

# *lettere aperte*

Ausgabe, 1/2014

Offene Briefe, offene Wissenschaft

prospettive e polemiche  
per lo studio della letteratura italiana

Stefano Brugnolo (Pisa)

## Libertà di Verga ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore

### Dell'utilità di leggere i testi nazionali in un prospettiva teorico-comparatistica

Il saggio che segue non è solo un saggio su un racconto di Verga. Vorrebbe anche essere la dimostrazione di quanto possa essere produttivo affrontare un testo della tradizione italiana secondo un approccio conseguentemente teorico e comparatistico. Non si tratta certo di un metodo originale, ma la mia convinzione è che esso potrebbe rivelarsi vantaggioso per gli studi di italianistica proprio in quanto sono ancora molto caratterizzati in senso opposto, in senso storico-nazionale.

Ma cerco di spiegarmi meglio e comincio con l'approccio teorico. Intendo considerare il testo come un caso esemplare utile per comprendere certe questioni di carattere e portata generale sul funzionamento della letteratura. Nel caso qui esaminato la questione in gioco è presto detta: si tratta di capire se e soprattutto come un testo superi e al limite contraddica l'ideologia di partenza dell'autore e della sua classe e cultura di appartenenza. Si dirà che è una vecchia questione, già ampiamente dibattuta. E' vero, ma intanto resta una questione aperta da prendere sul serio, e non la si può certo affrontare richiamandosi a una concezione storica e sublime della letteratura, bensì sulla base di assunti razionali e materialistici. Inoltre tale questione è più che mai tornata attuale con l'avvento degli studi culturali e soprattutto dell'approccio *postcolonial*, che tra l'altro potrebbe benissimo essere applicato ad un testo che per molti aspetti ci racconta un episodio 'coloniale' come *Libertà* di Giovanni Verga (1882). Torneremo su questo, per ora mi limito a dire che affrontare un testo canonico con questo spirito ci aiuta a tentarne una lettura più universale, meno italiana. Soprattutto se si tiene conto che non si tratta qui solo di contestare l'approccio ideologico, ma di contribuire a proporre una valida alternativa ad esso proprio a partire dal testo in questione, e anzi facendo dell'analisi del testo una sorta di esperimento per avvalorare un modello interpretativo più persuasivo di quello proposto da quegli studiosi.

Per quanto riguarda l'altro approccio, che è più che mai connesso al primo, diciamo che questo saggio vorrebbe anche provare a suggerire come sia produttivo studiare il testo di un autore italiano in una prospettiva radicalmente comparatistica, che situi il singolo testo su di uno sfondo di *Weltliteratur*. Da questo punto di vista resta per me esemplare *Mimesis* di Auerbach (1946) e soprattutto il primo capitolo dove lo studioso mette a confronto *l'Odissea* e *La Bibbia*. Due stili diversissimi che però comparati secondo certi ben definiti criteri e parametri gettano luce l'uno sull'altro. Questo per me è l'approccio comparatistico più interessante, quello che non lavora solo sulle influenze accertabili tra testo e testo, ma coglie nessi più di fondo, di lungo periodo, transnazionali. E' un approccio estraniante ma proprio perciò, se condotto con rigore, può risultare illuminante. Faccio un esempio più pertinente al mio caso: Francesco Orlando ha studiato *Il gattopardo* senza tenere praticamente alcun conto delle influenze italiane su Tomasi di Lampedusa, staccando quel romanzo insomma dal contesto nazionale o, peggio, regionale, e tenendo invece conto di analogie e differenze con opere e autori apparentemente lontani. Questo mi pare il caso del confronto tra due Principi, Amleto e il Principe di Salina; nessuna superficiale evidenza testuale testimonia di questo nesso, esso si può stabilire sulla base di una astrazione, e cioè "sulla base di una contraddizione fondamentale" che

può essere enunciata così: “la contraddizione fra un compito, imposto dalla propria posizione e dalle circostanze, e un difetto della capacità di decidere e di agire”, “null’altro in comune hanno, evidentemente, il giovane principe da tragedia e quello maturo da romanzo; ma questo non è poco” (Orlando 1998, 36). E infatti, non è poco, se poi il confronto con quel personaggio illumina di colpo quella che è davvero “la contraddizione fondamentale” del Principe Salina e in fondo del romanzo tutto. Ora, per quanto mi riguarda quello che ho fatto è stato di studiare il racconto di Verga sulla base di una costante tematica molto generale: la rappresentazione della condizione periferica come ‘l’altra faccia’ del progresso. Il che assomiglia quasi ad un paradosso che possiamo riassumere così: per certi scrittori l’arretratezza delle periferie costituisce lo specchio rovesciato e rivelatore della modernità delle metropoli, delle sue contraddizioni. O altrimenti detto, per quegli scrittori la rappresentazione del Sud chiama sempre in causa il Nord, e più in generale il vigente corso del mondo. Il che ha come effetto di liberare il campo da visioni localistiche e rende invece possibile confronti ben altrimenti interessanti e pregnanti tra scrittori e opere anche lontani.

## Sulle critiche ideologiche a *Libertà* e sui loro limiti

Ma veniamo a *Libertà*, una novella pubblicata nel 1882. Come è noto Verga nella sua novella racconta un ‘fatto vero’: una violenta rivolta avvenuta a Bronte a seguito della liberazione della Sicilia da parte dei garibaldini. Anche se certamente lo scrittore si è ispirato a quei fatti è altrettanto certo che li ha ‘mistificati’. Il primo a notarli è stato Sciascia che ha rilevato le molte omissioni di cui sarebbe stato colpevole Verga, e le ha giudicate come una “una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto” (Sciascia 1970, 82). Giancarlo Mazzacurati a sua volta ha definito il racconto una “aperta difesa di classe” (Mazzacurati 1974, 197). Senza entrare nei dettagli diremo che la mistificazione consiste nell’averci mostrato la rivolta popolare come una brutale eruzione di “violenza cieca e animalesca” nelle parole di Asor Rosa (1966, 55). Insomma Verga avrebbe scritto mettendosi tutto e solo dalla parte di quelli che nel romanzo sono chiamati *cappelli* o anche *galantuomini*, come suggerisce lo storico Mario Isnenghi allorché parla di “un fatto vero elaborato come sintomatico dalla fantasia agghiacciata del galantuomo che scrive interpretando e rilanciando le paure di altri galantuomini” (Isnenghi 2011, 96).

Non c’è dubbio, il racconto risente di questa visione di parte, ma allora perché la novella ci piace anche se siamo distanti da quella visione di parte? La risposta ‘perché è scritta bene’ non ci può soddisfare. Il presupposto a cui qui ci si richiama fermamente (e enfaticamente) è che ogni giudizio di valore positivo su un’opera presuppone che essa ci comunichi una qualche verità, e sia pure un ‘pezzo’ di verità, e che è ad essa che noi lettori rispondiamo. Bisogna allora provare a chiederci a quale verità rispondiamo leggendo questa novella.

Va da sé che non si tratta appunto di una verità ‘effettuale’, come è quella a cui devono aspirare le cronache e le ricostruzioni storiche. Se giudicata con questo parametro la novella risulta gravemente difettosa. Ad essere in gioco è evidentemente un’altra verità che, se anche ha preso spunto da quei fatti, li ha ricreati e trasfigurati. E’ perciò inutile rimproverare a Verga di non essere stato obiettivo a proposito di Bronte perché non intendeva esserlo: quell’evento storico è stato per lui solo un pretesto per parlare di qualcosa di più generale. Proviamo allora a dire quale tipo di contraddizione di carattere più generale Verga esplora in *Libertà*. Direi che ci parla del tentativo (inevitabilmente) fallimentare di modificare un mondo bloccato, arretrato, ‘meridionale’ in senso lato; ci parla di una Rivoluzione mancata e del senso di frustrazione, rabbia e disperazione che ne deriva; ci parla in conclusione dell’altra faccia di un sistema-nazione, ma sarebbe meglio dire di un sistema-mondo, e ce ne parla nella persuasione che quel fallimento avvenuto in periferia getta luce sulle contrad-

dizioni e illusioni che interessano *in primis* il centro. Sembra che Verga contrapponga alle illusioni del cosiddetto progresso la fatalità, il senso di un eterno ritorno dell'uguale, di una natura umana immutabile. Come se non solo non fosse possibile uscire dai mali prodotti da vecchie e nuove strutture sociali di ingiustizia e disuguaglianza tra gli uomini ma anzi questi mali peggiorerebbero quanto più si pretende di risolverli. E' una 'verità' conservatrice o reazionaria a cui molti ammiratori della novella si rifiutano certo di aderire. Ha scritto sempre Mario Isnenghi a proposito di questa visione, che fu di Verga ma anche di De Roberto e Pirandello: "La fatalistica accettazione del mondo così com'è – pieno di soprusi e disuguaglianze, ma non redimibile perché la 'Sicilia' è il mondo e la condizione umana non muta – ha funzionato come educazione civica a rovescio per molte generazioni di lettori e cittadini acculturati, 'colonizzando' l'immaginario anche dei non siciliani. E tanto più quanto la grandezza letteraria stava dalla loro parte" (Isnenghi 2011, 94s.). Che appunto è come dire la novella è scritta bene, ma il suo contenuto di pensiero è inaccettabile. Non è certo con questi argomenti che possiamo 'salvare' la novella.

## Di come Libertà rispecchi e rovesci l'ideologia di Verga

Diciamo allora che, fermo restando che quella di Verga è una visione pessimista e fatalista del mondo, si tratta di capire come a partire da quella abbia poi prodotto grande arte. Non è la prima volta che accade, e pare anzi che sia quasi la regola, ma si tratta appunto di provare a capire *come* ciò accada. Ebbene, l'ipotesi di fondo, che va ben oltre il caso Verga, è che nel tempo del trionfo dell'ideologia del Progresso, visioni poetiche che postulano provocatoriamente strutture immutabili del mondo e della natura umana, possono produrre momenti di verità e illuminazione. Non a caso ho parlato di una 'visione poetica' per distinguerla sia da quella "ideologia monarchica e crispina" a cui si riferisce Sciascia, che da quella saggezza spicciola che, secondo Isnenghi ha funzionato come "educazione civica a rovescio", per tanti italiani. Diciamo che la visione di Verga supera quelle ideologie per cupezza e disperazione. Non solo, Verga si differenzia anche da quelle concezioni di ispirazione cristiana che, a partire da de Maistre, tentarono di stabilire una sorta di superiore legittimità di un ordine sociale fondato da sempre e per sempre sulla disuguaglianza tra gli uomini. Il materialismo di Verga non gli permetteva nessuna difesa aprioristica di quell'ordine, bensì solo la constatazione, desolata e nichilistica che esisterebbe una sorta di fato che rende vani tutti i tentativi di emancipazione. Possiamo dirlo con le parole di Romano Luperini: "l'inutilità dell'azione umana tesa ad inserirsi nel tessuto sociale e a modificarlo diventa allora di necessità inutilità assoluta di qualunque azione, riconoscimento dell'assoluta impotenza umana" (Luperini 1976, 205). Ora, è indubitabile che dal punto di vista intellettuale Verga non vada e non veda oltre questo orizzonte chiuso e disperato *ma non è detto che non spinga noi lettori ad andare e a vedere al di là di esso*.

Sempre Isnenghi suggerisce che per Verga "la Sicilia è il mondo" (Isnenghi 2011, 96); il mondo forse no, ma è certo che essa sta per qualsiasi altra periferia arretrata, e cioè per qualsiasi altra terra ingrata, aspra, senza speranza, "irredimibile" (Tomasi di Lampedusa 1995, 186).<sup>[1]</sup> Della asprezza e ingratitudine di quella terra testimoniano prima di tutto squarci paesaggistici come questo: "in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna" (Verga 1992, 322);<sup>[2]</sup> ma anche per esempio i passi che ci raccontano la fatica per gli estranei di arrivare fino a lassù: "Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; [...] giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito" (ibid., 323); "arrivarono i giudici per davvero, dei galantuomini cogli occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio, che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento" (ibid. 323s.). Ma di quanto la natura e il clima incombono schiacciati sulle

azioni umane ci dà conto anche il contrasto tra l'incipit pieno di energia – “Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: – Viva la libertà! –” (ibid. 319) – e il passo che ci dice invece di come il giorno dopo quella spinta si fosse esaurita: “Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio” (ibid. 322). E' come se quella schiacciante “caldura gialla” avesse di nuovo preso il sopravvento sopra un'iniziativa umana tesa al cambiamento. Ora, l'asprezza del paesaggio di Verga rimanda, ben al di là dei dati di realtà, ad un senso di “irredimibilità” storica che fa da filo conduttore della novella. E' come se ogni progetto di riforma o rivoluzione della società siciliana, ma si direbbe di ogni società, si scontrasse qui con un limite insuperabile.

E anche il fatto narrato si presta a simili trasposizioni di significato. A partire dal titolo che allude ironicamente a quella che era stata la prima parola d'ordine dell'immortale trinomio rivoluzionario: libertà, uguaglianza, fraternità. Ogni rivolta o rivoluzione moderna si richiama immancabilmente a valori di libertà. Qui Verga si compiace proprio a mostrarci quanto essi siano ingannevoli e pericolosi. Lo fa a partire dalle 'libertà' proclamate e promesse dai garibaldini e dai piemontesi, ma ancora una volta si sente che ad essere in questione è un problema più generale. Come se l'autore ci chiedesse provocatoriamente: che tipo di libertà? Quanta libertà? Libertà di chi? Da chi e da che cosa? Libertà per che cosa? ...

## Il lettore 'gettato' dentro alla rivolta e costretto a prendere partito

Che il racconto ci interroghi, ci chiami in causa e quasi ci sfidi in quanto lettori idealmente progrediti che sono costretti a confrontarsi con una realtà periferica e arretrata, a me non pare solo una suggestione. Parto infatti da una constatazione: chi legge si sente letteralmente e quasi fisicamente coinvolto dall'azione violenta e collettiva fin dalla primissime parole. Non ha scelta: deve partecipare. A partire appunto da quello straordinario *incipit in medias res* che non dà conto del 'prima', non dà conto del contesto, delle cause, della preparazione della rivolta. Ciò naturalmente accentua l'impressione di qualcosa di spontaneo e irresistibile, una sorta di fenomeno naturale. Anche questa è una mistificazione, se vogliamo, visto che invece ci fu chi quella rivolta la ispirò, organizzò e guidò. Ma è una ellissi voluta che appunto non ci permette di prendere nessuna distanza rispetto ai fatti, che ce li sbatte davanti. E che anzi sbatte noi dentro quei fatti. Ci troviamo nel centro della tempesta, ne siamo parte, senza avere tempo e modo di rifletterci sopra:

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schioppettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. – Viva la libertà! – E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. – I campieri dopo! – I campieri dopo! – Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata – e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. (ibid., 319)

Il gesto dello scrittore è violento, non solo l'azione narrata: ci afferra come lettori secondo modalità di immersione nella scena che non è anacronistico definire cinematografiche. O siamo con i rivoltosi pronti ad affrontare le pallottole a mani nude o ci identifichiamo con i signori inseguiti e destinati a essere fatti a pezzi a colpi d'ascia. Ma sarebbe meglio dire che siamo con gli uni e con gli altri, che oscilliamo tra una identificazione e l'altra. I primi hanno certamente avuto delle ragioni per ribellarsi, tanto che nemmeno le pallottole li fanno arretrare, ma sentiamo che adesso sono diventati perse-

cutori feroci e disumani; i secondi hanno certamente avuto dei torti a opprimere e a minacciare con le armi i contadini, ma ora ci appaiono come povere vittime degne di commiserazione: “il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani” (ibid., 320).

Non è come con il narratore manzoniano, che prendeva tutte le distanze possibili dall'irrazionalità della folla in rivolta, qui è difficile mantenere una propria neutralità di giudizio. Certo, il narratore di Verga non si schiera mai dalla parte degli insorti, però nemmeno si dissocia apertamente, è 'qualcuno' che sta tra la gente, che viene trascinato dalla folla, che ne conosce dall'interno i sentimenti, che li sente e rivive in sé: “Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i capelli!” (ibid., 321). Per dire insomma che nella novella non esiste un punto di vista superiore o terzo rispetto alle vicende in corso. E che non è nemmeno possibile quel ribaltamento delle considerazioni avanzate dal coro popolare che un racconto come *Rosso malpelo* quasi imponeva al lettore. Anche solo il ritmo incalzante della scrittura induce chi legge ad un moto spontaneo di partecipazione alla rivolta, di cui sarà subito chiamato a pentirsi.

## A quale lettore ideale si rivolgeva Verga

Come spiegare questa volontà di Verga di non lasciare scampo al suo lettore? Per rispondere dobbiamo provare a dire chi fosse il lettore ideale a cui Verga si rivolgeva. Ebbene, io suggerisco che, fatte tutte le debite distinzioni, assomiglia molto all'*hypocrite lecteur* al quale si rivolgeva provocatoriamente il Baudelaire delle *Fleurs du mal*: una sorta di borghese medio, molto simile ma anche diverso da chi scrive. Nella fattispecie, Verga si rivolge a qualcuno che, come lui stesso, ha voluto la 'libertà' del Meridione e cioè l'unificazione italiana; solo che, diversamente da quel lettore ideale, egli non si nasconde che questa unificazione sta sotto il segno di una terribile aporia. E' per questo che lo tira dentro quel 'torrente': per costringerlo a confrontarsi con una realtà con cui Verga sa bene che quel lettore non vorrebbe fare i conti.

Non si tratta di suggestioni generiche. E' come se al di là del narratore noi intendessimo la voce dell'autore rivolgersi così ai suoi lettori: voi garibaldini, voi settentrionali, voi liberali, voi borghesi alla ricerca di nuovi mercati siete venuti in Sicilia a portare la libertà, e cioè a liberare queste terre dai gioghi feudali, e perciò avete chiesto al popolo di partecipare a questa impresa; ebbene, ora abbiate l'onestà di constatare il contraccolpo inevitabile della vostra azione; constatate come il popolo ha interpretato queste vostre retoriche parole d'ordine. Non distogliete gli occhi dagli effetti imprevisti che le vostre azioni e parole hanno provocato.

Insomma, Verga mette in guardia ironicamente quei suoi 'ipocriti' lettori; e in fondo lo fa anche lui sotto il segno della metafora goethiana dell'apprendista stregone, la metafora che forse dice meglio di tutte le conseguenze indesiderate del progresso.<sup>[3]</sup> Proprio come quest'apprendista i liberali borghesi hanno avviato un processo che poi si potrebbe rivolgere contro di loro (contro di 'noi', se come destinatari empirici ci facciamo carico del ruolo di lettore ideale costruito nel racconto). E potremmo continuare ancora a parafrasare il messaggio dell'autore: voi certo intendete la parola libertà in un senso democratico-formale, come libertà di opinione, di religione, di stampa, ecc., ma il popolo siciliano necessariamente intende la libertà come qualcosa di sostanziale, come terra da prendersi subito: “– Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! –” (ibid., 323). E' evidente che quella dei contadini di Bronte è una interpretazione indebita, inaccettabile del programma risorgimentale, ma sottintende l'autore, a questo punto l'unico modo per 'spiegare' loro l'equivoco è la violenza

delle leggi e delle armi. Ecco dunque l'ultima ironia davanti a cui lo scrittore mette il suo hypocrite lecteur: i liberatori che si trasformano in nuovi oppressori!

Cominciamo forse adesso a capire meglio come uno scrittore "monarchico e crispino" abbia prodotto un racconto che trascende e perfino contraddice quella sua ideologia. Verga non si fa illusioni sulla 'bontà' del popolo, ma tanto meno si fa illusioni sulla possibilità di coinvolgere i contadini meridionali nel nuovo Stato, dandogli in cambio solo promesse vuote. Meglio dunque non illudere e non illudersi, se non si vuole correre il rischio di un cambiamento che si ritorca contro le nuove élite dello Stato appena nato. L'alternativa che lo scrittore fa dunque intravedere sarebbe questa: o non si promette la libertà al popolo, o se la si concede occorre disporsi ad accettare le conseguenze di tale atto (ma questo secondo invito è naturalmente ironico e beffardo). E' dunque a partire da presupposti 'di destra' che Verga ha scritto il racconto, ma come non vedere che li ha letteralmente rovesciati.

## Un confronto imprevisto e illuminante con una novella di Kipling

Per spiegare meglio come funziona questo meccanismo di rovesciamento delle intenzioni di partenza voglio portare un esempio, lontanissimo da Verga, dove però assistiamo allo stesso meccanismo, e anzi in un modo ancor più emblematico: il racconto *Lispeth* (1886) di Kipling (da questo racconto, sia pure attraverso una serie di mediazioni, deriva la *Madama Butterfly* di Puccini, 1904). Anche questo racconto si ispira a convinzioni colonialiste e razziste che poi l'autore ribalta puntualmente. La protagonista, Lispeth, orfana di due montanari dell'Himalaya, viene educata da un pastore protestante e dalla moglie come una bianca. Essa si distacca dalla sua gente che "la odiava perché era diventata una donna bianca" (Kipling 2007, 4). Ad un certo punto casualmente incontra un giovane inglese che durante una gita era caduto e si era ferito, lo riporta a casa, lo cura, se ne innamora e 'decide' di sposarlo: "selvaggia di nascita, non si prendeva la briga di tenere nascosti i suoi sentimenti, cosa che divertiva l'inglese" (ibid., 6). Quando il giovane capisce le intenzioni di Lispeth "rise un bel po'" (ibid., 5), ma, d'accordo con i genitori adottivi, non se la sente di disilluderla, talmente la convinzione della ragazza è profonda e tranquilla. Perciò, tutt'e tre preferiscono farle intendere che il giovane ritornerà e la sposerà. La ragazza crede alle promesse e aspetta ostinata e fiduciosa, fino a quando i genitori adottivi le fanno conoscere la verità, e cioè che "l'inglese aveva promesso di amarla solo per tenerla buona, e che egli non aveva mai avuto nessuna intenzione seria, e che era sbagliato e inappropriato da parte di Lispeth, pensare al matrimonio con un inglese, che era di una pasta superiore." (ibid., 6). Lispeth dapprima non vuole crederci, e quando poi alla fine si deve arrendere ai fatti e rendersi conto che era stato tutto e solo un inganno dichiara: "Ritorno dal mio popolo [...]. Voi avete ucciso Lispeth. [...] siete tutti bugiardi, voi inglesi" (ibid., 7). Come dicevo, il racconto è ispirato alle convinzioni imperialiste e razziste di Kipling, e cioè alla sua idea che non si dovessero in nessun modo incoraggiare tra i nativi illusioni di uguaglianza – come invece facevano certi rappresentanti 'troppo buoni' dell'Impero, a Kipling invisibili –, che poi non potevano comunque essere soddisfatte, e avrebbero prodotto solo frustrazione e rabbia. Con questo racconto l'autore intendeva 'dimostrare' questo suo teorema. E tuttavia, è evidente che "questo tema è quasi completamente oscurato dalla sua ammirazione per la ragazza e dalla sua evidente insistenza sulla superiorità di Lispeth nei confronti dei suoi custodi inglesi" (McClure 1981, 51). Insomma, leggendo noi ci dimentichiamo dei presupposti e sottintesi ideologici del suo racconto, e sentiamo che le ragioni sono dalla parte della *savage girl* e che davvero 'tutti' gli inglesi e 'tutti' i colonialisti sono "menzogneri". Ciò che era lontanissimo dalle intenzioni coscienti di Kipling.



Ebbene, qualcosa del genere accade nel racconto di Verga. Infatti, anche se Verga lo ha scritto per denunciare il pericolo che certe illusioni ‘troppo democratiche’ incautamente messe in circolazione dalle classi dirigenti nazionali vengano prese sul serio dai contadini meridionali, anche se lo ha scritto spinto da idee politiche conservatrici e autoritarie, di fatto ci mette davanti ad una verità scandalosa, che va ben al di là di una ideologia “monarchica e crispina”; ci svela che la libertà borghese è non è per tutti, che è un privilegio a cui hanno diritto in pochi, e che comunque non riguarda i diritti sostanziali alla terra, al lavoro, alla ricchezza. Difficile immaginare che la nuova classe dirigente nazionale di cui lo scrittore faceva parte potesse proclamare in modo tanto franco e duro verità così sgradevoli.

## La negazione che afferma come modello per comprendere Libertà

E d'altra parte Verga non proclama queste verità, bensì le afferma solo per via di negazione, facendo una specie di controesempio. E' d'altra parte una antica tradizione quella che permette agli scrittori di dare voce a coloro che criticano e si ribellano ad uno stato di cose esistente, solo a patto di affidare queste critiche a personaggi che poi si dimostrano così estremi e irritanti che diventa impensabile per i lettori ‘sopportare’ di restare fino in fondo dalla loro parte. E' insomma solo perché in definitiva non si può non dare torto ad antagonisti tanto ‘barbari’, è solo perché alla fine ogni lettore ragionevole deve prendere le distanze da essi, che si può lasciare che con le loro parole e azioni diano espressione a istanze di critica e insubordinazione almeno in via di principio condivisibili. Si pensi qui alla Medea di Euripide, che certo alla fine si mette definitivamente dalla parte del torto, ma che durante la pièce esprime critiche aspre eppure convincenti contro l'organizzazione patriarcale della società.

Questo accade anche nella nostra novella: Verga può dare qualche ragione al popolo e alla sua esigenza rabbiosa di liberarsi dalla schiavitù economica e sociale solo perché gli dà in definitiva torto, solo perché ce lo rappresenta come sospinto da istinti e pulsioni brutali. In altre parole ancora: può mettere in discussione il diritto borghese moderno come inficiato da pregiudizi di classe solo perché ci mostra che l'alternativa è la barbarie. Il che non significa certo che questo procedimento sia solo un *escamotage*. Voglio dire che come interpreti non dobbiamo minimizzare la violenza dei contadini per poter meglio valorizzare le ragioni della loro protesta. Così come non dobbiamo minimizzare la violenza di Medea e quella di Shylock per renderli così più rispettabili ai nostri occhi di lettori politicamente e moralmente corretti. Con quelle violenze dobbiamo fare i conti e non trattarle solo come esagerazioni dipendenti dai pregiudizi dell'autore. La verità poetica dei contadini in rivolta di Verga, le loro ragioni stanno *anche e proprio* nelle azioni terribili che compiono, corrispondano esse o no a fatti storicamente accaduti.

## La libertà risorgimentale come ‘misplaced idea’

Torneremo sul tema della violenza. Ma intanto, per approfondire la nostra interpretazione di *Libertà* in una chiave che la liberi dai suoi riferimenti troppo specifici alla realtà siciliana, vorrei adoperare qui l'ipotesi formulata da Roberto Schwarz (1992) in un suo saggio dedicato alle *misplaced ideas*. Non importa che Schwarz abbia in mente autori brasiliani, la logica delle ‘idee fuori posto’ riguarda tutti gli scrittori delle periferie a qualunque nazione appartengono. Secondo Schwarz si tratta di idee (ma anche di concezioni e forme di vita) nate nelle metropoli che vengono trapiantate nelle perife-



rie dove i nativi le interpretano in modo 'sbagliato', esagerato, sfasato, estremo, ecc. Ne derivano effetti di *misunderstanding* di cui la letteratura delle periferie reca abbondante testimonianza. Però: allorché gli scrittori ci raccontano di questi 'strani' effetti essi non intendono tanto e solo criticare l'arretratezza culturale dei periferici bensì mostrare come il lato contraddittorio di certe idee o modi di vita metropolitani si rivela meglio quando questi vengono traumaticamente trasferiti in periferia. In quei casi si può dire che quello che ai livelli superficiali del testo appare come un *misunderstanding* corrisponde in realtà ad una demistificazione.<sup>[4]</sup>

In questo senso il nostro racconto si regge tutto su un *misunderstanding* potente quanto rivelatore. Infatti, è appropriato dire che le idee di libertà elaborate tra Torino e Milano vengono equivocate a Bronte dai contadini "che nella loro ignoranza, non potendo capire che cosa fosse la libertà, ne avrebbero [secondo Verga, S.B.] stravolto il senso in un loro modo assurdo e pazzesco" (Trombatore 1970, 26). Insomma, gli ideali risorgimentali trapiantati improvvisamente in Sicilia si rivelano più che mai *misplaced ideas*, data l'"incapacità di astrazione ideale" (Mazzacurati 1974, 203) con cui i contadini li interpretano; vero, salvo ad aggiungere che Verga ci presenta questi equivoci come illuminanti. Che i contadini in rivolta siano mostrati come incapaci di "astrazione ideale" è solo in prima istanza una manifestazione di "ingenuità" e "confusione", in seconda e ultima istanza vale piuttosto come una critica implicita a chi aveva inteso la nuova e libera Italia *solo* come una "astrazione ideale". Lo storico specialista in Risorgimento non lascia dubbi in proposito allorché scrive, commentando proprio la nostra novella: "Sono gli equivoci della libertà. Tocchi qualcosa dell'edificio sociale e rischia di venire giù tutto" (Isnenghi 2011, 97). Tali equivoci insomma rivelano le aporie del nostro Risorgimento, della nostra Unità nazionale. E, più in generale, di ogni Rivoluzione fatta a metà, che escluda i molti a vantaggio dei pochi.

E la logica del rovesciamento di prospettiva vale anche per la violenza cieca e crudele di cui danno prova i rivoltosi a Bronte che, come già dicevo, non può non impressionarci e finanche disturbarci. Infatti, la rappresentazione che ce ne dà Verga disumanizza i contadini che ci appaiono come esseri animaleschi: "Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia" (Verga 1992, 320). Ma anche quando la comparazione con gli animali non è esplicita è pur sempre latente, come quando scrive che il popolo è come eccitato dall'odore del sangue: "Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente" (ibid., 321); "E il sangue che fumava ed ubbriacava" (ibid., 319). Senza contare certi richiami di tipo pressoché cannibalesco: "volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono" (ibid., 321); "Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case" (ibid., 320). Non è dunque senza ragione che alcuni hanno parlato di una visione colonialista e razzista del popolo: "vi è in questa pagina di *Libertà* un prototipo di storia coloniale, scritta da un moderato che non riesce più a controllare le sue fobie razziali e il suo terrore atavico del diverso" (Mazzacurati 1974, 193). Anche in questo caso però occorre saper andare oltre la superficie di un discorso che indubbiamente risente di pregiudizi antipopolari. Chiunque legga sente infatti che quella violenza disperata e cieca è a sua volta il risultato di una situazione storica e sociale disperata e cieca. Ne è come il prodotto necessario.

## Come Sartre e Fanon possono aiutare a capire Libertà

Per spiegarmi meglio voglio tentare anche questa volta una comparazione estemporanea, ma spero pregnante. Mi riferisco alla prefazione di Sartre al libro di Fanon *I dannati della terra*, là dove, a proposito delle esplosioni di violenza contro i bianchi che si erano prodotte nei paesi arabi che negli anni '50 lottavano per la loro indipendenza, il filosofo scrive: “quei desideri omicidi che salgono dal fondo dei cuori e che essi non sempre riconoscono: giacché non è, da principio, la loro violenza, è la nostra, rivoltata” (Sartre 1962, XLIX); e anche: “il torrente della violenza travolgerà tutte le barriere. In Algeria, in Angola, si massacrano a vista gli europei. E' il momento del boomerang, il terzo tempo della violenza: essa ritorna su di noi, ci percuote e, mica più delle altre volte, noi non capiamo che è la nostra” (ibid., LI). I contesti storici sono diversissimi ma la rappresentazione dei meccanismi della violenza è fondamentalmente la stessa. Alla violenza che Verga ci racconta si potrebbero applicare le parole di Sartre appena modificate: ‘il torrente di violenza travolge tutte le barriere. A Bronte si massacrano a vista tutti i capelli. E' il momento del boomerang: la violenza ritorna su di noi capelli e noi non comprendiamo che è la nostra’ Se dunque interpretiamo Verga alla luce di Sartre forse possiamo accorgerci che le metafore teriomorfiche e razziste di Verga si prestano ad essere lette anche secondo una prospettiva rovesciata: *se i contadini si comportano come animali, è perché sono stati trattati come animali*.

E non mi pare che bisogna forzare il testo per adeguarlo a questa lettura sartriana. In effetti il racconto di Verga è punteggiato dagli effetti-boomerang di cui parla Sartre. Per esempio: “– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – [...] A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno! –” (Verga 1992, 319). E via dicendo. Insomma, se per Verga i contadini di Bronte sono tanto disumani e brutali nella rivolta è perché la loro umanità è stata scacciata a suon di nerbate, soperchierie, abbrutimenti. La loro rivolta non è mai legittimata dallo scrittore, ma non è certo nemmeno mostrata come arbitraria e insensata.

Ritorniamo per esempio ad un passo già citato: “Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente” (ibid., 321). Esso certamente significa che a quel punto i rivoltosi s'erano trasformati letteralmente in “lupi”, in esseri privi di umanità, ma significa anche che a produrre tale metamorfosi erano state “la fame, le bastonate, le soperchierie”. Come si vede siamo ancora e più che mai dalle parti di quegli effetti di rovesciamento che abbiamo detto caratterizzano l'arte di Verga dove una certa verità si può esprimere solo attraverso il suo contrario. Un meccanismo del genere presiede al discorso diretto libero così come adoperato per esempio in *Rosso malpelo* in cui il coro popolare sembra esprimere un punto di vista ignorante e fatalistico:

Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava. [...] Zio Mommu lo sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericolo nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato (ibid., 163).

## Sulla visione del popolo di Verga

In prima istanza noi sentiamo una voce che esprime pregiudizi primitivi e crudeli e siamo disposti a concludere che Verga ancora una volta vede nel popolo solo rozzezza morale e intellettuale, così come eravamo pronti a pensare che secondo lui la violenza dei contadini in *Libertà* dipendeva dalla

loro animalità. Qui come lì però dobbiamo essere capaci di rivoltare il senso delle frasi, perché è l'autore stesso che ci invita a farlo. Solo a livello superficiale possiamo ritenere che quelle parole si richiamano ad una presunta e fatalistica saggezza popolare, ad ascoltarle meglio si comprende che esse dimostrano che il popolo ha introiettato la logica spietata di un certo tipo di economia spietata. Mettendola in bocca alla gente comune è come se Verga riducesse all'assurdo tale logica. In altre parole, il coro popolare non fa altro che prendere come inevitabile e naturale un sistema di rapporti sociali che invece il racconto stesso ci rivela come moderno, innaturale e ingiusto. Sempre parafrasando Sartre potremmo dire che quel modo di pensare 'è quello capitalistico, rivoltato'. La voce che ci descrive la vita in miniera, lo sfruttamento dei lavoratori e soprattutto dei bambini, le relazioni disumane che si stabiliscono tra gli sfruttati, non fa altro che dire: è così, non può essere che così, è sempre stato così e così sarà sempre. E in questo essa è, almeno superficialmente, in sintonia con l'ideologia pessimista e conservatrice dell'autore, secondo il quale non c'era effettivamente speranza alcuna di cambiare l'ordine esistente delle cose. Tuttavia il testo in modo evidente, e andando come sempre al di là delle intenzioni dell'autore, induce noi lettori a rivoltare quel discorso acquiescente, e a sentire che no, non può, non deve, o almeno non dovrebbe essere così. Che nessun fato può pretendere che Malpelo debba morire così, se non quel nuovo fato moderno che è il capitalismo.

In *Libertà* non ritroviamo il libero indiretto ma il meccanismo in gioco è pur sempre quello: se dapprima noi siamo indotti a prendere le distanze (noi non siamo loro, noi non siamo così barbari) subito dopo siamo invece costretti, magari controvoglia, a riscontrare una equivalenza: la loro violenza è la nostra, rivoltata. Dico 'nostra' perché non c'è dubbio che Verga era un *cappello*, e che scrivendo s'è messo dalla parte dei *cappelli*, e a loro s'è rivolto, facendogli sentire che quella violenza li riguardava, che essa non era solo e tanto il retaggio di una organizzazione feudale, ma una minaccia sempre attuale, tanto più attuale per s'era impegnato a 'dare la libertà' a tutti. Parte della strana eccitazione che informa la prima parte del racconto deriva proprio dalla gioia di mandare all'aria qualsiasi visione ottimistica e consolatoria del popolo, sia essa umanitarista e riformista, sia essa patriarcale-feudale. A scrivere qui insomma è, per dirla con Luperini, un Verga animato da una "aspra urgenza anti-idillica" (Luperini 1976, 186). Il popolo è anche questo che vi mostro! sembra dirci. E' rancore, rabbia, furore. E anche questi sono italiani, che vi piaccia o no!

Sempre sotto il segno del pessimismo amaro potrebbe essere interpretato il senso di sconforto e disorientamento che prende i contadini allorché hanno esaurita la carica di rabbia e violenza e vorrebbero riavere i loro preti e i loro padroni per far dire messa e per farsi assegnare i lavori: "– Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana" (Verga 1992, 322). Questa immagine ci dice che i contadini di Bronte possono solo riversare il loro odio antico e fino ad allora represso contro i cappelli, ma non sanno immaginarsi un'alternativa razionale a quell'ordine, che automaticamente rimpiangono subito dopo averlo abbattuto. Ma come fare a scambiare questo automatismo, questa rassegnazione per una conferma dell'immutabilità dello stato di cose esistente? Chi potrebbe mai intenderlo come una dimostrazione della legittimità di un certo ordine sociale? Questo fatalismo, sia esso o no una mistificazione dei fatti storici reali, sta comunque sotto il segno di una condizione di soggezione mentale e abbruttimento storicamente determinata, e non certo di un atavico bisogno di servire i signori, esso è insomma il risultato di una degradazione umana subita, dell'introiezione profonda di una subalternità sociale antica ma certo non naturale.

Sempre segnata da questa ambiguità – apparente accettazione di uno stato di cose naturale e imm modificabile, e sostanziale dimostrazione che esso dipende da una violenza storica – è anche la

malinconica conclusione a cui pervengono gli abitanti di Bronte dopo che nella capitale si è avviato il grande processo:

Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Fecero la pace. [...] Ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiarello, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari coi galantuomini, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci (ibid. 324s.).

E' una variante del monologo di Menenio Agrippa, certo, ma possiamo prenderla come espressione della visione quietistica e pessimistica di Verga? Non mi domando se non fosse così per l'individuo Verga, per il possidente Verga, per il galantuomo Verga, ma se è così *nel testo*?

A me pare di no, a me pare che tale conclusione stia sotto il segno di una rassegnazione che non viene certo gabelata per saggezza popolare ma per resa obbligata alla schiacciante brutalità dei rapporti di forza tra le classi. Si tratta certo di una accettazione dei fatti disperatamente acquiescente, della ratifica delle ragioni dei vincitori da parte dei vinti. Che Verga non vedesse alternative a quell'esito non significa però che ce lo mostri come legittimo.

D'altra parte, è solo perché era 'protetto' dalla sua visione pessimista che Verga ha potuto permettersi una critica tanto radicale dello stato reale dei rapporti sociali. Quasi a dire che proprio perché Verga sente e pensa che non è possibile nessuna riforma e tanto meno rivoluzione di quello stato di cose ha poi potuto rivelarne fino in fondo l'assoluta ingiustizia. Siamo più che mai vicini ad una sorta di nucleo profondo della immaginazione di Verga che potrebbe essere compendiato con un enunciato paradossale: il mondo che racconto è ingiusto e inaccettabile *tuttavia* esso non può che essere accettato come l'unico possibile. La ricezione contraddittoria del racconto, e più in generale dell'opera verghiana intera, può essere intesa a partire da questa proposizione: tra i critici c'è chi ha scelto di enfatizzare la prima parte dell'enunciato e chi la seconda.<sup>[5]</sup> A me pare però che è solo se ci si rifiuta di scegliere o l'una o l'altra delle opposte tendenze che abitano il testo e le si tratta come opposti coincidenti che ci si può spiegare l'originalità di *Libertà*: non è *benché* ma è proprio *perché* Verga pensa e sente il sistema sociale come immodificabile che egli ce ne può dare una rappresentazione così potente, spietata, capace cioè di farci sentire e rigettare la disumanità di quel sistema.

## Come in *Libertà* una concezione pessimista e reazionaria del mondo può trasformarsi in una spietata visione critica della società

Non sto dicendo che solo uno scrittore reazionario poteva arrivare a vedere e dire qualcosa di tanto spietato e vero su quello stato di cose, e tanto meno sostengo che i pregiudizi fatalisti di Verga abbiano funzionato come una sorta di sovrastruttura o foglia di fico ideologica che gli ha poi permesso di rivelare che le leggi sociali erano ingiuste e ingiustificabili. Sto invece affermando che c'è una solidarietà segreta tra la visione cupa e rassegnata del mondo che presiede al testo (il mondo non può, non deve essere così) e la reazione di rivolta morale che in definitiva esso ci comunica: il mondo non deve essere così. E non è certo né la prima né l'ultima volta che una concezione 'disumana' della vita si rovescia nel suo opposto, in una rivendicazione di umanità. Accade, tanto per fare un esempio sommo, con Racine, dove c'è appunto solidarietà tra la visione giansenista dello scrittore, cupamente pessimista circa la natura peccaminosa dell'uomo, e l'esaltazione involontaria che lui fa

di una grande peccatrice quale Fedra e più in generale della potenza del desiderio. Ma per restare più vicini ai nostri tempi diremo che accade con Verga quel che ci accade con altri scrittori che hanno insistito sugli aspetti terribili della modernità, si chiamino Swift, Baudelaire o Céline. E' vero, essi hanno unilateralmente, esageratamente insistito sui tratti egoistici, invidiosi, spietati dell'umanità, ma è ben difficile dire che essi si siano così dimostrati acquiescenti al male, caso mai essi ci hanno reso possibile fare i conti in modo tonificante con questi nostri aspetti, che certi partiti presottimistici tendevano invece a negare o mitigare. In definitiva c'è più speranza in quella loro disperazione che in tante altre professioni di fede nelle magnifiche sorti e progressive. Potrei portare molti casi, ma per restare in un ambito prossimo a quello di Verga consideriamo le opposte considerazioni che il riformista Chevalley e il conservatore Principe di Salina fanno a proposito della arretratezza siciliana: mentre Chevalley pensa: "Questo stato di cose non durerà; la nostra amministrazione, nuova, agile, moderna cambierà tutto", il Principe "depresso" pensa: "Tutto questo non dovrebbe durare; però durerà, sempre" (Tomasi di Lampedusa 1995, 186). In linea di principio è difficile non stare dalla parte di Chevalley, ma il suo ottimismo rischia di fargli sottovalutare il peso di certi condizionamenti cosiddetti naturali o di lunghissimo periodo che invece il Principe ha il torto di sopravvalutare e reificare. In questo senso possiamo applicare al pessimismo di Verga le parole con cui Orlando qualifica il pessimismo di Tomasi di Lampedusa (almeno in parte solidale con quello del personaggio): esso deve essere considerato come "un antidoto all'ottimismo progressista semplificatore e bugiardo", e ispirato dal "coraggio di [una] disperazione che guarda l'altra faccia della speranza" (Orlando 1998, 123). Insomma, mentre il racconto di Verga ci dice che niente può essere cambiato esso ci suggerisce che ciò è scandaloso perché invece tutto dovrebbe essere cambiato. E davvero le due affermazioni si sostengono l'una con l'altra: la prima suonerebbe solo cinica e comoda se non fosse contraddetta dal pathos struggente della seconda; e quest'ultima suonerebbe troppo apertamente e ottimisticamente *engagée* se non fosse fortemente relativizzata, se non invalidata, dal disperato realismo della prima. Leggere Verga ci mette sempre davanti a questi doppi vincoli interpretativi che sono costitutivi della sua grandezza e di cui nessun riduzionismo ideologico potrà mai venire a capo.

E la forza di questa visione spietata delle cose si dimostra anche quando è in causa il popolo. Se dobbiamo certo ritrovare nella rappresentazione verghiana di quello le tracce vistose delle paure del proprietario terriero che si sente minacciato, è però da mettere nel conto di una 'superiore onestà' l'indisponibilità di Verga a sottoscrivere quei pregiudizi cristiano-patriarcali e socialisti-umanitari secondo cui un popolo umiliato e offeso sarebbe sempre e comunque capace di generosità, di collaborazione, di rispetto e sensibilità. Anche in questo caso Verga ha scelto di essere amaro e duro, di non consolarci, ha scelto cioè di mostrarci che chi è stato sfruttato, affamato, abbruttito allorché si ribella lo fa in modo terribile, spaventoso, disumano. Certo, questa è una verità limitata, – il popolo era di fatto capace anche di 'buone azioni' e non avevano certo tutti i torti gli scrittori filopopolari a ricordarcelo – e tuttavia è una verità potente, o meglio potentemente resa.

E a garantire di questa verità è l'obiettività dello scrittore che ci mostra come la disumanità del popolo sia complementare a quella dei proprietari e signori, che qui come altrove ci vengono rappresentati come altrettanto abbruttiti dei loro subalterni, anche se in modo diverso. Come dimostra il seguito del racconto. A partire dagli interventi prima di Bixio e poi delle autorità e del Tribunale che si dimostrano improntati a spirito vendicativo, sbrigatività e insensibilità: "E subito ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono" (Verga 1992, 323). Ma sono soprattutto le descrizioni del comportamento dei giudici a testimoniare di una incapacità del nuovo stato di mettere in pratica una vera giustizia:

Gli avvocati arremgiavano, fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmanavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I

giudici sonnecchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce (ibid., 325).

Difficile decidere se l'autore condanni di più la violenza brutale dei contadini o quella legale degli avvocati e dei giudici. Si direbbe però che mentre la prima aveva dalla sua tutta la rabbia accumulata da chi aveva subito ingiustizie da sempre, la seconda sia puramente ispirata dal desiderio di mantenere i propri privilegi, e da una incapacità totale di prendere in considerazione l'esistenza concreta dei contadini, la loro realtà di persone. Dall'incapacità totale di pensare ad una qualche riforma delle condizioni agricole dopo lo scampato pericolo. Il processo appare dunque come un rito stanco e dall'esito scontato, un rito di cui gli imputati non comprendono bene il senso, da cui si sentono esclusi, tanto che "cercano di leggere nelle facce" dei giudici il loro destino, così come avrebbero potuto cercare di leggere in certi segni naturali l'arrivo della pioggia o il sole (ibid., 325). E non si può proprio dire che per Verga questa estraneità dipenda dalla loro ignoranza venendo essa rappresentata piuttosto come il prodotto della reale lontananza e estraneità delle istituzioni. E tutto ciò è tanto più amaro perché è evidente che ad amministrare quella 'giustizia' sono adesso i rappresentanti del nuovo Stato, che a parole si vorrebbe più equo rispetto a quello borbonico e che invece ne ratifica e forse amplifica le ingiustizie.

## Le ragioni dell'interesse universale del caso particolare raccontato da Verga

Se il possidente Verga e il suo hypocrite lecteur possono forse ritenersi comunque soddisfatti di questa conclusione, e cioè della sconfitta dell'insurrezione popolare,<sup>[6]</sup> lo scrittore ci comunica tutt'altra impressione. Anche questo come tanti finali ottocenteschi funziona insomma secondo la logica freudiana della negazione che afferma: è solo rappresentando l'istanza ribelle come finalmente e definitivamente sconfitta e umiliata sul piano fattuale che l'autore può riconoscerle alcune importanti ragioni. Nel finale di *Libertà* trionfa infatti sì la repressione, trionfa il nuovo stato, trionfano i cappelli, trionfa la logica della proprietà, ma non si può certo dire che tali oggettivi trionfi siano presentati come legittimi: non trionfa infatti il diritto sulla violenza, bensì una violenza più antica e organizzata su una violenza più recente ed estemporanea.

Nel ultime righe della novella, uno dei condannati, prima di essere condotto in carcere esclama: "O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!..." (ibid., 318). E ancora una volta vale la pena distinguere i piani: se ad un primo livello la frase sconsolata del contadino può essere letta nella prospettiva del fatalismo verghiano (che ingenuità credere che qualcosa possa cambiare ...), ad un altro livello essa ci fa sentire che quel contadino ha ragione: con quel processo la promessa di cambiare le cose con cui i garibaldini avevano ottenuto l'appoggio delle plebi viene definitivamente rinnegata, ed è perciò giusto stupirsi, chiederne conto, addolorarsene. Al di là delle intenzioni d'autore, quel finale ci chiama a rispondere ad una domanda di libertà e di giustizia che per quanto giudicata senza possibile esito dall'autore ci interroga ancora tutti. Come tanti racconti e romanzi otto e novecenteschi anche *Libertà* ci chiama insomma a riflettere sulla modernità come progetto storico incompiuto. Perché in fondo a tutti noi ... *avevano detto che c'era la libertà*.

[1] “Guardò; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile” (ibid.).

[2] Tutte le citazioni da *Libertà* e da *Rosso Malpelo* sono tratte da Verga (1992).

[3] “Quegli spiriti che ho evocati io, / Ora non so liberarmene più.” (“Die ich rief, die Geister, / Werd ich nun nicht los.”, Goethe 1953, 159).

[4] Ecco quanto scrive Schwarz in riferimento alla realtà brasiliana: “Naturalmente, il lavoro libero, l’uguaglianza di fronte alla legge e, più in generale, l’universalismo erano un’ideologia anche in Europa. Ma in Europa corrispondevano a un’apparenza e nascondevano l’essenza: lo sfruttamento del lavoro. Fra noi, le stesse idee erano false in un senso diverso, in un modo originale. Per esempio, la Dichiarazione dei Diritti dell’Uomo, trascritta in parte nella Costituzione brasiliana del 1824, poiché non corrispondeva nemmeno all’apparenza del paese, non poteva ingannare nessuno e di fatto gettò solo maggior luce sull’istituzione della schiavitù. La professata universalità dei principi gettò una luce altrettanto forte sulla pratica del *favour* e la trasformò in un fatto scandaloso” (Schwarz 1992, 19) [la traduzione è mia]

[5] E c’è anche chi ha scelto di sottolineare la contraddittorietà di tale posizione come fa Vitilio Masiello: “ed è qui la forza e il limite di questa arte: forza perché l’‘estraneità’ del narratore alla società capitalista, il suo radicale pessimismo, gli impediscono di trasformarsi in apologeta di quella società [...]; limite perché la rottura della solidarietà di classe non promuove una scelta di campo alternativa” (Masiello 1970, 77). In effetti, se il discorso di Verga dovesse essere giudicato come un discorso ideologico-politico esso non potrebbe non apparirci contraddittorio, essendo però un discorso letterario, tale apparente contraddittorietà si risolve in una formazione di compromesso, dove gli opposti coesistono felicemente.

[6] Non dimentichiamoci che in una successiva versione Verga aveva sostituito al “fazzoletto a tre colori” che i rivoltosi avevano sciorinato dal campanile un “fazzoletto rosso”.

## Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1966.
- Goethe, Johann Wolfgang. “Der Zauberlehrling.” In idem. *Poetische Werke. Vollständige Ausgabe*, vol. 1 (Gedichte), ed. Liselotte Lohrer, Stuttgart: Cotta, 1953: 156–159.
- Insenghi, Mario. *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*. Bari: Laterza, 2011.
- Kipling, Rudyard. *Plain Tales from the Hills*. Teddington: Echo Libray, 2007.
- Luperini, Romano. *Interpretazioni di Verga*. Roma: Savelli, 1976.
- Mazzacurati, Giancarlo. *Forma e ideologia*. Napoli: Liguori, 1974.
- McClure, John A. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Orlando, Francesco. *L’intimità e la storia. Lettura del ‘Gattopardo’*. Torino: Einaudi, 1998.
- Sartre, Jean-Paul. “Prefazione.” In Frantz Fanon. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi, 1962: XLI–LIX.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London, New York: Verso Books, 1992.
- Sciascia, Leonardo. “Verga e la libertà.” In *La corda Pazzo*, ed. idem. Torino: Einaudi, 1970: 79–94.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. “Il Gattopardo.” In idem. *Opere*, ed. Nicoletta Polo. Milano: Mondadori, 1995: 27–265.
- Trombatore, Gaetano. “Verga e la libertà.” In idem. *Riflessi letterari del risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*. Palermo: Manfredi, 1970: 17–29.
- Masiello, Vitilio. *Verga tra ideologia e realtà*. Bari: De Donato, 1970
- Verga, Giovanni. *Tutte le novelle*, vol. 1, ed. Carla Riccardi. Milano: Mondadori, 1992.