto se non si fosse applicata una politica volta a favorire l'istruzione e l'esposizione del pubblico italiano a contesti di esercizio linguistico, spesso inconsapevole. Il successo di una tale operazione viene garantito anche dal fatto che a collaborare nei quotidiani iniziano ad essere chiamati i maggiori intellettuali del tempo, la cui presenza portò gradualmente le riviste a occuparsi di ogni tipo di argomento.⁴³

2.2 La rivista «*Fanfulla*»

Nel quadro appena descritto il giornale «*Fanfulla*», sotto la direzione di Ferdinando Martini e la supervisione redazionale di Guido Biagi,⁴⁴ viene indicato da De Mauro come un caso a sé stante. Stampata prima a Firenze e poi a Roma la rivista appare nel 1870 e diventa un quotidiano l'anno successivo. Nel 1879 nasce il suo supplemento letterario settimanale, «*Fanfulla della Domenica*», e nel 1881 l'inserito «*Giornale per i bambini*», dove dal primo numero inizia la pubblicazione a puntate de *La storia di un burattino* di Carlo Collodi.⁴⁵

Il «*Fanfulla*» è un caso che permette di osservare il ruolo e la funzione che la stampa progressivamente assume: l'affermarsi di un modello di prosa contemporaneo e quotidiano rivolto a destinatari di ceti e territori diversi tra loro. L'obiettivo di fornire un modello di prosa efficace e di immediata comprensione porta ad abbandonare lo stile eccessivo e retoricamente costruito dei giornali settecenteschi per adottarne uno più immediato e semplice, in linea con il nuovo pubblico a cui si rivolgeva. La diffusione della rivista è su scala nazionale e, nel quadro tracciato con cura da De Mauro, viene

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 114.

⁴⁴ Rinvio a G. ALFANO, *Introduzione* in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Milano, BUR, Rizzoli, 2024, p. 33.

⁴⁵ Si legga A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 3 *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 880-950: p. 882.

definita come una «novità» rispetto agli esempi ad essa contemporanei. Il «Fanfulla» presentava infatti una struttura rigorosa, efficace, articolata, dotata di una «rete di corrispondenti», elementi che contribuivano a garantire al quotidiano una rappresentazione efficace e accurata delle idee e degli avvenimenti contemporanei.⁴⁶

Il «Fanfulla» è il primo giornale a comporsi di uomini esterni a partiti politici: si tratta di giornalisti come De Renzis, Cesana, Piacentini che si erano posti l'obiettivo di uscire dalla «sciatteria» degli altri fogli per presentare il «Fanfulla» come modello di struttura e di stile per le altre riviste.⁴⁷

L'idea che anima l'imprenditore Oblieght a credere e finanziare questo progetto è quella di riempire un vuoto, una lacuna dell'epoca: il fatto che non esistesse un giornale letterario. Oblieght era un classico esempio di personalità finanziaria e imprenditoriale affermata dopo l'Unità, che spinge la rivista a dotarsi di un ulteriore inserto, il «Giornale per i bambini». È lui a scegliere Ferdinando Martini, all'epoca uomo di grande rilievo con un passato da commediografo, giornalista e uomo politico come curatore dell'immagine della rivista.⁴⁸ È sua l'invenzione dell'articolo di due colonne, l'elzeviro, di argomento culturale che viene utilizzato sia nel «Fanfulla» sia nel «Fanfulla della Domenica».⁴⁹

Gli anni successivi all'Unità rappresentano per gli intellettuali una svolta: iniziano ad essere inclusi nei progetti dei giornali culturali e viene data loro la possibilità di rivolgersi a un pubblico di lettori diversificato (non solo dotti, ma di media cultura). Gli viene riconosciuta una dignità intellettuale, che esula dal loro ruolo precedente di autori di cronache di costumi o romanzi di appendice. Il periodo compreso tra il 1870 e il 1885 è il momento in cui gli intellettuali si creano un proprio *status*, si distaccano progressivamente dalle fazioni politiche e danno gradualmente inizio a una nuova epoca del giornalismo, partendo proprio dalle basi poste dall'esperienza del «Fanfulla»: un giornalismo critico e di informazione, aperto alla collaborazione tra intellettuali.⁵⁰

⁴⁶ Cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 112.

⁴⁷ Si veda a riguardo A. ARSLAN, M.G. RAFFELE, *Introduzione*, in A. Arslan e M.G. Raffaele (a cura di) *Fanfulla della Domenica*, Treviso, Canova, 1981, cit., pp. 9-36: p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Rinvio sempre ivi, pp. 10-13.

⁵⁰ Si legga ivi, p. 11.

L'estensione «Fanfulla della Domenica» apre la via alla stampa domenicale, in seguito ampiamente imitata. Nella lettera inaugurale di De Sanctis questo nuovo progetto viene descritto con queste parole: «Il Fanfulla della Domenica sarà come una serie di letture settimanali, e il vero giorno del riposo, un refrigerio a' cuori agitati dalle piccole e grandi miserie della vita quotidiana». E prosegue: «Il Fanfulla della domenica, quasi una festa alla quale assisteremo tutti, inchini e riverenti innanzi a quella grande statua d'Italia, la quale vedremo apparire in tutti quei nomi illustri che ci farai sfilare innanzi».⁵¹

Si tratta di una testimonianza importantissima: è proprio in questa rivista che vediamo lo sbocciare di autori come Carducci, D'Annunzio, un ampliamento che si distingue subito da tutto quello che già esisteva per via del carattere deciso che non lo portava a confondersi con le altre riviste. La politica all'epoca era infatti l'argomento principale che occupava tutti i quotidiani lasciando poi poco spazio all'informazione o alle questioni letterarie, che venivano trattate nelle appendici teatrali nella «Nuova Antologia» con un approccio molto complesso e pomposamente accademico.⁵²

Riguardo la scelta di Martini di limitare la predominanza dell'argomento politico nella rivista, De Sanctis scrive: «Tu che vuoi chiuder l'uscio di casa alla politica, fai benissimo, perché quello che vuoi tu fare è la vera politica». La linea che segue Martini rappresentava un progetto nuovo, in grado di stimolare il dibattito, rivolto a un nuovo pubblico e non più chiuso tra i limiti degli uomini di penna. Si poteva finalmente fare affidamento a uno strumento in grado di farsi giornale nazionale.

«Il Fanfulla della domenica» affrontava diversi interessi relativi alla letteratura italiana e straniera, all'archeologia, alla geografia, alla storia, ai racconti, alle poesie:

Libertà piena: ma badiamo, che l'arte rimanga arte; e che la libertà non sia scusa per far a meno del gusto, della logica, della sintassi, del senso comune. Anche una scioccheria non mai detta è una novità; ma noi non siamo disposti, sol perché è nuova, a farle buon viso.⁵³

⁵¹ Cfr. F. DE SANCTIS, *Lettera augurale*, in «Fanfulla della Domenica», I, 1879. Si legge ora in A. Arslan, M.G. Raffele (a cura di), *Fanfulla della Domenica*, cit., p. 37.

⁵² Come rileva anche De Sanctis, *ibidem*.

⁵³ Cfr. F. MARTINI, *Patti chiari, amici cari*, in «Fanfulla della Domenica», I, 1879. Si legge ora in A. Arslan, M.G. Raffele (a cura di), *Fanfulla della Domenica*, cit., p. 40.

3.1 Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino: *genesì e apparizione*

L'opera di Carlo Collodi *Le avventure di Pinocchio* compare per la prima volta in volume nel febbraio del 1883 per i tipi dei Fratelli Paggi. Si tratta di una pubblicazione che segue quella avvenuta a puntate e in maniera discontinua nel «Giornale per i bambini», supplemento letterario settimanale del «Fanfulla». La pubblicazione delle puntate era iniziata il 7 luglio 1881 ed era terminata il 25 gennaio 1883. Quelli che attualmente corrispondono ai primi quindici capitoli della storia appaiono nella rivista a cadenza regolare fino all'ottobre del 1881 con il titolo *La storia di un burattino*, mentre quello dei ventuno capitoli successivi è *Le avventure di Pinocchio* che compaiono in momenti diversi: la prima sequenza di quattordici capitoli è presente nelle puntate da febbraio a giugno del 1882, il secondo gruppo composto dai sette capitoli rimanenti tra novembre del 1882 e gennaio del 1883. La pubblicazione finale in volume, appena un mese dopo rispetto alla fine dell'apparizione a puntate in rivista, avviene sotto il titolo *Le avventure di Pinocchio*, con il sottotitolo *Storia di un burattino* accompagnata dalle celebri illustrazioni di Enrico Mazzanti.⁵⁴

Il motivo di tale discontinuità nella pubblicazione sta nel fatto che la fine del capitolo XV con la morte per impiccagione di Pinocchio doveva rappresentare la fine dell'opera, ma sotto le insistenze da parte di Biagi e dei piccoli lettori che, affezionati alle sorti del burattino, continuavano ad acclamare a gran voce nuovi capitoli della sua storia, Collodi accetta di continuarla, seppure a ritmo irregolare, cambiando il nome del progetto da «storia» di un burattino ad «avventure». Significa che per Carlo Lorenzini la storia era finita: Pinocchio viene concepito come un romanzo breve, ma l'autore per sollecitazioni esterne è indotto a continuarlo.⁵⁵

Il «Pinocchio I» è un romanzo in sé concluso, costruito su pochi passaggi strutturali e che si porta con velocità a una conclusione «catastrofica».⁵⁶ L'operazione che fa Collodi è quella di trasformare il romanzo breve di partenza: il pubblico di bambini e gli adulti che gestivano la rivista avevano deciso di far continuare a vivere Pinocchio e Lorenzini

⁵⁴ Faccio riferimento alla ricostruzione della vicenda editoriale che si legge in A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., pp. 890-891.

⁵⁵ Rimando a E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza, 2010, pp. 35-36.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 51.

rispose modificando la morte del protagonista in una morte apparente e facendo riprendere da lì la narrazione.⁵⁷

3.2 Il successo di *Cuore* e di *Pinocchio*

La narrativa per ragazzi in Italia nasce in un momento in cui non solo era chiara e diffusa l'esigenza di fornire agli italiani un sistema di educazione nazionale, ma tale esigenza costituiva la preoccupazione e l'urgenza della stessa classe dirigente. I centri culturali dove l'interesse per la letteratura per l'infanzia si sviluppa maggiormente sono la Torino di Edmondo De Amicis e la Firenze di Carlo Collodi: *Cuore* e *Le avventure di Pinocchio* dal momento della loro apparizione diventano da subito opere di grandissimo successo,⁵⁸ accresciuto dal fatto che per quasi tutto il secolo lo Stato unitario riconobbe in questi due romanzi la realizzazione del proprio progetto ideologico e valoriale. La letteratura per ragazzi risponde alle spinte che si sviluppano subito dopo l'Unità, legate alle esigenze di allargamento dell'istruzione e al progetto politico di accrescimento della partecipazione dei ceti popolari.

Cuore, pubblicato nel 1886, è narrato in forma di diario da Enrico Bottini, uno scolaro di terza elementare proveniente da una famiglia della buona borghesia torinese che tra l'ottobre del 1881 e il luglio del 1882 scrive sul proprio diario tutti gli eventi che si susseguono nella sua vita quotidiana e in quella dei suoi compagni di classe. A questo racconto si aggiungono le lettere dei familiari che rivolgono raccomandazioni a Enrico per aiutarlo a comprendere il significato delle esperienze fatte e i racconti mensili che il maestro riserva ai propri alunni in una prospettiva edificante.

Nel diario la presenza dei compagni di scuola del protagonista fa emergere l'immagine della moralità e della composizione sociale dell'Italia umbertina: la cornice è la Torino postrisorgimentale che sta diventando progressivamente un grande polo industriale e che è capace di farsi specchio della natura eterogena della composizione sociale italiana.

⁵⁷ Come sottolinea E. Garroni, *ibidem*.

⁵⁸ Per *Cuore* sono state stimate quaranta edizioni nel primo anno di uscita e una vendita di un milione di copie fino al 1923. Per *Le avventure di Pinocchio* si contano duecento edizioni in quasi tutte le lingue del mondo. Dati ripresi da A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. 3 *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 56.

Inoltre, Torino, la città che aveva avuto il ruolo di guida nel percorso verso l'Unità, più di ogni altra poteva offrire lo sfondo su cui proiettare una situazione esemplare. Vengono rappresentate tutte le classi sociali, dalle condizioni economiche diverse e a volte persino opposte: quelle più umili, quelle più elevate, i torinesi, i meridionali, i ragazzi più diligenti e i criminali. La scuola, espressione di ogni sforzo di carattere educativo da parte del governo postunitario, è il luogo dove tutti questi livelli si incontrano.⁵⁹

Oggi entra nella scuola un piccolo italiano nato a Reggio di Calabria, a più di cinquecento miglia di qua. Vogliate bene al vostro fratello venuto di lontano. Egli è nato in una terra gloriosa, che diede all'Italia degli uomini illustri, e le dà dei forti lavoratori e dei bravi soldati; in una delle più belle terre della nostra patria, dove son grandi foreste e grandi montagne, abitate da un popolo pieno d'ingegno e di coraggio. Vogliategli bene, in maniera che non s'accorga di esser lontano dalla città dove è nato; fategli vedere che un ragazzo italiano, in qualunque scuola italiana metta il piede, ci trova dei fratelli.⁶⁰

Cuore è un progetto che vuole veicolare determinate immagini e messaggi in linea con le esigenze dello Stato postrisorgimentale: l'idea di Unità, uniformità del territorio, solidarietà non solo tra classi sociali, ma soprattutto tra Nord e Sud. È un'opera che è impegnata ideologicamente a risolvere le contraddizioni interne con un intento interclassista e umanitario. Il luogo dove la formazione dell'individuo da parte della famiglia si completa è la scuola: soprattutto negli anni della scuola elementare la famiglia possiede un ruolo insostituibile sul piano dell'educazione che si integra all'azione operata dalla scuola. La famiglia di Enrico, in modo particolare, ha le caratteristiche per costituire quasi un modello: essendo borghese e quindi agiata rappresenta un ideale medio-alto lontano dagli estremi, rappresentati da un lato dalla ricchezza snobista e dall'altro dal proletariato.⁶¹

La tematica pedagogica in *De Amicis* converge con la moralità borghese dell'epoca, che rende l'opera quasi un elenco di consuetudini di comportamento accettabili, indicando virtù da esaltare, vizi da rifuggire, con particolare attenzione alla celebrazione di miti patriottici di quell'età: il culto della famiglia in quanto primo e fondamentale microcosmo dell'individuo, l'amore per la patria, il ruolo e l'importanza dell'esercito come simbolo di indipendenza ed esempio di forza e virilità.⁶² Ciò che non va però dimenticato è che

⁵⁹ Si legga ivi, p. 57.

⁶⁰ Faccio riferimento a E. DE AMICIS, *Cuore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 33.

⁶¹ Rimando a G. ZACCARIA, *Cuore di Edmondo De Amicis*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Dall'Ottocento al Novecento*, cit., p. 987.

⁶² Si legga A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., p. 57.

quello che De Amicis mostra come appartenente alla «normalità del sistema», nel momento in cui scrive è lontano dall'essere un valore raggiunto, ma fa parte di un percorso ancora da costruire. L'operazione che fa l'autore è quella di presentare come reale ciò che è ancora solo possibile. *Cuore* è un libro dal messaggio indubbiamente pedagogico, ma come segnala Alberto Asor Rosa, è un testo di cui va riconosciuta la natura utopica: il microcosmo della classe elementare torinese di Enrico Bottini formato da individui italiani è in grado di mostrare i legami di amicizia, di rispetto e cooperazione reciproca che si sarebbero potuti verificare a livello nazionale nella futura Italia.⁶³

Edmondo De Amicis (1846-1908), originario di Oneglia, ma cresciuto in Piemonte, è stato un intellettuale moderno e socialista. In qualità di ufficiale fu impegnato nella terza guerra d'indipendenza e nella battaglia di Custoza. Da questa esperienza nascono alcuni bozzetti di carattere militare, sulla vita dei soldati, raccolti sotto il titolo *La vita militare* (1868). Come giornalista realizza diversi resoconti dei suoi viaggi, ma è rilevante l'attenzione che rivolge al tema della scuola, che ha la sua massima espressione in *Cuore* e in un'opera del 1890, *Il romanzo di un maestro*, che da una prospettiva adulta approfondisce alcuni aspetti dell'opera precedente.⁶⁴

Aderisce alle scelte spregiudicate di Treves che, insieme a Sonzogno, a partire dalla fine degli anni Settanta, promuove dei prodotti editoriali rivolti a un pubblico sempre più borghese e meno specializzato intellettualmente. Si tratta di un sistema che ha come proprio epicentro Milano e che è aperto ai generi del romanzo, del teatro, della letteratura giornalistica, della narrativa di consumo, e in seguito si rivolge anche alla narrativa realistica e verista (non a caso Verga pubblica con Treves le sue opere). Il sistema produttivo in campo editoriale precedente a questo, attivo nella prima metà degli anni Settanta, si basava, come da tradizione, sulla pubblicazione di opere di carattere storico, filosofico, di letteratura alta e, di conseguenza, si rivolgeva a un pubblico specializzato e ristretto, quale quello costituito da insegnanti, studenti, ufficiali.⁶⁵

Anche *Pinocchio* presenta un obiettivo pedagogico simile a quello presente in *Cuore*, ma questo appare meno delineato e viene celato dalla presenza dell'elemento fantastico

⁶³ Cfr. ivi pp. 58-59.

⁶⁴ Ivi, p. 56.

⁶⁵ Cfr. R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *Le parole le cose, Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*, Perugia, Palumbo editore, 2016, p. 18.

introdotto dalla fiaba che, integrata nel testo con il modo del racconto, contiene l'intenzionalità pedagogica in modo differente. L'elemento fiabesco in realtà è ridotto al minimo (ad eccezione del capitolo XVI): per la maggior parte del romanzo l'atteggiamento è quello del novellatore toscano. L'elemento soprannaturale e inverosimile è radicato nella materialità del reale, diversamente da quanto accade nella fiaba tradizionale. La verità è che *Pinocchio* non è solo un libro dal contenuto pedagogico, ma il tema di fondo è quello della trasformazione: il protagonista passa continuamente da una dimensione all'altra e il lettore è chiamato a seguire e a partecipare alla sua metamorfosi.⁶⁶

Al capolavoro *Pinocchio* Collodi arriva quasi per caso: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguitarla»:⁶⁷ con queste parole, riportate da Biagi, Collodi accompagna le prime carte di quella che sarà la sua impresa più celebre. Non c'è nessuna ragione che ci possa spingere a credere che nell'approcciarsi a questo nuovo progetto Collodi avesse aspettative più ambiziose che cavarne qualche soldo. Era un uomo di cinquantacinque anni, che con un biglietto ironico e spiritoso accontenta le richieste di un insistente editore.⁶⁸ Come analizza in maniera puntuale Alberto Asor Rosa, questa testimonianza conferma che Collodi non avesse nessuna aspettativa tale da ritenere la sua *Storia di un burattino* altro che una «bambinata». È quindi da escludere una progettualità e una pianificazione dell'opera, vista anche la libertà e la forma che presenta la narrazione: nella pubblicazione a puntate emergono interruzioni, cesure, ritorni all'indietro. L'assenza di un programma definito si riflette anche nella struttura dell'opera, poco attenta a una coerenza tematica, strutturale e pronta a continui cambi *in itinere*.⁶⁹

Collodi aveva maturato anni d'esperienza nelle vesti di giornalista ed era stato collaboratore dei maggiori fogli di area fiorentina. Questa esperienza lo porta

⁶⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., pp. 61-63.

⁶⁷ Si legga G. BIAGI, *Il babbo di "Pinocchio": C. Collodi (1907)* in ID, *Passatisti*, Firenze, La Voce, 1923, pp. 89-114, p. 114.

⁶⁸ Come ricorda A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 888-889.

⁶⁹ Ivi, p. 890.

inevitabilmente a inserire tratti giornalistici anche nella sua attività di narratore.⁷⁰ Si tratta di scelte stilistiche e tematiche che rendono unico il suo raccontare. A ragione di questo pensiamo al fatto che la maggior parte dei suoi racconti si trova in raccolte costruite a partire da sezioni riordinate di giornali: ⁷¹ «Macchiette» (1879), «Occhi e nasi» (1881), «Note gaie» (1892) e «Divagazioni critico-umoristiche» (1892).⁷² Anche l'adozione dello pseudonimo è da considerarsi vezzo giornalistico.

Il suo passaggio alla letteratura per l'infanzia non è testimoniato da particolari nuovi interessi, ma da una serie di fattori esterni che lo portano in questa direzione.⁷³ È la libreria dei fratelli Paggi a Firenze ad avere l'intuizione di vedere nel nuovo contesto unitario la possibilità di impiantare una nuova via di mercato editoriale, quella relativa all'infanzia. Firenze era una città già predisposta a questo nuovo innesto e al novello clima pedagogico.⁷⁴

È per commissione dei fratelli Paggi che Collodi traduce alcune tra le più celebri fiabe francesi di Perrault, che raccoglie in un'opera dal titolo *I racconti delle fate* nel 1876. Già l'anno precedente aveva iniziato a tradurre anche i testi fiabeschi della contessa d'Aulnoy e di madame Leprince de Beaumont, racconti che confluiscono nella stessa raccolta dei testi tradotti di Perrault. Le opere *Giannettino* (1876) e *Minuzzolo* (1878) che precedono la creazione di *Pinocchio*, hanno come protagonisti personaggi dalle vicende affini: si tratta di storie di ragazzi monelli o svogliati che vengono ricondotti alla rettitudine dalla scuola o dalla famiglia. Celati dalla vivacità di questi racconti si nascondono degli intenti pedagogici tipici della Toscana del tempo, dove l'educazione morale era complementare a quella intellettuale. *Giannettino* è una sorta di manuale di comportamento per i cittadini del nuovo stato unitario.⁷⁵

Per l'interesse relativo alla dimensione infantile e educativa si segnalano anche i testi dedicati alle scuole, come *La grammatica di Giannettino* (1883), *L'abbaco di Giannettino* (1884), *La geografia di Giannettino* (1885).⁷⁶ Collodi riesce, in modo brillante, a fornire

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 882-891.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Faccio riferimento all'edizione COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.

⁷³ Si veda A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, pp. 888-889.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Rimando a A. STRATA, S.E. VIOLINI, *Introduzione*, in C. COLLODI, *Giannettino*, a cura di A. Strata e S.E. Violini, Torino, Petrini editore, 1988, p. 8.

⁷⁶ Sono alcuni tra i titoli che riporta A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., pp. 888-889.

informazioni dal carattere manualistico tramite personaggi vivificati. *Giannettino*, *Minuzzolo* e poi *Pinocchio* sono costanti apprendisti, allievi, che nel loro percorso di rettitudine spesso ricadono nella monelleria: Collodi crea un ciclo romanzesco che collabora alla nascita e alla formazione dell'idea di cittadino operante nel nuovo Stato unitario.⁷⁷

La storia della letteratura per ragazzi nel XIX secolo in Italia si collega direttamente al quadro storico e politico del paese, oltre che alla sua situazione sociale. Molti dei libri che emergono in questo momento hanno un gusto fortemente patriottico, poiché l'obiettivo di diversi autori non è solo quello di formare futuri uomini, ma cittadini in grado di inserirsi nella struttura della nuova nazione: «da Thouar, Taverna, Collodi e De Amicis fino ai primi decenni del XX secolo, il tema principale è sempre la patria».⁷⁸

Nel saggio *Padri e figli nell'Europa medievale moderna*⁷⁹ Philippe Ariès sostiene che la difficoltà della letteratura d'infanzia ad affermarsi prima della fine del XVII secolo fosse legata al mancato riconoscimento dell'infanzia come età evolutiva distinta da quella adulta. Ariès definisce il «sentimento d'infanzia» come la «coscienza delle particolari caratteristiche infantili, caratteristiche che sostanzialmente distinguono il bambino dall'adulto, anche giovane».⁸⁰ Il sentimento dell'infanzia diventa un fatto storico, di cui viene riconosciuta l'eterogeneità dei fattori che hanno contribuito a determinarlo.

La tesi è stata riconosciuta per lungo tempo come valida.⁸¹ Da studi successivi è emerso invece che il vero motore della letteratura d'infanzia e per ragazzi è stata l'attenzione sempre più costante alla creazione di un percorso di scolarizzazione per i bambini a partire dal compimento dei sei anni.

⁷⁷ Cfr. D. MARCHESCHI, *Introduzione* in C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, cit., pp. XLVI-LI.

⁷⁸ Rimando a C. BRAVO-VILLASANTE, *Storia universale della letteratura per ragazzi*, Milano, Emme Edizioni, 1981, p. 160.

⁷⁹ Si legga P. ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Laterza, 1994.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 145.

⁸¹ Si consulti S. CALABRESE, *Ragazzi, letteratura per*, in «Enciclopedia Italiana», IX Appendice, 2015: [https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-per-ragazzi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-per-ragazzi_(Enciclopedia-Italiana)/).

In Italia la storia della letteratura per ragazzi si lega direttamente alle iniziative governative in materia di scolarità (le già citate legge Casati, Coppino). I bambini iniziano ad avere una rappresentazione sociale valida e costante, al pari di quella degli adulti. Sono due i filoni principali tramite i quali la letteratura d'infanzia prende avvio: la fiaba e il romanzo di formazione.

SECONDO CAPITOLO

IL ROMANZO DI FORMAZIONE: LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

1.1 *Il romanzo di formazione: la gioventù come forma simbolica della modernità*

Il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione, trova nell'Europa del XIX secolo la sua età dell'oro: si afferma come genere predominante, arrivando a raggiungere una piena maturità artistica e tematica. Come ricostruisce dal punto di vista storico-critico Franco Moretti nel saggio *Il romanzo di formazione*, «la gioventù diviene per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il *senso della vita*».⁸² Compare un nuovo protagonista a cui la cultura decide di affidarsi per sviluppare l'idea stessa di modernità: i giovani salgono prepotentemente alla ribalta come nuovi protagonisti inquieti e problematici a seguito dello sfaldamento delle società tradizionali. Portano con sé le grandi speranze e le illusioni con cui l'Europa ottocentesca dovrà fare i conti.

È l'area tedesca a rivendicare le radici del romanzo di formazione europeo. Il termine nasce in Germania a fine Settecento e trova il suo paradigma in un'opera di Goethe, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1796). L'espressione *Bildungsroman* compare probabilmente per la prima volta in occasione di due conferenze tenute da Karl von Morgenstern intorno al 1819-20, dove l'autore parlava di alcuni romanzi tedeschi di fine XVIII secolo con particolare attenzione all'opera di Goethe. È al filosofo Wilhelm Dilthey che si deve il merito di aver dato a questo termine il compito di costituire una «categoria romanzesca»⁸³ che fosse in grado di classificare molti dei romanzi che seguirono quello di Goethe:

Vorrei chiamare i romanzi che costituiscono la scuola del Wilhelm Meister (poiché l'affine forma artistica di Rousseau non l'ha influenzata) romanzi di formazione (*Bildungsromane*). L'opera di Goethe mostra la formazione umana in differenti gradi, figure, epoche della vita.⁸⁴

⁸² Si faccia riferimento a F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, p. 10.

⁸³ Cfr. L. RESCIA, *Dal presente, il passato, Il romanzo di formazione francese contemporaneo come strumento didattico*, in «Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne», X, 2023, 19, pp. 81-88: p. 82.

⁸⁴ Si legga W. DILTHEY, *La vita di Schleiermacher*, vol. 2, a cura di F. D'Alberto, Napoli, Liguori, 2010, p. 156.

Il *Buildungsroman* viene definito da Dilthey come

la storia di un giovane uomo, che fa il suo ingresso nella vita avvolto da una felice incoscienza, cerca anime gemelle, incontra l'amicizia e l'amore, si scontra però con le dure realtà del mondo e tra molteplici esperienze di vita matura, ritrova se stesso e si assicura del suo compito nel mondo.⁸⁵

Secondo quanto emerge dalle posizioni del filosofo tedesco i confini del romanzo di formazione non sono propriamente sovrapponibili al romanzo di educazione o pedagogico, che ha come proprio riferimento l'opera *Emilio o dell'educazione* di Rousseau (1762). In area germanica la formazione viene concepita come un percorso individuale, un'autoformazione, che porta il soggetto a conoscersi nel profondo e a sviluppare la propria interiorità.⁸⁶ Spesso il protagonista ha accanto dei maestri che gli fanno da spalla in questo processo ed esercitano su di lui un'influenza formatrice, ma di norma occupano posizioni marginali nell'azione. Nella tradizione francese il romanzo pedagogico tende a delineare i tratti di un'educazione ideale: alla presenza di un maestro con il ruolo di mentore il personaggio viene guidato nell'azione della formazione del proprio sé. In questa prospettiva il protagonista si fa maestro: è la sua stessa esperienza a rappresentare il processo di educazione e a restituire un'immagine ideale di vita e di virtù.⁸⁷

Nelle parole di Dilthey il percorso di formazione partirebbe da uno stato di «felice incoscienza» che viene modificato dall'ingresso dell'individuo nella realtà adulta: la formazione costituisce così una «caduta delle illusioni»⁸⁸ necessaria per la formazione del sé.⁸⁹

Con il saggio *Il romanzo di formazione* Franco Moretti, rifacendosi alle posizioni di Lukács e Bachtin lega in modo diretto le radici del genere alla nascita della coscienza storica e al trionfo della borghesia, a seguito della Rivoluzione francese. In questo senso

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Si consulti a riguardo L. RESCIA, *Dal presente, il passato, Il romanzo di formazione francese contemporaneo come strumento didattico*, cit., p. 82.

⁸⁷ Cfr. M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea* in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Atti del convegno di studi (Firenze, 6-8 giugno 2005), Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp.11-37: p. 13.

⁸⁸ Si faccia riferimento a L. RESCIA, *Dal presente, il passato, Il romanzo di formazione francese contemporaneo come strumento didattico*, cit., p. 82.

⁸⁹ Si intende il processo di «individuazione», delineato da C.G. Jung. Per approfondire il concetto, consultare la voce presente in Enciclopedia Treccani al seguente link:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/individuazione_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/individuazione_(Dizionario-di-Medicina)/).

l'autoformazione dell'individuo ricalca una prospettiva fortemente hegeliana: nell'*Estetica* il filosofo tedesco esprimeva la convinzione che il romanzo rappresenti la moderna epopea borghese.⁹⁰ È nella forma del romanzo che si cristallizza il concetto secondo il quale l'individuo e il suo avvenire possono considerarsi il centro di ogni cosa. Mario Domenichelli polemizza sulla periodizzazione sostenuta da Moretti, poiché ritiene che la genealogia del genere vada riconosciuta nella prima età moderna: già nel tardo Cinquecento esistono percorsi formativi che passano attraverso l'amore, la guerra, dove di norma un *miles christianus*⁹¹ cerca il proprio destino e la propria identità per ritrovare la strada fino al matrimonio e alla fondazione di una dinastia.⁹² Inoltre è interessante notare come il romanzo pedagogico e individuale legghi le proprie origini anche alla cultura aristocratica francese del Seicento e del Settecento: si fa riferimento ai trattati delle *institutiones*, agli *specula principis* e ai manuali di formazione e di comportamento dell'uomo di corte.⁹³

In questo senso la Rivoluzione francese non sancirebbe la nascita del genere, ma ne codificherebbe un suo sviluppo, in una linea di trasformazione che parte dall'epica e dal romanzo cavalleresco.⁹⁴

Nel contesto italiano, definire con certezza quali siano le caratteristiche da riconoscere al genere del romanzo di formazione non pare essere un'operazione priva di problematicità. È sembrato opportuno rifarsi alla definizione di Guido Baldi nel saggio dedicato al romanzo di formazione nell'Ottocento italiano che riporto di seguito: «narrazioni in cui un giovane, partendo da una condizione iniziale di inesperienza, di ignoranza, di inconsapevolezza o di errore, attraverso esperienze e prove impari qualche cosa, acquisti una determinata consapevolezza e ne esca trasformato».⁹⁵

Partendo da questa definizione, seppur sommaria come riconosciuta dal suo stesso autore, è possibile constatare il fatto che in Italia nell'Ottocento è difficile scovare testi che

⁹⁰ Cfr. G. W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, vol. II, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 1447-8.

⁹¹ Si pensi a Ruggiero, Rinaldo, Amadigi, Guerrin Meschino.

⁹² Si veda a riguardo M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 16.

⁹³ Cfr. *ivi*, p. 14-15.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 18.

⁹⁵ Si legga G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Atti del convegno di studi (Firenze, 6-8 giugno 2005) Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 39- 55: p. 40.

abbiano unicamente la *bildung* di giovani personaggi come tema, ma questa spesso si interseca con altri generi: il romanzo storico (*I Promessi sposi* e *Le confessioni di un Italiano*, romanzi di formazione eroica, dove compare la maturazione di un'identità attraverso una serie di prove, avventure, viaggi), il romanzo con inserti fiabeschi per bambini (*Pinocchio*), il romanzo educativo (*Cuore*), il romanzo erotico-psicologico (*Tigre reale*, un caso a sé stante dove il protagonista, contrariamente alle premesse, riesce a salvarsi dalla tormentata *femme fatale*, rifugiandosi nei valori saldi della famiglia). Il romanzo di formazione nell'Ottocento in Italia non sembra svilupparsi in forma pura, ma sempre ibridata ad altri generi.⁹⁶

La *bildung* viene convenzionalmente intesa come un percorso che termina sempre in senso positivo, con l'acquisizione di una consapevolezza e di alcune virtù che prima non erano presenti nel personaggio. Nel contesto italiano questo aspetto è valido per molti dei testi che vengono composti durante gli anni della formazione della stessa Nazione, dove la realizzazione di un uomo corrisponde a quella di un buon cittadino.⁹⁷ Tolti *Pinocchio*, *Cuore* e le opere dell'Italia preunitaria (*I Promessi sposi* e *Le Confessioni*) che adottano soluzioni dagli esiti positivi, soprattutto nella realtà postunitaria si riconoscono altre possibilità: percorsi dal finale negativo, che presuppongono il fallimento della formazione, che può coincidere con il suicidio o con la morte del protagonista (*Una nobile follia* di Igino Ugo Tarchetti, *Vita di Alberto Pisani* di Carlo Dossi); percorsi di formazione dal finale intermedio, che si configura come una variante di quello negativo, in quanto il protagonista acquisisce la consapevolezza di sé e della realtà che lo circonda quando ormai è troppo tardi per cambiare le cose, confinando quindi il sapere acquisito ad un piano che è puramente teorico e che non riesce a tradursi in quello dell'azione (è il caso di Enrico Lanti di *Eva*, di Alberto Alberti di *Eros*, di 'Ntoni de *I Malavoglia*).⁹⁸

Come già sottolineato in precedenza, il romanzo di formazione nell'Italia preunitaria ha un carattere fortemente storico ed è la rappresentazione del processo di formazione della coscienza di un cittadino e di un patriota. Esaurito l'impulso rivoluzionario, i romanzi di formazione in positivo sono opere che si rivolgono all'infanzia, con scopo didattico e

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 40-42.

⁹⁸ *Ibidem*.

educativo per formare il cittadino del nuovo Stato. *Pinocchio* attraverso un percorso costellato di prove, accompagnato da diverse figure che lo aiutano e da altre che lo ostacolano, non solo diventa un ragazzo perbene, ma un bambino vero. *Cuore* è il percorso illuminato di un giovane che, destinato a occupare un ruolo dirigenziale, cerca di acquisire tutte le virtù per esercitare il ruolo che la sorte sembra avergli riservato.

Il caso dei *Promessi sposi* è un esempio positivo di *bildung* a cui sia Renzo che Lucia aderiscono. Il percorso di formazione di Renzo è segnato da tre grandi momenti: il primo è l'amara esperienza durante le rivolte a Milano, dove il giovane impara a rinunciare ad ogni tipo di rivalità e ad abbandonarsi unicamente alla volontà di Dio; la seconda prova è costituita dal momento della peste, quando con l'aiuto di fra Cristoforo capisce che solo Dio può fare giustizia; il percorso di formazione di Renzo viene ultimato dalla figura di Lucia, che gli mostra come i guai arrivano anche senza colpa, nonostante l'esperienza maturata, e che solo la fiducia in Dio li può rendere meno amari e sostenibili. Renzo inoltre è protagonista di una *bildung* che prevede un'ascesa sociale, in quanto da operaio salariato passa ad essere imprenditore.⁹⁹

Una *bildung* coinvolge anche Lucia, contrariamente a quanto gli studi tradizionali sono soliti ritenere, definendola come un personaggio statico rispetto a Renzo. All'inizio della vicenda Lucia è imprigionata in una visione idilliaca della realtà, a quello che Baldi definisce «una concezione eudaimonistica della Provvidenza»: Dio è in grado di preservare i buoni e gli innocenti da ogni forma di male. Tramite l'esperienza nella realtà Lucia compie un percorso che la porta a comprendere che «l'Eden non è possibile in terra» e che Dio può anche riservare agli uomini delle sventure, necessarie per progredire.¹⁰⁰

Un caso emblematico di formazione in negativo è la vicenda di *Giacinta* di Luigi Capuana, che alla fine del romanzo si suicida.¹⁰¹ Il percorso della protagonista è quello di un'eroina, che nonostante le premesse iniziali (lo stupro subito da bambina, la lotta contro il pregiudizio) diventa una donna dal carattere forte e audace. Sposa per ossequio alle convenzioni un nobile spiantato, ma ama irrimediabilmente Andrea, che considera suo marito già la sera stessa delle nozze. Da un lato Giacinta sembra vincere lo scontro con

⁹⁹ Cfr. *ivi* pp. 42-44.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Per altri esempi di romanzi di formazione in negativo si consulti *ivi*, pp. 49-54.

la società retrograda, che la vorrebbe emarginata, ma d'altro canto emerge un risvolto distorto nella sua vicenda: non sposa l'uomo che ama perché non si sente mai libera dalla sua colpa iniziale; Andrea è un uomo mediocre che diventa morbosamente l'unica ragione di vita per Giacinta, anche quando questi dimostra indifferenza e noia nei confronti dell'amante, che invece sembra sempre rimanere in uno stato di «lucida follia». La perdita della figlia e la delusione per sé stessa la portano a cercare la morte con il veleno. In questo caso il percorso di formazione della protagonista per la prima metà del romanzo sembra arrivare al trionfo del personaggio per poi concludersi nella seconda parte con una sconfitta che arriva tramite la morte.¹⁰²

La tipologia di *Bildungsroman* in negativo che prevede l'acquisizione di una consapevolezza da parte del protagonista che però arriva quando ormai è troppo tardi pare essere molto cara a Verga fin dai romanzi giovanili. È il caso dell'eroe di *Eva*, Enrico, che dopo aver passato la vita in uno stato di febbrile concitazione a inseguire la materialità dei piaceri della modernità, ormai ridotto in fin di vita, torna a morire in Sicilia, nella propria terra natale, con accanto i genitori e la sorella, comprendendo che i valori autentici sono sempre rimasti lontani dall'irrequietezza che egli ha inseguito per una vita intera. La stessa sorte riguarda il marchese Alberti di *Eros* che solo alla fine della propria vita capisce che avrebbe potuto salvarsi dall'aridità e dal dolore se solo fosse riuscito a restare fedele all'amore della moglie; ma è troppo tardi: la donna muore per via degli innumerevoli dispiaceri che egli le ha causati e lui stesso decide di suicidarsi.

Un caso emblematico è quello di 'Ntoni de *I Malavoglia* che riconosce il valore del nido e degli affetti quando ne è escluso definitivamente e deve per forza lasciarli. A tal proposito sono rappresentative le ultime due pagine del romanzo:¹⁰³ 'Ntoni dopo cinque anni di prigionia torna alla casa del nespolo, di notte, per non essere visto da nessuno. Non vuole rimanere, non si sente degno di restare in quella casa, ma prima di andarsene resta a lungo sulla soglia. Lo stare sulla soglia di 'Ntoni è un'immagine che ricorre più volte nel romanzo ed esemplifica il fatto che il personaggio si trova continuamente fuori posto:

¹⁰² Ivi, p. 50.

¹⁰³ G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Edizione nazionale. Nuova serie, Novara, Interlinea edizioni, 2014, capitolo XV, pp. 339-340. L'edizione fa parte del progetto promosso dal Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga presso Fondazione Verga. Il testo riproduce fedelmente l'edizione Treves 1881. Questa è l'edizione a cui si fa riferimento per tutte le citazioni del testo che seguiranno.

non è dentro, ma nemmeno fuori. È estraneo a entrambi i mondi. Il fratello Alessi approfitta dell'esitazione di 'Ntoni, rimasto sulla soglia, per mostrargli la stalla, il vitello, le stanze con i bambini, la chiocciola. Nel frattempo, passano per la strada la Mangiacarrubbe e Brasi Cipolla e 'Ntoni commenta «quando avranno finito di questionare, andranno a dormire nella loro casa».¹⁰⁴ Si sottolinea per la prima volta il fatto che gli altri, anche chi ha avuto una sorte meno fortunata, andrà a dormire nella propria dimora mentre lui non solo non ha più una casa, ma nemmeno un paese. Questo aspetto viene ripreso nel finale, con la figura di Rocco Spatu: anche l'ultimo sciocco di Trezza ha un posto dove stare.

Enrico Lanti di *Eva*, 'Ntoni de *I Malavoglia* e poi anche Mastro don Gesualdo sono personaggi che entrano nella modernità, ma ne pagano lo scotto. 'Ntoni solo alla fine del romanzo capisce l'errore di chi ha violato le leggi premoderne di Trezza che gli pregiudicano di viverci. Si trova nella condizione di aver acquisito, attraverso tutte le sventure che ha affrontato, la consapevolezza che la scelta migliore per lui sarebbe stata rimanere a Trezza. Nonostante la comprensione di questo amaro assunto, non ha accesso a questa possibilità nemmeno nel finale del romanzo.

Se Moretti vede il *Bildungsroman* come la «forma simbolica della modernità»,¹⁰⁵ diventa simbolico il fallimento di alcuni progetti formativi: a differenza dei giovani protagonisti del romanzo di formazione del primo Ottocento, dove è possibile riconoscere le aspirazioni e le speranze del novello Stato unitario, i romanzi di formazione della fine del secolo, con tutta quella serie di sconfitte, morti, suicidi fanno emergere un aspetto inquietante che rivela una delusione profonda, una sfiducia verso gli ideali che avevano animato la rivoluzione nazionale, ma che ora non trovano più ragione d'esistere.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 12 sgg.

¹⁰⁶ Per approfondire si legga G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit. p. 55.

2.1 Il romanzo di Pinocchio

Le avventure di Pinocchio, secondo quanto emerge dall'analisi condotta da Giorgio Cusatelli nello studio *Pinocchio esportazione, il burattino di Collodi nella critica straniera*, è stato uno dei testi più tradotti al mondo.¹⁰⁷ Esclusa la Bibbia e altre opere di carattere religioso, con un numero di traduzioni straniere pari a 300, viene superato in classifica solamente da *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Il «capolavoro per caso» di Collodi si posiziona sul podio dei libri più letti e tradotti di tutti i tempi.¹⁰⁸ Può risultare sorprendente il fatto che la storia di un burattino di legno apparsa per la prima volta in un inserto per bambini di una rivista italiana ottocentesca sia riuscita a uscire dai confini periferici dell'Italia e a guadagnarsi un posto nella letteratura mondiale. È evidente che i motivi di un tale successo non siano da ricondurre al caso, ma che ci siano una serie di ragioni in grado di giustificare questa enorme popolarità: è un testo che è riuscito a toccare delle corde molto profonde, capaci di stimolare continuamente critici, editori, illustratori che, anche a distanza di secoli, si impegnano in continue sfide esegetiche e producono nuove edizioni.¹⁰⁹

Pinocchio è un testo che non riesce ad esaurirsi: il burattino sfugge a interpretazioni e letture statiche, fissate come norme nel tempo. Dallo scaffale dei piccoli lettori si è levato fino a quello degli adulti, in un processo contrario rispetto a quello che solitamente accade: «*Pinocchio* è salito tra gli adulti, a stimolare o a sfidare la loro immaginazione», i quali lo hanno letto come un libro dalla trama misteriosa e inafferrabile, che continuamente si sottrae a qualsiasi riduzione analitica.¹¹⁰

¹⁰⁷ Si faccia riferimento a G. CUSATELLI (a cura di), *Pinocchio esportazione*, Pescia, Armando editore, 2002.

¹⁰⁸ Cfr. M. STEFANINI, *I libri più tradotti al mondo (con una sorpresa dagli Stati Uniti)*, in «Il Foglio», 13/10/2021, <https://www.ilfoglio.it/societa/2021/10/13/news/il-libri-piu-tradotti-al-mondo-con-una-sorpresa-dagli-stati-uniti--3154215/#:~:text=A%20parte%20la%20Bibbia%20e,di%20Antoine%20de%20Saint%20Exupéry,consultato il 28/07/2025>.

¹⁰⁹ Si legga G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico* in «Ricerche Di Pedagogia E Didattica. Journal of Theories and Research in Education», vol. 11 no. 3, 2016, pp. 107–116, <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/6450>.

¹¹⁰ Cfr. G. RODARI, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, Atti del I Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 37-57: p. 40.

A partire dal XX secolo *Pinocchio* è stato sottoposto alle interpretazioni più disparate da parte della critica, che ha rivelato nel tempo la sua ricchezza e complessità: si tratta di elementi che mostrano la lontananza da quella «bambinata» di cui Collodi aveva parlato a Biagi nella lettera già citata in precedenza.¹¹¹

Pinocchio è un «modello di narrazione asciutta e linda, senza sbavature sentimentali e senza facili moralismi, apparentemente abbandonata tutta al piacere dell'invenzione immaginosa e, diremmo oggi, surrealistica, in realtà tutta controllata da un vigile senso del concreto e del reale».¹¹²

2.2 *Pinocchio uno e Pinocchio due*

Quando *Pinocchio* appare per la prima volta nel «Giornale per i bambini» con i suoi quindici capitoli, come segnala Asor Rosa, Collodi pone al termine della narrazione la parola «fine», decretando la conclusione della vicenda del burattino, con l'immagine di Pinocchio impiccato alla Quercia grande dai suoi Assassini. Per una serie di ragioni esterne, come si è visto, Collodi continua la narrazione che però si pone il problema di doversi collegare a un testo che di per sé era concluso e completo, non solo migliorandolo, ma anche muovendo verso nuovi significati.¹¹³

La geniale intuizione di Emilio Garroni, nel saggio *Pinocchio uno e bino* del 1975 è quella di riconoscere il romanzo di Pinocchio come composto di due principali unità, che derivano dalla genesi editoriale del romanzo stesso:

Il Pinocchio I, un romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante che va dal cap. I al cap. XV, il Pinocchio II costituito da quel complesso romanzo che si svolge dal cap. I al cap. XXXVI [...] scandito da una, o due, cesure narrative, tra il XV e il XVI e tra il XXIX e il XXX capitolo, corrispondenti alle due pause principali della sua pubblicazione a puntate.¹¹⁴

Questi due romanzi presentano caratteristiche, premesse e finalità differenti:

¹¹¹ Si faccia riferimento a V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in «Cahiers d'études italiennes», 15, 2012, pp. 229-240, <http://journals.openedition.org/cei/1040>.

¹¹² Cfr. G. PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia, storia della letteratura*, Firenze, Palumbo editore, 1977, p. 749.

¹¹³ Si veda A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 894.

¹¹⁴ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 51.

Pinocchio I è un romanzo a sé stante, che nasce da un'intuizione rapida e densa [...] e si costruisce sinteticamente su poche e rilevanti articolazioni strutturali, volgendo velocemente alla conclusione catastrofica;¹¹⁵

Con questo si comprende anche il motivo del cambio del titolo con cui riferirsi al progetto: *La storia di un burattino* finisce quando Pinocchio viene impiccato; la ripresa del romanzo comporta il passaggio a *Le avventure di Pinocchio*, dove il racconto si compone di una serie di episodi e sequenze narrative legati tra loro.¹¹⁶

[...] Pinocchio II è invece un romanzo di un romanzo, è una storia che ingloba in sé Pinocchio I come suo materiale e come sua cellula primaria, e lo dilata trasvalutandone via via il senso, in un gioco di rallentamenti, ritorni, camuffamenti, complicazioni, distanziamenti, spostamenti e posticipazioni, che lo capovolgano e lo riconfermano nello stesso tempo, lo presuppongano nella sua autonomia, lo reinterpretano e lo prolungano nei suoi sensi originari attraverso il filtro della reinterpretazione.¹¹⁷

Seguendo il ragionamento di Garroni il *Pinocchio II* comprende il romanzo nella sua interezza: in questo modo il lettore riesce a mettere in relazione la prima parte (*Pinocchio I*) con quella successiva, dando ai primi capitoli un significato e un senso diversi.¹¹⁸ Per capire la relazione tra le due parti basti pensare alla stessa conclusione del capitolo XV: la morte di Pinocchio per impiccagione si rivela simulata solo con la lettura del capitolo successivo. Quello che segue permette di reinterpretare ciò che è venuto prima.

È la stessa struttura dei capitoli a mutare nel passaggio da un *Pinocchio* all'altro: la seconda parte vede la comparsa di un «meccanismo ripetitivo» evidente che porta a procrastinare la conclusione:¹¹⁹ il numero delle lezioni e degli insegnamenti non sembrano essere spesso sufficienti per considerare il bagaglio esperienziale del protagonista come maturo e completo. Questo aspetto comporta una durata narrativa differente: mediamente i capitoli del *Pinocchio II* sono lunghi il doppio rispetto a quelli del *Pinocchio I*, con una maggior cura nella costruzione del racconto e delle parti descrittive.¹²⁰

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Si veda A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 894.

¹¹⁷ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 51.

¹¹⁸ Cfr. V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 238.

¹¹⁹ Si consulti A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 897.

¹²⁰ *Ibidem*.

Collodi nel riprendere il filo del suo progetto dimostra di cambiarne la prospettiva: Pinocchio diventa un personaggio in grado di compiere un percorso di formazione, di cambiare, maturare, modificare la propria natura. Da pezzo di legno inalterabile diventa un individuo capace non solo di compiere un percorso di cambiamento, ma soprattutto di intraprendere un processo di formazione che lo vede imparare sempre qualcosa. Senza questo mutamento di prospettiva da parte dell'autore, che comporta una sostanziale modifica al personaggio, Pinocchio sarebbe stato destinato in ogni caso a fare la fine descritta nel capitolo XV.¹²¹ Dal momento in cui Collodi riprende il progetto, come suggerisce il titolo, iniziano le avventure del burattino (la truffa degli zecchini presso il Campo dei miracoli, il carcere, l'incontro con il Serpente, ecc.), ma più si prosegue e più emerge chiara la linea che l'autore decide di seguire da qui in avanti:

[...] le Avventure saranno la storia della progressiva maturazione di Pinocchio, attraverso i guai che la sua scapataggine gli procura, e grazie all'esperienza dell'amore per gli altri (focalizzato nelle figura-simbolo della Fata e di Geppetto): la storia dunque di una riuscita autoeducazione che non può non essere coronata da un premio. In che cosa consisterà questo premio si comincia a capirlo per tempo: scontata quindi la finale metamorfosi di Pinocchio da burattino a ragazzo in carne ed ossa.¹²²

Nel testo originario di *Pinocchio I* Collodi aveva previsto una *moralité* conclusiva, una morale che riassumeva il significato del racconto, ma che per volere di Biagi e Martini viene esclusa dalla pubblicazione in rivista: «Amici miei: avete dunque capito? Tenetevi lontani i cattivi compagni, e i libri cattivi: perché alla vostra età, un compagno cattivo o un libro cattivo possono essere molte volte cagione della vostra rovina».¹²³ Il primo *Pinocchio* si chiude con una punizione esemplare: la storia finisce male perché il protagonista se lo merita, a differenza del secondo Pinocchio che invece ha il lieto fine.¹²⁴ La pericolosità dei «cattivi compagni» che porta alla «rovina» il protagonista è un motivo che spunta già al capitolo XII, quando il Merlo bianco mette inutilmente in guardia il burattino: «Pinocchio, non dar retta ai consigli dei cattivi compagni: se no, te ne pentirai!». ¹²⁵ Nonostante questo, al capitolo XIII, Pinocchio continua a definire il Gatto

¹²¹ Cfr. V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 238.

¹²² Si legga O. CASTELLANI POLLIDORI, *Prefazione* in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983, p. XXVIII. Questa è l'edizione a cui si fa riferimento per tutte le citazioni del testo che seguiranno.

¹²³ Cfr. in P. ZANOTTO, *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990, p. 24. Il testo originale si trova al Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

¹²⁴ Anche in questo caso il lieto fine è meritato: dopo tanti errori e cadute, Pinocchio è finalmente diventato un ragazzo per bene.

¹²⁵ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XII, p. 37.

e la Volpe come suoi «compagni» e «buoni amici», quando chiede all'Oste del Gambero rosso: «E i miei compagni dove sono? [...] E dove hanno detto di aspettarmi quei buoni amici?».¹²⁶

La presenza iniziale di questa morale conclusiva pare avere come modello le favole e i narratori francesi che permettono di leggere il *Pinocchio I* come un *conte de mise en garde*, un avvertimento, un'ammonizione che segue l'esempio della favola di *Cappuccetto Rosso* di Perrault¹²⁷ che, diversamente dal testo dei Grimm,¹²⁸ non concede il lieto fine: non è presente la figura del cacciatore che dà la possibilità di salvarsi alla nonna e alla nipote. La fiaba, nella versione di Perrault, si conclude con una morale esplicita: come Cappuccetto Rosso così Pinocchio muore per la sua ingenuità nel fidarsi degli individui sbagliati.¹²⁹

Il Pinocchio che emerge da questo primo progetto di Collodi non è assimilabile alla figura dell'eroe, ma del suo esatto contrario: il burattino è l'esemplificazione di ciò che non si deve fare, di come non ci si deve comportare, di un antieroe. Per evitare di fare la fine di Pinocchio, si deve avere un'altra condotta. La reinterpretazione di alcuni schemi fiabeschi rivela, fin dai primi capitoli, la mancata nascita di un eroe: Pinocchio viene al mondo alla presenza di nessuna creatura magica, il burattino non riceve alcun dono al momento della nascita.¹³⁰ Ad attenderlo c'è solo il padre Geppetto che da offrire al figlio non ha altro che un vestito di carta e delle scarpe di scorza d'albero.¹³¹ Neppure il nome pare essere significativo come invece lo sono tanti altri esempi che si ritrovano nelle fiabe:¹³²

– Che nome gli metterò? – disse fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinoccia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.¹³³

¹²⁶ Cfr. ivi, capitolo XIII, p. 41.

¹²⁷ Quella di Perrault è la prima versione della fiaba: *Le Petit Chaperon Rouge* compare nella raccolta di fiabe *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di Mamma Oca*) nel 1697.

¹²⁸ Si legga GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 99-101.

¹²⁹ Si rinvia a V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 235.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Giorgio Manganelli a tal proposito parla di «vocazione vegetale» del burattino. Per approfondire la questione rimando a G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 24.

¹³² Per un approfondimento relativo alla ricchezza semantica del nome *Pinocchio* e del termine *burattino* rimando a D. RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, cit., pp. 53-58.

¹³³ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo III, p. 9.

Nella linea seguita da Veronica Bonanni, fin dal momento della sua nascita Pinocchio è un eroe «condannato alla miseria e alla morte».¹³⁴ Questo nome poco promettente, che proietta sul burattino delle aspettative modeste ricorda il *Pollicino* di Perrault, una fiaba che appartiene alla raccolta *I racconti di Mamma Oca* del 1679 e che Collodi traduce in italiano con il titolo *Puccettino*.¹³⁵ Come Pollicino, così Pinocchio nella sua versione ampliata (*Pinocchio II*) riuscirà a smentire le esigue premesse legate al suo nome.

2.3 Il Pinocchio due: la trasformazione come sintomo di formazione

La storia di un burattino con le successive *Avventure* passa da essere un racconto dal carattere ammonitorio ad assumere i tratti di un romanzo edificante, senza perdere quelle tinte cupe che lo caratterizzano fin dal suo inizio.

Nel corso di tutta la narrazione Pinocchio corre costantemente una serie di pericoli, rischiando la vita, venendo punito e ritrovandosi spesso ad agire in spazi bui e tenebrosi (come la foresta dell'inseguimento, la casa della Fata, il teatro delle marionette), luoghi che vedono la presenza di elementi tipici del gusto gotico europeo (castelli, cimiteri, rovine). Nonostante queste componenti siano trasportate in una storia per bambini mantengono inalterati i loro tratti più inquietanti, suscitando angoscia e turbamento negli stessi piccoli lettori.

La dimensione che più di tutte attraversa come un filo rosso tutta la vicenda di *Pinocchio* e che compare in maniera costante nel racconto è quella della morte. Pinocchio si porta la morte addosso, la sfiora ad ogni passo, con regolarità.¹³⁶ Anche escludendo la scena finale del capitolo XV, dove l'inseguimento termina con l'impiccagione da parte degli Assassini, Pinocchio tocca la morte costantemente: già al capitolo X il burattino rischia di essere usato come legna per cuocere il montone preparato da Mangiafoco.¹³⁷ Tra i capitoli XVI e XVII Pinocchio, dopo essere stato salvato dalla Fata, è molto malato: ha

¹³⁴ Si legga V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 235.

¹³⁵ Si intende la già citata raccolta dal titolo *I racconti delle fate* pubblicata per l'editore Paggi nel 1876.

¹³⁶ Cfr. G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, cit., p. 112.

¹³⁷ Il capitolo si chiude con il burattino che, spaventato, invoca l'aiuto del padre: «-Babbo mio, salvatemi! Non voglio morire, no, non voglio morire!...-» C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo X, p. 31.

la febbre alta, ma si rifiuta di prendere le medicine. Solamente con l'entrata in scena dei becchini accetterà le cure offerte dalla magica creatura, salvandosi. Al capitolo XXVIII Pinocchio viene catturato dalla rete di un pescatore che, scambiandolo per un granchio di mare, vuole friggerlo in padella come un pesce. È l'intervento del mastino Alidoro a salvarlo. Al capitolo XXXIV invece il burattino viene inghiottito dal terribile Pesce-cane: nella tragicità della situazione Pinocchio incontrerà di nuovo il padre Geppetto.

Durante tutto il corso della narrazione il protagonista si trova a più riprese ad affrontare situazioni in cui il pericolo di morire è reale: oltre ai casi già citati, si pensi al rischio di annegamento quando Pinocchio si getta in acqua pensando di poter salvare il padre al capitolo XXIII; al pericolo di diventare pelle di tamburo quando, fattosi ciuchino, ma divenuto zoppo non è più abile agli spettacoli della compagnia del Direttore e per questo viene venduto. Il nuovo proprietario lo getta in mare con un sasso al collo per ucciderlo, ma lui viene mangiato dai pesci che lo fanno tornare di nuovo burattino (capitolo XXXIII).

Secondo la linea seguita da Giorgia Grilli nel saggio *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, la morte e il continuo rischio di cadervi non rappresentano una reale fine per Pinocchio, ma sono stimoli per la sua stessa trasformazione: in questo modo il protagonista procede nel suo cammino di formazione e la vita può continuare in una veste nuova.

I cambiamenti di Pinocchio sono rappresentati come nascite e rinascite, nella prospettiva di un rituale di passaggio:¹³⁸ il burattino muore «infinite volte» mutando «da ceppo di legno in burattino, da burattino a ciuchino, da ciuchino di nuovo in burattino e da burattino a bambino in carne ed ossa».¹³⁹ Accanto a queste metamorfosi concrete¹⁴⁰ che rappresentano il centro dell'intera vicenda si segnalano una serie di metamorfosi simboliche: Pinocchio rinasce quando esce dalla pancia della balena, evolve quando viene impiegato come cane da guardia al posto di Melampo, assumendo così un ruolo diverso,

¹³⁸ Si legga V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 238.

¹³⁹ Cfr. G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, cit., p. 112

¹⁴⁰ Giorgia Grilli insiste sul fatto che la trasformazione non sia un tema che riguarda solo Pinocchio, ma anche altri personaggi della vicenda: la Fata, il grillo, l'uovo. Cfr. *ibidem*.

si forma anche quando viene scambiato per un granchio dal pescatore o quando viene visto come potenziale pelle di tamburo.¹⁴¹

In uno schema definito come «odissaico», Enzo Noè Girardi accosta l'evoluzione del burattino Pinocchio a quella del personaggio di Renzo ne *I Promessi sposi*, riferendosi a un percorso che prevede lo sviluppo di un individuo che impara a vivere. Nell'Italia ottocentesca questo aspetto sembra essere la risposta a un bisogno tangibile, in grado di conciliare la dimensione del reale con quella ideale. Per l'autore, nonostante la distanza cronologica¹⁴² e la diversità dei progetti di Manzoni e Collodi, questa pare essere un'esigenza condivisa da entrambi.¹⁴³

Renzo entra nella storia caratterizzato da inconsapevolezza e vitalità¹⁴⁴ e ne esce capace di valutare la sua situazione e ciò che nel frattempo ha imparato: allo stesso modo Pinocchio entra nel romanzo con un'esuberanza tale da superare l'inerzia del legno di cui è fatto, e ne esce in grado di riflettere su se stesso, determinandosi e liberandosi della sua condizione di legno.¹⁴⁵ Il finale del romanzo che vede il burattino voltarsi e osservare la sua lignea carcassa inanimata e adagiata sulla seggiola riflette in modo estremamente coerente il percorso di cambiamento che il protagonista ha affrontato:

Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza: – Com'ero buffo quand'ero burattino! E come ora son contento di essere diventato un ragazzino per bene! – .¹⁴⁶

Pinocchio è inizialmente un burattino di legno dall'indole ribelle e istintiva: il suo percorso, per dirsi completato, non può che concludersi con la totale dissociazione dalla figura con cui la vicenda ha preso avvio. Il ragazzo in carne e ossa per realizzarsi ha bisogno che il suo opposto muoia.¹⁴⁷

¹⁴¹ Si legga V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 239. Anche Giorgio Manganelli insiste sulle continue trasformazioni di Pinocchio (G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit.).

¹⁴² *I promessi sposi*, nella sua versione definitiva, è un testo che viene pubblicato tra il 1840 e il 1842. L'opera *Le avventure di Pinocchio* viene pubblicata in volume nel 1883.

¹⁴³ E.N. GIRARDI, *Pinocchio come Renzo*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, Atti del I Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 315-322: pp. 315-316.

¹⁴⁴ Cfr. A. MANZONI, *I Promessi sposi*, Torino, Edizioni il capitolino, 2009, capitolo II, p. 71: «con la lieta furia d'un uomo di vent'anni, che deve in quel giorno sposare quella che ama».

¹⁴⁵ Cfr. E.N. GIRARDI, *Pinocchio come Renzo*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 316-317.

¹⁴⁶ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXXVI, p. 161.

¹⁴⁷ Come ricorda E.N. GIRARDI, *Pinocchio come Renzo*, cit., p. 317.

È interessante come Girardi sostenga il fatto che il finale non vada inteso come un punto d'arrivo di una «progressione psicologica», ma che invece lo si individui come il termine più evidente ed esplicito di una condizione che in realtà si ripete in tutti gli episodi: in ogni avventura vissuta dal personaggio si itera uno schema di esperienza. Come per Renzo anche per Pinocchio il momento istintivo, dinamico, avventuroso è preceduto, accompagnato o seguito da un momento riflessivo, rappresentato dalla perplessità, il pentimento, il monologo interiore, in cui si riconosce la lezione offerta dall'avventura, che però, in quanto insufficiente, rivolge subito il personaggio ad una nuova esperienza e di conseguenza lo espone a una nuova lezione.¹⁴⁸

Considerare *Pinocchio* come un romanzo di formazione significa riconoscere la storia di un bambino vivace e sregolato che diventa un ragazzo responsabile e consapevole, in grado di aiutare gli altri e di modificare la sua stessa condizione sociale. Pinocchio approda alla propria identità dopo una serie di errori, tappe, sfide. L'aspetto interessante è che la formazione non si colloca nell'età giovanile, ma in quella dell'infanzia. Rispetto al *Bildungsroman* così come è stato fin qui descritto, il quale contiene l'infanzia come prima fase non completa dell'esistenza del protagonista, il romanzo d'infanzia presenta questo stesso momento della vita come tema principale. Dieter Richter nel saggio *Pinocchio o il romanzo di formazione* sostiene che con *Le avventure di Pinocchio* di Collodi il genere riesce a trovare la sua forma canonica.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Si pensi al capitolo XXI, dove Pinocchio viene catturato da un contadino perché scoperto a rubare la sua uva e viene da lui costretto a fare il cane da guardia. Pinocchio, accovacciato sull'aia, vinto dal freddo, dalla fame, con un enorme catenaccio al collo pensa tra sé e sé: «Mi sta bene!...Pur troppo mi sta bene! Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo...ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la sfortuna mi perseguita sempre. Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n'è tanti; se avessi avuto voglia di studiare e di lavorare, se fossi rimasto in casa col mio povero babbo, a quest'ora non mi troverei qui, in mezzo ai campi, a fare il cane di guardia alla casa d'un contadino. Oh se potessi rinascere un'altra volta!...Ma oramai è tardi, e ci vuol pazienza!...». Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXI, p. 73. Questo monologo ricorda i pensieri di Renzo al capitolo XVII: Renzo si è allontanato dall'osteria di Gorgonzola, ma ripensa con indignazione al racconto del mercante che ha stravolto la realtà facendolo passare per uno dei capi della rivolta. Deve però affrontare un viaggio notturno che lo condurrà per luoghi solitari. Quando sta per essere sopraffatto dallo sconforto e dalla stanchezza sente il rumore dell'Adda: vede il fiume dall'alto e anche la città di Bergamo, ma decide di trascorrere una notte in una capanna e di attraversare il fiume la mattina seguente. Prima di dormire recita le preghiere: «Disse poi le sue solite divozioni; e per di più, chiese perdono a Domeneddio di non averle detta la sera avanti; anzi, per dir le sue parole, d'essere andato a dormire come un cane, e peggio. – E per questo, – soggiunse poi tra sé; appoggiando le mani sulla paglia, e d'inginocchiarsi mettendosi a giacere: – per questo, m'è toccata, la mattina, quella bella svegliata». Cfr. A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., capitolo XVII, p. 436.

¹⁴⁹ Cfr. D. RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., pp. 73-74.

La letteratura infantile consiste nella narrazione di nient'altro se non la storia dell'infanzia del personaggio. Il protagonista è di norma un bambino che ha come epilogo il diventare uomo, facendo così il proprio ingresso nella vita degli adulti.¹⁵⁰

Fino a quando Pinocchio rimane nei panni di un burattino rappresenta una delle metafore più riuscite dell'infanzia. È la rappresentazione dell'infanzia lasciata a sé stessa, senza essere costretta a farsi simile alle aspettative che gli adulti proiettano su di essa.¹⁵¹ Nonostante sia un pezzo di legno Pinocchio ha in sé la vivacità, il movimento, l'impazienza che caratterizzano un bambino vero nel momento in cui fa il proprio ingresso nel mondo: cammina, corre, parla, fa i capricci. Pinocchio si presenta come un personaggio dai comportamenti discontinui e spesso impulsivi. I suoi discorsi sono disorganici e privi di una coerenza logica e strutturale, e rivelano una propensione alla rielaborazione soggettiva degli eventi, in una prospettiva strettamente personale e talvolta distorta. Manifesta un'incessante irrequietezza motoria che lo conduce di frequente allo scontro sia fisico che simbolico con il mondo che lo circonda.¹⁵²

Quando Pinocchio diventa un bambino di lui non si sa più nulla perché il libro si chiude: diviene un bambino normalizzato, perdendo in qualche modo la sua autenticità. Tutta la grande letteratura per l'infanzia si attiene a questo principio, come se alla base ci fosse il rispetto della spontaneità della dimensione dell'infanzia. Tutti gli autori che sono riusciti a creare una metafora d'infanzia credibile non sono mai andati oltre questo confine: nessuno osa raccontare che cosa succede dopo il raggiungimento di quell'età. Questo limite viene dichiarato in modo esplicito dal *Peter Pan* di James Barrie (1911) che afferma la sua opposizione al voler crescere (si ricordi il memorabile *incipit* del libro *Peter Pan e Wendy*, «Tutti i bambini, tranne uno, crescono»)¹⁵³ Anche Mark Twain si attiene alla stessa linea con *Tom Sawyer* (1876): il ragazzo ribelle ed esuberante che anima i lettori con le sue avventure non viene immaginato dal suo autore in una versione adulta.¹⁵⁴

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Cfr. G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, cit., p. 110.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. J.M. BARRIE, *Peter Pan*, a cura di M. Dandolo, Milano, Bompiani, 1939, p. 123.

¹⁵⁴ Si legga G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, cit., p. 110.

La grande letteratura per l'infanzia si occupa dell'infanzia quando l'infanzia è, come una fase distinta della vita, tale per cui quando questa finisce, con essa termina anche la narrazione.¹⁵⁵

L'infanzia non riesce ad evolversi naturalmente in età adulta nei grandi libri destinati ai bambini, ma viene sepolta (come Tom Sawyer nella grotta): nel caso di *Pinocchio* il corpo del burattino abbandonato sulla sedia alla fine della sua vicenda, quello stesso corpo che è stato il mezzo con cui il personaggio ha affrontato tutte le sue avventure viene infine dismesso. L'infanzia deve morire affinché il burattino di legno lasci il posto al bambino in carne e ossa.¹⁵⁶

3.1 *L'ambientazione di Pinocchio: il compromesso tra realtà e fantasia*

Il romanzo di formazione nella cultura europea ottocentesca è tradizionalmente di stampo realista e mimetico. Come sottolinea Grilli la narrazione di *Pinocchio* riflette in maniera fedele la nostra realtà: il mondo del burattino è quello dell'Italia, della Toscana e, secondo numerose interpretazioni, quello della Val di Nievole. Tale identificazione si fonda su specifici passaggi descrittivi: stradine sterrate, abitazioni in pietra, i campi così disposti.¹⁵⁷ L'ambientazione de *Le avventure di Pinocchio* è un insieme intricato di città, paese e campagna:¹⁵⁸ potrebbe essere città quando Pinocchio scappa di casa per la prima volta e si mette a correre sul lastrico della strada, circondato dalla folla che lo guarda e ride;¹⁵⁹ campagna quando, dopo l'arresto di Geppetto, il burattino torna da solo a casa;¹⁶⁰ paese il luogo buio e deserto in cui, affamato, cerca del pane.¹⁶¹ In una campagna desolata

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 111.

¹⁵⁷ *Ivi* p. 109.

¹⁵⁸ Cfr. A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 903.

¹⁵⁹ Si legga in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo III, p. 11: «– Piglialo! Piglialo! – urlava Geppetto; ma la gente che era per la via, vedendo questo burattino di legno, che correva come un barbero, si fermava incantata a guardarlo, e rideva, rideva e rideva, da non poterselo figurare».

¹⁶⁰ Si legga *ivi*, capitolo IV, p. 13:«[...] quel monello di Pinocchio, rimasto libero dalle grinfie del carabiniere, se la dava a gambe giù attraverso ai campi, per far più presto a tornarsene a casa; e nella gran fuga del correre saltava greppi altissimi, siepi di pruni e fossi pieni d'acqua».

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, capitolo VI, p. 18: «Pinocchio [...] in un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori e col fiato grosso come un cane da caccia. Ma trovò tutto buio e tutto deserto. Le botteghe erano chiuse; le porte di casa chiuse; le finestre chiuse, e nella strada nemmeno un cane. Pareva il paese dei morti».

Pinocchio incontra gli assassini¹⁶² ed è sempre in campagna che viene catturato dal contadino e impiegato come cane da guardia.¹⁶³ Una città è quella di Acchiappa-citrulli, così definita al capitolo XVIII, un luogo animato da personaggi e animali metaforici.

Il racconto delle avventure del burattino si svolge in un piano dove la fantasia e la realtà tendono a sovrapporsi, superando continuamente il loro labile confine. Asor Rosa riporta a tal proposito l'esempio della descrizione della strada che Pinocchio percorre per tornare alla casa della Fata dopo essere stato liberato dalla prigionia:

A cagione del tempo piovigginoso, era diventata tutta un pantano e ci si andava fino a mezza gamba. Ma il burattino non se ne dava per inteso. Tormentato dalla passione di rivedere il suo babbo e la sua sorellina dai capelli turchini, correva a salti come un can levriero, e nel correre le pillacchere gli schizzavano fin sopra il berretto.¹⁶⁴

Si tratta di una tipica via della campagna toscana all'indomani di un forte temporale, che Pinocchio percorre come se fosse un bambino impaziente e ansioso di raggiungere la propria meta.¹⁶⁵ Su questa stessa strada Pinocchio incontrerà il Serpente, una delle creature immaginarie più sorprendenti di tutto il romanzo.

È questo particolare rapporto con la dimensione del fantastico a creare un sottofondo misterioso che si estende per tutta la durata dell'opera. Il mondo di Pinocchio non è quello dei burattini, ma è un mondo a noi noto, riconoscibile. Eppure, nessuno dei personaggi che animano la vicenda si mostra mai turbato o smarrito dal vedere che un burattino agisce come un umano.¹⁶⁶

Collodi non affida la narrazione al genere e al registro fiabesco, che per natura ammettono la presenza di elementi magici e impossibili, ma si rivolge al genere del romanzo che, alla fine del XIX secolo, è tradizionalmente realista.

Escluso il capitolo XVI, lo schema della fiaba è ridotto al minimo. A prevalere è il racconto:

¹⁶² Si legga ivi, capitolo XIII, pp. 41-42: «Nella campagna all'intorno non si sentiva alitare una foglia. Solamente, di tanto in tanto, alcuni uccellacci notturni, traversando la strada da una siepe all'altra, venivano a sbattere le ali sul naso di Pinocchio, il quale facendo un salto indietro per la paura, gridava: – Chi va là? – e l'eco delle colline circostanti ripeteva in lontananza: – Chi va là? chi va là? chi va là? –».

¹⁶³ Cfr. ivi, capitolo XXI, pp. 71-73.

¹⁶⁴ Si legga ivi, capitolo XX, p. 68.

¹⁶⁵ Cfr. A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 903.

¹⁶⁶ Come giustamente segnala Giorgia Grilli è lo stesso meccanismo che mette in atto Kafka ne *Le Metamorfosi*: un uomo si trasforma in scarafaggio, ma il mondo attorno a lui resta uguale. Chi accoglie questa trasformazione non risulta in alcun modo sorpreso o spaventato. Cfr. G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, cit., pp. 108-109.

Collodi contamina nel libro i modi della fiaba con quelli del racconto (dovrei aggiungere: del “racconto toscano”, per essere più preciso). Pinocchio-ragazzo e Pinocchio-burattino vivono in due mondi diversi, che però nella narrazione diventano uno.¹⁶⁷

La genialità del racconto di Collodi sta nel trattamento dell’elemento fantastico, che di norma appartiene al genere della fiaba, ma che l’autore decide di porre nella materialità del reale.¹⁶⁸ La realtà è quella della Toscana interna, contadina e soprattutto povera che l’autore ben conosceva. Accanto agli elementi fiabeschi e magici, presenti fin dai primi capitoli, nella vicenda del burattino compare da subito lo spettro di una «dura realtà»: l’affiliazione del nome *Pinocchio*, la descrizione della casa di Geppetto (umile e spoglia),¹⁶⁹ le tre pere sezionate dall’uomo e offerte per colazione a Pinocchio (di cui il padre non scarta nemmeno una parte),¹⁷⁰ la misera vestizione del burattino.¹⁷¹ Geppetto vende la casacca per comprare l’abecedario al proprio bambino di legno, rimanendo in maniche di camicia in pieno inverno. È lo stesso autore ad affermare che «Pinocchio, sebbene fosse un ragazzo allegrissimo, si fece tristo anche lui: perché la miseria, quando è miseria davvero, la intendono tutti: anche i ragazzi».¹⁷²

3.2 Tra gli schemi narrativi di Pinocchio: il mondo capovolto

In uno degli ultimi episodi del romanzo, al capitolo XXXV, Geppetto e Pinocchio, dopo essersi rincorsi e cercati per tutta la durata del racconto si incontrano nel ventre della balena. In questa occasione, così come accade in altri punti della narrazione, il burattino

¹⁶⁷ Cfr. A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 907.

¹⁶⁸ In questo senso si spiega anche l’incipit del romanzo che si rifà al genere della fiaba, ma viene fin da subito smentito («– C’era una volta... –Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. – No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno». Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo I, p. 3). La fantasia acquista in *Pinocchio* una materialità nuova, che prima d’ora non aveva mai fatto ingresso nel genere fiabesco.

¹⁶⁹ Si legga C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo II, p. 9: «La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era dipinto, e accanto al fuoco c’era dipinta una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero».

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, capitolo VII.

¹⁷¹ Rimando *ivi*, capitolo VIII, p. 24: «Geppetto, che era povero e non aveva in tasca nemmeno un centesimo, gli fece allora un vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d’albero e un berrettino di midollo di pane».

¹⁷² *Ibidem*.

si lancia in un ultimo grande monologo in cui spiega al padre tutto ciò che gli è capitato tra il capitolo IX e il capitolo XXIII.¹⁷³

Dalle parole di Pinocchio emerge chiaramente un aspetto che caratterizza l'intera realtà in cui il burattino ha sempre agito e che si è mostrato essere uno dei principali motori che ha reso tale tutta la vicenda: Pinocchio si è mosso e continua a muoversi in un mondo che è completamente rovesciato. Il burattino racconta al padre Geppetto tutte le disavventure a cui è andato incontro dal momento in cui ha venduto l'abecedario. Le sue parole rivelano che, soprattutto nel *Pinocchio I*, gli eventi e le situazioni che ha vissuto sono sia il frutto della noncuranza delle conseguenze delle proprie azioni, che quello di una realtà condizionata dalla presenza di meccanismi dal funzionamento completamente invertito. In questa direzione, gli studi di Giorgio Bárberi Squarotti e in maniera particolare, il saggio contenuto in *Studi collodiani, Gli schemi narrativi di Collodi*, evidenziano il fatto che in *Pinocchio* ci sia il completo «sovvertimento di ogni regola e norma».¹⁷⁴ La realtà sociale è completamente ribaltata, tale per cui anche davanti a un essere che di per sé è «assurdo» (un burattino) la realtà delle cose riesce ad essere più assurda di lui, poiché si mostra ingiusta, incoerente e incapace di offrire un modello dignitoso dell'età adulta a cui gli occhi monelli dell'infanzia possano rivolgersi.¹⁷⁵ «Pinocchio è un burattino-monello, ma il mondo adulto che lo circonda non è certo da prendere ad esempio».¹⁷⁶

Questo aspetto è visibile già a partire dai primi adulti che si incontrano agli inizi della narrazione: maestro Ciliegia e Geppetto, vecchietti polemici e bizzosi, litigano come se fossero bambini. Non solo i due adulti non hanno un atteggiamento adatto ad essere preso come modello per l'infanzia, ma quello su cui si sofferma Bárberi Squarotti è che i due uomini vengono proposti come burattini e il burattino Pinocchio, fin dalla sua comparsa sulla scena, appare come un fanciullo. Quando litigano Ciliegia e Geppetto mettono in scena una duplice e speculare lite, dalle battute e dai movimenti meccanici e ripetitivi: si acciuffano, si graffiano, si mordono, alla fine del combattimento si ritrovano con la parrucca dell'altro tra le mani.¹⁷⁷ Pinocchio, nonostante sia un burattino, nasce avendo in

¹⁷³ Si legga ivi, capitolo XXXV, p. 145.

¹⁷⁴ Si consulti G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, Atti del I Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 87-108.

¹⁷⁵ Cfr. L. ACONE, *Il fanciullo di legno, immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Lecce, Pensa editore, 2012, p. 36.

¹⁷⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, cit., p. 921.

¹⁷⁷ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo II, p. 7.

sé il carattere del movimento, di contro a quello che la natura prevederebbe per lui:¹⁷⁸ anche quando è solo un pezzo di legno colpisce Geppetto sugli stinchi; ha gli occhi che si muovono, il naso che cresce, la bocca che ride, con la mano ruba la parrucca del padre e appena ha i piedi corre per la strada.¹⁷⁹

Ne *Le avventure di Pinocchio* è riconoscibile un sostanziale «disordine dei valori» che riguarda sia la giustizia che viene regolarmente e clamorosamente ribaltata, sia i rapporti tra individui, «ridotti alla nudità dell'utile (a qualunque costo ottenuto) oppure allo scontro diretto oppure ancora all'inganno (e anche al delitto)».¹⁸⁰

Al capitolo XIX Pinocchio, privato delle monete d'oro che aveva nascosto presso il Campo dei miracoli, si reca dal Giudice a denunciare l'accaduto. Nel raccontare al capitolo XXXV questo avvenimento al padre, Pinocchio dice: «il Giudice, quando seppe che ero stato derubato, mi fece subito mettere in prigione, per dare una soddisfazione ai ladri».¹⁸¹ Il Giudice, un vecchio Gorilla con la barba bianca e gli occhiali d'oro senza vetri ascolta il racconto di Pinocchio con attenzione e con un'empatia commossa, fino a quando non emette la sentenza: «Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d'oro: pigliatelo dunque, e mettetelo subito in prigione».¹⁸² Dopo l'arrivo dei cani mastini che tappano la bocca a Pinocchio, il burattino viene condotto in carcere, dove rimarrà rinchiuso per quattro mesi.

Si tratta di una giustizia al contrario che finisce per condannare Pinocchio alla prigione nonostante sia lui ad aver subito il furto. Come individuato da Manganelli,¹⁸³ è molto rilevante il fatto che il Giudice, tra le poche caratteristiche fisiche che gli vengono attribuite per descriverlo, abbia degli occhiali d'oro senza vetri, non abili perciò alla funzione per cui sono stati concepiti. È questa la logica a cui obbedisce la scena, la città di Acchiappa-citrulli e, di conseguenza, anche Pinocchio. Il mondo è dominato da forze avverse all'ingenuo e regolato da una giustizia che fatica a vedere nel modo corretto, come anche nel caso dell'Omino di burro:

¹⁷⁸ Si legga G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 88-89.

¹⁷⁹ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo III, pp. 9-10.

¹⁸⁰ Si legga G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., p. 88.

¹⁸¹ Cfr. ivi, capitolo XXXV, cit., p. 295.

¹⁸² Si legga ivi, capitolo XIX, pp. 169-170.

¹⁸³ Si veda la nota di G. Manganelli in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Milano, Bur, 2022, p.170.

E ora avete capito, miei piccoli lettori, qual era il bel mestiere che faceva l'Omino? Questo brutto mostriciattolo, che aveva la fisionomia tutta di latte e miele, andava di tanto in tanto con un carro a girare il mondo: strada facendo raccoglieva con promesse e con moine i ragazzi svogliati, che avevano a noia i libri e le scuole: e dopo averli caricati sul suo carro, li conduceva nel «Paese dei Balocchi» perché passassero tutto il loro tempo in giochi, in chiassate e in divertimenti. Quando poi quei poveri ragazzi illusi, a furia di baloccarsi sempre e di non studiar mai, diventavano tanti ciuchini, allora tutto allegro e contento s'impadroniva di loro e li portava a vendere sulle fiere e sui mercati. E così in pochi anni aveva fatto fior di quattrini ed era diventato milionario.¹⁸⁴

Il mondo è crudele e ogni tentativo di rivolta e allontanamento dal «nido» portano a correre dei forti rischi. La figura dell'Omino si carica di una valenza simbolica dotata di una duplice natura, in grado di esprimere la realtà e le forze contrastanti che vi agiscono al suo interno: è un personaggio che seduce, ma inganna, dai tratti apparentemente gentili e affettuosi che in verità cela un progetto intrinsecamente spietato. Tuttavia, anche chi rimane nella tranquillità della propria casa non risulta al riparo dalla malvagità del mondo e dalla sua assurdità. Si pensi a Geppetto che all'inizio del romanzo viene arrestato ingiustamente dal carabiniere, poiché Pinocchio convince l'ufficiale di essere la vittima e non il ribelle. Per questo viene rimesso in libertà e «quel pover'uomo di Geppetto» viene condotto in prigione, da innocente, perché è un «pover'uomo». Bárberi Squarotti suggerisce l'idea che ci sia alla base di questo episodio uno schema narrativo di stampo manzoniano: il dialogo tra il dottor Azeccagarbugli e il «povero» Renzo, che da quell'incontro con l'avvocato esce più confuso e con nessuna soluzione al proprio problema.¹⁸⁵ Collodi, rispetto a Manzoni, pone la scena in una cornice degradata e «povera», con la presenza della strada, della folla di curiosi, del carabiniere, di Geppetto che si lamenta amaramente del figlio.

Dal momento in cui Pinocchio esce di casa le cose vanno tutte al contrario di come dovrebbero andare: Geppetto diventa la figura in grado di esemplificare un mondo dove la giustizia non solo opprime l'innocente e lascia impunito il colpevole, ma nel farlo, ottiene persino il consenso della comunità.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXXIII, p. 129-130.

¹⁸⁵ Si legga G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., p. 89.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

3.3 La multidimensionalità di Pinocchio

Il testo di *Pinocchio* si configura come un'opera intrinsecamente stratificata e costruita su più livelli interpretativi. Al primo livello si individua un piano di lettura immediato, dove il burattino è il protagonista di una serie di peripezie e il racconto si presta ad avere una struttura narrativa ammonitoria e pedagogica. Il secondo livello è costituito da un piano letterario, in cui Collodi opera una rielaborazione parodica e «in falsetto» di alcuni modelli letterari canonici, sovvertendone i codici tradizionali. Infine, a un terzo livello, più profondo, si delinea la rappresentazione di una realtà distorta e deformata, dove ogni ordine appare sovvertito: la giustizia è arbitraria e colpisce gli innocenti, l'avidità regola ogni tipo di rapporto sociale, gli individui sono guidati dall'ostilità e dall'indifferenza.¹⁸⁷ Come segnala Bárberi Squarotti nel saggio *Gli schemi narrativi di Collodi*, l'autore toscano tende a porsi spesso nella condizione di replicare nel proprio romanzo immagini, temi e motivi letterari «in falsetto»: significa che i modelli da lui selezionati vengono adattati a una dimensione inferiore rispetto a quella di partenza (*Pinocchio* è una storia di falegnami, burattini, osterie).¹⁸⁸ Collodi decide di impegnarsi in questo gioco letterario dotato di una sottile vena parodica che si esprime attraverso la stessa vicenda del burattino di legno.¹⁸⁹ Il modello che con più frequenza viene ripreso «in falsetto» e parodizzato da Collodi è quello manzoniano. Come si è già potuto constatare dal riferimento all'incontro tra il dottor Azeccagarbugli e Renzo che pare essere il modello dell'arresto di Geppetto da parte del carabiniere, l'operazione attuata dall'autore è quella di prendere interi passaggi de *I promessi sposi* e abbassarli, ponendoli in una cornice irrimediabilmente «povera».

Al capitolo IV, dopo essere fuggito per la strada e aver causato l'arresto del padre, Pinocchio torna a casa: questo è il momento in cui fa il proprio ingresso il Grillo-parlante e dove, come recita l'introduzione, «si vede come i ragazzi cattivi hanno a noja di sentirsi correggere da chi ne sa più di loro».¹⁹⁰ Il Grillo ammonisce Pinocchio per le sue azioni

¹⁸⁷ Ivi, p. 102.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Questa vena parodica segnalata si rivolge in modo particolare ad alcuni personaggi, come se in questo meccanismo Collodi volesse giustificare le stesse avventure del burattino tramite il riferimento ad alcuni testi classici. Per esempio, la figura del Serpente ha la coda che fuma esattamente come i ladri puniti nella settima bolgia dell'ottavo cerchio dell'Inferno dantesco e muore per via delle eccessive risate come Margutte del Morgante di Luigi Pulci. Per altri esempi e per approfondire la questione si veda *ibidem*.

¹⁹⁰ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo IV, p. 13.

nei riguardi del padre. Le battute del dialogo tra i due procedono veloci: il consigliere magico lo invita a rivedere i propri comportamenti e progetti, per evitare di fare la fine del somaro. Pinocchio non solo non lo ascolta, ma innervositosi per una battuta riguardo la sua testa di legno¹⁹¹ prende un martello e zittisce il Grillo-Parlante tirandoglielo addosso, uccidendolo. La voce della coscienza viene fatta tacere con un atto di estrema violenza.¹⁹² Non solo Pinocchio si è ribellato e ha mandato in carcere Geppetto da innocente, ma ora compie anche un assassinio, eliminando l'unica figura che cerca di insinuargli il rimorso, toccandogli la coscienza.

Questo capovolgimento della norma è il medesimo che agisce nel rapporto tra padre Cristoforo e Don Rodrigo: l'unica differenza è che nel mondo senza religione di Collodi il Grillo-parlante non è difeso dalla sacralità dell'abito che indossa, come nel caso di don Cristoforo, e quindi può essere eliminato fisicamente.¹⁹³

Il Grillo poi risuscita alla fine del romanzo con l'aiuto della Capra, sotto la cui identità si cela la Fata: negli ultimi capitoli gli schemi narrativi si modificano e il romanzo prevede un impiego massiccio di forze magiche e strumenti fiabeschi. Al capitolo XXXVI si vede il Grillo-parlante nella sua nuova sistemazione, «una bella capanna tutta di paglia, e col tetto coperto d'embrici e di mattoni».¹⁹⁴ Questa collocazione finale decreta l'irrimediabile esclusione del Grillo dalla vita di Pinocchio, in maniera ancor più decisiva rispetto a quando viene fisicamente eliminato al capitolo IV (una morte che successivamente viene superata dalla rinascita come ombra, al capitolo XIII): sul finale il Grillo non ha più occasione di parlare, di consigliare, di riprendere e di prevedere le rovine del burattino.¹⁹⁵

¹⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 14: «—Povero Pinocchio! mi fai proprio compassione! ... — Perché ti faccio compassione? — perché sei un burattino e, quel che è peggio, perché hai la testa di legno».

¹⁹² Subito dopo il testo dice che «forse non credeva nemmeno di colpirlo; ma disgraziatamente lo colse per l'appunto sul capo, [...]». È lo stesso principio di cui si è parlato in precedenza seguendo le osservazioni di E.N. Girardi nel saggio *Pinocchio come Renzo*, in *Studi collodiani*: in questo caso a seguito dell'azione violenta non c'è un vero monologo da parte del burattino, ma l'autore nutre delle perplessità nei confronti della piena intenzionalità dell'azione da parte di Pinocchio, dicendo che «disgraziatamente» lo colpì. Rinvio a E.N. GIRARDI, *Pinocchio come Renzo*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 317-138.

¹⁹³ Si legga G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 90-91.

¹⁹⁴ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXXVI, p. 153.

¹⁹⁵ Si legga G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 97-98.

Come il Grillo, in qualità di «custode della giustizia», anche la Fata viene coinvolta nella serie di *Avventure* del burattino:¹⁹⁶ compare nel buio del bosco durante la terribile notte in cui *Pinocchio* viene inseguito e impiccato. Si manifesta come una sorta di ombra parlante:

Dopo una corsa disperata di quasi due ore, finalmente, tutto trafelato, arrivò alla porta di quella casina e bussò. Nessuno rispose. Tornò a bussare con maggior violenza, perché sentiva avvicinarsi il rumore dei passi e il respiro grosso e affannoso de' suoi persecutori. Lo stesso silenzio. Avvedutosi che il bussare non giovava nulla, cominciò per disperazione a dare calci e zuccate nella porta. Allora si affacciò alla finestra una bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale, senza muover punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo: – In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti. – Aprimi almeno tu! – gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi. – Sono morta anch'io. – Morta? e allora che cosa fai costì alla finestra? – Aspetto la bara che venga a portarmi via. – Appena detto così, la Bambina disparve, e la finestra si richiuse senza far rumore.¹⁹⁷

Il motivo manzoniano che sta alla base di questo passo è costituito dal commovente episodio della madre di Cecilia, durante la furia della peste a Milano. L'allusione alla casa dove «sono tutti morti» permette di recuperare il modello di Manzoni, anche se il lavoro «antipatetico» di Collodi è evidente: i morti, qui come altrove, compaiono davanti agli occhi del burattino e gli parlano.¹⁹⁸ La bella Bambina dai capelli turchini si mostra a Pinocchio come uno spettro inquietante, un'allucinazione che pronuncia delle parole staccate dalla realtà che Pinocchio sta vivendo, il quale è inseguito dagli assassini e sta cercando aiuto. L'immagine della Bambina che si affaccia alla finestra della casa e poi rientra «senza far rumore», si rifà a quella manzoniana, dove la madre di Cecilia, una volta poggiata sul carro dei monatti la primogenita morta, rientra in casa e si affaccia alla finestra tenendo al collo la sorellina più piccola, coi «segni della morte in volto».¹⁹⁹

L'episodio di *Pinocchio*, rispetto a quello manzoniano, si evolve e si trasforma: la Bambina si affaccia nuovamente alla finestra quando Pinocchio è già stato impiccato alla Quercia grande e si avvale dell'aiuto di un animale magico, il Falco, per portare aiuto al burattino ormai in fin di vita. È in questo momento che l'autore rivela la vera identità

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 101.

¹⁹⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XV, p. 47.

¹⁹⁸ Così come il Grillo, che compare di nuovo a Pinocchio al capitolo XIII, dopo essere stato da lui ucciso, come un fascio di luce pallida. Cfr. *ivi*, capitolo XIII, p. 42.

¹⁹⁹ Cfr. A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., capitolo XXXIV, p. 843: «Così detto, rientrò in casa, e, un momento dopo, s'affacciò alla finestra, tenendo in collo un'altra bambina più piccola, viva, ma coi segni della morte in volto. Stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo potevi dire; poi disparve».

della Bambina, una Fata, che decreta il completo capovolgimento della situazione di partenza, dove il fantasma (che si è rivelato una creatura magica positiva) aiuta Pinocchio e il Gatto e la Volpe sono i suoi assassini (anche se il burattino non li riconosce, nonostante i numerosi indizi).²⁰⁰

4.1 La lingua di Pinocchio

Come segnala Ornella Castellani Pollidori nell'*Introduzione* all'edizione de *Le avventure di Pinocchio* che è stata presa come riferimento per questo lavoro, Collodi dà spesso l'impressione di scrivere «così come parla», ma questa apparente semplicità nasconde una perfetta e consapevole conoscenza del proprio strumento linguistico.²⁰¹

La lingua di *Pinocchio* è un esempio di fiorentino «vivo» di «tono medio» di più di un secolo fa: il tono si dice «medio» perché, tranne rare eccezioni di «letterarietà voluta e ironica», non si può definire nella sua totalità «alto», ma nemmeno veramente «popolare». È «vivo» per la continua incursione del registro parlato: chi non è toscano, durante la lettura del testo, si imbatte in costruzioni e vocaboli che possono risultare disorientanti, anche se dal contesto è sempre possibile ricavarne il senso, aspetto che rende la comprensione dell'opera mai propriamente oscura.²⁰²

Pinocchio partecipa alla realizzazione del progetto di lingua nazionale in formazione: fin dal momento della sua comparsa in volume il testo penetra nelle scuole come lettura, guadagnandosi al contempo il favore presso il mondo degli adulti. Con *Cuore* di De Amicis, *Pinocchio* interpreta la prospettiva elaborata da Manzoni, il quale aveva immaginato di affidare a squadre di insegnanti toscani il compito di divulgare un modello linguistico valido per tutto il Paese. L'opera di Collodi ha fornito un esempio pratico di lingua a cui Manzoni spingeva gli stessi scrittori toscani.²⁰³

²⁰⁰ Si legga G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 99.

²⁰¹ Cfr. O. CASTELLANI POLLIDORI, *Introduzione a Le avventure di Pinocchio*, cit., p. LXIII.

²⁰² Per approfondire la fisionomia del testo di *Pinocchio* si legga la bellissima introduzione di Ornella Castellani Pollidori, *ivi*, pp. LXVI-LXXXII.

²⁰³ Cfr. *ivi*, pp. LXXXIII-LXXXIV.

4.2 Come parla un burattino?

Il progetto iniziale di Geppetto è quello di realizzare «un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirar di schema e fare i salti mortali».²⁰⁴ Come è stato già segnalato, Pinocchio, nonostante sia un pezzo di legno, ha in sé fin dal momento della sua nascita molte caratteristiche che appartengono a un bambino in carne e ossa: si muove, cammina, ma soprattutto parla.

Collodi elabora una lingua per Pinocchio, in grado di mostrare come un bambino comprende e rielabora la realtà: traduce, attraverso il monologo interiore, il funzionamento della logica infantile. Monologhi apparentemente senza senso permettono al burattino di rappresentare la profondità e la complessità delle sue stesse esperienze. Si tratta di un uso linguistico vivo, dinamico, che tende a intrecciare diversi elementi espressivi, meritevoli di un'attenta analisi.

In più punti del romanzo Pinocchio si trova nella situazione di dover sintetizzare davanti a un altro personaggio che partecipa con lui all'azione ciò che gli è capitato fino a quel momento. È il caso del capitolo XVII, quando Pinocchio, dopo essersi ripreso da una situazione di morte apparente, racconta alla Fata le peripezie che l'hanno visto fin lì protagonista: il Gatto e la Volpe, che si sono rivelati ladri e assassini, lo hanno impiccato a un ramo della Quercia grande per cercare di impadronirsi delle monete d'oro che egli teneva nascoste in bocca. La bella Bambina dai capelli turchini fa raccogliere il corpo esanime di Pinocchio che, dopo aver assunto la medicina salvifica, è pronto a raccontarle come è finito nelle mani di quegli individui:

Gli andò, che il burattinaio Mangiafoco mi dette cinque monete d'oro, e mi disse: «To', portale al tuo babbo!» e io, invece, per la strada trovai una Volpe e un Gatto, due persone molto per bene, che mi dissero: «Vuoi che codeste monete diventino mille e duemila? Vieni con noi, e ti condurremo al Campo dei miracoli.» E io dissi: «Andiamo;» e loro dissero: «Fermiamoci qui all'osteria del Gambero Rosso, e dopo la mezzanotte ripartiremo.» E io, quando mi svegliai, loro non c'erano più, perché erano partiti. Allora io cominciai a camminare di notte, che era un buio che pareva impossibile, per cui trovai per la strada due assassini dentro due sacchi da carbone, che mi dissero: «Metti fuori i quattrini;» e io dissi: «Non ce n'ho;» perché le monete d'oro me l'ero nascoste in bocca, e uno degli assassini si provò a mettermi le mani in bocca, e io con un morso gli staccai la mano e poi la sputai, ma invece di una mano sputai uno zampetto di gatto. E gli assassini a corrermi dietro, e io corri che ti corro, finché mi raggiunsero, e mi legarono per il collo a un albero di questo

²⁰⁴ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo II, p. 6.

bosco col dire: «Domani torneremo qui, e allora sarai morto e colla bocca aperta, e così ti porteremo via le monete d'oro che hai nascoste sotto la lingua».²⁰⁵

Pinocchio in poche righe riassume quello che ha occupato diverse pagine della narrazione: si parte dalla consegna delle cinque monete d'oro da parte di Mangiafoco (capitolo XI) e si prosegue fino al capitolo XV, quando gli assassini lo raggiungono per impiccarlo.

Si tratta di una sintesi di fatti condotta con l'assenza di regolarità strutturale, caratterizzata da numerosi cambi di soggetto, di progetto, di interruzioni. Pinocchio programma il discorso nel momento della sua stessa produzione e nel testo viene portata la testimonianza di questo processo, come se avessimo di fronte la trasposizione scritta di un discorso parlato.

Il burattino riporta un dialogo fittizio e sintetizzato, fatto di scambi di battute ipotetiche, inventate e semplificate. Compaiono espressioni appartenenti al registro colloquiale e quotidiano («To' portale al tuo babbo») accompagnate da forme proverbiali («corri che ti corro»). Mancano delle connessioni logiche specifiche che siano in grado di spiegare il susseguirsi dei vari eventi: i fatti sono posti uno di seguito all'altro, senza che alcuno abbia particolare rilevanza, dove non è segnalata una specifica consequenzialità. Prevalgono la paratassi, i periodi asidentici e l'impiego generico dei tempi verbali, con un utilizzo aspecifico delle strutture grammaticali. La narrazione prosegue veloce, con un ritmo incalzante, come se il tempo della realtà fosse condensato e ristretto in questo piccolo resoconto.

Tramite il contributo del testo *Ascolto e Parlato, Idee per la didattica* di Carmela Sammarco e Miriam Voghera è stato possibile verificare e spiegare le caratteristiche rilevate dal passo di *Pinocchio*.²⁰⁶ Nel parlato le informazioni che formano il corpo del testo sono poste in maniera «iconica», cioè riflettono l'ordine degli eventi narrati.²⁰⁷ Quando si parla si aggiungono *in itinere* le varie clausole contenenti le nuove informazioni, in una prospettiva che si può definire di tipo additivo, dove prevalgono la coordinazione e la prosodia.²⁰⁸ Pinocchio costruisce il suo discorso poco alla volta, frase

²⁰⁵ Cfr. *ivi*, capitolo XVII, pp. 56-57.

²⁰⁶ Rinvio a C. SAMMARCO, M. VOGHERA, *Ascoltare e parlare, Idee per la didattica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.

²⁰⁷ Cfr. *ivi*, pp. 102-107.

²⁰⁸ *Ibidem*.

dopo frase, come se fosse possibile seguire il processo di ricostruzione degli eventi che riaffiorano nella sua mente a poco a poco.

Le parole che Pinocchio rivolge alla Fata sono una trasposizione scritta di un messaggio orale articolato da un bambino ed esemplificano la modalità di organizzazione del contenuto comunicativo da parte del soggetto. Nonostante il messaggio di Pinocchio non sia del tutto completo e non dia spiegazioni sufficientemente specifiche di ogni suo aspetto, la comunicazione funziona lo stesso. Si crea una cooperazione tra ascoltatore e parlante, tra la Fata e il burattino, dove il successo del dialogo non viene affidato alla completezza del contenuto del messaggio, ma alla collaborazione tra produttore e destinatario.²⁰⁹

Nonostante il burattino rivolga questo discorso alla Fata a posteriori rispetto agli eventi che narra, quando gli esiti di ciò che gli è accaduto sono evidenti (è quasi morto impiccato a una Quercia per essere derubato), Pinocchio definisce il Gatto e la Volpe come «due persone molto per bene», isolando la lealtà come unica e principale caratteristica di questi due individui che, nella realtà dei fatti, sono stati i suoi persecutori.

Secondo quanto riportato dal testo di Sammarco e Voghera nel paragrafo relativo alla dimensione soggettiva e intersoggettiva, soprattutto i piccoli parlanti tendono a corredare i propri enunciati di impressioni e commenti personali che, ai fini della comunicazione, risultano utili: valgono per l'ascoltatore come punti di vicinanza intersoggettiva che permettono di attenuare l'assertività delle affermazioni e rientrano in una logica di cortesia linguistica.²¹⁰ Nel caso di Pinocchio pare evidente che il commento serve alla Fata e di conseguenza anche al lettore per comprendere il modo in cui Pinocchio legge ciò che gli è accaduto e la posizione che assume rispetto ai soggetti di cui sta parlando.

Il burattino si trova all'inizio del suo percorso di formazione, di quello che è stato definito il *Pinocchio II*: in questo punto del romanzo dimostra di avere una visione ancora acerba e una comprensione della realtà limitata agli strumenti che sono a sua disposizione in questo momento del racconto.

Proseguendo nell'analisi del suo monologo è interessante il punto in cui Pinocchio racconta che, durante la lotta per scacciare gli assassini che lo avevano attaccato, morde

²⁰⁹ S legga ivi, p. 76.

²¹⁰ Cfr. ivi, pp. 84-87.

e stacca «uno zampetto di gatto» di uno dei due. Il testo non riporta l'indicazione di alcun sospetto da parte del burattino del fatto che sotto l'oscura identità di almeno uno degli assassini si nasconda quella del Gatto che, con la Volpe, ha lasciato Pinocchio solo all'Osteria del Gambero rosso poche ore prima, perché questo sarebbe proprio di un sistema logico adulto. Pinocchio è ancora un burattino inconsapevole del percorso di autoformazione che sarà chiamato a svolgere da questo momento in avanti.

Già al capitolo XIX, a una distanza minima dal monologo del capitolo XVII, si intuisce che qualcosa nell'autoformazione del burattino si sta muovendo: Pinocchio è già stato derubato delle monete d'oro e «per gastigo, si busca quattro mesi di prigione».²¹¹ Quando, arrivato al Campo dei miracoli, al posto di trovare le monete moltiplicate non ne trova più nemmeno una, fa il suo ingresso nell'azione un Pappagallo, che ride malevolo dell'inutile affanno e dell'amaro stupore del burattino di fronte alla realtà dei fatti appena accaduti. Pinocchio si arrabbia per le risate dell'animale, a suo avviso inopportune, e alla spiegazione da parte del Pappagallo di ciò che era davvero successo, Pinocchio afferma di non capire,²¹² ma il testo fa seguire alla battuta del burattino l'indicazione che Pinocchio «già cominciava a tremare di paura». Il burattino esternamente continua a mostrare incomprensione e incredulità rispetto alle parole che gli rivolge il Pappagallo e in generale verso il funzionamento della realtà che lo circonda, ma è il testo a far intendere che qualcosa in lui sta già cambiando e che Pinocchio ha iniziato a comprendere un livello di verità che per ora tiene nascosto dentro di sé. Non avrebbe motivo di tremare se ignorasse completamente le parole dell'animale e se fosse davvero inconsapevole della situazione che sta vivendo.

²¹¹ Si legga C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XIX, p. 64.

²¹² Cfr. ivi, capitolo XIX, cit., p. 65: «– [...] povero Pinocchio; di te che sei così dolce di sale da credere che i denari si possano seminare e raccogliere nei campi, come si seminano i fagioli e le zucche. [...]. – Non ti capisco– disse il burattino, che già cominciava a tremare dalla paura».

TERZO CAPITOLO

LA FORMAZIONE NEL MONDO DEI VINTI

1.1 Il trionfo del genere del romanzo

Nella seconda metà dell'Ottocento, il romanzo si afferma come genere letterario dominante e rappresentativo dell'Europa moderna. In Italia, la diffusione del genere nella prima metà del secolo era stata piuttosto limitata, circoscritta all'esperienza del romanzo storico, rurale e di confessione. È solo nel periodo postunitario che il genere si espande in un processo favorito dalla necessità di confrontarsi con una società profondamente trasformata. In questo contesto compaiono le diverse sperimentazioni narrative che danno origine a nuove declinazioni del romanzo:²¹³ particolarmente significativa è la nascita del romanzo di carattere educativo e pedagogico che, come è stato fin qui dimostrato, permette la rappresentazione letteraria della *bildung*, della formazione di un ragazzo, isolando l'età giovanile non solo come una fase di transizione esistenziale, ma riconoscendola come un momento privilegiato per l'elaborazione di modelli morali e civili a cui l'identità del nuovo cittadino dell'Italia unita doveva rifarsi. I due manzoniani moderati De Amicis e Collodi guidano questo processo di fioritura del romanzo di formazione, interpretando con le loro opere la necessità del nuovo Stato unitario di proporre un modello educativo nazionale che rispondesse alle esigenze ideologiche dei ceti dirigenti nei difficili anni successivi all'Unità.

Il manzonismo e la Scapigliatura rappresentano le due principali tendenze, tra loro opposte, che nel primo ventennio dopo l'unificazione caratterizzano lo sviluppo del genere del romanzo in Italia: il manzonismo assolve a un compito di tipo educativo, attenendosi a quelle che erano le aspettative governative, mentre il movimento degli scapigliati presenta una narrativa dal carattere sperimentale e ispirato ai modelli europei.

La Scapigliatura, nata all'inizio degli anni Sessanta a Milano e diffusasi poco dopo a Torino, già all'inizio del decennio successivo entra in crisi, ma alcuni dei suoi modi

²¹³ Il riferimento è al romanzo di costume borghese, quello psicologico, quello sociale, il romanzo fantastico e quello avventuroso fino a quello umoristico.

continuano anche successivamente. Il termine «scapigliato» deriva da un'opera di Cletto Arrighi del 1862, *La Scapigliatura e il 6 febbraio. Un dramma di famiglia*, che traduce la parola *bohème*, la quale indicava l'esistenza sregolata dei giovani artisti sradicati.

Gli scapigliati si configurano come «uno schieramento di scrittori in armi contro la società»;²¹⁴ non si riconoscono nell'Italia uscita dal processo risorgimentale, non ne accettano il manzonismo dominante, con le conseguenti soluzioni linguistiche e pedagogiche. Avvertono con forza il disagio della perdita dell'aureola da parte della figura del poeta che, nella vita frenetica della modernità, l'ha smarrita nel fango.²¹⁵

Gli scapigliati in parte sviluppano dei nuclei tematici che saranno in seguito pienamente approfonditi dal Decadentismo, quali il senso di inquietudine, l'attrazione per l'ignoto e il mistero; dall'altro lato si dedicano a una produzione dal carattere realista, con l'intento di rappresentare la decadenza morale della modernità, la perdita di ideali, la crisi dei valori, con attenzione al lavoro e alla vita del mondo rurale. Queste dimensioni trovano pieno sviluppo nel movimento del Verismo italiano.

Alcuni esponenti della Scapigliatura sono già stati precedentemente citati nel paragrafo relativo allo sviluppo del romanzo di formazione, in quanto autori di testi dove la *bildung* dei protagonisti ha un esito negativo: *Una nobile follia* di Igino Ugo Tarchetti, *Vita di Alberto Pisani* di Carlo Dossi, a cui si aggiungono le produzioni di Camillo Boito, i fratelli Arrigo ed Emilio Praga. I personaggi, alla fine di questi romanzi, si rivelano incapaci di completare il loro percorso di formazione. Il fallimento del processo di crescita coincide solitamente con il suicidio o con la morte del protagonista in una società definita come corrotta e incapace di offrire una possibile alternativa. *Una nobile follia* di Tarchetti racconta la tormentata esistenza di Filippo Sporta, costretto ad abbandonare la donna amata per combattere la Guerra di Crimea. Durante gli scontri uccide un soldato russo cadendo in uno stato di profondo turbamento che lo conduce alla follia e sul finale alla morte. *Vita di Alberto Pisani* di Dossi, scritta in terza persona, si configura come un'autobiografia mascherata in cui Alberto Pisani, il protagonista, vuole conquistare la gloria e l'amore: per farlo scrive un libro che viene accolto con successo da parte del pubblico e soprattutto viene apprezzato da Claudia, la donna che lui ama. La fanciulla

²¹⁴ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1969, p. 132.

²¹⁵ *Perdita d'aureola* è un poemetto in prosa che appartiene alla raccolta *Lo Spleen di Parigi*, pubblicata da Baudelaire nel 1869. Il poeta moderno vive nell'anonimato, lontano dall'Olimpo in cui prima risiedeva.

però muore e il protagonista si suicida nella scena finale, dai tratti macabri, in linea con il gusto scapigliato.

La narrativa di questo gruppo di autori rimane lontana dal compito di educazione nazionale voluto dal governo, a cui invece aderisce la narrativa per ragazzi, in cui primeggiano De Amicis e Collodi. Il motivo sta nell'influenza che il vivace ambiente milanese subisce dal momento in cui arrivano in Italia le prime traduzioni delle opere dei naturalisti francesi, rivolte ad assolvere altri obiettivi narrativi.

1.2 Il Naturalismo francese e il Verismo italiano

A partire dagli anni Settanta del XIX secolo, il movimento del Naturalismo francese penetra in Italia, esercitando una pressione crescente sul panorama letterario postunitario. In realtà è solo in seguito all'entusiastica recensione a *L'Assommoir* di Émile Zola, pubblicata da Luigi Capuana sul «Corriere della Sera» il 10 marzo 1877 che molti romanzieri e critici (lo stesso Capuana, Federico De Roberto, Giovanni Verga) si impegnano con consapevolezza nell'elaborare un progetto relativo allo sviluppo del romanzo moderno, ispirato ai principi naturalistici francesi, ma adattato alla sensibilità italiana.²¹⁶ Questo nucleo di autori si riunisce a Milano tra la fine del 1877 e l'inizio del 1878 dando vita al movimento del Verismo.

Il Naturalismo francese, figlio dello spirito positivista, si afferma nella seconda metà del XIX secolo come un movimento letterario volto ad applicare i principi del metodo scientifico alla narrazione. Sorge in Francia e successivamente si diffonde nel resto d'Europa. Fortemente influenzato dal determinismo materialistico si propone di riprodurre la realtà in modo oggettivo, sistematico, rifiutando gli eccessi e la fantasia degli artisti romantici.

Il filosofo francese Hyppolite Taine (1828-1893) è il primo teorico del Naturalismo che nel 1865, nell'opera *Philosophie de l'art*, perfeziona il concetto dei «tre fattori» comparso originariamente nell'*Introduzione* alla sua *Historie de la littérature anglaise* (1863). La

²¹⁶ Per una ricostruzione di carattere storico-culturale del primo ventennio dopo l'Unità e soprattutto dei movimenti attivi in Europa nello stesso periodo faccio riferimento a P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, pp. 9-13.

letteratura, per il filosofo, ha il ruolo di studiare i «fenomeni spirituali umani», relativi cioè al comportamento dell'uomo. Taine sostiene che questi comportamenti sono determinati da tre fattori: «race, milieu e moment».²¹⁷ In ordine, la razza, che viene intesa come patrimonio genetico tramandato da genitori a figli, l'ambiente sociale e il momento storico. Questi fattori concorrono in maniera meccanicistica a determinare le azioni dell'uomo. Anche la letteratura, poiché indaga sull'agire umano, dimostra di avere un'utilità pratica indirizzata a migliorarne l'esistenza. In tal senso è come se il romanzo diventasse una grande inchiesta con l'uomo come proprio oggetto.

In questa direzione *La Comédie humaine* di Honoré de Balzac (1799-1850) è un punto di riferimento per lo sviluppo dell'intero movimento, una monumentale raccolta di romanzi, e altri testi dove l'umanità viene descritta nel legame imprescindibile che essa ha con il proprio contesto. Va ricordata anche la lettera di Gustave Flaubert datata 18 marzo 1857 indirizzata a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, nella quale lo scrittore dichiara il principio di impersonalità, un punto fondamentale per la produzione dell'intero movimento: l'autore, nella sua opera di scrittura, è paragonato a Dio nel momento della creazione, «invisibile e onnipotente; deve essere percepito ovunque, ma non visto».²¹⁸

Nella *Prefazione* al celebre romanzo *Germine Lacerteux* del 1865, opera dei Fratelli Goncourt, in cui viene raccontata la storia di una domestica che conduce una doppia vita ed è succube dell'uomo che ama, gli autori appaiono consapevoli dell'originalità della proposta narrativa del loro romanzo e consci, con esso, di contrastare i gusti del proprio pubblico, abituato alle storie con lieto fine e non a descrizioni crude e dirette della realtà più degradata:

Oggi, che il Romanzo si estende e s'ingrandisce a essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e delle inchieste sociali, ora che esso sta diventando, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la Storia morale contemporanea, ora che il romanzo si è imposto agli studi e i doveri delle scienze, può rivendicare la libertà e la franchezza.²¹⁹

Nel saggio *Il romanzo sperimentale* del 1880 Émile Zola, autore de *L'Assommoir*, l'opera più rappresentativa dell'intero movimento, realizza una riflessione di carattere metaletterario destinata a diventare il principale manifesto del Naturalismo francese.

²¹⁷ Cfr. H. TAINE, *Filosofia dell'arte*, Milano, Bompiani, 2001.

²¹⁸ Il testo della lettera originale si può leggere al seguente link, <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/18-mars-1857-de-gustave-flaubert-a-m-s-leroyer-de-chantepie/?year=1857&tab=from&page=4>.

²¹⁹ Si legga E. e J. DE GONCOURT, *Germine Lacerteux*, *Prefazione*, Torino, Utet, 1965.

L'autore attribuisce al processo attraverso cui il narratore costruisce il romanzo sperimentale le stesse caratteristiche del procedimento di un esperimento scientifico: «Il romanziere è insieme un osservatore ed uno sperimentatore» il quale, nell'esperimento che il romanzo naturalista rappresenta, pone il soggetto in un ambiente e osserva ciò che esso produce su di lui: «è innegabile che il romanzo naturalista, quale ora lo intendiamo, sia un vero e proprio esperimento che il romanziere compie sull'uomo con l'aiuto dell'osservatore».²²⁰ Zola fa propri i principi del determinismo elaborato da Taine: il ciclo de *I Rougon-Macquart* che seguono le vicende di una stessa famiglia per cinque generazioni, è in grado di mettere in relazione la storia con gli effetti sociali e psicologici dei singoli individui.

Tutta questa serie di testi, che rappresentano le tappe fondamentali dello sviluppo ideologico del Naturalismo francese, arriva in Italia trovando grande diffusione nel contesto milanese. Soprattutto i romanzi di Zola incontrano l'interesse di alcuni autori italiani che in questo momento sentono l'esigenza di raccontare la realtà del neonato Regno d'Italia: Giovanni Verga, Luigi Capuana seguiti da Federico De Roberto sono i principali esponenti del nascente Verismo italiano, un movimento che risponde a tale necessità di rappresentazione.

Luigi Capuana (1839-1915) è il teorico del Verismo, aderisce alle suggestioni francesi ed elabora «la poetica del vero». Nato in provincia di Catania alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento, nel 1879 pubblica il primo romanzo verista italiano, *Giacinta*, con la celebre dedica a Zola. È collaboratore del «Corriere della Sera» e nel 1882, dopo essersi trasferito a Roma, arriva alla direzione de «Il Fanfulla della Domenica». Si tratta di un autore molto prolifico: tra le sue produzioni più riuscite si segnala il romanzo *Il marchese di Roccaverdina* del 1901, un'opera che concilia l'impianto realista, derivato dalla sua militanza nel Verismo, e i suoi interessi di carattere psicologico e spirituale.²²¹

Federico De Roberto (1861-1927), allievo di Capuana e Verga, appartenendo alla generazione successiva a quella dei suoi maestri, colloca fin dall'inizio la sua produzione in un dichiarato pessimismo, senza la necessità di distaccarsi da una tradizione di stampo romantico-risorgimentale. A seguito dell'impegno nell'ambito giornalistico e saggistico

²²⁰ Cfr. E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980.

²²¹ Come ricorda P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 9-13.

aderisce definitivamente al Naturalismo e al principio dell'impersonalità con la produzione novellistica degli anni Ottanta. A differenza dei suoi maestri non si rivolge al mondo rurale, ma a quello borghese e nobile, mostrandone la meschinità e la decadenza morale. Lo testimoniano i suoi romanzi: *L'illusione* (1891), *I Viceré* (1894) e *L'imperio* (1929) sono testi dedicati alla storia della famiglia aristocratica degli Uzeda, principi di Francalanza. Sono romanzi dal carattere cupo, che raccontano la decadenza morale dei membri di questa famiglia che si protrae da una generazione all'altra.

Fra gli scrittori che aderiscono al Verismo, anche se con minor consapevolezza intellettuale, ricordo i nomi di Matilde Serao per la realtà napoletana e dei toscani Renato Fucini e Mario Pratesi.

Giovanni Verga e Luigi Capuana, i più rappresentativi del gruppo e i più anziani, elaborano la loro poetica a Milano, mantenendo un contatto diretto con gli ambienti scapigliati.

1.3 Lo sviluppo del Verismo italiano

Come segnala Roberto Bigazzi nel già citato saggio *I colori del vero* del 1969, Francesco De Sanctis, critico letterario e personalità di grande rilievo nella seconda metà del XIX secolo, in Italia fu uno dei primi ad interessarsi al Positivismo e alla produzione di Zola, al quale dedica due saggi: *Studio sopra Emilio*, in cui esamina il ciclo de *I Rougon-Macquart* e prende forma l'«ideale di Zola», e uno dedicato a *L'Assommoir*, *Zola e «L'Assommoir»*.²²² Da queste produzioni si delinea la posizione di De Sanctis rispetto al movimento francese: il critico non accetta le formule scientifiche del Naturalismo, ma riconosce che la novità della lezione zoliana può liberare i letterati italiani dalla «malattia dell'ideale», cioè da quegli atteggiamenti retorici, idealistici, patetici e indurli invece a «un bagno nella realtà».

De Sanctis organizza un programma etico in grado di superare il distruttivo «individualismo» del secolo e di essere lo strumento di salvezza per la «malattia

²²² Cfr. F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola e Zola e «L'Assommoir»*, in ID., *Saggi critici*, vol. III, a cura di L. Russo, Bari, Editori Laterza, 1952, pp. 234-276 e ivi, pp. 277-299.

romantica», definendo così una nuova idea di arte. I saggi di De Sanctis si rivolgono al passato con uno spirito polemico e mostrano il desiderio di un futuro mutato.²²³

Questo è il realismo di Zola. Da una parte si vede nelle sue rappresentazioni un lungo studio del reale, una grande scrupolosità a coglierlo così com'è vero dal vero, a riprodurlo nella sua obbiettività con la curiosità e l'interesse dello scienziato, e senza aggiungervi di suo nulla, soffocando le sue idee e i suoi sentimenti. [...] e con una perfetta indifferenza dell'artista, come se analizzasse un pezzo anatomico, sfugge un sentimento dell'ideale tanto più vivo, quanto è maggiore quella esattezza e quella indifferenza.²²⁴

Il risultato di una tale operazione è quello che De Sanctis definisce «vita», dove si intende la «capacità dell'artista di raggiungere la sutura tra il concetto e la sua espressione artistica, che ha per termine medio il confronto del concetto con la realtà». ²²⁵ Ne consegue che lo scrittore deve saper «obliarsi nelle creature della sua fantasia», ²²⁶ cioè superare l'individualismo del singolo e ricercare la verità umana e artistica che emerge solo da una visione totale della realtà. ²²⁷

Così come De Sanctis, anche Capuana mette da parte l'aspetto scientifico proposto dal naturalismo francese, soffermandosi principalmente sull'aspetto compositivo del movimento. Il Verismo viene da lui concepito non come una teoria dell'arte, ma come un vero metodo di scrittura che sul piano formale si basa sulla perfetta impersonalità e sull'adeguamento dello stile al soggetto, dell'ambiente al contenuto.²²⁸

Il fatto che l'autore venga espulso e che al suo posto emerga una evidente oggettività comporta l'abbandono di un modo esclusivo di guardare le cose e la conseguente priorità intesa a dare una colorazione adeguata agli oggetti: non è un'idea nuova nell'ambiente milanese, ma esprime l'oggettività che De Sanctis legge in Zola e il proposito di Verga di rendere con mezzi *adatti* i vari livelli della *Marea* e in seguito dei *Vinti*.²²⁹

Lo sperimentalismo zoliano viene tradotto in Italia dal Verismo, il quale ne richiama la forma, ma ne rifiuta il moralismo, impegnandosi a registrare il reale nella sua totalità,

²²³ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 42

²²⁴ Si legga F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi critici*, vol. III, cit., p. 258.

²²⁵ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 43.

²²⁶ Rimando a F. DE SANCTIS, «Beatrice Cenci». *Storia del secolo XVI, di F. D. Guerrazzi*, in ID., *Saggi critici*, vol. I, cit. pp. 25-43: p. 34.

²²⁷ Si legga R. BIGAZZI, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 43.

²²⁸ Ne discute P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 39-40.

²²⁹ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 240.

attribuendo molta importanza ai fatti e ai personaggi, con uno stile semplice, ma adeguato al soggetto.²³⁰

Nonostante ci siano delle evidenti analogie, Naturalismo e Verismo presentano delle tangibili dicotomie. Il Verismo si concentra su un ambiente rurale e contadino, realizzando un piano narrativo diverso da quello offerto dal naturalismo francese, che invece descrive la realtà del proletariato. A questa differenza si legano ideologie contrastanti, poiché quella verista appare rassegnata e priva di una denuncia esplicita, mentre quella naturalista è attraversata da una speranza di riscatto. Anche il ruolo del narratore si diversifica: l'impersonalità naturalista insiste sul distacco dell'osservatore che giudica dall'alto i rivolgimenti sociali, mentre la posizione verista non prevede un punto di vista esterno alla narrazione, ma interno al mondo degli umili, i quali prendono direttamente la parola.

Il verismo italiano tende a ridurre la teoria naturalista a una modalità di scrittura, privilegiando l'aspetto tecnico-formale e concentrandosi sulla teoria della forma inerente al soggetto. L'impegno sociale risulta essere minore, in quanto i veristi italiani hanno ideologie di stampo conservatore o reazionario, data la loro provenienza da famiglie di proprietari terrieri del sud Italia: vivono lontani dalla realtà cittadina e operaia dei naturalisti francesi, orientati verso posizioni democratiche, radicali e socialiste.²³¹

2.1 Giovanni Verga: la rivoluzione del romanzo moderno

Nato a Catania nel 1840 da una famiglia agiata di proprietari terrieri, Giovanni Verga, con i suoi trent'anni di attività letteraria intensa e costante (1860-1890) si distingue come un autore centrale nel panorama culturale dell'Italia postunitaria, ma soprattutto nello sviluppo del movimento del Verismo. Dopo il trasferimento nel novembre del 1872 a Milano partecipa attivamente alla vita letteraria della città: Milano in quel momento rappresentava una finestra diretta sui movimenti che animavano l'Europa. È qui che Verga frequenta i salotti e i caffè dove instaura amicizie con gli scrittori scapigliati, tra cui i fratelli Boito ed Emilio Praga. Proprio durante il soggiorno milanese Verga comprende

²³⁰ Si legga. *ivi*, p. 128.

²³¹ Cfr. R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *Le parole le cose, Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*, cit., p. 86.

che l'epoca romantica è definitivamente finita: Milano, capitale economica dell'intero paese, è il luogo dove emerge chiaro all'autore il funzionamento meccanicistico della realtà, che ha travolto anche l'arte, facendola apparire come un «lusso inutile», in un mondo dove dominano «le Banche e le imprese industriali».²³² Le prime pubblicazioni di questi anni testimoniano l'influenza dell'ambiente milanese nella produzione dell'autore che, dopo aver ricevuto un'educazione basata su valori romantico-risorgimentali,²³³ modifica la propria linea narrativa: *Eva*, *Tigre reale*, *Eros*, ma soprattutto la pubblicazione di *Nedda* nel 1874 mostra come Verga inizia a declinare il naturalismo francese all'esigenza di rappresentazione dell'ambiente italiano, con una novella che contiene per la prima volta tematiche siciliane di gusto verista.²³⁴

L'arrivo di Capuana a Milano nel 1877 segna la costituzione di un gruppo di autori e critici che si proponeva di dedicarsi all'evoluzione e alla maturazione della struttura del romanzo moderno, aderendo al programma naturalistico di Zola. Oltre alla presenza di Verga e dell'amico e collega Capuana, si segnala la partecipazione del critico e giornalista Felice Cameroni. La novella *Rosso Malpelo*, pubblicata nel 1878, è considerata la prima produzione di carattere naturalista o verista di Verga.

Nel decennio tra il 1880 e il 1889 Verga scrive le sue opere più celebri: la raccolta verista *Vita dei campi* nel 1880, *I Malavoglia* nel 1881, nel 1883 *Novelle rusticane*, *Per le vie e*

²³² Cfr. G. VERGA, *Eva*, *Premessa*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 4. Nella stessa direzione, la lettera indirizzata a Capuana datata 7 febbraio 1873 delinea invece la nuova posizione dell'intellettuale, un tempo depositario dei valori autentici, ma ora subordinato a svolgere compiti degradanti e ad assumere una posizione marginale nella società, impegnato in una resistenza quasi eroica: «Tu sai meglio di me che in questa via crucis ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare fra gli *ebrei erranti* di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali scopano la via ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti; ora perdio!, tu sei di quelli che devono restare sul campo o morirci, colla fronte alta e la coscienza tranquilla. Non ridere della mia poesia senza rime. Sono in un momento di disgusto e di nausea vedendo d'avvicino tanti pettegolezzi, tante menzogne, e tante ladre usure sul più sacro lavoro dell'uomo». Rimando a G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 30-31.

²³³ La sua primissima produzione lo testimonia: *Amore e patria*, un testo caratterizzato da un intreccio e un'ambientazione esotica mal gestita (il contesto è quello della rivoluzione americana); *I carbonari della montagna* (1861-62), che si ispira alle rivolte popolari contro il regno di Murat; *Sulle lagune* (1863), romanzo patriottico di ambientazione veneziana; *Una peccatrice* (1866), dove l'abbandono della tematica storico-politica non implica la realizzazione di un romanzo privo di forti tinte romantiche. Rimando a P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 13-24.

²³⁴ La narrativa filantropico-sociale che si afferma tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, ispirata al racconto campagnolo degli anni Quaranta, si occupava di problemi sociali in chiave paternalistica e moralmente orientata (in parte in linea con la lezione manzoniana). Verga, prima del trasferimento a Milano, tra il 1869 e il 1872 vive a Firenze, dove conosce la produzione di Francesco Dall'Ongaro e di Caterina Percoto, che influenzano l'autore siciliano (si pensi a *Storia di una capinera* e al dramma *Rose caduche*).

Cavalleria rusticana, nel 1887 le novelle *Vagabondaggio* e le due edizioni di *Mastro Don Gesualdo* (1888-1889).²³⁵

Come sottolinea Romano Luperini nei suoi numerosi studi dedicati all'autore, è con Verga che inizia il romanzo moderno. Insieme ad Alessandro Manzoni, Verga rappresenta l'apice della narrativa ottocentesca in Italia. Manzoni vive nell'età romantica, mentre Verga affronta i difficili anni della delusione postunitaria. Con *I promessi sposi* Manzoni realizza un romanzo dall'impronta fortemente classica in cui il romanticismo si concilia con un atteggiamento di distacco ironico dai personaggi presenti nella vicenda: la nascita del romanzo in Italia senza Manzoni non sarebbe stata possibile, ma senza la figura di Verga il romanzo moderno non avrebbe avuto la possibilità di svilupparsi.

Manzoni si serve del narratore onnisciente che conduce da una posizione sopraelevata lo svolgimento dell'azione. Questa prospettiva viene messa da parte da Verga che sia ne *I Malavoglia* sia nel *Mastro don-Gesualdo* sovrappone il proprio punto di vista con quello dei protagonisti rappresentati. Manzoni, rispetto a Verga è pienamente inserito nella costruzione della storia nazionale del Paese, per questo assume e interpreta i valori e le aspirazioni della borghesia risorgimentale. I *Promessi sposi* si configurano come un modello letterario, linguistico ed etico per la società da costruire.²³⁶

Con *I Malavoglia* si ha una rivoluzione tematica e stilistica che apre il campo al romanzo moderno. Si identifica come rivoluzione tematica la presenza delle classi popolari che sono le protagoniste delle opere del Verga verista, quello di *Vita dei campi*, delle *Novelle rusticane*, de *I Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*. Gli «umili» erano già presenti in Manzoni, ma nel romanzo vengono trattati con distacco, dall'alta prospettiva dell'autore. Ora invece diventano protagonisti e tutta la storia è condotta dal loro livello. È il punto di vista dal basso ad essere rivoluzionario.

Alla rivoluzione tematica si accompagna una rivoluzione stilistica, in quanto vedere le cose dal basso, farsi «piccini piccini» e «chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e

²³⁵ Accanto a queste produzioni letterarie dal carattere impegnato, Verga conserva un filone narrativo destinato a un pubblico più ampio che prediligeva tematiche e ambientazioni mondane: nel 1882 pubblica *Il marito di Elena* e nel 1884 *Drammi intimi*, che sono novelle in cui momentaneamente l'autore abbandona l'universo popolare per dedicarsi alle classi sociali elevate.

²³⁶ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in ID. *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori editore, 1980, pp. 15-40: p. 21.

guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»²³⁷ si presenta come una prospettiva del tutto nuova. In Verga, soprattutto quello de *I Malavoglia*, il narratore onnisciente scompare e a parlare è un narratore che racconta la vicenda da un'ottica che non ha nulla a che vedere con quella dell'autore (che è un borghese). Sono i personaggi popolari a narrare, i quali esprimono la cultura delle masse popolari, caratterizzata dai proverbi, dai modi di dire, in una visuale religiosa. Si tratta di una tecnica che anima la narrazione corale e popolare, dove a prendere il sopravvento sono i valori di questa comunità cinica, superstiziosa e meschina.

L'impersonalità non è un'invenzione di Verga, ma dei naturalisti francesi. Una prima forma di impersonalità si riconosce in Flaubert, ma è soprattutto Zola, il maestro del naturalismo francese, a ricorrere a tale artificio, in particolare, ne *L'Assommoir*: è il settimo romanzo del ciclo de *I Rougon-Macquart* in cui Zola descrive e analizza la miseria della classe operaia. La triste vicenda della protagonista Gervasia racconta la sconfitta dell'individuo, dove il valore e l'integrità vengono distrutti dal sistema sociale ed economico dell'età industriale, che annienta il singolo. Fin dalla sua apparizione il testo viene considerato scandaloso e immorale, ma Zola, nella *Prefazione* al testo afferma:

Ho voluto dipingere la deriva inevitabile di una famiglia operaia, nell'ambiente appestato delle nostre periferie. Al fondo dell'ubriachezza e dell'ozio forzato, ci sono il rilassamento dei legami familiari, le lordure della promiscuità, la perdita progressiva dei sentimenti onesti, quindi alla fine il ludibrio e la morte. È la morale in azione, semplicemente. *L'Assommoir* è certamente il più casto dei miei libri.²³⁸

L'avanguardia degli schemi narrativi adottati dal Verga verista si pone in relazione diretta con la crisi storica in atto: l'autore vive la contraddizione e la drammaticità di questo momento, in quanto parte di una delle ultime generazioni di educazione romantico-risorgimentale. Nell'Italia dominata dall'interesse economico, dal potere delle banche e dell'industria il ruolo di protagonismo culturale che nell'età romantica era riservato agli intellettuali è ormai impensabile. L'artista è chiamato a ridimensionare le proprie aspettative e a limitarsi a una documentazione scientifica: in alcuni casi la denuncia è ancora possibile, ma essa deve rimanere implicita.²³⁹

²³⁷ Cfr. G. VERGA, *Fantasticherie, Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 131.

²³⁸ Cfr. E. ZOLA, *L'Assommoir*, Roma, G. Casini, 1966.

²³⁹ LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L., MARCHESE F., *Le parole le cose, Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*, cit., p. 105.

In una fase iniziale Verga reagisce orientando la ricerca verso i valori tradizionali della società rurale della Sicilia, ma successivamente approda a un «pessimismo materialistico» dove a prevalere sono l'«interesse» e la «roba»: ne *I Malavoglia* questa sfiducia convive ancora con un «simbolismo romantico», mentre in *Mastro Don Gesualdo* il realismo diventa distruttivo, escludendo così ogni possibile alternativa.²⁴⁰

2.2 La tecnica narrativa del Verga verista

Nella celebre lettera a Salvatore Paola Verdura datata Milano, 21 aprile 1878, Giovanni Verga illustra all'amico catanese il suo progetto più ambizioso: una serie di cinque «racconti» dal titolo iniziale di *Marea*,²⁴¹ capaci di rendere un'immagine completa della società, deliberatamente impostata in una prospettiva di darwinismo sociale:²⁴²

una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano.²⁴³

A fare la sua comparsa nella lettera non è solo l'enunciazione della serie, ma il senso di quella marea che travolge, dove ogni romanzo descrive un ambiente sociale con un linguaggio e una forma adatti a quel contesto:

Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno: 1° Padron 'Ntoni; 2° Mastro don Gesualdo; 3° La Duchessa delle Gargantes; 4° L'On. Scipioni; 5° L'uomo di lusso. Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti.²⁴⁴

L'autore dichiara l'intento di indagare la struttura e la composizione della società italiana nella sua totalità, non tralasciandone nessun aspetto, rivolgendosi sia ai ceti subalterni radicati nelle periferie della Nazione, sia alle classi agiate dei contesti urbani.²⁴⁵ Rispettando le premesse della lettera a Verdura, nella *Prefazione* a *I Malavoglia*, il

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Verga, in seguito, modificherà il titolo della raccolta in *Ciclo dei vinti*.

²⁴² Cfr. P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 61.

²⁴³ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni editore, 1979, p. 78.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., p. 15.

romanzo che apre la serie dei vinti,²⁴⁶ Verga colloca la grande questione del «progresso», che costituisce il filo rosso della sua riflessione sociale, i cui effetti vengono registrati nell'opera. Per «progresso» si intende l'insieme delle forze produttive e dei processi sociali che prendono avvio a partire dall'Unità e che spingono progressivamente il Paese a inserirsi nella direzione del moderno capitalismo di base industriale, su modello degli altri paesi europei: nella prefazione viene definito come il «cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità».²⁴⁷

L'incompletezza del ciclo potrebbe suggerire una ristrettezza dell'indagine rispetto a quelli che erano stati i presupposti iniziali, ma come segnala Guido Baldi nel saggio *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, «le tendenze essenziali del processo si delineano egualmente con chiarezza»:²⁴⁸ ne *I Malavoglia* emergono gli effetti disgreganti prodotti dalle trasformazioni economiche del piccolo villaggio di pescatori che, immobile e caratterizzato da un sistema socio-economico ancora arcaico, viene travolto e corroso da tali rivolgimenti, attivati a partire dal periodo postunitario; nel *Mastro don Gesualdo* si indagano le radici della nuova realtà meccanicistica affermata, che offrono un'interpretazione abile a comprenderne la logica.

Per cogliere la tecnica narrativa di Verga è fondamentale chiarire quale sia la prospettiva da cui questo «progresso» viene guardato e registrato, quale sia il punto di vista di classe che viene adottato. Verga non propone una celebrazione della borghesia riconoscendola nel suo ruolo di guida nello sviluppo economico e politico del nuovo stato unitario: pur ammettendo la grandiosità del processo da essa guidato, ne sottolinea gli aspetti più negativi. Al centro ci sono i vizi di questo sistema: l'avidità, l'egoismo, la lotta per la sopravvivenza, dove non c'è spazio per alcun senso di pietà verso i deboli.²⁴⁹ Questa prospettiva viene dichiarata non solo nella programmatica *Prefazione* a *I Malavoglia*, ma

²⁴⁶ In una lettera all'editore Treves del settembre del 1875 Verga annuncia di star lavorando al «bozzetto marinaresco» dal titolo *Padron 'Ntoni*. All'inizio del 1878 l'autore aderisce tradizionalmente al Verismo e abbandona il progetto del «bozzetto», cioè il racconto campagnolo di stampo filantropico-sociale. In una lettera del maggio del 1878 indirizzata a Capuana, Verga annuncia che si dedicherà a un progetto nuovo, dal titolo *I Malavoglia*. Il titolo è una 'ngiuria, un soprannome scherzoso che permette all'autore di assumere, già al momento della titolazione, la prospettiva e l'ottica dei personaggi che animano la vicenda del romanzo. In questa stessa lettera Verga rivolge la richiesta all'amico Capuana di fornirgli una raccolta di *Proverbi e modi di dire siciliani*.

²⁴⁷ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, *Prefazione*, cit., p. 12.

²⁴⁸ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., p. 16.

²⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 17.

viene confermata dal contenuto dell'opera, in quanto le vittime di questo sviluppo capitalistico ne costituiscono l'oggetto narrativo: i «vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravveggenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, che saranno sorpassati domani».²⁵⁰

Come sottolinea Baldi, la posizione anticapitalista che Verga assume nella rappresentazione della realtà contemporanea, non deve suggerire che quella di Verga sia «un'ideologia contadina», dove si fa spazio un forte sentimento di nostalgia verso un mondo che non c'è più, arcaico, primordiale, rappresentato dalla campagna che, contrapposta al mondo delle «Banche» e delle «Imprese industriali», figura come una dimensione edenica perduta, dove risiedono i valori più autentici che non trovano più spazio nel materialismo della società moderna, dove il «progresso» è avanzato.²⁵¹ Verga assume la prospettiva verista, che consiste nel dedicarsi con un intento di tipo conoscitivo nei confronti della realtà, in una dimensione dove l'analisi scientifica e la rappresentazione naturalistica non lasciano spazio a sviluppi nostalgici e lirici. Si ammettono delle eccezioni che riguardano soprattutto i primi testi veristi realizzati da Verga, che presentano ancora una componente di vago gusto romantico e scapigliato: in tale direzione *Fantasticheria*, novella che apre la raccolta di *Vita dei campi*, a cui Verga si dedica prima del 1878, è un testo dove «la pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione» nel villaggio di Acitrezza, quella «religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano» sembrano, agli occhi del narratore, la soluzione alle «irrequietudini del pensiero vagabondo» che caratterizzano la società cittadina.²⁵² Anche nella lettera diretta a Capuana del 14 marzo 1879 Verga parla della sua intenzione di voler dare al *Padron 'Ntoni* «quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizi, quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti».²⁵³ Questi sono gli anni della maturazione della poetica verista del Verga, in cui si

²⁵⁰ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, Prefazione, cit., pp. 12-13.

²⁵¹ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 21-22.

²⁵² Cfr. G. VERGA, *Fantasticheria*, *Tutte le novelle*, cit., pp. 135-136.

²⁵³ Rimando a ID., *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 114.

riconoscono delle spinte a volte contrastanti: se si pensa nuovamente alla lettera indirizzata a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, il ciclo viene inteso invece come un progetto deliberatamente naturalistico, dove la «lotta per la vita» che l'autore intende indagare riguarda tutti i livelli della società.²⁵⁴

Dopo questa fase, attraversata dalla conoscenza e dall'apprezzamento delle opere di Zola, dagli interessi condivisi con Capuana e dagli altri componenti del circolo milanese, l'approfondimento delle prospettive naturalistiche e sperimentali portano Verga a aderire completamente a un atteggiamento conoscitivo del reale, a discapito di ogni altra posizione. Sia in *Jeli il pastore* che in *Rosso Malpelo*, le novelle più mature del percorso verista di Verga della raccolta *Vita dei campi*, non vedono la campagna assumere una connotazione mitologica o edenica: in *Jeli il pastore* il protagonista esprime una posizione primordiale, di innocenza primitiva, ma rappresenta un'eccezione di quel mondo rurale che è dominato dall'interesse e dalla sopraffazione (non a caso il conflitto con Mara comincia già nell'età infantile, caratterizzata dal rapporto di armonia di Jeli con il mondo naturale). Allo stesso modo, il mondo popolare della novella di *Rosso Malpelo* non è «rifugio dei valori tradizionali e di una primordiale sanità di vita», ma risponde al meccanismo dell'utile, della sopraffazione su chi è più debole: è dominato dalle stesse leggi che regolano la vita cittadina.²⁵⁵

Nel caso de *I Malavoglia* la famiglia Toscano è indubbiamente depositaria di valori tradizionali quali il «nido», l'onore, la laboriosità, la solidarietà, ma essa non esaurisce la rappresentazione dell'intero mondo popolare-provinciale, che è invece rappresentato dalla comunità del villaggio che ispira un'azione rivolta all'egoismo individuale, al cinismo e ignora ogni senso di umanità. L'idealizzazione non investe tutto il mondo degli «umili», ma solamente alcuni individui che vengono selezionati dall'autore non per la loro appartenenza agli strati subalterni, bensì per una scelta soggettiva che ritaglia una «zona franca» nel difficile scenario della realtà moderna.²⁵⁶

²⁵⁴ Una «lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità». Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 79.

²⁵⁵ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 23-24.

²⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 25.

Seguendo l'analisi di Baldi, l'elemento che permette a Verga di non cedere a un'idealizzazione regressiva e primitiva del mondo rurale, in contrapposizione alla realtà capitalistica della città è costituito dal suo pessimismo materialistico: la società delineata dall'autore è intrinsecamente fondata sul conflitto, condizione che non può essere superata in alcun modo e per la quale Verga non propone nessuna alternativa, limitandosi a registrare la realtà così come appare. Il pessimismo permette a Verga di sfuggire alla mitizzazione della campagna e di tutelarsi da una rappresentazione del mondo degli umili secondo un'ottica sociale dai tratti umanitari, impegnata a denunciare l'ingiustizia, applicando ai soggetti sovrastati uno sguardo pietoso.²⁵⁷ La materia di *Rosso Malpelo* e de *I Malavoglia* avrebbe in sé una forte tendenza populistica e deamicisiana: nel primo caso si riconosce un'operazione di carattere filantropico, con un intento di denuncia riguardo la condizione del lavoro minorile nelle miniere; nel secondo caso si tratta della storia della sventura che si abbatte su una povera famiglia che, solo grazie ai saldi valori tradizionali (la laboriosità, l'altruismo, il sapersi accontentare, la forza dell'unione familiare) riesce a sopportare tutto ciò che gli accade.²⁵⁸ Nonostante Verga conservi delle componenti irrimediabilmente filantropiche e sentimentali, è l'acquisizione di una visione strettamente materialistica della realtà ad escludere ogni abbandono commosso e compassionevole nella rappresentazione degli «umili».

La sfiducia, l'assenza di alternative, la convinzione che il meccanicismo domina ogni livello della realtà, che il mondo sia immutabile e imm modificabile, giustificano la rinuncia da parte di Verga all'onniscienza: l'autore non giudica, non spiega e non commenta ciò che accade, perché farlo significherebbe nutrire fiducia in un altro tipo di prospettiva che Verga però non presenta. L'opera d'arte deve sembrare «essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore»,²⁵⁹ senza alcuna mediazione da parte dello scrittore.

Nell'ottica dell'«artificio della regressione» Verga rinuncia ai suoi occhi borghesi, ai suoi valori, ai suoi parametri e regredisce come un anonimo narratore popolare che fa parte dello stesso ambiente sociale che sta narrando. È un autore interno e come tale ha una visione parziale e spesso deformata dei fatti: la scala di valori condivisa dallo scrittore e

²⁵⁷ Si legga ivi, p. 28.

²⁵⁸ Ivi, pp. 29-30.

²⁵⁹ Cfr. G. VERGA, *L'amante di Gramigna, Tutte le novelle*, cit., p. 203.

dal lettore rimane implicita alla narrazione, dove invece vigono altri principi. «Regredire» per Verga non assume il significato contemporaneo, ma indica un procedimento tecnico e attuato con coscienza, che vede l'assenza del conflitto tra un oggetto negativo e un soggetto giudicante, perché tutto si riduce ad un'unica dimensione.²⁶⁰

3.1 *Il romanzo de I Malavoglia: genesi e apparizione*

Il romanzo de *I Malavoglia*, pubblicato da Verga nel febbraio del 1881 per i tipi dell'editore Treves rappresenta il primo tassello del *Ciclo dei vinti*, il progetto più ambizioso che l'autore porta avanti e che, con il titolo iniziale di *Marea*, si poneva l'obiettivo di esplorare le conseguenze del «progresso» e la lotta per la sopravvivenza presente in tutte le classi sociali, con una serie di romanzi che sembrano suggerire «uno schema interpretativo di tipo evoluzionistico».²⁶¹

Come ricostruisce Asor Rosa nel saggio dedicato a *I Malavoglia*, il primo nucleo di pensiero che Verga rivolge al romanzo sarebbe da ricondurre agli intensi anni di lavoro milanesi, tra il 1872 e il 1893. Nella lettera che l'autore invia a Treves datata Catania, 21 settembre 1875 Verga annuncia all'editore l'imminente ricezione di alcune carte sotto il titolo di *Padron 'Ntoni*, che nella lettera viene definito un «bozzetto marinaresco».²⁶² È interessante osservare come, in questo stadio iniziale, il futuro romanzo de *I Malavoglia* abbia come titolo il nome di un solo personaggio che viene così scisso dall'intera narrazione, sulla scia delle grandi novelle ad esso contemporanee: *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*. Tale intenzione perdura fino quasi alla pubblicazione dello stesso romanzo.²⁶³ Un altro elemento fondamentale da sottolineare è costituito dal fatto che Verga in questa fase concepisce il ritorno alla materia siciliana mediante il ricorso al genere del «bozzetto», che nel caso di *Nedda* era stato «siciliano», mentre ora si fa «marinaresco».²⁶⁴ Questi anni vedono Verga impegnato in una produzione letteraria intensissima, spinto sia

²⁶⁰ Si legga G. BALDI, *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 34-36.

²⁶¹ Cfr. A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, cit., p. 739.

²⁶² Si legga G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 76.

²⁶³ Cfr. A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 737-738.

²⁶⁴ *Ibidem*.

dal desiderio di affermarsi negli ambienti mondani, sia da un'intenzionalità di guadagno.²⁶⁵

Il testo vede una fase di elaborazione molto lunga, che è testimoniata dall'intensa corrispondenza tra Verga e il suo editore, ma anche dalle lettere indirizzate dall'autore verista all'amico Capuana tra la metà del 1878 e la metà del 1879, dove si delinea la natura definitiva del romanzo e se ne specificano, con fatica, le prospettive:²⁶⁶ queste lettere testimoniano le difficoltà di Verga, che a volte appare ottimista riguardo gli esiti del proprio lavoro, altre volte risulta profondamente demoralizzato e scoraggiato dalla complessità e dagli ostacoli che incontra nella realizzazione effettiva del progetto.²⁶⁷ I problemi sembrano essere principalmente legati alla questione dell'espressione, alla ricerca da parte di Verga di una sobrietà stilistica che si allontani dal bozzetto siciliano *Nedda*,²⁶⁸ ma anche al difficile rapporto tra «osservazione diretta e lontananza, tra esigenza di verità e ricostruzione eminentemente fantastica e intellettuale».²⁶⁹

Se all'inizio del 1876 Verga parla del *Padron 'Ntoni* in termini positivi, definendosi a buon punto dell'opera e mostrando l'allargamento delle dimensioni del suo progetto, chiamandolo alternativamente «racconto» o «romanzo»,²⁷⁰ già il 29 ottobre dello stesso anno l'opera, a detta dell'autore, sembra tutta da rifare.²⁷¹

Con l'arrivo del 1880 sono sempre le lettere indirizzate a Capuana a mostrare che il lavoro è praticamente giunto alla sua forma definitiva. Interessante è la lettera del 28 maggio in cui Verga dichiara di star lavorando molto intensamente: «io lavoro come un asino, e forse è esatto in tutto e per tutto; ma spero aver finito pel giugno».²⁷² Di poco successiva, la

²⁶⁵ Come segnala Pellini è per ragioni economiche che, dopo il successo di *Nedda*, Verga promette a Treves una novella di ambiente siciliano, volta a soddisfare un pubblico interessato a un «esotismo rusticale o piscatorio». Cfr. P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 59.

²⁶⁶ Si legga A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, cit., p. 739.

²⁶⁷ Si pensi alla lettera indirizzata a Capuana in data 7/11/1878 in cui Verga confessa all'amico che a causa dello stato di salute precario della madre il lavoro sul *Padron 'Ntoni* «dorme il sonno del giusto da 3 mesi, dopo un tratto di lavoro fatto a passo di corsa a Battiatì e riescitomi piuttosto bene». Si legga G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 101.

²⁶⁸ Rimando a P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 59.

²⁶⁹ Cfr. A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, cit., p. 740. Come segnala il critico, questi principi vengono esplicitati nella lettera dedicatoria all'amico Salvatore Farina, che precede la novella *L'amante di Gramigna*, appartenente alla raccolta *Vita dei campi*.

²⁷⁰ Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 59.

²⁷¹ Rimando a G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 78: «[...] Padron 'Ntoni, della quale vi avevo anche mandato la prima parte, [...] non mi piace più e intendo rifar[la]».

²⁷² Si legga G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 137.

lettera del 2 luglio testimonia la fine del percorso di scrittura del romanzo da parte di Verga, poiché l'autore confessa all'amico:

Ti assicuro che mai, quando avevo vent'anni, ho sentita tanta esuberanza di vita quanto adesso che ho lavorato tutti i giorni sino alle 7¼ della sera, per vegliare poi la notte sino alle 4 del mattino. Se ne risentirà poi il libro, o la mia salute? O l'uno e l'altra insieme? In questo momento ti confesso che non me ne importa, il libro mi pare riescito come lo volevo, e dall'altro canto non so dirti altro che la vie est belle et je l'aime; ecco il mio stato.²⁷³

Ferruccio Cecco nell'*Introduzione* all'edizione critica de *I Malavoglia* pubblicata per la Fondazione Verga nel 2014, ha ricostruito in maniera puntuale la difficile fase di elaborazione del romanzo, il percorso che seguono gli autografi di Verga e le edizioni a stampa del testo successive alla *princeps*.²⁷⁴

Un aspetto interessante che emerge dall'analisi di Cecco è che il testo de *I Malavoglia* nella sua pubblicazione definitiva del 1881 è anticipato da alcune uscite anteriori a questa data. Con il titolo *Poveri pescatori!*, a un mese dalla pubblicazione del volume, l'1 gennaio 1881, compare un'anteprima de *I Malavoglia* sulla rivista «Nuova antologia». Si tratta di un estratto del decimo capitolo, che racconta con tensione drammatica l'episodio della tempesta del secondo naufragio della Provvidenza. Questo stralcio rappresenta un «campione della scrittura verghiana», dove si coglie il distacco dai modelli narrativi tradizionali, anche se si riconosce da parte dell'autore una rappresentazione eroica di questa azione che asseconda il tono dell'*epos* popolare.²⁷⁵ Il 6 febbraio nel settimanale del quale Treves condivideva la direzione con Foli, l'«Illustrazione italiana», viene pubblicata la *Prefazione* a *I Malavoglia* che Verga aveva inviato all'editore in data 22 gennaio in due redazioni.²⁷⁶

L'uscita de *I Malavoglia* viene preparata coltivando nel pubblico un senso di attesa, anche se una rappresentazione del mondo e dei personaggi di Aci-Trezza era già comparsa nella novella *Fantasticheria*, pubblicata sul «Fanfulla della domenica» il 24 agosto 1879 e alla cui stesura Verga si era dedicato a partire dal febbraio del 1878, affiancando così per un breve periodo l'elaborazione di questa novella con quella del romanzo. Con questo racconto, definito da molti il «cartone preparatorio» del romanzo, si fornisce al pubblico

²⁷³ Cfr. *ivi*, p. 140.

²⁷⁴ Si legga F. CECCO, *Introduzione* in G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. XI-XCV.

²⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. XI-XII.

²⁷⁶ *Ibidem*.

una chiave interpretativa per la comprensione del testo. *Fantasticheria* anticipa un profondo mutamento di prospettiva: la necessità di osservare «la vita dall'altro lato del cannocchiale»²⁷⁷ diventa l'unico strumento possibile per tentare di «decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei» che lo avevano affrontato.²⁷⁸ Inoltre *Fantasticheria* per via della sua posizione in apertura alla raccolta *Vita dei campi* del 1880, svolge una funzione introduttiva al mondo rusticano.²⁷⁹

Quando il romanzo viene pubblicato nel febbraio del 1881²⁸⁰ viene accolto con freddezza da parte del pubblico, anche nell'ambiente milanese: nella lettera dell'11 aprile del 1881 indirizzata a Capuana Verga registra lucidamente il suo insuccesso, parlando di «un fiasco, fiasco pieno e completo», ma non rinnega il frutto del proprio lavoro, rivendicando le sue scelte e affermando che «il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto».²⁸¹ In realtà non si trattò di un «fiasco completo»: il 13 luglio Verga riporta a Capuana la notizia che «dei *Malavoglia* se ne son fatte due edizioni in meno di sette mesi, e della *Vita dei campi* siamo alla terza in meno di 11 mesi»,²⁸² rivelando inoltre che queste opere avevano suscitato l'attenzione della stampa tedesca e francese.²⁸³

3.2 La struttura del romanzo

Il romanzo narra la storia di una famiglia di pescatori di Aci-Trezza, un piccolo villaggio a pochi chilometri da Catania: i Toscano vengono chiamati da tutto il paese i *Malavoglia*, un'ingiuria che suggerisce la caratteristica opposta a quella che gli è propria, essendo i Toscano una famiglia molto laboriosa. A partire dal dicembre del 1863 il racconto si svolge per un periodo di tempo che abbraccia circa 15 anni, con l'aggiunta di alcuni riferimenti storici precisi (la battaglia di Lissa nel 1866, la diffusione del colera del

²⁷⁷ Cfr. G. VERGA, *Fantasticheria, Tutte le novelle*, cit., p. 131.

²⁷⁸ Si legga ivi, p. 136.

²⁷⁹ Cfr. F. CECCO, *Introduzione* in G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. XII-XIII.

²⁸⁰ Faccio notare come questi siano gli stessi anni dell'apparizione in rivista della *Storia di un burattino*, successivamente *Le avventure di Pinocchio*, esperienze editoriali dello stesso Treves.

²⁸¹ Si legga G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 168.

²⁸² Cfr. ivi, p. 187.

²⁸³ Rimando a F. CECCO, *Introduzione* in G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. XIII-XIV.

1867).²⁸⁴ Il personaggio attorno al quale la vicenda ruota nella prima parte del romanzo, dal capitolo I al capitolo X, è il patriarca della famiglia, Padron 'Ntoni, mentre per la parte finale che va dal capitolo XI al capitolo XV si riconosce come prioritaria la figura di uno dei suoi nipoti, 'Ntoni Malavoglia.

La struttura del romanzo è molto articolata e costituita da «una rete fittissima di rimandi, echi, allusioni, presagi e riprese».²⁸⁵ Alle vicende della famiglia partecipa tutto il paese, in un racconto che, in linea con i presupposti della produzione verista di Verga, viene condotto da una voce in terza persona, un anonimo narratore popolare, che non ha né volto né forma, ma che è una voce che ascolta, registra e racconta tutto ciò che accade.²⁸⁶ Il romanzo, nella sua struttura polifonica, vede l'assenza di ogni punto di vista interno alla narrazione che traduce quell'effetto di coralità di cui parla Luigi Russo nel saggio dedicato a Verga:

Ma non si può dire neanche dove finisca la vita malavogliesca che si svolge tra le pareti della casa del Nespolo, e dove incominci quella del villaggio. Nel romanzo, è sempre presente la funzione di un coro vero e proprio, che viene compassionando o contrastando alle pene dei protagonisti.²⁸⁷

L'evento con cui tutta la vicenda ha inizio è la partenza di Bastianazzo, figlio di Padron 'Ntoni e padre di 'Ntoni, che, nel tentativo di migliorare le condizioni economiche del proprio nucleo familiare, salpa con la Provvidenza trasportando con il compagno Menico un intero carico di lupini. A questo episodio segue quello del tragico naufragio che segna l'inizio di una drammatica serie di eventi: un'ingente perdita economica, seguita da lutti, lacerazioni del nucleo familiare, perdita dell'onore e isolamento sociale.

Nel corso del romanzo la famiglia Malavoglia adotta un sistema valoriale basato su principi relativi all'autenticità e alla tradizione: l'onore, il lavoro, la solidarietà, l'altruismo, l'etica della famiglia radicata.²⁸⁸ Tali valori si pongono in contrasto a quelli del resto della comunità di Aci-Trezza, che invece segue dei principi di carattere

²⁸⁴ Si legga M. ROMANO, *Come leggere I Malavoglia di Giovanni Verga*, Milano, Mursia editore, 1983, p. 26.

²⁸⁵ Rimando a V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 183.

²⁸⁶ Cfr. M. ROMANO, *Come leggere I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 32.

²⁸⁷ Si legga L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Editori Laterza, 1959, p. 152.

²⁸⁸ I personaggi che animano la vicenda del romanzo si possono inserire in uno schema che è generalmente bipartito: da una parte si segnala la presenza di quei personaggi che, di fronte alla «fiumana del progresso» conservano sentimenti e valori tradizionali (i componenti della famiglia Malavoglia, Alfio, la cugina Anna), dall'altra quelli che obbediscono alla logica economica e utilitaristica della modernità (tutti gli altri personaggi, guidati dalla figura di don Silvestro). Cfr. M. ROMANO, *Come leggere I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 42.

individualista e una logica utilitaristica che tende a corrompere il tessuto sociale tradizionale. Si crea una frattura tra l'universo etico della famiglia Malavoglia e quello della comunità sociale in cui i Toscano sono inseriti: il romanzo racconta come la modernità, con le sue derive economiche, si insinua anche all'interno di questo gruppo di personaggi moralmente privilegiati e quali conseguenze è in grado di produrre sia all'interno della vita dei singoli individui sia nei rapporti interpersonali tra i membri della famiglia. Dei nipoti di Padron 'Ntoni due si corrompono, 'Ntoni e Lia, mentre Mena e Alessi conservano gli insegnamenti e i valori tradizionali del nonno.

3.3 Il tema del travimento

Seguendo la prospettiva suggerita da Luperini, per cogliere la dinamica dei romanzi di Verga, da quelli giovanili fino a *I Malavoglia* e al *Mastro don Gesualdo*, è fondamentale comprendere che, attraverso l'artificio dell'impersonalità, Verga ottiene il risultato di parlare di sé indirettamente, cioè anche senza farlo: soprattutto ne *I Malavoglia* si rileva la presenza di un «autobiografismo invisibile».²⁸⁹

Il tema che più ossessiona Verga a partire da *Una peccatrice* (1865) attraverso *Eva* (1873) fino ad arrivare a *I Malavoglia*, è quello del travimento, della corruzione che la modernità introduce nell'esistenza dell'uomo, con particolare attenzione alla degenerazione che l'artista si ritrova a vivere a contatto con la realtà della grande città.²⁹⁰ Questa è un'esperienza autobiografica che trova conferma nelle lettere, soprattutto in quelle rivolte ai familiari, che rivelano un Verga schiacciato dal senso di colpa, perché ha abbandonato la famiglia e la Sicilia, sedotto dalla città e dalle sue tentazioni.²⁹¹ Verga abbraccia lo scetticismo positivista, materialista, e abbandona gli ideali romantici, ma l'adesione alla modernità comporta implicitamente l'assunzione di una colpa costante. *Eva*, il romanzo dall'impianto più autobiografico, racconta le vicende di un giovane artista siciliano che, trasferitosi a Firenze, interpreta le illusioni di un'intera generazione:

²⁸⁹ Rimando a R. LUPERINI, *I Malavoglia e la modernità*, in R. Luperini (a cura di) *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 47-68: pp. 47-48.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Nelle lettere si nota l'impegno da parte dell'autore di allontanare da sé il sospetto di essersi fatto sedurre dalle tentazioni della grande città.

da un iniziale entusiasmo di matrice romantica passa a un profondo scetticismo. Questa è la storia di Verga, che l'autore stesso vive come una corruzione: l'abbandono delle posizioni romantiche e l'adeguamento allo spirito positivista e materialista sono una necessità, ma «diventare moderni» presuppone l'assunzione di una responsabilità. Questo è il tema che si trova ne *I Malavoglia*, del quale la figura del giovane 'Ntoni è rappresentativo.

Dall'edizione delle *Lettere alla famiglia (1851-1880)* curata da Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro, emerge il fatto che Verga era solito mantenere una corrispondenza regolare con i membri del proprio nucleo familiare.²⁹² La figura della madre, Caterina di Mauro, si delinea come una costante nelle lettere dell'autore e nella sua quotidianità: sebbene *in absentia* ella partecipa a tutto ciò che il figlio compie, decide, pensa, assumendo un ruolo del tutto insostituibile. Anche quando dialoga con altri, Verga rappresenta la sua famiglia come «un'entità unica, solidale e plurale insieme»,²⁹³ dove il centro affettivo è rappresentato sempre dalla madre, attorno alla quale gravitano tutti gli altri componenti, ognuno definito come una parte essenziale del tutto. Alla madre il figlio consegna il diario delle sue giornate, dei suoi sogni, del suo lavoro e dei suoi progetti. Ai familiari riserva sempre una prima lettura dei suoi manoscritti chiedendo loro pareri e suggerimenti.²⁹⁴

L'aspetto interessante delle lettere di Verga che affiora come un filo rosso in grado di collegare la sua intera corrispondenza con i familiari è costituito da un perenne senso di colpa, di inadeguatezza che provoca nell'autore un bisogno costante di essere perdonato e rassicurato. Questo è il grande trauma psicologico che si riconosce nelle lettere che l'autore invia alla madre e al fratello Mario da Firenze nel 1869 e da Milano tra il 1873 e il 1874.²⁹⁵ Verga ha lasciato la propria terra per dedicarsi a un lavoro «incerto e

²⁹² Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Roma, Bonanno editore, 2011, p. 15: il testo specifica che quando Verga si trovava lontano da casa scriveva almeno due volte a settimana alla sua famiglia. Ci sono casi anche di lettere scritte e inviate in più giorni consecutivi e anche due nello stesso giorno.

²⁹³ Cfr. G. SAVOCA, A. DI SILVESTRO, *Introduzione in Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p. 17.

²⁹⁴ Si legga ivi, p. 19.

²⁹⁵ Rimando a R. LUPERINI, «Immaginarmi il ritorno». *Sull'autobiografismo en travesti di Verga*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., p. 33.

improduttivo»,²⁹⁶ quello dello scrittore, abbandonando il percorso già intrapreso di avvocato.²⁹⁷ Morto il padre, Verga, il primo di cinque fratelli, imposta la propria vita programmando lunghe assenze da casa: dal 1869 la consuetudine di stare lontano per mesi da Catania diventa una regolarità. Ogni partenza però è carica di rimorsi:²⁹⁸ nelle lettere emergono continui tentativi di giustificazione al suo allontanamento che, nella sensibilità dell'autore, corrisponde all'abbandono continuo dei propri fratelli e della madre.²⁹⁹

La vera speranza di Verga è sempre quella di tornare a casa, ma soprattutto di tornarci da arricchito. Nella lettera del 19 aprile 1874 Verga scrive alla madre delle sue imminenti pubblicazioni, in particolare parla dell'*Aporeo* (il futuro *Eros*): «[...] finito in Maggio nella prima quindicina di Giugno sarà stampato e pubblicato, e potrò tornarmene, vittorioso definitivamente per l'avvenire, come spero, con onore e quattrini».³⁰⁰

Partire e andarsene lontano per inseguire un desiderio di guadagno che possa portare vantaggio non solo a sé stessi, ma anche al proprio nucleo familiare è un aspetto che Verga proietta sul personaggio di 'Ntoni Malavoglia: «—Vorrei andarci anch'io, come padron

²⁹⁶ Il tema dei sacrifici a cui Verga sembra costringere i propri familiari è una costante nella sua corrispondenza. Un esempio, la lettera del 12 Aprile 1874, in cui Verga chiede perdono alla propria famiglia per le sue continue richieste di denaro, che teme lo facciano sembrare un «parassita». L'unica rassicurazione che ha da offrire è quella di dichiararsi completamente dedito al proprio lavoro, un impegno che però non lo rende indipendente dal punto di vista economico: «Ho già ricevuto ieri l'altro il vaglia che vi domandai per telegrafo, e che son dolente di avervi domandato mettendovi al certo in imbarazzo serio. Ma perdonatemi; piuttosto che mettermi fra le unghie di Treves, chiedendogli un'anticipazione che mi farebbe dettare poi condizioni usuraie, o di chiedere in prestito a qualche amico ho preferito rivolgermi a voi che siete parte di me stesso. Io sento tutti quei dispiaceri e disturbi che vi dò, ma vi assicuro che farò quanto è in me per compensarvi ampiamente colla soddisfazione di quel che farò, e se non ci riesco sarà colpa della mia pochezza ma non per manco di volontà o di lavoro. Conto di fare sul serio un lavoro che mi faccia onore, e che rimanga, e che assodi stabilmente il mio avvenire, ecco perché ci studio con amore, con accanimento, rifaccio, aggiusto, correggo, e non son mai contento se non risponde all'ideale che me ne son fatto. Sin ora ne son contento e spero che mi arrecherà fortuna. Mi costa molto lavoro, ma spero che mi sarà ampiamente compensato - e che anche materialmente Treves sia indotto a farmi condizioni piuttosto grasse. Quando cotesto lavoro poi sarà andato come spero io allora potrò esser sicuro del mio avvenire, non avrò più bisogno di venire qui o a Firenze che pel mio piacere, e quando lo potrò; gli editori mi cercheranno sino a casa, e stando da casa mia potrò guadagnarli onestamente da vivere anche con qualche larghezza. Spero anche con qualche probabilità di tornare ad abbracciarvi con due o tremila lire in tasca, e con un bel successo, e felice di vederci compensati tutti, quando sarò in mezzo a voi, di tanti sacrifici». Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 297-298.

²⁹⁷ Cfr. G. SAVOCA, A. DI SILVESTRO, *Introduzione in Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p. 32.

²⁹⁸ Soprattutto nelle lettere fino al 5 dicembre del 1878 quando muore la madre.

²⁹⁹ Il tema dell'abbandono dei fratelli più piccoli da parte del primogenito che lascia la propria casa natale ritornerà anche ne *I Malavoglia*. Si pensi al capitolo XI, quando 'Ntoni raccoglie le proprie cose per partire nel silenzio assordante dei suoi fratelli che lo guardano senza dire una parola. Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, p. 234: «I ragazzi vedendo il fratello maggiore affaccendarsi nei preparativi della partenza, gli andavano dietro pian piano per la casa, e non osavano dirgli più nulla, come se fosse diggià un estraneo».

³⁰⁰ Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 302-303.

Cipolla, a farmi ricco».³⁰¹ È uno scopo che, in entrambi i casi, non viene raggiunto: Verga farà rientro a Catania non arricchito quanto avrebbe sperato, rendendo così amplificato il suo senso di colpa; 'Ntoni tornerà a casa più povero di prima, ma con la consapevolezza, seppur tardiva, che per lui la scelta migliore sarebbe stata rimanere a Trezza e contribuire, come i suoi fratelli, al risollevarlo delle sorti della famiglia, adeguandosi ai valori tradizionali e agli insegnamenti del nonno.

3.4 Il romanzo di 'Ntoni

Tra gli appunti relativi al «programma di svolgimento» de *I Malavoglia*, compaiono descrizioni dettagliate dei personaggi, in seguito utilizzate durante la stesura del romanzo. Riporto qui di seguito lo schema relativo alla figura di 'Ntoni, il primo dei cinque nipoti della famiglia Toscano, le cui caratteristiche e azioni trovano posto nella forma definitiva del romanzo:

'Ntoni n. 1845. Vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto, in fondo buon core, vinto dall'ambiente d'egoismo individuale. In leva il 1865. Lo surroga il fratello nel 1866. Abbandonato dalla Sara e dalla Mangiacarrubbe s'innamora della Zuppidda, ma i parenti lo rifiutano quando la sua casa è espropriata dallo zio Crocifisso. Si avvilisce, non lavora più, per migliorare la sua condizione parte per Trieste (1868, gennaio), torna povero, con dei vizi, prende l'abitudine dell'osteria (1870 novembre) diventa giocatore, ubriaccone, ganzo della ostessa, si abbaruffa con il brigadiere, sedotto da Piedipapera e Spato prende parte con loro e Pizzuto a un contrabbando in cui è ferito con Don Michele (1877). È condannato alla galera, marzo 1878.³⁰²

Tra i personaggi che si susseguono nella vicenda, l'unico ad essere definito «mobile», sempre «sulla soglia» è 'Ntoni: prima della casa del nespolo, poi dell'osteria, viene posto sempre nella dimensione in cui non vorrebbe stare.³⁰³ 'Ntoni è uno che se ne va, e che andandosene, vive il senso di colpa, la solitudine, lo sradicamento che emergono come conseguenze della propria scelta.³⁰⁴

³⁰¹ Si legga ID., *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, p. 217.

³⁰² Cfr. E. GHIDETTI, *Verga, Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 64.

³⁰³ Rimando a R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., pp. 221-222.

³⁰⁴ I personaggi più importanti e interessanti delle novelle e dei romanzi veristi sono figure che si sentono colpevoli o che vivono situazioni in cui sono ritenuti tali: si pensi a Rosso Malpelo, la Lupa.

Nel paragrafo relativo allo sviluppo del *Bildungsroman* è stato già dimostrato come la vicenda di 'Ntoni Malavoglia è la storia di un percorso di formazione dal finale intermedio, una variante di quello negativo, poiché il protagonista giunge a una piena consapevolezza di sé e della realtà che lo circonda in una fase tarda, quando ogni possibilità di intervento concreto risulta irrealizzabile. Per questo la conoscenza che ha acquisito, anche all'ultimo momento, rimane su un piano esclusivamente teorico, privo di ricadute effettive su quello dell'azione, aspetto che rende vani il suo cambiamento e la fatica della sua crescita. 'Ntoni riconosce il valore del suo nucleo familiare e la forza degli affetti che ne deriva solo nel momento in cui ne è definitivamente escluso, senza possibilità d'appello.

Il giovane Malavoglia lascia Aci-Trezza due volte: quando va soldato e in un secondo momento per cercare fortuna. Abbandona il mondo premoderno, arcaico, rurale per andare a vivere nelle grandi città moderne, come lo stesso Verga quando dalla Sicilia si sposta prima a Firenze e poi a Milano.

L'allontanamento e la ribellione di 'Ntoni nei confronti dell'ambiente che lo ha formato non si esauriscono nella sua distanza fisica, ma si concretizzano in un tradimento più profondo: il nipote rifiuta consapevolmente l'insieme di valori trasmessi dal nonno e condivisi dal resto del nucleo familiare. Questa negazione segna la frattura definitiva tra 'Ntoni e la sua famiglia, ma anche tra l'individuo e la sua comunità d'appartenenza che non riammetterà il giovane nonostante la comprensione dei suoi errori alla fine del romanzo.

Mi sembra opportuno soffermarmi su alcuni passaggi del capitolo XI, che per il romanzo rappresenta un momento di svolta, un punto decisivo dove emerge chiaramente la rottura generazionale che separa nonno e nipote: il dinamismo e la trasformazione della modernità si scontrano con la solidità dei valori tradizionali della famiglia e degli affetti. Tornato ad Aci-Trezza a seguito del servizio militare 'Ntoni incontra due giovani rientrati in Sicilia da un'esperienza in città. Ai suoi occhi questi due individui rappresentano un modello di ricchezza e di spensieratezza a cui aspirare, la realizzazione terrena dei suoi desideri più profondi:

Una volta 'Ntoni Malavoglia, andando gironi pel paese, aveva visto due giovanotti che s'erano imbarcati qualche anno prima a Riposto, a cercar fortuna, e tornavano da Trieste. O da Alessandria d'Egitto, insomma da lontano, e spendevano e spendevano all'osteria

meglio di compare Naso, o di padron Cipolla; si mettevano a cavalcioni sul desco; dicevano delle barzellette alle ragazze, e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone; sicchè il paese era in rivoluzione per loro.³⁰⁵

Con uno stupore e un'irrequietezza quasi bambinesca 'Ntoni corre subito a casa a riferire alla famiglia, che nel frattempo sta lavorando ad un carico di acciughe da salare, l'incontro ispiratore che aveva appena avuto: «i denari non li guardavano cogli occhi, quando li tirano fuori dal taschino. [...] Hanno visto mezzo mondo, [...] e laggiù la gente passa il tempo a scialarsi tutto il giorno, invece di stare a salare le acciughe».³⁰⁶

–Vorrei andarci anch'io, come padron Cipolla, a farmi ricco! Aggiunse 'Ntoni.
–Lascia stare, lascia stare! Gli disse il nonno, contento pei barilotti che vedeva nel cortile. Adesso ci abbiamo le acciughe da salare. Ma la Longa guardò il figliuolo col cuore stretto, e non disse nulla, perché ogni volta che si parlava di partire le venivano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più.³⁰⁷

Ispirato da quell'incontro 'Ntoni esplicita per la prima volta il desiderio di andarsene, di nuovo, questa volta per «farsi ricco», ma il nonno lo richiama subito ai valori tradizionali della laboriosità e dell'unione familiare, non alimentando le sue velleità. Alle parole del giovane che esprime le sue aspirazioni di ricchezza, Padron 'Ntoni contrappone la soddisfazione di vedere il frutto del lavoro dell'unità familiare: i barilotti nel cortile con le acciughe già salate.

Quello che 'Ntoni rifiuta è proprio ciò di cui il nonno va più fiero, quell'elemento che utilizza per darsi forza nell'affrontare le sciagure che gli si presentano davanti: la dimensione di laboriosità zoomorfa che viene attribuita alla famiglia per tutta la durata

³⁰⁵ Si legga G. VERGA, *I Malavoglia*, cit. capitolo XI, p. 215. È interessante l'elemento di indefinitezza, quasi fiabesca, presente in questo passo: non è importante chiarire da quale città provengano questi due giovani, perché l'aspetto che ha molta più rilevanza è rappresentato dal fatto che sono individui che giungono dai confini esterni del villaggio di Aci-Trezza e che, con il loro comportamento e abitudini, sono in grado di ispirare l'azione di 'Ntoni, alimentando in lui il desiderio di allontanamento dal villaggio.

³⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 216.

³⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 217. Emergono chiaramente a partire da questo dialogo le diverse prospettive del nonno e del nipote. Alle aspirazioni di andarsene per arricchirsi, il nonno risponde dimostrandosi impegnato e soddisfatto dell'attività che sta tenendo impegnata tutta la famiglia (la salatura delle acciughe). Padron 'Ntoni, in questo episodio e in quelli successivi, ignora totalmente la visione della realtà del nipote, alla quale è indifferente. Poco più avanti 'Ntoni, brontolando dopo aver faticato tutto il giorno, sottolinea l'inutilità dello sforzo compiuto e del lavoro di tutta la sua famiglia, perché convinto che questo sacrificio non porterà abbastanza benefici alla loro vita e non gli farà raggiungere quel livello di benessere a cui invece lui aspira: «[...] quando avremo sudato e faticato per farci il nido ci mancherà il panico; e quando arriveremo a recuperare la casa del nespolo, dovremmo continuare a logorarci la vita dal lunedì al sabato; e saremo sempre da capo!». Cfr. *ivi*, p. 219.

Il pensiero di La Longa che piange pensando a «quelli che non erano più tornati», in questo momento del romanzo, è rivolto a Bastianazzo, che è morto nel naufragio della Provvidenza al capitolo II e al figlio Luca, poiché al capitolo IX i Malavoglia hanno scoperto che è morto nella battaglia di Lissa.

del romanzo. I Malavoglia vengono accostati all'immagine delle formiche poiché, come sottolinea Asor Rosa, sono animali che rimandano all'idea di «associazionismo inter-individuale» e allo stesso tempo al «brulicante attaccamento alla vita» in grado di superare qualsiasi sventura, rappresentando la forza di chi si è ancora tenacemente al luogo che la sorte gli ha assegnato.³⁰⁸ L'immagine delle formiche così come «l'ideale dell'ostrica» sono risposte che vengono elaborate di fronte alla precarietà dell'esistenza umana a partire dal cartone preparatorio del romanzo, *Fantasticheria*:

Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di panico e di via vai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno.³⁰⁹

‘Ntoni non vuole essere una formica laboriosa, di quelle pronte a ricostruire il formicaio dopo ogni calamità storica e naturale che lo distrugge (come i pescatori del villaggio di *Fantasticheria* o il resto dei suoi familiari)³¹⁰ e non vuole nemmeno adagiarsi allo scoglio che la sorte gli ha assegnato. Nel corso dello stesso capitolo il suo desiderio di partire si delinea in modo sempre più forte, diventando maturo e disposto a scontrarsi, anche duramente, con un universo valoriale opposto al proprio e del tutto incomprensibile alle orecchie del nonno.

Il motivo fondamentale della partenza di ‘Ntoni sta nel suo desiderio di arricchirsi e, in questo modo, portare vantaggio anche alla sua famiglia perché non pensa, come invece fa Padron ‘Ntoni, che continuando a lavorare duramente e in maniera continua potranno mai davvero riscattarsi da quella situazione. Interessanti sono le battute che si scambiano nonno e nipote in questo punto del capitolo:

Padron ‘Ntoni spalancò tanto d’occhi, e andava ruminando quelle parole, come per poterle mandar giù. –Ricchi! Diceva, ricchi! E che faremo quando saremo ricchi? ‘Ntoni si grattò il capo, e si mise a cercare anche lui cosa avrebbero fatto. –Faremo quel che fanno gli altri...Non faremo nulla, non faremo!... Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni.
–Va, va a starci tu in città. Per me io voglio morire dove son nato.³¹¹

‘Ntoni accusa la «mala sorte» di averlo fatto nascere miserabile e invidia quella «vita senza pensieri e fatica» dei ricchi, degli individui che ha visto all’osteria, di chi vive senza

³⁰⁸ Cfr. A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, cit., p. 760.

³⁰⁹ Si legga G. VERGA, *Fantasticheria*, *Tutte le novelle*, cit., p. 131.

³¹⁰ Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 94.

³¹¹ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, pp. 220-221.

preoccuparsi del denaro e non si sporca mai le mani. Come sottolinea Pellini, il sogno di 'Ntoni è quello di una «mediocre cuccagna», il sogno di una vita dove non si fatica, non si lavora, non si soffre e dove «si mangia pasta e carne tutti i giorni».³¹²

Con queste parole la figura di 'Ntoni Malavoglia si accosta in modo esplicito a quella del burattino Pinocchio che, come è stato dimostrato, nel percorso della sua formazione (il *Pinocchio II*) affronta una serie di avventure che lo portano a superare e a riconoscere come vuote aspirazioni del genere. Il giovane Malavoglia, rispetto al burattino, rimane bloccato molto più a lungo in queste convinzioni, che gli si rivelano vane solamente alla fine del romanzo, quando ormai è troppo tardi e il suo percorso di formazione risulta impossibilitato a concludersi. 'Ntoni sogna la città come Pinocchio sogna il Paese dei Balocchi nel capitolo XXX, quel «paese benedetto» dove non essendoci scuole, maestri o libri «non si studia mai», «il giovedì non si fa scuola: e ogni settimana è composta da sei giovedì e di una domenica» e dove «le vacanze dell'autunno cominciano col primo di gennaio e finiscono coll'ultimo di dicembre».³¹³ 'Ntoni aspira alla stessa cuccagna che Pinocchio, insieme a Lucignolo, idealizza nel Paese. In questo stesso luogo però il burattino e il suo compagno subiranno la trasformazione in ciuchini, una sorte che invece 'Ntoni sta cercando di rifuggire in tutti i modi, con affermazioni che paiono richiamare in modi singolari le trasformazioni animalizzanti subite da Pinocchio:

–Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! Rispondeva 'Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai piscicani.³¹⁴

Tra tutti i personaggi della famiglia Malavoglia, 'Ntoni è quello che dà piena consistenza alla 'ngiuria che il paese ha affidato ai Toscano: non vuole faticare e ogni volta che è costretto a farlo, lo fa brontolando.³¹⁵ A differenza sua il resto della sua famiglia lavora volentieri, senza ribellioni, senza lamentare mai alcuna fatica, ma con gioia e fiducia, perché animati da uno scopo: rimettere insieme la Provvidenza e riscattare la casa del nespolo.³¹⁶ La storia di questo nucleo d'affetti è una grande rappresentazione della forza e del lavoro familiare che viene celebrata dal Verga verista nel romanzo:

³¹² Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 94.

³¹³ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXX, p. 114.

³¹⁴ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, p. 221.

³¹⁵ Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 94.

³¹⁶ Mi riferisco a G. SAVOCA, A. DI SILVESTRO, *Introduzione in Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p. 31.

I Malavoglia si arrabattavano in tutti i modi per far quattrini. La Longa prendeva qualche rotolo di tela da tessere, e andava anche al lavatoio, per conto degli altri; padron 'Ntoni coi nipoti s'erano messi a giornata, s'aiutavano come potevano [...] Luca andava a lavorare nel ponte della ferrovia [...] e Alessi andava a raccattar dei gamberi lungo gli scogli, o dei vermiciattoli per l'esca, che si vendevano a dieci soldi il rotolo, e alle volte arrivava sino all'Ognina e al Capo dei Mulini, e tornava coi piedi in sangue.³¹⁷

Solo 'Ntoni mal sopporta la fatica del lavoro, che non riesce a sostenere in alcun modo, fino al rifiuto definitivo. Anche di fronte ai rimproveri del nonno, che lo accusa di non rivolgere un pensiero alla sua famiglia, alla casa, ai fratelli, ai genitori morti, 'Ntoni risponde palesando la sua intima convinzione dell'inutilità di tanto affanno, in quanto una «mala sorte infame» li continuerà a perseguitare,³¹⁸ in una realtà dove tutto il lavoro va a vantaggio di «quelli che non fanno nulla e che hanno denari a palate».³¹⁹

Padron 'Ntoni non crede alla sfortuna, alla disgrazia, alla sorte infima, ma ad ogni difficoltà che è chiamato a superare contrappone l'etica del lavoro («ci siamo guadagnati il pane come vuol Dio»),³²⁰ rispetto alla quale invece il nipote, ostinato e ironico, esprime insoddisfazione. È frustrato da quella vita modesta e faticosa che i suoi familiari, rispetto a lui, accettano di condurre senza riserve:

Il nostro mestiere é di lasciare la pelle laggiù, in bocca ai pescicani. Almeno, finchè non ce la lascio, voglio godermi quel po' di bene che posso trovare, già che è inutile logorarmi la pelle per niente! E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? [...] E poi? e la dote di Mena? e la dote di Lia? ...Ah! sangue di Giuda ladro! che malasorte è la nostra.³²¹

Il linguaggio di Padron 'Ntoni, scandito da verità proverbiali e da una visione statica del mondo fa emergere un personaggio dal carattere epico, che conosce un'unica verità a cui adatta la sua intera visione delle cose e dalla quale esclude tutto ciò che non vi rientra. Viceversa, 'Ntoni è un personaggio romanzesco, diviso tra verità e mondi diversi, a volte contraddittorio, alla fine in crisi e quindi profondamente moderno.

³¹⁷ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo VI, p. 88.

³¹⁸ Si legga G. SAVOCA, A. DI SILVESTRO, *Introduzione in Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p. 31.

³¹⁹ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XIII, p. 268. Le figure di 'Ntoni Malavoglia e di Giovanni Verga sembrano coincidere in molti aspetti: nella lettera indirizzata alla madre l'autore scrive: «non voglio lavorare soltanto per far arricchire un minchione d'editore (Treves)». Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p. 202.

³²⁰ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XIII, p. 264.

³²¹ Ivi, p. 269.

3.5 Il finale de *I Malavoglia*: l'addio di 'Ntoni

Alla fine del romanzo 'Ntoni riconosce di aver acquisito un sapere: «anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene».³²²

Il giovane Malavoglia nel corso della narrazione è protagonista di un percorso di formazione, i cui esiti compaiono alla fine del romanzo come una trasformazione di carattere psicologico, ideologico e anche fisico, in quanto Alessi, quando 'Ntoni ricompare sull'uscio della casa del nespolo dopo cinque anni di prigionia, fatica a riconoscerlo.³²³

'Ntoni torna di notte in modo che nessuno lo possa vedere e quando è ora di andarsene resta a lungo sulla porta.³²⁴ Lo stare sulla soglia è un atteggiamento con cui viene rappresentato molte volte, che lo definisce come una figura continuamente «fuori posto», estraneo sia al mondo di chi sta fuori sia a quello di chi sta dentro.³²⁵

Nel manoscritto originario la sequenza finale del romanzo (capitolo XV, rr. 547-606) che contiene la dolorosa, ma inevitabile e definitiva separazione di 'Ntoni dalla casa e dal paese non era presente e costituisce un'aggiunta *ex novo* da parte di Verga nel processo di correzione delle bozze di stampa.³²⁶ L'autografo che Verga spedisce all'editore Treves non presenta questa sequenza finale, perché il testo si concludeva con la battuta di 'Ntoni: «Addio, ripetè 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! Qui non posso starci. Addio, perdonatami tutti».³²⁷ Questa frase è stata da un lato mantenuta nel suo posto originario, ma ridotta (attualmente «Addio, addio! Lo vedete che devo andarmene?»),³²⁸ dall'altro lato è stata ripetuta alla fine della pagina.³²⁹

³²² Ivi, capitolo XV, p. 339.

³²³ Ivi, p. 337: «[...] lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga».

³²⁴ Ivi, p. 338: «'Ntoni continuava a guardare dappertutto, e stava sulla porta, e non sapeva risolversi ad andarsene».

³²⁵ Rimando a R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., pp. 221-222.

³²⁶ Come ricostruisce Ferruccio Cecco nell'*Introduzione* all'edizione de *I Malavoglia*: cfr. F. CECCO, *Introduzione*, in *I Malavoglia*, cit., p. LXXV. Lo conferma anche Luperini in R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., pp. 205-222.

³²⁷ Come segnala R. Luperini, in *ivi*, cit., p. 207.

³²⁸ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XV, p. 339.

³²⁹ *Ibidem*.

La prima parte che viene introdotta (rr. 547-577) descrive come il fratello Alessi approfitta dell'esitazione di 'Ntoni, che rimane sulla soglia di casa, per mostrargli la stalla, il vitello, le stanze dove ora c'è la Mena con i bambini della Nunziata, la chioccia con i pulcini e tutti i cambiamenti strutturali che erano stati apportati alla casa. Mentre 'Ntoni guarda ogni cosa, passano per la strada, litigando, la Mangiacarrube e Brasi Cipolla: 'Ntoni commenta la scena, sottolineando per la prima volta che anche chi ha avuto una sorte meno fortunata, a differenza sua, andrà a dormire nella propria casa. Questo tema ritorna anche alla pagina successiva nella figura di Rocco Spatu che, nonostante sia un fannullone, ha una possibilità che, in questo punto del romanzo, viene negata a 'Ntoni: tornare a casa e rimanere a Trezza.

Come suggerisce Luperini è molto significativo il fatto che Verga inserisce queste pagine *ex novo* in una posizione strategica: siamo nel momento della conclusione del romanzo e modificarla implica alternarne il senso o precisarlo. 'Ntoni è un personaggio ribelle e, come si è dimostrato, strettamente autobiografico. Rientra nella serie di personaggi che parte da Enrico Lanti di *Eva* e arriva fino a Mastro don Gesualdo, un insieme di figure che decidono di entrare nella modernità e ne accettano le regole, ma sono chiamati a pagarne lo scotto. 'Ntoni vuole entrare nel mondo moderno, rappresentato dalle città dove vuole trasferirsi, ma solo alla fine del romanzo capisce l'errore e diventa consapevole del fatto che per lui la scelta migliore sarebbe stata quella di adattarsi all'orizzonte di Trezza, entro il quale ora invece non può più rimanere.

Nella parte di testo che viene aggiunta, apparentemente il rimorso del giovane si approfondisce, in quanto 'Ntoni esprime nostalgia per tutte quelle azioni e quelle abitudini che un tempo gli apparivano come insopportabili, «chiacchiere senza sugo», ma che ora ricorda con grande amarezza e dispiacere:

Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene.
Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe?
E la Nunziata che spiegava gli indovinelli? E la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna,
che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? [...].³³⁰

La scena delle acciughe a cui lui ripensa e l'immagine della madre che piange al solo pensiero di vederlo partire si ricollega direttamente al già citato capitolo XI, che aveva visto il giovane deliberatamente ribellarsi, sfidando gli eventi per partire alla volta delle

³³⁰ *Ibidem*.

grandi città. Il sovversivo e velleitario 'Ntoni si mostra in questo punto del romanzo pentito della propria insubordinazione e ingenuità: «ora che lui sa tutto», che ha acquisito la saggezza tramite tutte le sue sventure, ritorna nel villaggio che ora mostra di possedere ai suoi occhi una valenza mitica, diventando per il giovane un «paese-nido», un «paese-famiglia», un'«oasi» entro cui rifugiarsi, quando invece per tutto il romanzo Aci-Trezza è stata presentata nei suoi tratti più malevoli.³³¹

Nonostante 'Ntoni riconosca il proprio errore e si penta del proprio allontanamento, non viene perdonato e riammesso nel tessuto sociale che ha rinnegato per tutto il tempo della sua vita. Per chi viola le leggi tradizionali di Trezza, in un'ottica di contrappasso, non c'è alcuna possibilità di tornare a farne parte. Il modello della *bildung* che viene evocato nel corso del romanzo e soprattutto in questa ultima fase, non trova la sua completa realizzazione: sebbene 'Ntoni sia mutato e abbia raggiunto una maturità di pensiero tale per cui ha compreso tutti i propri sbagli, viene in ogni caso escluso dalla comunità, perché il mancato adeguamento al ruolo che il destino gli aveva affidato e la negazione dei valori tradizionali con i quali era stato cresciuto sono delle colpe che vanificano il percorso di formazione che ha affrontato.

Seguendo l'analisi di Pellini, l'altro grande modello culturale che viene richiamato in questo punto finale del testo è quello evangelico del figliol prodigo che, come nel caso della *bildung*, viene smentito dai fatti: Alessi, al fratello che torna a casa dopo cinque anni di assenza e dopo un periodo di prigionia, offre una misera scodella di minestra, come se fosse un mendicante. Non sacrifica il vitello grasso di Nunziata, che rappresenta il nuovo simbolo della riacquistata prosperità della casa del nespolo.³³²

Soprattutto nell'ultima sequenza del romanzo (rr. 578-606) si chiarisce, a livello testuale, la dimensione a cui 'Ntoni ha rinunciato, che è quella a cui ora invece vorrebbe essere riammesso. Dopo aver lasciato la casa del nespolo, il giovane Malavoglia guarda dall'alto il paese che deve abbandonare. Il brano è costruito secondo la tecnica dell'iterazione: sono presenti termini posti in rima tra loro («sporta» con «porta», «mare» con «ascoltare» e «brontolare») e ripetizioni di parole a distanza molto ravvicinata («in mezzo» si ripete quattro volte, ma anche «paese», «chiudere», «abbaiare», «brontolare», «stette», i gerundi

³³¹ Cfr. R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., p. 211.

³³² Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 95.

«pensando», «guardando», «ascoltando» che rimano con «quando», oltre alla presenza di polisindeto e numerose assonanze).³³³ Come sottolinea Luperini la ripetizione è l'artificio con cui Verga descrive il tempo ciclico della campagna e del villaggio di pescatori, quel tempo arcaico, dove le stagioni si ripetono una di seguito all'altra e sempre nello stesso ordine, quel tempo che Padron 'Ntoni aveva in mente quando indicava a 'Ntoni il luogo dove le passere avevano fatto il nido, lo stesso dell'anno precedente e sicuramente anche dell'anno successivo.³³⁴ Si tratta del tempo della ripetizione a cui 'Ntoni aveva contrapposto il tempo della modernità. I verbi che dominano questo passo sono rappresentativi di tale aspetto: il passato remoto, un tempo storico, spetta a 'Ntoni, mentre l'imperfetto, un tempo iterativo è riservato al mare, alla natura, al paese.

Alla fine della narrazione il verbo «cominciare» compare sette volte: quella che per 'Ntoni e per lo stesso romanzo rappresenta una fine, per la realtà paesana costituisce un nuovo inizio.³³⁵ Il giovane Malavoglia riflette sulla propria vita, facendone un bilancio, sotto la luce delle stelle, tra le case ancora buie, con il suono del mare nelle orecchie e i rumori di una città che si sta svegliando.³³⁶ Il cielo, il mare, i gesti della vita di paese sono parte di una dimensione stabile e rassicurante, perché ripetitiva, dalla quale 'Ntoni ora si sente completamente escluso. Dopo essersi opposto ai valori e al tempo circolare del nonno in ragione del progresso e di un tempo lineare, ora è costretto a ricredersi e a rivalutare le proprie scelte.³³⁷ Quando tutto ricomincia, tutto è finito per lui. Anche per gli abitanti che si trovano ai margini di Aci-Trezza, lo Zio Santoro e Rocco Spatu, è concesso di rimanere in questo ritmo iterativo e rassicurante, che a 'Ntoni rimane precluso.

Quando Verga deve chiudere il romanzo, la sua attenzione non si concentra su Alessi, che è stato colui che ha riscattato la casa del nespolo e ha dato un nuovo inizio alla sua famiglia, ma su 'Ntoni, affidandogli così il senso della conclusione della storia.

³³³ Per un approfondimento dell'analisi testuale rimando a R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., pp. 212-217.

³³⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, p. 221: «Vedi quelle passere? Le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene».

³³⁵ Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 97.

³³⁶ Cfr. R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., pp. 214-215.

³³⁷ *Ibidem*.

‘Ntoni chiude *I Malavoglia* con la consapevolezza del proprio fallimento e il riconoscimento della condanna alla separazione definitiva dal mondo arcaico-rurale del quale un tempo faceva parte. Tra tutti i personaggi del romanzo è ‘Ntoni l’unico ad essere propriamente romanzesco, l’eroe cercatore che entra in crisi, che insegue il senso della vita, che soffre, che riflette e che alla fine si impegna a fare un bilancio del proprio percorso esistenziale, individuandone gli errori.³³⁸ Conosce l’incertezza, l’esitazione, la difficoltà di dover scegliere, elementi che permettono alla storia della famiglia Toscano di passare da una «saga di una famiglia patriarcale» a un vero romanzo moderno. Come segnala Luperini, ‘Ntoni è il personaggio che mette in discussione il motore del romanzo dell’Ottocento: la ricerca del senso della vita che viene intrapresa da un eroe problematico. Alla fine de *I Malavoglia* ‘Ntoni mostra gli esiti di questa indagine, che si è rivelata vana e del tutto inutile: la consapevolezza che nella vita non c’è nulla da cercare e che l’unica salvezza di fronte al divenire costante della modernità risiede nel rimanere aggrappati al posto che il destino assegna, al proprio nucleo familiare, ai valori tradizionali, per evitare di essere travolti dalla «fiumana del progresso».³³⁹ ‘Ntoni Malavoglia appare così come uno degli ultimi eroi cercatori del romanzo ottocentesco.³⁴⁰

4.1 Il Verga novelliere: Jeli il pastore e Rosso malpelo, «il primo e l’ultimo uomo del mondo»³⁴¹

Le novelle di *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*, testi appartenenti alla raccolta *Vita dei campi* pubblicata a Milano nel 1880, vengono spesso lette come parti di un dittico. In entrambe le produzioni si racconta di due giovanissimi protagonisti, orfani di uno o di entrambi i genitori che, pur mostrando di possedere valori quali l’onestà e la dedizione al lavoro, poiché privi di guida e sostegno a livello familiare, materiale e educativo si

³³⁸ Cfr. *ivi*, p. 221.

³³⁹ Si legga R. LUPERINI, *La pagina finale de I Malavoglia*, in *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, cit., p. 222.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Questa citazione si rifà al titolo di un celebre saggio di Alberto Asor Rosa: A. ASOR ROSA, *Il primo e l’ultimo uomo del mondo, Indagare sulle strutture narrative e sociologiche* in «*Vita dei campi*», in A. Asor Rosa (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo Editore, 1977, pp. 11-85.

perdono, fagocitati da una realtà deterministica che li travolge, bloccandone la formazione.³⁴²

L'infanzia, in queste novelle, non appare come una dimensione privilegiata dell'esistenza, ma come un momento di assoluta vulnerabilità, dove gli individui sono drammaticamente esposti alla durezza del reale, senza alcuna mediazione e guida da parte del mondo adulto. *Rosso Malpelo* vive un'infanzia segnata dalla violenza e dall'emarginazione: descritto come selvatico e aggressivo, sviluppa una protezione emotiva che non lo sottrae a improvvisi slanci di umanità, soprattutto nel rapporto che il giovane instaura con il compagno Ranocchio. Dopo aver accettato di lavorare in una zona della cava di rena rossa inesplorata e pericolosa non farà più ritorno.

Jeli il pastore è una figura dal carattere gentile, affettuoso e giudizioso, che vive in uno stato di felice autarchia nella solitudine dei suoi pascoli. Privo di ogni strumento per affrontare la realtà esterna ai confini del proprio mondo, Jeli vive un terribile dramma nel momento in cui entra nella dimensione sociale: il giorno della fiera di san Giovanni, quando i cavalli di cui era stato pastore passano da essere liberi compagni a merce da vendere, si registra l'entrata definitiva in una logica di tipo strumentale. Il mercato agisce in ogni dimensione dell'esistenza, dall'ambito lavorativo a quello affettivo e relazionale.³⁴³ Nel momento in cui il giovane pastore capisce senza riserva che Mara, sua moglie, ha come amante l'amico d'infanzia don Alfonso, uccide il rivale non tanto assecondando un desiderio di vendetta dell'onore danneggiato, ma per un istinto quasi primitivo di riappropriazione della figura femminile:³⁴⁴ «—Non dovevo ucciderlo nemmeno?...Se mi aveva preso la Mara!...». ³⁴⁵

Come sottolinea Pellini, la definizione di Asor Rosa che compare nel titolo dato a questo paragrafo trova conferma nel contenuto delle novelle: la vicenda di Jeli è un percorso che parte dalla natura e arriva alla storia, quella di Malpelo parte dalla storia e arriva al mito.³⁴⁶ Inoltre, in *Rosso Malpelo* Verga sembra definitivamente abbandonare ogni

³⁴² Si legga M. G. RICCOBONO, *Aspetti eidetico-visuali delle novelle «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, in «Italianistica», XXXVIII, 2009, 2, pp. 277-389: p. 277.

³⁴³ Rimando a P. PELLINI, *Verga*, cit., pp. 43-44.

³⁴⁴ Faccio riferimento a M. G. RICCOBONO, *Aspetti eidetico-visuali delle novelle «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, cit., p. 277.

³⁴⁵ Cfr. G. VERGA, *Jeli il pastore, Tutte le novelle*, cit., p. 172.

³⁴⁶ Lo stato di natura che Verga descrive con *Jeli il pastore* è la realizzazione di un «sogno mitico», precedente alla società civile degli uomini, dominata successivamente da leggi e da strutture inesorabili.

schema romantico e rusticale, per arrivare a una rappresentazione totalmente verista e impersonale.³⁴⁷

Nel 1880 quando Verga riunisce in un'unica raccolta una serie di storie che condividevano la presenza di protagonisti immersi in una società premoderna e in un ambiente popolare (contadini, pastori, minatori), la novella di *Rosso Malpelo* viene collocata di seguito a quella di *Jeli il pastore*, anche se la storia del giovane minatore appare in rivista prima della versione definitiva della novella di Jeli.³⁴⁸

Rosso Malpelo esce per la prima volta in quattro puntate sulla rivista «Fanfulla», tra il 2 e il 5 agosto 1878.³⁴⁹ In una seconda edizione, nel febbraio del 1880, con il titolo *Scene popolari-Rosso Malpelo* compare nella «Biblioteca dell'Artigiano», una collana di opuscoli curata dal periodico «Il patto di fratellanza» dal contenuto politico-sociale. Con una terza stesura appare nel volume di *Vita dei campi*, edito da Treves nel 1880 e infine nell'edizione illustrata del 1897.³⁵⁰

La novella di *Jeli il pastore* viene pubblicata inizialmente in forma parziale sulla rivista «La Fronda» nel febbraio del 1880 e successivamente compare nella sua versione integrale nell'*editio princeps* di *Vita dei campi*.³⁵¹ La novella vede tre riscritture: le prime due redazioni sono del novembre del 1879 e risultano entrambe incomplete, solo la terza appare compiuta nelle sue parti. Dall'*iter* compositivo è possibile notare l'adozione graduale della poetica dell'impersonalità e, come segnala Pellini, «il passaggio» da uno stile campagnolo a uno pienamente «verista».³⁵²

Cfr. A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, Indagare sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in *Il caso Verga*, cit., p. 45.

³⁴⁷ Si legga P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 44.

³⁴⁸ *Ibidem*. Ad aprire la raccolta, la già citata novella *Fantasticheria*, che annuncia i temi principali che vengono sviluppati ne *I Malavoglia*.

³⁴⁹ Ricostruisce la storia editoriale della novella Romano Luperini in R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana Editrice, 1976, pp. 1-3. Come segnala il critico, anche le altre novelle appartenenti alla raccolta vedono l'apparizione in rivista: *Fantasticheria* e *Cavalleria rusticana* rispettivamente il 24 agosto 1879 e il 14 marzo 1880 sul «Fanfulla della Domenica», così come *Guerra dei santi* e *Pentolaccia* (23 maggio 1880 e 4 luglio 1880); *La lupa* sulla «Rivista nuova» il 15 febbraio 1880; *L'amante di Raja* sulla «Rivista minima» nel febbraio del 1880.

³⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 2.

³⁵¹ Guido Scaravilli ricostruisce le fasi della composizione della novella in G. SCARAVILLI, *Strategie narrative e rappresentazione della soggettività*, in C. M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion Edizioni, 2021, pp. 201-223.

³⁵² Cfr. P. PELLINI, *Verga*, cit., p. 48.

4.2 Rosso Malpelo: la tensione tra il narratore popolare e l'oggettività dei fatti

Come è già stato anticipato, la novella di *Rosso Malpelo* presenta un contenuto di carattere sociale: elemento rivelatore di tale dimensione è la sua apparizione nell'opuscolo «Biblioteca dell'Artigiano», una collana contenuta nel periodico «Il patto di fratellanza», rivolto agli operai e dal carattere fortemente educativo e popolare.

Questa novella nasce come una protesta contro il lavoro minorile nelle cave, che si inserisce in una polemica più ampia e diffusa proprio nei mesi della prima realizzazione del testo: a partire dal 1877 si susseguono inchieste da parte del governo, guidate dalla figura di Depretis e in seguito da Cairoli, che avevano l'obiettivo di conoscere le condizioni di lavoro nel Paese dei minori e delle donne. Queste indagini sfociano successivamente in una proposta di riduzione delle ore lavorative, soprattutto per i minori, un'iniziativa che trova però resistenza non solo tra gli industriali del Nord, ma soprattutto nei proprietari delle miniere in Sicilia.

L'*Inchiesta in Sicilia* del 1876, guidata da Franchetti e Sonnino si rivolge alla piaga dello sfruttamento dei ragazzi, impiegati nel lavoro alla pari, e a volte anche in misura maggiore, degli adulti.³⁵³ In particolare con l'ultimo capitolo dell'*Inchiesta*, dal titolo *Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*, la novella di *Rosso Malpelo* sembra condividere diversi aspetti della sua struttura. Per questo, come a ragione sostiene Luperini, l'*Inchiesta* pare essere un «ineliminabile presupposto della genesi della novella».³⁵⁴

La storia di Rosso Malpelo è quella di un giovane orfano di padre che lavora come minatore nella medesima cava dove questi aveva prestato servizio ed era morto. Malpelo conosce Ranocchio, un coetaneo che, dopo aver contratto una malattia incurabile, muore. Lasciato solo anche dall'amico, il ragazzo accetta di esplorare un tratto di galleria pericoloso, dal quale non farà più ritorno.

La trama della novella in apparenza è semplice e ridotta. L'intreccio è minimo, perché i fatti sono nel loro numero esigui. È l'azione ad essere scarsa: se la storia di Jeli il pastore descrive l'iniziazione tentata ma fallita di integrazione dell'individuo nel corpo sociale,

³⁵³ Si legga R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, pp. 7-9.

³⁵⁴ Rimando ivi, p. 9.

segnata da continui conflitti con la realtà, Malpelo «ha già interiorizzato il conflitto, la sua storia riflette una condizione umana già determinata».³⁵⁵

La presenza dell'elemento di carattere sociale, come si è già sottolineato in precedenza, in Verga non si abbandona a una deriva pietosa e di esplicita denuncia, perché l'autore rimane fedele al principio di impersonalità e alla visione del mondo verista: sono proposti nella novella dei dati relativi alla documentazione dell'*Inchiesta* che rimangono però impliciti e nascosti.³⁵⁶

In linea con tutta la narrativa di Verga della sua fase verista, il punto di vista con cui la novella viene raccontata è quello di un anonimo narratore popolare interno alla realtà sociale e psicologica dei personaggi. Lo scrittore regredisce, abbandonando la sua visione e il suo sistema di valori borghesi, eclissandosi come se l'opera «fosse fatta da sé».³⁵⁷

L'esordio della novella è l'esemplificazione di tale prospettiva: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo».³⁵⁸ Per il narratore popolare è verosimile che alla categoria di causa razionale si sostituisca quella di una pseudo-causalità, che riporta come del tutto normale la corrispondenza tra l'aspetto fisico del ragazzo (i capelli rossi) e il suo carattere: aderendo a una superstizione di natura popolare, appare immediata la corrispondenza tra le sembianze del giovane e i suoi tratti morali e comportamentali.³⁵⁹

³⁵⁵ Cfr. ivi, pp. 53-54.

³⁵⁶ Mi riferisco all'uso specifico di alcuni termini come «cottimo», «appalto»; inoltre, nel corso della novella, si riconoscono dei particolari di vita sia di Rosso Malpelo che di Ranocchio che rimandano a dei dati precisi: si dice che Malpelo lavora quattordici ore al giorno, che il suo pasto è «un pane di otto giorni», che Ranocchio è uno di quelli che viene pagato «dieci lire la settimana», che Mastro Misciù aveva preso l'«appalto» per un lavoro che gli sarebbe stato pagato solamente «trentacinque tari». Si veda sempre ivi, pp. 10-12.

³⁵⁷ Si legga G. BALDI, «Rosso Malpelo» tra apologia indiretta e negazione, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 42-44.

³⁵⁸ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 173.

³⁵⁹ Tale dipendenza è testimoniata da una formula proverbiale molto diffusa in Sicilia: *Russu è malu pilu*. Nella lettera del 17 maggio 1878, Verga chiede a Capuana, amico e collaboratore, una raccolta di «Proverbi e modi di dire siciliani» (Cfr. G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 93). Il pregiudizio verso coloro che avevano i capelli rossi è testimoniato da diverse versioni di formule proverbiali riportate dal testo di G. PITRÉ, *Proverbi siciliani, volume primo*, Palermo, Arnaldo Forni Editore, 1875, pp. 174-175. Dall'opera emergono varie versioni del proverbio: «Russu è malu pilu; Russu facci di Giuda; Russu malignu;». Esiste anche una versione del proverbio riguardante il colore rosso del pelo degli animali: «Di pilu russu, né gatti, né cani - o - Siddu a la casa armali ha' a tiniri, di pilu russu né porci né cani». Interessante è anche la filastrocca che riporta Pitрэ utilizzata dai giovani palermitani per deridere i compagni dai capelli rossi: «Russu malignu, appizzatu a lu lignu, tieniti forti ca passa la morti».

Come suggerisce Guido Baldi nel saggio dedicato al personaggio, «*Rosso Malpelo*» tra *apologia indiretta e negazione*, appena si prosegue nella lettura della novella si intuisce una certa tensione tra l'ottica del narratore popolare e «l'oggettività dei fatti stessi»: l'immagine che l'anonimo narratore restituisce di Malpelo, quella di un ragazzo malvagio per motivi legati alla sua natura, e quindi originari (il colore dei capelli), si scontra con quella della realtà connotata dalla visione di classe:³⁶⁰ Malpelo è il tipico garzone siciliano che lavora in miniera, «un brutto ceffo, torvo, ringhioso e selvatico»,³⁶¹ indurito dalla bestialità dell'ambiente, in balia dei maltrattamenti che subisce data l'assenza di una famiglia alle sue spalle pronta a proteggerlo.³⁶² Questa opposizione è una costante nella novella e si ripresenta in altri punti fondamentali della narrazione.

In tale direzione si pensi al momento in cui si narra della morte di suo padre: nella prospettiva oggettiva, la morte dell'uomo è quella di un minatore vittima di uno sfruttamento, che perde la vita perché costretto ad esporsi a condizioni di lavoro inaccettabili pur di assicurare la sopravvivenza della propria famiglia,³⁶³ assecondando il desiderio di profitto del proprietario della miniera. Di fronte alla sua morte bianca però tutti restano indifferenti e totalmente impassibili, perché il punto di vista del narratore popolare è quello di un qualsiasi collega del padre di Malpelo, che trova normale il fatto che l'uomo venga sfruttato dal padrone, poiché è un debole e incapace di adattarsi alle regole della lotta per la sopravvivenza: «lo chiamavano Misciu *Bestia*, ed era l'asino da basto di tutta la cava [...] si contentava di buscarsi il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni, e attaccar brighe».³⁶⁴

³⁶⁰ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 173: «Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo. Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana; e siccome era *malpelo* c'era anche a temere che ne sottraesse un paio di quei soldi; e nel dubbio, per non sbagliare, la sorella maggiore gli faceva la ricevuta a scapaccioni. Però il padrone della cava aveva confermato che i soldi erano tanti e non più; e in coscienza erano anche troppi per Malpelo, un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vedersi davanti, e che tutti schivavano come un can rognoso, e lo accarezzavano coi piedi, allorché se lo trovavano a tiro».

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Si legga G. BALDI, «*Rosso Malpelo*» tra *apologia indiretta e negazione*, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 43-44.

³⁶³ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 175: «– Questo è per il pane! Questo pel vino! Questo per la gonnella di Nunziata! – e così andava facendo il conto del come avrebbe speso i denari del suo *appalto* – il cottimante!» La regressione del narratore popolare è rappresentata da questa ultima battuta («il cottimante»): Verga prende le distanze da un patetismo a cui potrebbe attingere costantemente, poiché la materia della novella lo consentirebbe.

³⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 174.

Come in apertura alla novella, il piano della realtà oggettiva e quello del narratore popolare entrano in attrito. A una dimensione che delinea lo sfruttamento di un uomo si contrappone l'ottica di colui che riporta i fatti e li interpreta: come i capelli rossi sono un tratto distintivo di una natura malefica, così mastro Misciu viene oppresso dai più forti perché è un «minchione».³⁶⁵

Tale artificio di regressione, che si declina in una narrazione condotta da chi ha accettato in maniera rassegnata lo sfruttamento e deforma il piano oggettivo dei fatti, rappresenta una scelta ideologica da parte dello stesso Verga: è l'espressione di una visione pessimistica e fatalistica della realtà, dove la «lotta per la vita» occupa ogni strato sociale e si definisce come una legge naturale, universale e imm modificabile.³⁶⁶ Per questo lo scrittore non si deve porre all'esterno della materia, perché farlo implicherebbe elaborare un giudizio, una commozione patetica e una condanna del progresso sociale. Regredire non è solo un fattore relativo alla tecnica, ma è un'operazione concettuale che riguarda le leggi che dominano la vita sociale.³⁶⁷

Dopo la disgrazia accaduta al padre, Malpelo è l'unico che comincia freneticamente a scavare la rena nel tentativo, inutile, di tirarlo fuori:

Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e tale schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.³⁶⁸

Il narratore rappresenta la disperazione del ragazzo tramite i suoi tratti stravolti: Malpelo è depositario di sentimenti e valori umani che sono autentici, anche se si presentano in una forma primitiva, deformata e inconsapevole, in quanto elaborati da un personaggio che è stato profondamente indurito da un sistema economico-sociale violento e a lui antagonista. La morte di mastro Misciu viene presentata come una conseguenza meccanica del sistema e della legge che domina la realtà: la visione del narratore popolare

³⁶⁵ Rimando a G. BALDI, «Rosso Malpelo» tra apologia indiretta e negazione, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 45-46.

³⁶⁶ Si legga ivi, pp. 48-50.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 176.

è incapace di comprendere la natura di rapporti che non siano basati sull'utile, sulla forza, sull'interesse. Per questo la reazione e i gesti del ragazzo vengono presentati in termini animaleschi, poiché incomprensibili, ma in realtà costituiscono un'autentica manifestazione oggettiva dell'attaccamento viscerale del figlio al padre, che era l'unica persona «che gli voleva bene»: «non badarono a una voce di fanciullo, la quale non aveva più nulla di umano», «mordeva come un cane arrabbiato», «sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre».³⁶⁹

Il dolore e la disperazione per la perdita del padre in Malpelo si traducono in un furore temporaneo che in seguito diventerà un'ossessiva determinazione a ritrovarne il corpo.³⁷⁰ Questi gesti nelle parole del narratore popolare rimangono lontano dall'essere compresi e vengono invece rappresentati come manifestazioni della sua bestialità, in linea con il giudizio aprioristico secondo il quale la natura malvagia e ferina del ragazzo si ricavano dal suo essere *malpelo*.³⁷¹

4.3 La bildung di Rosso Malpelo: la «lotta per la vita» come strumento pedagogico

Malpelo elabora una riflessione elementare, ma lucida ed essenziale sulla realtà e sull'andamento della propria esistenza, maturata attraverso l'esperienza concreta del lavoro presso la cava e tramite la tragica sorte del padre. Il risultato è l'acquisizione di una visione della realtà dura, totalmente disincantata, ma soprattutto immodificabile, accompagnata dalla consapevolezza che il mondo è regolato da una legge di forza: il più debole è soggiogato al più forte e soltanto l'esercizio della violenza su chi è più fragile garantisce al singolo la sopravvivenza.³⁷²

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Si legga G. BALDI, «Rosso Malpelo» tra apologia indiretta e negazione, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., p. 51.

³⁷¹ Rimando ivi, p. 51-52. Interessante anche il momento del ritrovamento dei resti di mastro Misciu: come segnalato da Baldi, Malpelo dimostra, con i suoi atteggiamenti, un attaccamento viscerale anche agli oggetti che erano appartenuti al padre: in questo modo si manifesta la nostalgia verso le uniche manifestazioni affettive che aveva mai ricevuto. La voce narrante, cinica e malevola, invece commenta così la cura con cui Malpelo conserva i calzoncini del babbo: «quasi fossero state le pantofole del papa» e ancora «rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio». Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 183

³⁷² Cfr. ivi, p. 178: «l'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi».

L'adesione al male da parte di Malpelo non si configura come un atto di ribellione volto a sfidare il sistema, perché il ragazzo ha riconosciuto l'impossibilità del cambiamento della dimensione in cui è posto. Si tratta piuttosto della riproduzione del meccanismo di sopraffazione che domina il reale: Rosso Malpelo reitera tale logica sui più fragili (Ranocchio, gli altri ragazzi, gli animali), accettando e riproducendo lo schema oppressivo che vede agire nei rapporti.³⁷³

Dalla sua prospettiva di sfruttato, dal suo odio verso chi lo opprime e ha oppresso anche suo padre, Malpelo è in grado di vedere il reale volto della società che gli è sempre stata antagonista, fondata sulla violenza e sulla prevaricazione. In questo modo il giovane coglie le cause sociali che davvero hanno portato il padre alla morte, dimostrandosi convinto del fatto che Mastro Misciu non sia morto per una fatalità, ma per una responsabilità di chi lo ha «lasciato crepare»: oltre a possedere sentimenti autentici, Malpelo si attiene a una scala di valori implicita su cui basa il proprio giudizio.³⁷⁴ L'odio che elabora gli permette di individuare concretamente il nemico di classe, che è rappresentato dal padrone della miniera: «E una volta che passava il padrone, accompagnandolo con un'occhiata torva: — è stato lui, per trentacinque tari!».³⁷⁵

Rosso Malpelo, come 'Ntoni Malavoglia, è parte del gruppo degli esclusi sia dalla comunità sia dalla propria famiglia.³⁷⁶ Entrambi sono orfani, privati dell'unico riparo che la natura e la società garantiscono alla violenza dell'universo: il nucleo familiare. A partire dalla morte del padre, Malpelo prende coscienza della propria diversità e acquisisce un livello di saggezza essenziale, ma coerente. Esattamente come 'Ntoni, il quale elabora un «sapere» solamente dopo aver attraversato una serie di sventure, Malpelo, partendo dalla sua condizione di esclusione, approda a una disperata consapevolezza: il proprio *status* di emarginato diventa un punto di osservazione

³⁷³ Rimando a G. BALDI, «Rosso Malpelo» tra apologia indiretta e negazione, in *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., pp. 61-63: Malpelo si mostra violento nei confronti dell'asino «sbilenco e macilento», delle «povere lucertole» e delle «altre povere bestie che non gli avevano fatto nulla» (G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p.180).

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 177.

³⁷⁶ Malpelo, infatti, è trattato con disprezzo sia dalla madre sia dalla sorella. Però diverso è il caso di 'Ntoni.

privilegiato che gli permette di elaborare una riflessione con la quale affrontare il mondo in cui è posto.³⁷⁷

Secondo la prospettiva sviluppata da Romano Luperini nel saggio *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, il giovane minatore dalla sua condizione di solitudine e di emarginazione elabora dei principi essenziali che riassumono il suo atteggiamento nei confronti del mondo che lo circonda: essi rappresentano l'esito del suo singolare percorso di formazione, e che sono gli stessi che Malpelo si sforza di insegnare a Ranocchio, in una prospettiva didattica:³⁷⁸ «a questo mondo bisogna avezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta»,³⁷⁹ una norma di carattere generale che deriva dall'esperienza, alla quale si aggiunge la regola secondo cui «chi è costretto a star solo non deve aver paura di nulla».³⁸⁰

L'eroismo che Luperini riconosce alla figura di Malpelo consiste nella sua capacità di non battersi contro il sistema di violenza in cui si trova, ma di accettarlo, arrogandosi il diritto di sottolinearne la falsità e di demitizzare ogni sua giustificazione ideologica:³⁸¹ Malpelo interpreta le stesse norme feroci che formula.³⁸²

La morte dell'asino grigio, con il quale Malpelo costruisce nel corso del racconto un rapporto di identificazione,³⁸³ fa acquisire al ragazzo la consapevolezza della totale

³⁷⁷ Rimando a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, cit., p. 77.

³⁷⁸ Il comportamento di Malpelo nei confronti di Ranocchio è quello di un padre verso un figlio: lo picchia con l'intento pedagogico di formarlo e prepararlo ad affrontare la durezza della vita, in una forma del tutto *sui generis* di amicizia e altruismo gratuito. È come se Malpelo continuasse l'atteggiamento di suo padre, prestando però attenzione a insegnare a Ranocchio a non somigliare del tutto a Mastro Misciu: quando picchia il ragazzo gli grida il soprannome ingiurioso con cui gli operai erano soliti appellare il suo babbo: «-To', bestia! Bestia sei!- [...] - Mio padre la batteva sempre [la rena], ed egli non batteva altro che la rena, perciò lo chiamavano Bestia, e la rena se lo mangiò a tradimento perché era più forte di lui- » (Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 178-179). Del padre Malpelo rifiuta l'ingenuità e la debolezza perché attraverso la sua maturata esperienza di vita e la pratica nel mondo della cava ha capito quali sono le norme che regolano l'esistenza ad ogni suo livello (la violenza, la sopraffazione, la forza che va esercitata sui più deboli) e ha compreso la necessità di adeguarvisi senza compromessi. Rimando a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, cit., p. 76.

³⁷⁹ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 183.

³⁸⁰ Ivi, p. 185.

³⁸¹ Si legga R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, cit., p. 79.

³⁸² Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 177: «Cogli altri ragazzi era addirittura crudele, e sembrava che si volesse vendicare sui deboli di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto gli altri, a lui e al suo babbo».

³⁸³ Il grigio e Malpelo condividono la stessa sfumatura cromatica con la quale vengono descritti: grigi sono gli occhi di Malpelo e grigio è il manto e il soprannome dell'asino.

assurdità della vita, del suo carattere ripetitivo e di fatica costante che persiste fino alla morte: si vive e si conserva il proprio valore fino a quando si è utili a qualcosa e a qualcuno, sopportando violenza e continuo sfruttamento:

In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella sciara. –Così si fa –brontolava Malpelo; –gli arnesi che non servono più si buttano lontano.³⁸⁴

Malpelo, con la battuta con la quale commenta l'accaduto, non si riferisce solamente all'asino: il giovane ricorda la sorte che è toccata anche a suo padre, il cui cadavere era stato portato via poco tempo prima dallo stesso carrettiere. Il lavoro viene mostrato nella sua insensatezza, dove ogni fatica, cieca e fuori misura si protrae fino alla morte e dove ogni sopruso avviene per gli interessi e i guadagni di qualcun altro.³⁸⁵ Se persino il lavoro non ha senso, ma serve a ribadire ancora una volta la legge di oppressione e sfruttamento che regola il mondo, allora è meglio morire o non nascere proprio: l'asino che è spolpato nelle sue carni dai cani randagi finalmente non soffre più, ma «se non fosse mai nato sarebbe stato meglio».³⁸⁶

4.4 La soggettività in Jeli il pastore

Nella raccolta *Vita dei campi* oltre al punto di vista del narratore popolare che conduce il racconto, esiste un'ulteriore dimensione interna che registra i sentimenti e i pensieri dei personaggi, che sfuggono allo sguardo dell'anonimo narratore poiché, come si è dimostrato, risulta disinteressato e inabile a indagare il piano psicologico dei protagonisti.³⁸⁷ In entrambe le novelle che prefigurano il testo de *I Malavoglia*, *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*,³⁸⁸ si registra l'introduzione della psicologia dei personaggi: la

³⁸⁴ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo*, *Tutte le novelle*, cit., p. 183.

³⁸⁵ Questa stessa consapevolezza, come è stato in precedenza dimostrato, viene espressa anche da 'Ntoni, il quale si rifiuta di aderire a una realtà dove tutto va a vantaggio di «quelli che non fanno nulla e che hanno denari a palate», (G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XIII, p. 268).

³⁸⁶ Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo*, *Tutte le novelle*, cit., p. 184. Interessanti gli evidenti richiami e spunti leopardiani.

³⁸⁷ Rimando a R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1975, p. 36.

³⁸⁸ L'adozione di una modalità psico-narrativa, cioè di un'analisi da parte dell'autore dei pensieri e dei sentimenti del personaggio in *Rosso Malpelo* si rileva nel momento in cui il giovane minatore accarezza i pantaloni del padre che sono stati tolti al suo cadavere rinvenuto: in questo punto, la focalizzazione interna si fissa su di lui («gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che solevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e rossi com'erano») per poi ritornare esterna subito dopo («rimugginando chi sa quali

focalizzazione del testo si pluralizza, dividendosi tra il punto di vista del narratore e quello del protagonista.³⁸⁹

Soprattutto il testo della novella di Jeli, rispetto a quello di Malpelo, presenta un elemento di soggettività marcata:³⁹⁰ significa che nella narrazione si riconosce l'espressione dei pensieri del pastore, soprattutto a partire dalla seconda parte del testo, poiché prima la narrazione degli eventi è totalmente affidata alla voce del narratore.³⁹¹

La novella segue la crescita di un giovane pastore, il quale vive la propria giovinezza in completa solitudine e in una condizione di autarchico benessere, che entra in crisi quando egli tenta di inserirsi nella realtà sociale: come segnala Asor Rosa, Jeli il pastore, esattamente come Rosso Malpelo, è un reietto, che «la società in un modo o nell'altro respinge o ignora».³⁹² Si tratta di un personaggio che viene inizialmente rappresentato all'interno di una dimensione mitica, per la condizione pura e primitiva nella quale vive, e capace di intrattenere un profondo e spontaneo rapporto con la Natura, che veglia su di lui come una madre durante tutta la sua crescita:³⁹³ «era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto», «era proprio di quelli che non hanno ne' casa ne' parenti».³⁹⁴ In questo spazio idilliaco rappresentato da Tebidi, Jeli pare non essere toccato da niente: «insomma, purchè ci avesse la sua sacca ad armacollo, non aveva bisogno di nessuno al mondo».³⁹⁵

idee in quel cervellaccio»). Questa modalità sarebbe estranea alla regola verista, che invece prevede che i sentimenti e i pensieri dei personaggi siano dedotti dalla loro gestualità e dai comportamenti, non in modo diretto. Rimando alle osservazioni di R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti, Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carrocci editore, 2022, p. 76.

³⁸⁹ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 36.

³⁹⁰ Come rileva G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, in «Status Quaestionis», XXV, 2023, pp. 385-402: 394, <https://doi.org/10.13133/2239-1983/18582>.

³⁹¹ La voce impersonale del narratore si ricava nella prima parte della novella dalle continue inflessioni popolari e interventi di don Alfonso (una voce simile a quella di Verga, poiché appartenente alla medesima classe): si pensi alle spiegazioni rivolte allo stesso lettore («come si usa in Sicilia»), allo stupore di don Alfonso, che viene dalla città, quando rimane affascinato dalla sapienza arcaica di Jeli («insegnava al suo amico come si fa ad arrampicarsi», «sapeva fare ogni sorta di lavori coll'ago», «conosceva come spira il vento», «faceva delle gabbie», «sapeva rizzare un po' di tettoia»), alla tendenza di rintracciare nella natura un filo di malinconia, a cui Jeli invece è completamente estraneo (il pastore «non pativa di quella malinconia»). Rimando a R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 37.

³⁹² Così A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, Indagare sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in *Il caso Verga*, cit., p. 42.

³⁹³ Si legga G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, cit., p. 395.

³⁹⁴ Cfr. G. VERGA, *Jeli il pastore, Tutte le novelle*, cit., p. 139.

³⁹⁵ Ivi, p. 138.

Il pastore conosce la realtà tramite un'esperienza diretta del mondo e sviluppa una serie di abilità che suscitano l'ammirazione di tutti coloro che lo conoscono.³⁹⁶ Tuttavia, sul piano comunicativo, come riporta l'anonimo narratore popolare, Jeli sembra incontrare delle difficoltà di natura espressiva, soprattutto nelle interazioni con gli altri uomini:³⁹⁷ il pastore manifesta maggior affinità con il mondo animale, dimostrandosi in grado di leggere e di interpretare il grande libro della Natura, grazie al suo rapporto speciale, e a tratti misterioso, con quell'ambiente che lo aveva visto crescere.

Il primo contatto che Jeli instaura con la società avviene tramite la figura di don Alfonso, che mostra al pastore l'esistenza di un altro modo di leggere il reale, una dimensione dalla quale Jeli risulta escluso:³⁹⁸

Don Alfonso, però rispondeva che anche lui andava a scuola, a imparare. Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensità dell'attenzione nelle bestie che più si accostano all'uomo. Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprensibile, e alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, e sembrava che un gran lavorio si stesse facendo nel suo interno; allora accennava di sì e di sì col capo, con un sorriso furbo, e si grattava la testa. Quando poi il signorino mettevasi a scrivere per far vedere quante cose sapeva fare, Jeli sarebbe rimasto delle giornate intiere a guardarlo, e tutto a un tratto lasciava scappare un'occhiata sospettosa.³⁹⁹

Il narratore sottolinea la subordinazione di Jeli al compagno Alfonso: con quel «ammiccar di palpebre» il pastore si relaziona al compagno come una bestia che si accosta all'uomo.⁴⁰⁰ È incantato dalla capacità del Signorino di saper leggere, poiché le parole risultano alle sue orecchie come «versi» di una musica sconosciuta.

Il momento di svolta nella sua esistenza è rappresentato dalla nascita di un sentimento nei confronti di Mara, che per Jeli si mostra come «il primo e decisivo stimolo a farsi uomo tra gli uomini»;⁴⁰¹ in realtà l'affetto nei confronti della ragazza è direttamente collegato

³⁹⁶ Si legga ivi, p. 140: «conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare».

³⁹⁷ Cfr. ivi, p. 142: «Le idee non gli venivano nette e filate l'una dietro l'altra, ché di rado aveva avuto con chi parlare e perciò non aveva fretta di scoparle e distrigarle in fondo alla testa, dove era abituato a lasciare che sbocciassero e spuntassero fuori a poco a poco, come fanno le gemme dei ramoscelli sotto il sole».

³⁹⁸ Rimando a G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, cit., p. 395.

³⁹⁹ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit., p. 142.

⁴⁰⁰ Come in *Fantasticheria*, la voce borghese si limita a una descrizione esterna, impossibilitata a comprendere le «formiche». Rimando a R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 37.

⁴⁰¹ Si legga A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, Indagare sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in *Il caso Verga*, cit., p. 54.

alla scoperta di una «cultura rudimentale» da parte del pastore. Quando il ragazzo comprende il valore delle parole confessa all'amico ciò che prova per la fanciulla e manifesta il suo desiderio di sposarla.⁴⁰²

La successiva partenza di Mara per Marineo segna per Jeli una sofferenza tale per cui il pastore sente per la prima volta una solitudine che non aveva mai provato prima, nonostante il suo effettivo isolamento: la mancanza di Mara diventa a tratti incolmabile e viene peggiorata dalla perdita del padre.⁴⁰³

Questa prima parte della novella si chiude con una rottura della dimensione idilliaca di Jeli: di fronte alla morte di entrambi i genitori il pastore trova conforto nella sicurezza del proprio universo, dove «ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato»⁴⁰⁴ e nel ritmo regolare della natura. La partenza improvvisa dell'amata invece è un trauma talmente forte e inaspettato da stravolgere la sua capacità di comprensione e addirittura la ritmicità dei luoghi e dei cicli naturali⁴⁰⁵ nei quali il pastore aveva sempre trovato conforto.⁴⁰⁶

Da questo momento in poi inizia la seconda parte della novella, che nel suo contenuto vede il primitivo Jeli scontrarsi con l'ostile realtà degli uomini e delle relazioni sociali, mentre dal punto di vista narrativo vede il narratore lasciare al protagonista lo spazio che si è conquistato.⁴⁰⁷

Il pastore che è sempre vissuto felice e spensierato nella sua Arcadia diventa ora triste e pieno di malinconie, che vengono rilevate dal narratore popolare. Quando viene incaricato di accompagnare una mandria di cavalli alla fiera di San Giovanni, Jeli, in un lungo dialogo con l'amico Alfio che assume delle sembianze simili a un monologo, fa emergere il proprio mondo interiore, poiché racconta all'amico dell'amore della sua infanzia, dove affiora anche il desiderio nascosto di incontrare nuovamente la sua Mara:

[..] quando andai a trovarli [Mara e la sua famiglia] mi misero dinanzi pane, vino, formaggio, e ogni ben di Dio [...]. Mara non mi conosceva quasi più da tanto che non ci

⁴⁰² Cfr. G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, cit., p. 396. Si pensi al fatto che Jeli chiede all'amico Alfonso di scrivergli il nome di Mara su un pezzetto di carta: per il pastore, in una prospettiva arcaica e premoderna, è come se avere in forma scritta il nome dell'amata corrispondesse a possederla. Cfr. G. VERGA, *Jeli il pastore, Tutte le novelle*, cit., p. 143.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. G. VERGA, *Jeli il pastore, Tutte le novelle*, cit., p. 140.

⁴⁰⁵ Si legga ivi, p. 149: «Ora che tu sarai via, non voglio venirci più qui; ché mi parrà di esser tornato l'inverno a vedere quell'uscio chiuso».

⁴⁰⁶ Faccio riferimento a R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 40.

⁴⁰⁷ Rimando ivi, p. 41.

vedevamo! e si mise a gridare: - Oh! guarda! è Jeli, il guardiano dei cavalli, quello di Tebidi! Gli è come quando uno torna da lontano, che al vedere soltanto il cocuzzolo di un monte gli basta a riconoscere subito il paese dove è cresciuto. [...] Mara invece rideva, e sembrava che avesse infornato il pane allora allora, tanto era rossa; apparecchiava la tavola, e spiegava la tovaglia che non pareva più quella. - O che non ti rammenti più di Tebidi? le chiesi appena la gnà Lia fu sortita per spillare del vino fresco dalla botte. - Sì, sì, me ne rammento, mi disse ella, a Tebidi c'era la campana col campanile che pareva un manico di saliera, e si suonava dal ballatoio, e c'erano pure due gatti di sasso, che facevano le fusa sul cancello del giardino. - Io me le sentivo qui dentro tutte quelle cose, come ella andava dicendole. Mara mi guardava da capo a piedi con tanto d'occhi, e tornava a dire: -Come ti sei fatto grande! e si mise pure a ridere, e mi diede uno scapaccione qui, sulla testa.⁴⁰⁸

Mentre Jeli è impegnato in tale intima rievocazione si distrae e smarrisce il puledro stellato, che viene ritrovato in fondo al burrone. La perdita dello stellato segna un momento tragico e catartico di tutta la novella: l'orfano perde il lavoro a seguito della morte dell'animale, che viene brutalmente finito da un colpo di schioppo del fattore per ricavarne almeno la pelle: «non se ne può prendere altro che la pelle, sinché è buona».⁴⁰⁹ Questo è un episodio centrale nel percorso di formazione del pastore, che corrisponde al suo ingresso nel tessuto sociale di cui inizia ad apprendere le leggi e il funzionamento. Accanto all'idillio da cui proviene e nel quale ha sempre vissuto, avanza la manifestazione di una realtà con le sue distorsioni e degenerazioni, che rispondono alla logica materialista e utilitarista della modernità.

Dopo aver perso il lavoro Jeli si mette alla ricerca di un'altra occupazione e, mentre vaga sconsolato, incontra Mara, che gli fa riacquistare la forza e la fiducia. Ancora una volta il narratore lascia spazio alla soggettività del pastore, che riporta le sue personali sensazioni nel momento in cui descrive lo svolgersi della festa di san Giovanni. Si tratta di un'esposizione condotta in una prospettiva in indiretto libero, dove vengono registrate le impressioni e lo straniamento che il personaggio prova in quel contesto a lui completamente estraneo, osservando meravigliato uno spettacolo che non comprende.⁴¹⁰

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia: tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando s'incendiavano le stoppie, per il gran numero di razzi che i devoti accendevano in cospetto del santo, il quale stava a goderseli dall'imboccatura del Rosario, tutto nero sotto il baldacchino d'argento. I devoti andavano e venivano fra le fiamme come tanti diavoli, e c'era persino una donna discinta, spettinata, cogli occhi fuori

⁴⁰⁸ Ivi, p. 153.

⁴⁰⁹ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit., p. 211.

⁴¹⁰ Faccio riferimento a G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione* in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore», cit., p. 397.

della testa, che accendeva i razzi anch'essa, e un prete colla sottana in aria, senza cappello, che pareva un ossesso dalla devozione.⁴¹¹

La narrazione viene ricondotta al piano linguistico e psicologico del pastore che, soprattutto nel momento in cui vede Mara ballare con il figlio di massaro Neri si rattrista e costruisce una serie di similitudini zoomorfe che rispecchiano a pieno il punto di vista soggettivo del personaggio, che osserva e registra ciò che accade:

Jeli [...] andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava come una colombella sulle tegole, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri saltava come un puledro, tanto che la gnà Lia piangeva come una bimba dalla consolazione.⁴¹²

Il successivo bacio tra Mara e il figlio di massaro Neri fa intuire a Jeli il nesso che c'è tra la sua condizione di povero pastore e la perdita definitiva dell'amata: questa non è più una percezione, ma è diventata una consapevolezza. L'indiretto libero penetra nel resoconto dello stato d'animo di Jeli, arrivando a definire le basi per un altro monologo interiore:

Jeli non disse nulla, gli si cambiò in veleno tutta la festa che aveva goduto sin allora, e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie che gli erano uscite di mente, e che era rimasto senza padrone, e non sapeva più che fare, né dove andare, e non aveva più né pane né tetto, che potevano mangiarsi i cani al pari dello *stellato* il quale era rimasto in fondo al burrone, scuoiato sino agli zoccoli.⁴¹³

Questi pensieri costituiscono l'espressione adeguata al personaggio che li elabora: formule e immagini popolari, l'uso di una sintassi impressionistica, un verbo della reggente che non domina tutte le sue subordinate. Questa costruzione testuale richiama la modalità espressiva di Pinocchio: si noti l'accumulo di frasi accostate in maniera paratattica di cui Jeli si serve per sintetizzare tutto quello che gli è accaduto.

A questo punto del racconto Jeli ha intuito la sua situazione e cerca di raccontarla a sé stesso, collegando in rapidità tutte le varie «disgrazie» che gli sono accadute, sintetizzandole nella sorte dello *stellato*. L'immedesimazione finale nella figura del cavallo è un confronto che non viene propriamente elaborato da Jeli, ma appare piuttosto come un «termine sintetico di paragone», in quanto il pastore non è capace di analizzare logicamente quali sono le reali conseguenze di quelle «disgrazie» che lo hanno visto

⁴¹¹ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit., p. 158.

⁴¹² Rimando ivi, p. 159.

⁴¹³ Si legga ivi, p. 160.

protagonista, dalla crudeltà del fattore accanitosi sullo stellato, fino al tradimento di Mara.⁴¹⁴

Alla fine della novella Mara decide di sposare Jeli per nascondere la relazione con don Alfonso:⁴¹⁵ infatti il legame tra la fanciulla e il figlio di massaro Neri si era interrotto per la scoperta della relazione con il Signorino.

Jeli non dubita mai della sincerità del sentimento di Mara e crede ciecamente nella fedeltà della moglie: nell'immaginario del pastore, Mara rimane ancorata a uno stato idilliaco, descritta come pura e innocente, una figura principesca da trattare con cura e alla quale essere riconoscenti per aver scelto proprio lui come suo sposo.⁴¹⁶

La cecità di Jeli viene sottolineata dal narratore popolare che in questo momento descrive il punto di vista degli abitanti del paese, i quali sbeffeggiano il pastore alle spalle: Jeli è «corni d'oro», non conosce gelosia e non nutre alcun sospetto nemmeno davanti all'evidenza:

Ma Jeli non sapeva nulla, ch'era becco, né gli altri si curavano di dirglielo, perché a lui non gliene importava niente, [...].

Una volta infine il ragazzo della mandra glielo disse in faccia, mentre si abbaruffavano per

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ Dopo aver trovato nuovamente un lavoro a Salonia Jeli viene a conoscenza della relazione tra Mara e il signorino Alfonso: quando lo scopre il testo riporta che «egli non disse nulla, ma l'appetito gli andò via per quel giorno» (G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit., p. 163). Mentre porta al pascolo le pecore si lascia andare a una lunga introspezione dove rievoca l'idillio della sua infanzia a Tebidi, con dei toni elegiaci garantiti soprattutto dalla «leva poetica» del narratore, che traduce la liricità dei pensieri di Jeli (Cfr. G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, cit., p. 399): «Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella *valle del Jacitano* e sul *poggio alla Croce*, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fu-scellino i nidi di grilli. Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile “che sembrava un manico di saliera” fra gli aranci del giardino. —Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazzata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana». Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit. p. 163.

Jeli perde l'appetito perché poteva accettare che Mara si sposasse con il figlio di massaro Neri, perché era nell'ordine delle cose: era logico che la fanciulla preferisse un giovane più avvenente e ricco di lui; invece, la storia che Mara intrattiene con don Alfonso non rientra nella logica interpretativa di Jeli.

⁴¹⁶ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit., pp. 165-166: «Mara era bella e fresca come una rosa, con quella mantellina bianca che sembrava l'agnello pasquale, e quella collana d'ambra che le faceva il collo bianco». E ancora «Mara non era nata a far la pecoraia, e non ci era avvezza alla tramontana di gennaio, quando le mani si irrigidiscono sul bastone, e sembra che vi caschino le unghie, e ai furiosi acquazzoni, in cui l'acqua vi penetra fino alle ossa [...]. Almeno Jeli sapeva che Mara stava al caldo sotto le coltri, o filava davanti al fuoco, in crocchio colle vicine, o si godeva il sole sul ballatoio, mentre egli tornava dal pascolo stanco ed assetato».

le pezze di formaggio che si trovavano tosate. - Ora che don Alfonso vi ha preso la moglie, vi pare di essere suo cognato, e avete messo superbia che vi par di essere un re di corona con quelle corna che avete in testa.

Il fattore e il campajo si aspettavano di veder scorrere il sangue a quelle parole; ma invece Jeli rimase istupidito come se non le avesse udite, o come se non fosse stato fatto suo, con una faccia da bue che le corna gli stavano bene davvero.⁴¹⁷

La scoperta del tradimento avviene solamente nell'epilogo, quando davanti a Jeli e nonostante il divieto impostole di non accettare l'invito del Signorino, Mara acconsente ugualmente a ballare con lui: «Non andare!– disse egli a Mara come don Alfonso la chiamava perché venisse a ballare cogli altri. – Non andare, Mara! – Perché? – Non voglio che tu vada! Non andare!». ⁴¹⁸

Solo in quel momento, compresa la situazione, la tragedia finale è una prospettiva inevitabile: «gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto». ⁴¹⁹

4.5 Una bildung bloccata: il finale di Jeli il pastore

Come osserva Bigazzi, in *Jeli il pastore* così come nelle novelle brevi della raccolta *Vita dei campi*, si rileva la presenza di uno schema narrativo di tipo catastrofico. Nel caso della novella del pastore tale modello viene esteso alla diacronia e alla dimensione di un racconto di formazione. Jeli nel corso della narrazione dimostra di possedere un nucleo identitario immutabile, che rimane tale nonostante affronti numerosi momenti di crisi, che a più riprese lo portano a confrontarsi con situazioni e dinamiche appartenenti a un mondo estraneo al suo idillio: è sempre posto sull'orlo di comprendere la «fiumana», ma il pastore ne rifiuta sistematicamente la conoscenza, fino al punto in cui preferisce un omicidio a una tale consapevolezza. ⁴²⁰

La conclusione di questa novella appare in linea con quanto sostiene il critico, in quanto Jeli viene portato davanti al giudice senza opporre alcun tipo di resistenza, facendo emergere con le sue parole la certezza di essere stato, anche in quel violento gesto, sempre

⁴¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 168-169.

⁴¹⁸ Si legga *ivi*, p. 171.

⁴¹⁹ Rimando *ivi*, p. 172.

⁴²⁰ Faccio riferimento a R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 41.

fedele alla propria ideologia: «– Come! [...] non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...». ⁴²¹

Il matrimonio con Mara, sebbene sia segnato da una certa ambiguità, viene accettato senza un'elaborazione critica da parte del pastore che, anche in quell'occasione, rimane ostinatamente fedele al proprio ordine di idee, dichiarandosi entusiasta e sentendosi privilegiato per una tale opportunità. Il mancato riconoscimento della realtà e dei suoi valori, alternativi a quelli della sua infanzia, persiste in Jeli in un atteggiamento di incredulità e di inconsapevolezza anche di fronte al tradimento da parte della moglie: l'omicidio finale non si configura come un atto impulsivo, ma come un'azione del tutto logica e naturale, ⁴²² come se l'uso di quella violenza fosse legittimato da un tentativo finale di ristabilire un ordine e un equilibrio infranto, da parte di chi rifiuta ogni possibilità di cambiamento.

Per questo motivo il percorso educativo di Jeli risulta del tutto bloccato: pur attraversando esperienze dolorose che lo segnano come individuo, il pastore non si mostra capace di rinunciare al proprio sistema valoriale di partenza e di modificarlo. Per Jeli, abbandonare i suoi valori equivarrebbe a perdere sé stesso, rinunciando alla propria identità narrativa e dichiarando così la sua fine come protagonista. Il suo percorso formativo non rimane bloccato per mancanza di esperienze, ma per la difficoltà che il pastore mostra nel tradurle in nuove consapevolezze. ⁴²³

L'altra via per non recedere nel proprio ruolo di protagonista è quella che percorre Malpelo e che Jeli intuisce quando, davanti alla carcassa dello stellato, si mette a meditare «duro duro»: il giovane minatore preferisce la «coscienza» rispetto a dei vani tentativi di ripristinare costantemente un'armonia del mondo che non è più possibile nel momento in cui si varca la soglia della modernità. ⁴²⁴ Malpelo mantiene il suo ruolo tramite la coscienza e la consapevolezza che elabora di fronte alla violenza del mondo, di cui reitera la cattiveria nell'atteggiamento con cui si rivolge verso gli altri.

⁴²¹ Cfr. G. VERGA *Jeli il pastore, Tutte le novelle*, cit., p. 172.

⁴²² Si legga R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 44.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ibidem*.

La formazione di Jeli risulta interrotta e finisce tragicamente nel sangue perché il protagonista non si adatta e non assimila i nuovi valori del tessuto sociale di cui entra a far parte. Rimane aggrappato alla propria integrità, radicata nei valori autentici della campagna: l'amore, l'amicizia, il sacrificio, il lavoro che, a contatto con la società moderna, risultano svuotati del loro significato originario.

Il male per Jeli non è rappresentato né dalla morte della madre né da quella del padre, perché la perdita dei genitori fa parte del destino di ogni individuo: il pastore riconduce tale evento all'interno del proprio sistema valoriale, attribuendogli un significato. La vera tragedia che invalida definitivamente la realizzazione della sua formazione si produce nel momento in cui la realtà inizia a sfuggire ad ogni sua interpretazione e ad ogni suo tentativo di attribuirle un significato: la partenza di Mara è la prima frattura del suo idillio originario.

Di fronte a una crescente mancanza di senso, il pastore non elabora una nuova consapevolezza e non riconosce l'esistenza di un nuovo ordine, fondato su logiche differenti dalle proprie. Al contrario, persevera nello stabilire nuovamente un'armonia primitiva che però non risulta più possibile.

Jeli non matura una piena consapevolezza del divario che lo separa dalla realtà sociale: intuisce che i rapporti, le situazioni, gli eventi non rispettano quel ritmo naturale e ciclico che caratterizzava la dimensione idilliaca della sua infanzia, ma a questo intuito non fa seguire una consapevolezza, arrivando quindi al fallimento del proprio percorso formativo.

Anche alle soglie della tragedia il pastore rievoca l'infanzia condivisa con Mara e don Alfonso, una dimensione che per Jeli rappresenta una fase di concordia originaria.

Insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci; massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti anni e tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto com'ella volesse sposarne un altro non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutto il giorno - ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco, gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo.⁴²⁵

⁴²⁵ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle, Jeli il pastore*, cit. p. 170.

L'armonia e il tentativo di ricostituirla appaiono come una costante nel corso di tutta la narrazione. Il duplice tradimento da parte della moglie e di colui che riteneva essere un amico infrange questo faticoso equilibrio che ogni volta il pastore ricostruisce, perché è un evento che risulta essere privo di significato nel suo schema ideologico: se alla morte dello stellato riesce comunque ad attribuire una logica, il tradimento distrugge completamente l'armonia del suo mondo interiore e ogni possibilità di ricomposizione simbolica.

La novella di *Jeli il pastore* offre la possibilità di conoscere da vicino il protagonista, comprenderne i pensieri, i valori e di seguirne il percorso fino alla catastrofe. Tale opportunità nelle novelle successive della medesima raccolta *Vita dei campi* tende a scomparire, dal momento che i fatti narrati conducono velocemente all'esito tragico.

In *Jeli il pastore* sebbene il coro esterno registri con sgomento lo scatenarsi improvviso di quell'azione violenta, la novella permette di ripercorrere a ritroso il filo rosso che ha condotto Jeli a una tale reazione. Nelle novelle successive questa possibilità sarà preclusa, in quanto il lettore arriva con rapidità alla catastrofe finale senza riuscire a risalire con precisione alle sue premesse.

CONCLUSIONI

Al termine di questo percorso dedicato al tema della «formazione» all'interno delle produzioni letterarie di Carlo Collodi e Giovanni Verga pare opportuno trarre alcune considerazioni finali.

Apparentemente distanti per obiettivi letterari e tipologie stilistiche, Collodi e Verga condividono il contesto storico-letterario italiano della seconda metà del XIX secolo: l'Italia è un paese politicamente formato, ma ancora segnato da forti disomogeneità sociali e linguistiche, che parallelamente vede la presenza nel proprio panorama culturale di idee e spinte provenienti dai movimenti diffusi in Europa nello stesso periodo, che contribuiscono a influenzare la produzione letteraria nazionale del tempo.

Carlo Collodi, attraverso il percorso di formazione di un burattino che diventa un bambino vero e soprattutto moralmente retto, si adegua alle aspettative e agli obiettivi educativi promossi dal neonato Regno italiano in materia di educazione e formazione sociale del futuro cittadino. Pinocchio, come il giovane Enrico Bottini di *Cuore*, si configura come un modello di riferimento pedagogico e civico a cui ispirarsi.

Giovanni Verga, aderendo al movimento e ai principi del Verismo italiano, non esalta il nuovo Stato unitario e i valori ad esso connessi, ma dalla sua produzione verista emergono dei sentimenti di forte disillusione e scetticismo, che appaiono essere l'esito di aspettative risorgimentali che non avevano trovato compimento al momento dell'Unità. I percorsi di formazione che sono stati analizzati, oltre a non prevedere un finale in positivo, ma intermedio o bloccato, rendono soprattutto evidenti gli effetti devastanti dell'avvento della modernità e le ricadute alienanti delle logiche di carattere economico e utilitaristico sui singoli individui.

Attraverso la *bildung* che Pinocchio e i protagonisti verghiani affrontano, si è potuto constatare con chiarezza il fatto che l'infanzia e la giovinezza vengono rappresentate come degli stadi della vita in cui l'individuo è fortemente esposto ai pericoli e alle tentazioni del mondo che lo circonda. Nel caso di Pinocchio questa drammaticità viene mitigata e controllata dalla presenza di figure positive e magiche che aiutano il protagonista a superare tutti gli ostacoli che gli si pongono davanti e garantiscono la conclusione del suo percorso di formazione, che termina con la trasformazione di

Pinocchio in un bambino vero. Inoltre, il lieto fine è assicurato da un intento pedagogico promosso dall'autore volto a delineare un modello positivo di giovane cittadino a cui rifarsi.

Nel caso di Verga, a partire dal percorso formativo di 'Ntoni fino ad arrivare a quello di Rosso Malpelo e Jeli il pastore, la crescita viene ostacolata e interrotta da un sistema che appare imm modificabile, che non permette all'individuo di evolversi in maniera positiva, ma lo induce o a interrompere il proprio percorso o a ridimensionarne la portata. Quello di 'Ntoni presenta un finale intermedio, in quanto il giovane viene escluso dalla famiglia e dal paese nonostante alla fine della vicenda abbia acquisito un sapere, che però risulta insufficiente, poiché tardivo. Malpelo interiorizza la violenza che avvolge il mondo, riproducendone lo schema, ma di fatto non affronta un'evoluzione in positivo come accade a Pinocchio, guidata da una figura salvifica a cui il protagonista si affida, trovando in essa conforto e sicurezza: il giovane minatore reitera la stessa crudeltà del mondo che lo ha formato, in quanto non conosce un'alternativa a quel sistema. Privo di sostegno e protezione, anche il percorso di Jeli il pastore presenta un finale del tutto bloccato: a differenza di Malpelo, il giovane non riproduce nemmeno la violenza che intuisce agire nella realtà moderna, ma rimane fedele ai propri valori di partenza, limitando definitivamente la propria possibilità di evoluzione e di cambiamento.

Pur nella diversità degli esiti che caratterizzano tali percorsi di formazione, in linea con l'obiettivo dichiarato in apertura a questa tesi, nel corso della trattazione sono emersi degli elementi di forte affinità, che accomunano le due produzioni autoriali.

L'ambiente narrativo che ospita le azioni dei protagonisti analizzati appare sempre come profondamente ostile ai personaggi. La realtà che fa da sfondo alle loro vicende si mostra nei suoi tratti più duri e avversi, regolata da logiche spesso incomprensibili. Il mondo non è mai complice, ma si costituisce piuttosto come un luogo di continua prova, di perdita e di esclusione.

Il mondo di Pinocchio, nonostante la presenza di elementi fiabeschi e personaggi dall'operato provvidenziale, viene dipinto nella sua più profonda crudeltà, dominato da una serie di valori completamente capovolti, ma soprattutto attraversato dalla logica dell'utile e dell'interesse. Si pensi all'inseguimento e all'impiccagione del burattino da parte del Gatto e la Volpe al capitolo XV, oppure all'episodio in cui Pinocchio, diventato

ciuchino e impiegato negli spettacoli da parte del Direttore della compagnia, dopo essere diventato zoppo, viene venduto al mercato per la sua pelle. La realtà di un mondo dove agiscono delle leggi e delle dinamiche completamente capovolte viene denunciata in maniera esplicita nel capitolo XIX, quando Pinocchio viene arrestato per un crimine che non ha commesso, ma subito.

Questo stesso aspetto è molto evidente anche nella produzione verghiana. Si pensi al villaggio di Aci-Trezza che marginalizza l'intera famiglia Malavoglia dopo la perdita del carico di lupini, mostrandosi come una società che non riconosce lo sforzo sostenuto dai Toscano per poter essere riammessi nel tessuto sociale del paese, pagando il debito contratto e prodigandosi in tutti i modi per riscattare la casa del nespolo. 'Ntoni, insieme al suo intero gruppo familiare, appare completamente sopraffatto da una realtà che arride solo a chi è più forte, più ricco e che marginalizza i più deboli, sfruttandoli.

La cava dove lavora Malpelo si presenta come un luogo regolato da una legge di forza, dove chi non «batte» gli altri, soprattutto chi è più debole, viene a sua volta «battuto».⁴²⁶ Il giovane minatore viene brutalmente picchiato e maltrattato dall'intera comunità, esattamente come il padre, poiché la dinamica che regola i rapporti tra individui è di tipo prevaricatorio e i più deboli sono subordinati ai più forti. Inoltre, Malpelo, dalla sua prospettiva di sfruttato e maltrattato, posto all'ultimo gradino della scala sociale, concepisce i rapporti affettivi in modo del tutto singolare: picchia Ranocchio per aiutarlo a prepararsi ad affrontare la durezza del mondo, in una dinamica di amicizia e di affetto del tutto *sui generis*.

Jeli il pastore dal momento in cui varca la soglia del mondo della modernità, non trova più alcuna rassicurazione della sua originaria serenità, quel rapporto a tratti misterioso che intratteneva con la natura durante il corso della sua infanzia, ma viene schiacciato e deriso da una realtà che non sa interiorizzare e riprodurre come Malpelo, rifiutandone i valori fino all'ultimo momento. Il pastore è inoltre portatore di valori autentici, quali la fedeltà, l'amore, la lealtà, che al contatto con la modernità vengono degradati e completamente rovesciati: ama profondamente Mara, ma viene da lei sfruttato e tradito, così come dal suo amico d'infanzia don Alfonso.

⁴²⁶ Non solo dagli altri personaggi, ma anche dall'ambiente. Si pensi alla battuta di Malpelo quando dice che suo padre «batteva sempre [la rena], ed egli non batteva altro che la rena, [...] e la rena se lo mangiò a tradimento perché era più forte di lui». Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, cit., p. 79.

Un ulteriore aspetto particolarmente interessante che è emerso nel corso di questo studio riguarda la presenza ricorrente del mondo animale e le sue implicazioni simboliche all'interno delle vicende analizzate.

In *Pinocchio* il protagonista è un personaggio che subisce una serie di trasformazioni, sia metaforiche che materiali: da ceppo diventa burattino, in seguito asino, poi nuovamente burattino fino alla metamorfosi conclusiva in bambino vero, che rende valido il suo percorso di *bildung* in positivo. Tra tutte le trasformazioni che Pinocchio subisce, quella narrata al capitolo XXXIII appare la più significativa e rappresenta il punto maggiormente drammatico della sua intera vicenda: dopo cinque mesi trascorsi nella «bella cuccagna» del Paese dei Balocchi insieme a Lucignolo, a «divertirsi le giornate intere, senza mai vedere in faccia né un libro, né una scuola»⁴²⁷ si trasforma in un ciuchino. Il burattino, sedotto da un'illusoria promessa di felicità e benessere, finisce per subire una metamorfosi concreta. La sua trasformazione è una punizione simbolica, che fa parte del suo percorso a tappe volto a fargli apprendere un insegnamento: la sua condizione di asino è temporanea, ma necessaria per il cammino di formazione che sta percorrendo. Pinocchio e Lucignolo, proprio nel momento di massimo entusiasmo, quando pensano di aver raggiunto un luogo perfetto e meraviglioso, dove ci si balocca tutto il giorno, non diventano solamente ciuchini, ma vengono portati al mercato per essere venduti come asini da lavoro: Pinocchio viene comprato dal Direttore di una compagnia di pagliacci, mentre Lucignolo viene acquistato da un contadino e impiegato come «mulo da bindolo». Rispetto al burattino, il compagno Lucignolo muore poco tempo dopo, malato ed esausto, sotto il peso dello sfruttamento e della fatica a cui era stato costretto.

Questa immagine dell'asino delineato come un animale impiegato nel lavoro pesante e oggetto di continui soprusi e sfruttamenti rappresenta la medesima condizione che 'Ntoni Malavoglia denuncia durante lo scontro diretto con Padron 'Ntoni e alla quale non vuole aderire: nel dialogo analizzato del capitolo XI il nipote dichiara al nonno di non voler essere «cane da catena», «asino» e nemmeno un «mulo da bindolo» come il resto della sua famiglia. Questi animali citati dal giovane Malavoglia esemplificano quella dimensione di laboriosità e di fatica che il nonno e i suoi fratelli accettano di buon grado poiché animati da un forte desiderio di riscatto. Quello che 'Ntoni rifugge è la stessa trasformazione animalizzante che però Pinocchio subisce nel momento in cui pensa di

⁴²⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., capitolo XXXI, p. 122.

aver raggiunto nel Paese dei Balocchi quella «mediocre cuccagna» a cui aspira lo stesso 'Ntoni, che sogna di andare in città per arricchirsi, per non lavorare e per mangiare «pasta e carne tutti i giorni».⁴²⁸

'Ntoni alla fine parte alla volta delle grandi città, abbandonando la sua famiglia e il suo paese, rigettandone i valori e le prospettive: nel suo caso non è necessaria la trasformazione concreta in ciuchino, perché 'Ntoni, una volta tornato a casa più povero e disilluso di quando era partito, capisce l'errore fatto, ma la consapevolezza dello sbaglio non si rivela sufficiente per il perdono e per la riammissione nel tessuto sociale né da parte della famiglia, né da parte della comunità, che lo respingono come se fosse davvero diventato asino, senza alcuna possibilità di redenzione. 'Ntoni, nel finale del romanzo, è costretto ad abbandonare definitivamente i suoi affetti e la sua patria, per aver avuto un mediocre desiderio di benessere che non è riuscito nemmeno a raggiungere.

La presenza e l'identificazione con il mondo animale è un tratto che si riscontra anche nelle novelle della raccolta *Vita dei campi*, dove Rosso Malpelo e Jeli il pastore costruiscono un rapporto di identificazione rispettivamente con il grigio e con lo stellato. Le immagini dell'asino e del cavallo, con le quali i due giovani protagonisti costruiscono un rapporto diretto, non sono solo una metafora, ma diventano una lente con cui leggere la condizione esistenziale di tali personaggi.

Malpelo si riconosce nel grigio, l'asino maltrattato da tutta la cava che muore sotto il peso della fatica e dei continui maltrattamenti. Grigi sono gli occhi di Malpelo, come grigio è il nome e il manto dell'asino. L'animale diventa l'esemplificazione della logica deterministica e utilitaristica che regola la vita nella miniera, che è la stessa che condanna Malpelo a un destino di solitudine e di emarginazione.

Jeli costruisce un rapporto di identità con lo stellato nel momento in cui, dopo la caduta nel burrone, lo osserva con uno sguardo «duro duro». Lo stellato viene ucciso dal fattore per cavarne almeno la pelle: è chiara anche in questo caso la logica dell'utile che si nasconde dietro questa decisione, la medesima che domina il mondo in cui il pastore ha fatto il proprio ingresso, il quale però non risulta in grado di interiorizzarne i valori, fino a giungere alla tragedia finale.

⁴²⁸ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., capitolo XI, pp. 220-221.

BIBLIOGRAFIA

Opere degli autori presi in esame

COLLODI C., *Le avventure di Pinocchio*, a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983, (C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Felice Paggi editore, 1883).

ID., *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Milano, Bur, 2022.

ID., *Giannettino*, a cura di A. Strata e Sissy E. Violini, Torino, Petrini editore, 1988, (COLLODI C., *Giannettino*, Firenze, Paggi editore, 1877).

ID., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.

VERGA G., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione nazionale. Nuova serie, Novara, Interlinea edizioni, 2014, (VERGA G., *I Malavoglia*, Milano, Fratelli Treves editori, 1881).

ID., *Eva*, Milano, Feltrinelli, 2020.

ID., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

ID., *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Roma, Bonanno editore, 2011.

ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni editore, 1979.

ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.

Altre opere prese in esame

ARIÈS P., *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Laterza, 1994.

ARSLAN A., RAFFELE M.G. (a cura di), *Fanfulla della Domenica*, Treviso, Canova, 1981.

BARRIE J.M., *Peter Pan*, a cura di M. Dandolo, Milano, Bompiani, 1939.

CATTANEO C., *Scritti sull'educazione e sull'istruzione*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

DE AMICIS E., *Cuore*, Milano, Mondadori, 1984.

DE GONCOURT E. e J., *Germinie Lacerteux*, Torino, Utet, 1965.

- DILTHEY W., *La vita di Schleiermacher*, vol. 2, a cura di F. D'Alberto, Napoli, Liguori, 2010.
- GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1951.
- HEGEL G. W.F., *Estetica*, a cura di N. Merker, vol. II., Milano, Feltrinelli, 1978.
- MANZONI A., *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla*, edizione critica del ms. Varia 30 della Biblioteca Reale di Torino a cura di C. Marazzini e L. Maconi, Castel Guelfo di Bologna, Imago, Società Dante Alighieri, 2011.
- ID., *I Promessi sposi*, Torino, Edizioni il capitolino, 2009.
- PITRÉ G., *Proverbi siciliani, volume primo*, Palermo, Arnaldo Forni Editore, 1875.
- ID., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Firenze, Barbera, 1944-1952.
- SETTEMBRINI L., *Ricordanze della mia vita*, a cura di M. Themelly, Milano, Feltrinelli, 196.
- TAINE H., *Filosofia dell'arte*, Milano, Bompiani, 2001.
- ZOLA E., *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980.
- ID., *L'Assommoir*, Roma, G. Casini, 1966.

Bibliografia della critica

Monografie

- ACONE L., *Il fanciullo di legno, immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Lecce, Pensa editore, 2012.
- ASOR ROSA A., *Storia europea della letteratura italiana*, vol. 3 *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- BIGAZZI R., *I colori del vero, Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1969.
- ID. *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1975.
- BRAVO-VILLASANTE C., *Storia universale della letteratura per ragazzi*, Milano, Emme Edizioni, 1981.
- CASTELLANA R., *Lo spazio dei Vinti, Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carrocci editore, 2022.

CIGNETTI L., DEMARTINI S., FORNARA S., VIALE M., *Didattica dell'italiano come prima lingua*, Bologna, il Mulino, 2022.

CUSATELLI G. (a cura di), *Pinocchio esportazione*, Pescia, Armando editore, 2002.

DE MAURO T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1993.

GARRONI E., *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza, 2010.

GHIDETTI E., *Verga, Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

LO CASTRO G., *Giovanni Verga, una lettura critica*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2001.

LUPERINI R., *Verga e le strutture narrative del realismo, saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana Editrice, 1976.

LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L., MARCHESE F., *Le parole le cose, Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*, Perugia, Palumbo editore, 2016.

MANGANELLI G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.

MARAZZINI C., *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2004.

MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

PELLINI P., *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.

ID., *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012.

PETRONIO G., *L'attività letteraria in Italia, storia della letteratura*, Firenze, Palumbo editore, 1977.

RICHTER D., *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

ROMANO M., *Come leggere I Malavoglia di Giovanni Verga*, Milano, Mursia editore, 1983.

RUSSO L., *Giovanni Verga*, Bari, Editori Laterza, 1959.

SAMMARCO C., VOGHERA M., *Ascoltare e parlare, Idee per la didattica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.

SPINAZZOLA V., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

CHIOSSO G., *Scuola e stampa nel Risorgimento, giornali e riviste per l'educazione prima dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 1989.

ZANOTTO P., *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990.

Saggi critici

In volume:

ASOR ROSA A., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. 3 *Dall'Ottocento al Novecento*, (dir. A.A. Rosa) Torino, Einaudi, pp. 880-950.

ID., *I Malavoglia*, in *ivi*, pp. 733-877.

ID., *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, Indagare sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo Editore, 1977, pp. 11-85.

BÁRBERI SQUAROTTI G., *Gli schemi narrativi di Collodi*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, Atti del I Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 87-108.

BIAGI G., *Il babbo di "Pinocchio": C. Collodi (1907)* in G. Biagi (a cura di), *Passatisti*, Firenze, La Voce, 1923, pp. 89-114.

BALDI G., *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Atti del convegno di studi (Firenze, 6-8 giugno 2005), Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 39-55.

ID., *Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, in G. Baldi (a cura di), *L'artificio della regressione, tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori editore, 1980, pp. 15-40.

ID., *«Rosso Malpelo» tra apologia indiretta e negazione*, *ivi*, pp. 41-73.

DE SANCTIS F., *«Beatrice Cenci». Storia del secolo XVI*, di F. D. Guerrazzi, in L. Russo (a cura di), *Saggi critici*, vol. I, Bari, Laterza, 1974, pp. 25-43.

ID., *Studio sopra Emilio Zola*, in L. Russo (a cura di), *Saggi critici*, vol. III, *ivi*, pp. 234-276.

ID., *Zola e «L'Assommoir»*, in L. Russo (a cura di), *Saggi critici*, vol. III, *ivi*, pp. 277-299.

DOMENICHELLI M., *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 11-37.

GIRARDI E.N., *Pinocchio come Renzo*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, cit., pp. 315-322.

LACAITA C. G., *La svolta unitaria e l'istruzione secondaria*, in C.G. Lacaita, M. Fugazza (a cura di), *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, Milano, Angeli, 2013.

LUPERINI R., *I Malavoglia e la modernità*, in R. Luperini (a cura di), *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 47-68.

ID., «Immaginarmi il ritorno». *Sull'autobiografismo in travesti di Verga*, ivi, pp. 33-46.

ID., *La pagina finale de I Malavoglia*, ivi, pp. 205-222.

MASIELLO V., *Uomini, fanciulli e bestie. La condizione minorile nell'opera del Verga*, in V. Masiello (a cura di), *Icone della modernità di vinti e di vite mancate, Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006, pp. 121-141.

RODARI G., *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in Fondazione nazionale «Carlo Collodi» (a cura di), *Studi collodiani*, cit., pp. 37-57.

SCARAVILLI G., *Strategie narrative e rappresentazione della soggettività*, in C. M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion Edizioni, 2021, pp. 201-223.

ZACCARIA G., *Cuore di Edmondo De Amicis*, in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 3 *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 981-1007.

In rivista:

BONANNI V., *Pinocchio, eroe di legno, Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in «Cahiers d'études italiennes», 15, 2012, pp. 229-240,

<http://journals.openedition.org/cei/1040>.

GRILLI G., *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico* in «Ricerche Di Pedagogia E Didattica. Journal of Theories

and Research in Education», vol. 11 no. 3, 2016, pp. 107–116,

<https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/6450>.

RESCIA L., *Dal presente, il passato, Il romanzo di formazione francese contemporaneo come strumento didattico*, in «Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne», X, 2023, 19, pp. 81-88.

RICCOBONO M.G., *Aspetti eidetico-visuali delle novelle «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, in «Italianistica», XXXVIII, 2009, 2, pp. 277-389.

G. SCARAVILLI, *Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione in «Rosso Malpelo» e «Jeli il pastore»*, in «Status Quaestionis», XXV, 2023, pp. 385-402,

<https://doi.org/10.13133/2239-1983/18582>.

STEFANINI M., *I libri più tradotti al mondo (con una sorpresa dagli Stati Uniti)*, in «Il Foglio», 13/10/2021, <https://www.ilfoglio.it/societa/2021/10/13/news/il-libri-piu-tradotti-al-mondo-con-una-sorpresa-dagli-stati-uniti--3154215/#:~:text=A%20parte%20la%20Bibbia%20e,di%20Antoine%20de%20Saint%20DExupéry>.

Sitografia

CALABRESE S., *Ragazzi, letteratura per*, in «Enciclopedia Italiana», IX Appendice, 2015: ([https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-per-ragazzi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-per-ragazzi_(Enciclopedia-Italiana)/)).

Altre risorse digitali

Enciclopedia online Treccani:

«Piemontesizzazione»

([https://www.treccani.it/enciclopedia/piemontesizzazione_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/piemontesizzazione_(altro)/)).

«Individuazione»

([https://www.treccani.it/enciclopedia/individuazione_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/individuazione_(Dizionario-di-Medicina)/)).

Dibattito del 28/10/1972 estrapolato dal programma televisivo “Primi Libri” sul tema della lettura da parte dei bambini: (<https://www.teche.rai.it/1923/10/antologia-del-sapere-aggiornamenti-culturali/>).