DORA MARCHESE

LA FUNZIONE DEL PAESAGGIO NELLE *NOVELLE RUSTICANE*

Sul tema del paesaggio e sul suo significato manca a tutt'oggi un'analisi adeguata, ampia e approfondita. La teoria della letteratura e la narratologia, in particolare, non hanno dedicato a questo argomento la stessa attenzione riservata, ad esempio, all'indagine sui *tempi, modi, persone, voci,* ecc. nell'ordito del racconto. La cultura europea, tuttavia, fin dalle origini, ha riconosciuto la natura e la configurazione dello spazio come fattori imprescindibili alla comprensione di qualsiasi opera letteraria. Mentre nel primo Ottocento il paesaggio è elemento primario e irrinunciabile della narrazione, sede e palcoscenico epico dell'avventura esistenziale, quasi sempre in relazione con lo stato d'animo dei protagonisti, nella seconda metà del secolo, periodo in cui si concentra la produzione più significativa del Verga, risente dell'influsso positivistico, fa da sfondo, necessario ma sfumato, ai drammi ed alle miserie umane.

Se per alcuni aspetti il Verga accoglie e fa proprie le istanze della coeva letteratura europea, per altri se ne allontana decisamente dando origine ad una tecnica scrittoria profondamente originale ed innovativa, che si distacca sia dalla tradizione, sia dalle contemporanee esperienze italiane ed estere.

Queste considerazioni sono tanto più valide per quanto riguarda il codice paesaggistico.

Nel «bozzetto siciliano» *Nedda* - che non può essere considerato un prodotto verista perché manca del tutto l'impersonalità, anzi l'autore interviene di continuo tradendo un atteggiamento moralistico -, si affacciano per la prima volta la tematica siciliana-rusticana e

l'attenzione per gli umili caratteristiche della successiva produzione verista, da *Rosso Malpelo* in poi. In questa prima prova Verga, «facendo nascere il racconto dalle domestiche fantasticherie sul caminetto acceso, aveva dato segno di volersi rifare alla pertinente scuola patriarcale e idillica del Nievo di Fratta, del Tarchetti (*L'innamorato della montagna*) e di Dossi (*L'Altrieri*)»[1]. Pertanto «il "narratore popolare", teorizzato nel cappello dell'*Amante di Gramigna* e responsabile (con l'apporto dei personaggi) della prosa originale di *Vita dei campi*, non è un'invenzione del Verga, almeno in quanto istituto narrativo. A fare da illustre precedente c'era Sand (e, in Italia, Nievo), e da quell'archetipo il "bifolco" favolatore aveva tratto e conservato alcuni caratteri che giustificano il suo impiego nel romanzo campagnolo europeo: si tratta di un sagace e buon patriarca, che pittorescamente (anche quanto alla lingua) esalta le virtù degli umili contro la corruzione cittadina, oppure, e insieme, celebra in tono elegiaco i costumi di un mondo che scompare»[2]. Nel «bozzetto siciliano», inoltre, il paesaggio è ancora in strettissimo rapporto con lo stato d'animo.

Verga prende le mosse, dunque, da una tradizione preesistente e consolidata qual è quella della letteratura campagnola europea ed italiana, di cui è maestra Caterina Percoto. Tuttavia, vivendo in un periodo storico di grandi fermenti (la recente unificazione dell'Italia, l'affermarsi di uno stato dominato dal potere delle banche e delle imprese industriali, il sorgere della «questione meridionale», denunciata nel drammatico resoconto dell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino), approda alla scelta di un nuovo impegno e di un più 'moderno' programma letterario: teorizza e realizza, cioè, una letteratura realistica in cui è definitivamente bandito il carattere idillico, consolatorio e osmotico del paesaggio quale appariva nella narrativa campagnola europea.

Con ciò non si vuole negare la presenza dell'elemento lirico e spesso epico nella produzione verghiana. E neppure escluderne i forti legami con l'interiorità dei personaggi. Si vuole nondimeno ricordare come la natura stessa della concezione esistenziale e dell'ideologia letteraria posta a fondamento della poetica del Verga escluda a priori,

---

[1] R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 6.

[2] Ivi, p. 17.

nella dolorosa epopea dei «vinti», la presenza «di un paesaggio di tipo classico, con funzione ammonitoria nei confronti del personaggio e offerto alla sua contemplazione e consolazione. La tecnica e la logica dell'impersonalità, e la distanza da antropologo mantenuta da Verga nei confronti della propria materia non consentono, evidentemente, una poetica del paesaggio, che insidierebbe emotivamente il rigore del programma narrativo»[3].

Essendo la narrativa verghiana frutto di costante ricerca e coraggioso sperimentalismo, è difficile e pericoloso tracciare un profilo della funzione rivestita dal paesaggio e del suo significato valido per tutta la sua produzione. Il codice paesaggistico adottato dal Verga varia con l'evolversi dell'ideologia e della tecnica narrativa. Se nella fase giovanile il rapporto paesaggio-personaggio è quasi sempre presente ed esplicito, nella stagione più matura «la consonanza tra interno ed esterno, pur presupponendo la presenza di un narratore lirico-descrittivo vicino a quello onnisciente, diviene più implicita e allusiva»[4].

Philippe Hamon, che si è occupato di «definire e classificare la descrizione realistica da un punto di vista formale»[5], ha affermato che la descrizione indirizza «la lecture du récit (en apportant une information indirecte sur l'avenir des personnages). On peut donc dire qu'elle joue d'une part le rôle d'un "organisateur" du récit, et d'autre part – par la redondance qu'elle introduit dans celui-ci – le rôle de sa memoire»[6].

In un paragrafo dedicato a quelle che chiama «le frontiere del racconto», Gérard Genette affronta il problema del rapporto tra narrazione e descrizione, indaga, cioè, «le funzioni diegetiche della descrizione, ossia il fine che assolvono i brani o gli aspetti descrittivi

---

[3] M. Farnetti, *L'ermo colle e altri paesaggi*, Ferrara, Liberty House, 1996, p. 71.

[4] A. Di Silvestro, *Paesaggio e sogno*, in *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p. 177.

[5] Cfr. al riguardo: G. P. Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA. VV., *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 183.

[6] P. Hamon, *Qu'est-ce qu'une description?*, in «Poétique», Parigi, n. 12, 1972, pp. 483-484.

nell'economia generale del racconto»[7]. Per lo studioso esistono due principali funzioni all'interno del codice descrittivo: l'una d'ordine «decorativo» («una pausa o una ricreazione nel racconto»), l'altra d'ordine «esplicativo e simbolico insieme» («i ritratti fisici, le descrizioni di certi capi di vestiario e di certi arredamenti tendono in Balzac e nei suoi successori realisti a rivelare e insieme a giustificare la psicologia dei personaggi, di cui sono al contempo segno, causa ed effetto. La descrizione diventa qui quello che non era nell'epoca classica, un elemento importante dell'esposizione»)[8].

Il codice paesaggistico verghiano sembra riconducibile a quest'ultimo tipo di funzione.

Ma come costruiva il suo paesaggio Verga?

Ogni tentativo di descrizione ha in sé, implicitamente, quello della mimesi. A tal proposito Hamon nota che «ce n'est jamais, en effet, le "réel" que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une prétextualisation du réel, une recostruction a posteriori encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des 'interprétants' (Peirce), des clichés, des copies ou des stréréotypes de la culture»[9]. E aggiunge: «il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre: *comment la littérature copie-t-elle la réalité?* qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de '*speech-act*' (Austin, Searle) défini par une situation spécifique de communication, donc de répondre à une question du type: *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?*»[10].

In una lettera a Luigi Capuana Verga esprime il proposito di andare a stare «pel Patron 'Ntoni» «una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale»[11]. Circa un anno dopo, lo scrittore

---

[7] G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31.

[8] Ivi, p. 32.

[9] P. Hamon, *Un discours contraine*, in «Poétique», Parigi, n. 16, 1973, p. 420.

[10] Ivi, p. 421.

[11] Lettera del 17 maggio 1878, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 61.

espone, indirettamente, il metodo di lavoro adottato per raffigurare «vivi come Dio li ha fatti» i protagonisti de *I Malavoglia:*

> Avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri *da una certa distanza* in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando *facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi*?[12]

Nel settembre dell' '82, infine, complimentandosi con l'amico e sodale per la raccolta di fiabe *C'era una volta*, Verga afferma di averla letta con interesse sincero, «non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col «carattere nostro isolano, che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia»[13].

Soltanto il ricordo, la «ricostruzione mentale» a distanza, rendono vivi e reali uomini e cose.

I grandi paesaggi siciliani del Verga nascono dalla *rêverie* e dalla nostalgia[14] e, secondo Romagnoli, «sono tutti suoi, tutti recuperati nel-

---

[12] Lettera del 14 marzo 1879. Ivi, p. 79. I corsivi sono nostri.

[13] Lettera del 24 settembre 1882. Ivi, p. 169.

[14] Già in *Nedda* Verga afferma che il «bozzetto siciliano» nasce dalla *rêverie*, allorché nella poltroncina, accanto al fuoco, «col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze». E in *Passato!*, pagina autobiografico-introspettiva pubblicata nel 1883, rievoca le suggestioni che gli derivano dal ricordo del paesaggio della sua infanzia: «Qui quando la città è più festosa e la folla più allegra penso alla campagna lontana, laggiù, fra i miei monti dietro il mare azzurro. Penso ai sentieri verdeggianti, alle siepi odorose, alle lodole che brillano nel sole, alla canzone solitaria che sale dai campi, monotona e triste come un ricordo d'altre patrie. Penso a quell'ora dolce del tramonto quando l'ultimo raggio indora le nevi della montagna e il fumo svolgesi dai casolari, e le campane degli armenti risuonano nella valle, e la campagna si nasconde lentamente nella notte. Penso a quell'ora calda di luglio quando il sole innonda la pianura riarsa, e il cielo fosco di caldura

la memoria e ricontrollati, se mai, con il sopralluogo, ma senza aiuto di patrimonio pittorico più o meno alla moda»[15]. L'esigenza propria dei realisti – e dei naturalisti – di raffigurare in pittura come in letteratura la verità sociale e storica del mondo è anche del Verga. Ma egli «l'interpretava in presenza di miti e di tradizioni e di antiche pratiche popolari del costume, in piena consapevolezza del valore delle profonde radici etniche della realtà regionale pur non esibendo mai fuori testo e mai proponendo metalinguisticamente la propria ricerca, distribuita, piuttosto, e intrecciata nel tessuto della nuova prosa narrativa»[16].

Il processo con cui Verga ci restituisce il paesaggio siciliano viene a coincidere col suo significato più profondo e con la sua stessa essenza, divenendo espressione di un «*ethos affettivo*»[17]. Sulla scorta di Rilke, bisogna guardare al paesaggio come a qualcosa di lontano e di estraneo, di remoto e di astratto che trova in sé la sua compiutezza. Perché divenga mezzo e occasione per un'arte autonoma, un paragone liberatore nei confronti del nostro destino, è necessario che sia distante e diverso da noi[18].

---

sembra pesare sulla terra e il grillo sulle stoppie canta la canzone dell'ora silenziosa. Penso alle notti profonde, alle lucciole innamorate, al coro dei vendemmiatori, al rumore lontano dei carri che sfilano nella pianura odorosa di fieno, ai cespugli immobili e neri come spettri nel raggio misterioso della luna. Penso alle lunghe notti d'inverno, spazzate dal vento e dagli acquazzoni; agli alberi che gemono nel temporale, e vi cantano fantastiche storie cui sorridono gli occhi dei vostri cari, raccolti intorno alla lampada domestica» (cfr. G. Verga, *Passato!*, in *Arcadia della carità*, numero unico a beneficio degli inondati, Lonigo (Vicenza), Tip. Pasini, 1883; ora in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982, vol. II, pp. 413-414.).

[15] S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 503.

[16] Ivi, p. 504.

[17] La definizione è di R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 8.

[18] Cfr. R. M. Rilke, *Worpswede, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903; trad. ital. *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di L. Zampa, Milano, Cedema, 1945.

Una parte della critica ha giudicato negativamente l'insistito recupero nostalgico e memoriale verghiano.

A proposito delle *Novelle rusticane*, infatti; il Navarria scrive che «è implicito nel narratore ideale delle *Rusticane* un contemplare diverso, da lontano e dall'alto, che ne distrugge la spontaneità e la naturalezza con le quali si ritrova nei *Malavoglia* e in *Vita dei campi*; è implicito nel testimonio o nel narratore ideale un diverso giudizio dell'artista su le creature della sua fantasia, e perciò non c'è ragione che venga espresso con lo stesso linguaggio delle due opere precedenti»[19]. Tuttavia, come nota il Marchi, la caratteristica del «contemplare diverso, da lontano» è indiscutibilmente presente, ma «lungi dal costituire una frattura, una separazione, un tenere le distanze da un mondo sentito come estraneo, si configura invece come il vagheggiamento tanto più struggente quanto più privo di speranza di quel mondo, "luogo" ideale degli affetti e della memoria, che si visualizzano in un paesaggio filtrato e sfumato dalla nostalgia»[20].

In tal senso il paesaggio del Verga si distacca dalla concezione zoliana per cui la descrizione «è uno stato dell'ambiente che determina e completa l'uomo»[21]. Analizzando un passo de *Les romanciers naturalistes* di Zola, Hamon afferma che nel racconto realista «il fine da raggiungere non è più quello di raccontare, di metter idee o eventi gli uni di seguito agli altri, ma di rappresentare ogni oggetto che venga offerto all'attenzione del lettore nel suo disegno, nel suo colore, nel suo odore, nella totalità del suo esistere»[22]. Secondo lo studioso per Zola la descrizione è strumentale alla volontà di essere esaustivi e di tracciare con dovizia di particolari i caratteri del luogo in cui si svolge l'azione.

Sebbene manifesti anch'egli l'intento di dare all'ambiente «solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psico-

---

[19] A. Navarria, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1962, p. 149.

[20] G.P. Marchi, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1969, pp. 157-158.

[21] È. Zola, *Il romanzo sperimentale* [1880], Parma, Pratiche, 1980, p. 156.

[22] P. Hamon, *Cos'è una descrizione*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984, p. 189, n. 3.

logico del personaggio»[23]. Verga, conferisce un ruolo importante al codice paesaggistico all'interno della narrazione. Nella sua opera, infatti, «s'è potuto avvertire, proprio per la pazienza nel cogliere i cosiddetti particolari e per l'avvicinamento fedele ai dati oggettuali scrupolosamente scelti, una disposizione formale a trapassare dalla descrizione al momento meditativo affidato ai personaggi, ovvero all'interiorizzazione del paesaggio»[24].

1. La funzione del paesaggio

Gli studi specifici sul paesaggio nelle opere del Verga sono circoscritti, in genere, a *I Malavoglia* e, in misura minore, al *Mastro-don Gesualdo*, quasi assenti quelli sulle *Novelle rusticane*.

Contrariamente a quanto sostenuto da certa critica che le giudica semplici cartoni preparatori del *Mastro*, le *Rusticane* costituiscono una vera e propria evoluzione della poetica verghiana e, parallelamente, della resa dell'elemento paesaggistico all'interno dell'opera. Superata la prima fase di stampo "romantico" in cui il paesaggio rispecchia i sentimenti dei protagonisti, e dopo essere passati ad una seconda di tipo epico-lirico o lirico-simbolica (*Vita dei campi, I Malavoglia*), si giunge con le *Rusticane* ad una terza ed ultima fase in cui trionfa una visione materialista e pessimista, incentrata quasi esclusivamente sul dominante motivo della "roba", che si rispecchia nella centralità del paesaggio agrario storicamente e realisticamente connotato e che troverà la sua più compiuta espressione nel *Mastro-don Gesualdo*. Di grande interesse, dunque, la funzione del paesaggio nelle *Novelle rusticane*, tanto che già il Mariani osservava che nella raccolta «il paesaggio finisce per impegnare da solo - senza limitazioni - la fantasia dello scrittore, al di fuori degli stessi personaggi non di rado allontana-

[23] Lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, in *Lettere inedite di G. Verga raccolte e annotate da M. Borgese*, a cura di M. Borgese, in «Occidente», Roma, anno IV, 20 maggio 1935.

[24] S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, cit., p. 509.

ti nella prospettiva come un coro discreto e pensoso»[25]. Peraltro, nella novella *Di là del mare* considerata la *summa* dei motivi posti a fondamento della silloge, si fa esplicito riferimento al paesaggio come entità immanente alla vita e ai drammi dei suoi umili protagonisti, elemento nodale per la comprensione della visione esistenziale sottesa alla poetica del Verga[26].

In ogni narrazione, inoltre, gli eventi sono collocati in spazi precisi che assegnano alla vicenda ulteriori determinazioni semantiche. Le aperture paesaggistiche, le indicazioni relative ai luoghi, costituiscono all'interno del racconto le coordinate fondamentali fornite per orientarsi nell'ambito della storia. Viene a crearsi così un reticolo di conoscenze e di punti di riferimento che permettono al lettore d'inserirsi nello spazio, di 'abitarlo' e possederlo.

Il paesaggio, come oggetto privilegiato della descrizione, riveste un ruolo fondamentale nel testo, costituisce una vera e propria «funzione». Nell'accezione narratologica, che parte da Propp e giunge fino a Barthes e Todorov, funzione è ogni elemento, o classe di elementi, che entra in correlazione con altri elementi dell'opera o con l'opera intera[27]. Non tutte le funzioni rivestono la stessa importanza all'interno

---

[25] G. Mariani, *Giovanni Verga*, in AA.VV., *I Maggiori*, Milano, Marzorati, vol. II, 1956, p. 1238.

[26] «Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggieri, con un carattere di necessità fatale» (G. Verga, *Tutte le novelle*, vol. I, cit., p. 335).

[27] Secondo Propp la funzione è «l'atto del personaggio, ben determinato dal punto di vista della sua importanza per il decorso dell'azione» (V. Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], Roma, Newton & Compton, 1985, p. 34). Afferma Tynjanov: «la correlazione di ciascun elemento dell'opera letteraria come sistema con altri e, di conseguenza, con tutto il sistema io lo chiamo *funzione* costruttiva dell'elemento dato» (J. Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, in AA.VV., *I formalisti russi* [1965], a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 130). Per Todorov, il «senso [o la funzione] d'un elemento dell'opera è la sua possibilità di entrare in correlazione con altri elementi di quest'opera o con l'opera intera» (in R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto* [1966], Milano, Bompiani, 1969, p. 15).

della narrazione. Alcune sono considerate imprescindibili «perché sostengono le dinamiche portanti dell'azione, altre, di natura più che altro indiziaria, si caratterizzano per la loro valenza integrativa». Ma potremmo osservare anche che «se il valore di un dato elemento sul piano propriamente diegetico è relativo, su di un altro livello – magari ideologico – questo stesso elemento potrà rivelarsi di capitale importanza»[28]. Tale è il caso del paesaggio nelle *Rusticane* che se può essere ricondotto alla seconda tipologia, ed avere dunque valenza integrativa, tuttavia costituisce una felice ottica d'analisi e ribadisce l'importanza capitale rivestita dalla descrizione ambientale, in special modo nella letteratura dei naturalisti e dei veristi[29]. In merito il Barthes ha osservato che «nell'ordine del discorso ciò che è notato è per definizione notevole», perché il racconto «non conosce rumore [...], è un sistema puro, non vi è mai un'unità perduta»[30]. Le funzioni, sempre secondo Barthes, possono essere rappresentate «sia da unità superiori alla frase (gruppi di frasi di taglie diverse, fino all'opera nel suo complesso) sia inferiori (il sintagma, la parola e anche nella parola certi elementi letterari soltanto)»[31]. La funzione del paesaggio, di conseguenza, comprende non solo i singoli termini, ma anche le espressioni più complesse, frasi, interi periodi. Altre volte, poi, le notazioni paesaggistiche possono essere considerate semplici notazioni d'ambiente, volte ad integrare un contesto in parte definito con altri tratti. Questi elementi sono denominati da Barthes «informanti», atti a «identificare, a situare nel tempo e nello spazio»[32].

---

[28] Cfr. M. Cimini, *Tipologia e funzione animalesca in «Vita dei campi»*, in AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1999, p. 31.

[29] Nota Zola che «l'uomo non può essere separato dal suo ambiente» ed è impossibile parlare di «un solo fenomeno del suo cervello e del suo cuore senza cercarne le cause o l'effetto nell'ambiente» (È. Zola, *Il problema della descrizione*, in *Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 55-83).

[30] R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, cit., p. 16.

[31] Ivi, p. 17.

[32] Ivi, p. 21. Mentre gli indizi propriamente detti si distinguono per il loro valore 'aggiunto' e per il significato implicito, gli informanti sono «dati puri, immediatamente significanti», la cui funzione è quella di «autenticare la realtà del referente, [...] radicare l'invenzione della realtà».

In conclusione, nelle *Rusticane* possiamo distinguere all'interno della «funzione del paesaggio» due livelli di significazione: uno denotante, capace di sostenere o integrare la definizione ambientale; l'altro, più complesso, carico di significati molteplici in relazione al contesto linguistico e semantico della novella, ed insieme inerente alla prospettiva ideologica e narrativa propria dell'intera silloge.

2. Il cronotopo siciliano

Tra gli illustri studiosi di letteratura del nostro secolo un posto di rilievo occupa Michail Bachtin. A lui si deve la formulazione del concetto di cronotopo[33] grazie al quale l'unità spazio-temporale è divenuta una categoria imprescindibile per l'analisi e la comprensione dell'opera letteraria.

Riprendendo ed ampliando la concezione bachtiana, Vittorio Strada ha ipotizzato la possibilità di estendere l'idea di cronotopo ad unità d'ordine maggiore di una singola opera d'arte o dell'opera *omnia* di un singolo artista. Strada parte dalla distinzione tra «spazio concettuale» e «spazio percettivo». Il primo è lo spazio geometrico, quello determinato da Galileo, Newton e Kant, di «natura pratico-tecnica» che «anche quando si "naturalizza" e diventa spazio o ambiente fisico, non perde la sua "oggettività"». Il secondo, che «è proprio dell'esperienza vissuta e dell'attività mitico-poietica», consiste in «un'estensione multiforme, variamente strutturata, ricca di qualità e sottratta ad ogni misurazione che non sia quella paradossale che si basa su un metro esclusivo, proprio soltanto di un determinato spazio specificamente percepito»[34]. Accanto all'unico spazio concettuale, esistono infiniti spazi percettivi che «non sono semplicemente quelli dell'esperienza dei singoli individui, ma anche quelli delle varie epoche storiche e del-

[33] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

[34] V. Strada, *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa*, in AA.VV., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di R. Zorzi, Venezia, Marsilio, 1999, p. 283.

le varie aree culturali»[35]. Partendo da questi presupposti, lo studioso afferma che si può supporre l'esistenza di un cronotopo rinascimentale diverso da quello medievale e di un cronotopo europeo diverso da quello asiatico. Passando a sotto-unità, «non più continentali ma nazionali, si potrebbe parlare di un cronotopo russo, diverso da quello europeo-occidentale, ammesso poi che quest'ultimo non si scinda in altri cronotopi regionali»[36].

Non si può, allora, riscontrare la presenza di un «cronotopo siciliano» nella produzione verghiana?

Verosimilmente sì. Le opere maggiori della stagione verista, *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo*, si collocano, infatti, in un tempo e in uno spazio preciso: la Sicilia, con particolare attenzione alla parte sud-orientale, nel periodo in cui tramonta la dominazione borbonica e si giunge all'Unità d'Italia. Tuttavia, poiché l'argomento presuppone un'ampia e articolata trattazione che non è possibile tentare in questa sede, e che, comunque, esula dal nostro tema principale, ci limiteremo all'analisi del cronotopo siciliano nelle *Novelle rusticane* di cui il paesaggio è elemento primario poiché strutturale.

3. Il «paesaggio sociale» e l'ottica della narrazione

Lo scenario delle *Rusticane* appare caratterizzato da un ambiente semplice e compatto, in cui si muovono diverse realtà sociali, messo a fuoco da un narratore il cui punto di vista interno alle novelle ci consente di partecipare e d'inserirci nello spazio rappresentato.

L'orizzonte geografico in cui si collocano le novelle è quello siciliano, relativo alla provincia di Catania, in particolare al paese di Vizzini ed ai suoi dintorni. Nelle famose *ouvertures* di *Malaria* e *La roba* sono espliciti i riferimenti al «biviere di Lentini»[37], alle contrade di

[35] *Ibidem*.

[36] Ivi, p. 284.

[37] Nota Navarria che la specificazione non è superflua poiché «i due termini eran sempre uniti nella lingua del popolo, ne formavano uno solo. *Pia-*

«Passaneto», «Passanitello», «Canziria»[38], «Resecone», ai paesi di Paternò, Lentini, Francofonte, Licodia Eubea, alle località di Agnone e Castelluccio, al fiume Simeto, al Mongibello. Se l'attenzione dello scrittore si focalizza principalmente su questa fetta di territorio, nondimeno compaiono, esplicitamente citate o desumibili da elementi interni, altre località della Sicilia orientale. I paesi etnei di Valverde, Viagrande, Nicolosi, Linguaglossa (*Il mistero, I galantuomini*), le cittadine di Bronte, Caltagirone, Grammichele, (*Libertà, Cos'è il Re*), Buccheri (*Storia dell'asino di San Giuseppe*), si affiancano a zone di mare come lo Stretto di Messina da cui si può godere la visione dell'Etna e del suo *hinterland* (*Di là del mare*).

Benché i rimandi più o meno palesi consentono d'inquadrare le vicende delle *Rusticane* nel periodo di trapasso dalla monarchia dei Borboni a quella dei Savoia, di cui il 1860, esplicitamente indicato nel *Reverendo*, rappresenta una data cruciale, tuttavia sull'intera raccolta incombe una sensazione di stasi, d'immobilismo, d'incompiuto. Le cause del senso d'acronia caratteristico della silloge sono da ricercarsi nella mancata comprensione da parte dei personaggi dei cambiamenti politici e sociali che avvengono sotto i loro occhi, dell'avanzare di quel «progresso» che non porta che trasformazioni illusoriamente benefiche (si pensi a *Libertà, Cos'è il Re, Il Reverendo, Malaria*). Se il micromondo delle *Rusticane* è apparentemente più evoluto di quello chiuso e impenetrabile dei *Malavoglia*, tuttavia qui la pressione esercitata dalla «fiumana del progresso» si fa maggiormente incalzante e pericolosa.

Accanto al paesaggio naturale si colloca, attraversandolo e dandogli spessore, il «paesaggio sociale». Nelle novelle si dà voce, perlopiù, ai miseri contadini dell'entroterra siciliano ma anche, accanto a loro, ai «galantuomini», siano essi tali dalla nascita (don Piddu e don Marcantonio, il barone e il «signorino» di *Don Licciu Papa*), raffinati bor-

---

na, invece, senza specificazione di sorta, era quella di Catania» (A. Navarria, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 147).

[38] Scrive Raya: «Canziria: sotto questo nome il Verga ritrae due località distinte: la prima, ch'è una sorta di sobborgo di Vizzini (sic. Cunzirìa, cioè conceria); la seconda, ch'è una contrada sulla strada di Francofonte» (G. Raya, *La lingua di Verga*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 76).

ghesi (*Di là del mare*), neo-arricchiti (Mazzarò, don Venerando). In una novella compaiono addirittura il Re e la Regina in persona (*Cos'è il Re*). Numerose sono, poi, le figure di ecclesiastici essenzialmente divisi in due categorie: quelli spinti da reale vocazione e perciò poco numerosi e costretti alla miseria, esemplificati dalla figura di padre Giammaria ne *Il Reverendo*. E quelli che, invece, si servono della religione per perpetrare i loro loschi affari, volti ad arricchirsi a spese dei più deboli, rei di ogni tipo di peccato: simonia, concubinato, avarizia, egoismo. Il riferimento più immediato va ancora al Reverendo della novella omonima, ma accanto a lui troviamo altri religiosi 'interessati': don Angelino de *Il mistero*, fra Giuseppe de *I galantuomini*, il prete di *Libertà* e il Reverendo di *Don Licciu Papa* (probabilmente lo stesso della novella a cui dà il titolo)[39].

[39] Al ritratto del prete corrotto, diffusissimo in tutta la letteratura, specialmente quella fra '800 e '900, Verga ha apportato un notevole contributo accompagnando al connotato dell'infrazione etica ed erotica il dato politico-sociale. Infatti, «quando giunge nel XIX e XX secolo, pur non perdendo del tutto la sua condizione di trasgressione morale, specialmente sessuale (dal frate Medardo di Hoffmann all'abate Mouret, dalla monaca di Monza alla peccatrice boiniana), il *topos* si arricchisce del connotato teologico, specialmente in area modernistica (da *Il Santo* di Antonio Fogazzaro al *Peccato mortale* di Santi Savarino), ma, a cominciare dalla badessa diderotiana e dal manzoniano padre provinciale, assume una dimensione per così dire politica o socio-politica, che sfiora il reverendo verghiano e investe e caratterizza per intero prima il canonico Lupi e poi la più complessa figura di don Blasco» (P. Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in AA.VA., *Gli inganni del romanzo*. «I Vicerè» *tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 245). Per la presenza della tematica religiosa nell'opera di Verga e per il *cliché* del monaco corrotto cfr. anche A. Sole, *«Mondo» e «convento» nella narrativa verghiana*, in AA.VA., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Atti del convegno nazionale (Perugia 25-26-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki, 1991, pp. 285-305. Anche Gramsci ha tratteggiato la figura del prete meridionale più o meno alla stessa maniera del Verga, e lo stesso dicasi per Capuana. Ci riferiamo in particolare, oltre alle figure di mastro Cosimo o don Mignatta, al canonico Salamanca, uno dei personaggi de *Le Paesane*, che è «un prete senza vocazione, attaccato al denaro e privo d'interesse per le

Poiché il paesaggio è frutto della percezione umana[40], si comprende facilmente come lo *status* sociale rappresenti un elemento di fondamentale importanza nel rapporto uomo-paesaggio. La condizione sociale, sempre posta in relazione con quella economica, incide sul modo di recepire il paesaggio dando vita, essenzialmente, a due differenti atteggiamenti. I più poveri, mezzadri e pastori, proprietari di una piccola porzione di terra o costretti a lavorare i poderi altrui, sono visceralmente attaccati ai campi, al «seminato», poiché dalla produttività di questo e, quindi, dall'abbondanza o dalla scarsità del raccolto dipende la sussistenza propria e della famiglia. I ricchi, oppure, più frequentemente nelle *Rusticane*, quelli che sono riusciti ad arricchirsi ad ogni costo, sono generalmente proprietari terrieri che sfruttano e vessano i lavoranti o gli affittuari del podere. I loro campi «sono una magia», i pascoli, le vigne, gli armenti si stendono a perdita d'occhio. Sconcerta nelle *Rusticane* la drammatica opposizione tra una natura ferace e rigogliosa, quasi idillica (si pensi ai seminati del Reverendo, alle favolose proprietà di Mazzarò, alla terra di *Malaria*: «terra benedetta da Dio» in cui «i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene»), e una natura inesorabile e crudele, scarsa di frutti e dispensatrice di fame e disperazione (il campo di Santo e Nena, o nel *Mistero* quello di zio Memmu e sua moglie).

Ma se nelle *Rusticane* il paesaggio muta a seconda dell'ottica con cui viene osservato, un'ottica solitamente economica ed interna al

---

pratiche religiose inerenti al suo ufficio, appassionato invece di caccia» (F. Manai, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997, p. 88).

[40] Il paesaggio in letteratura non rappresenta un inerte oggetto d'osservazione sensibile, al contrario si arricchisce di un elemento fondamentale: la presenza umana «da cui prende forza e vitalità, risvegliando stati d'animo ed emotività che sono il rispecchio della partecipazione attiva della coscienza percettiva alla realtà del mondo-ambiente» (P. Betta, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, in P. Betta – M. Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari, 1996, p. 19). Si giunge così alla *poetica* del paesaggio che costituisce uno dei momenti più significativi in ambito narrativo. La presenza umana e la percezione sensoriale, dunque, sono alla base del concetto stesso di paesaggio. Non c'è paesaggio senza percezione, così come non c'è paesaggio senza visione.

mondo narrato, è pure immagine della Natura e del potere che questa esercita su ogni cosa. Prosperità e malannata, ricchezza e indigenza, non dipendono dallo *status* sociale, dall'essere manovali o galantuomini, ma dall'azione della Natura che si mostra indifferente ai singoli casi umani. La siccità (*Il mistero, Pane nero, Storia dell'asino di San Giuseppe*), le eruzioni (*I galantuomini*) o, paradossalmente, la feracità stessa della terra (*Malaria, La roba*), sono motivo di rovina e sofferenza per tutti indistintamente. In tal senso il paesaggio è l'espressione più efficace dell'atteggiamento materialistico del Verga e della sua *Weltanschauung*. La Natura si configura come Giano bifronte che, alternativamente, mostra ora il lato tragico, ora quello felice.

La definizione del punto di vista con il quale è narrato il racconto riveste un ruolo centrale per determinare la funzione del paesaggio. Nelle *Novelle rusticane* si accampa un narratore interno al mondo rappresentato che si fa portavoce della mentalità e dei valori condivisi dalla collettività. Come notato dal Bigazzi[41], narratore e personaggi nelle *Rusticane* sono intercambiabili nella funzione narrativa, permettendo l'emergere dell'elemento collettivo, peculiare alla silloge, che si contrappone all''individualismo' eroico di *Vita dei campi*. Man mano che si addentra nell'universo rusticano, il lettore abbraccia il punto di vista del narratore, salvo poi trarne le proprie autonome riflessioni così come prevede il procedimento dello 'straniamento rovesciato', qui largamente usato dal Verga[42]. Questo processo è definito da Papotti «autoctonizzazione del lettore», e consiste nella «richiesta a lui rivolta di osservare le vicende immergendosi senza riserve nel microcosmo creato dalla narrazione»[43]. Poiché il paesaggio delle *Rusticane* è un

[41] R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 80.

[42] La nozione dello «straniamento» o più precisamente «artificio di straniamento» risale ai formalisti russi, in particolare a Viktor Šklovskij. Verga sperimenta questa tecnica per la prima volta in *Rosso Malpelo*, per poi usarla ampiamente da *I Malavoglia* in poi. Cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

[43] D. Papotti, *Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» all'interno della produzione verghiana*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Macerata, XXVIII, 1995, p. 124.

paesaggio narrato, espressione spesso dell'animo dei personaggi, esperito attraverso i loro sensi, esso ci appare meraviglioso o terribile indipendentemente dal suo stato reale. Un esempio lampante, anche per l'eccezionalità del protagonista, ci è fornito dalla *Storia dell'asino di San Giuseppe* in cui si legge:

> Allora lasciava cascare il muso e le orecchie ciondoloni, come un asino fatto, coll'occhio spento, *quasi fosse stanco di guardare quella vasta campagna bianca* la quale fumava qua e là della polvere delle aie, *e pareva non fosse fatta per altro che per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni*[44].

Il paesaggio campestre è visto attraverso gli occhi e filtrato attraverso lo stato d'animo dell'asino, stremato dalla fatica e sfruttato sino all'inverosimile. Di conseguenza la campagna è «vasta» e sembra (si noti l'uso del verbo pseudoggettivo «pareva») fatta appositamente «per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni». Il paesaggio dell'asino è un paesaggio di sofferenza e, di lì a poco, diventerà un paesaggio di morte. Per i suoi padroni, invece, è espressione della speranza del raccolto e, quindi, della speranza del pane per sé e per i propri cari. L'asino è solo uno strumento di riscatto economico dal quale si cerca di ottenere il massimo rendimento spremendone smodatamente la forza lavoro. «Col suo cuoio devo rifare il mio»[45] è il lapidario commento di uno dei numerosi padroni che alternativamente entrano in possesso della povera bestia.

Il variegato tessuto sociale contrasta con l'uniformità e l'immobilismo dello scenario paesaggistico cui conferisce, però, significati connotativi. Le stringate e parche informazioni fornite dal narratore al lettore lo rendono «in un certo senso complice della definizione narrativa dei luoghi. Egli, costretto a sopperire alla mancanza di vaste descrizioni spaziali, porge attenzione a particolari e ad indizi, per ricavare il contesto dalla gestualità e dalle parole dei protagonisti»[46].

---

[44] G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 275. I corsivi sono nostri.

[45] Ivi, p. 278.

[46] D. Papotti, *Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» all'interno della produzione verghiana*, cit., p. 136.

4. Spazi aperti e spazi chiusi. Multipercettibilità del paesaggio

Secondo una caratteristica peculiare ai popoli meridionali, le *Rusticane* privilegiano l'ambientazione in esterni piuttosto che in spazi chiusi. La maggior parte delle novelle, infatti, sono ambientate *en plein air*, coerentemente all'attività svolta dai personaggi che sono quasi tutti contadini, pastori, piccoli proprietari terrieri. Lo spazio chiuso, rappresentato principalmente dalla casa, è raffigurato di scorcio ed ha una duplice connotazione: ora è ritenuto un punto di riferimento, un rifugio dalle preoccupazioni esterne, ora diviene luogo di discordia e di ansia.

Le mura domestiche costituiscono l'agognato sollievo per zio Cosimo il lettighiere, dopo il tormentato trasporto della Regina da Caltagirone a Catania: «Come arrivò a casa sua, dopo aver consegnata la regina sana e salva, non gli pareva vero, e baciò la sponda della mangiatoia legandovi le mule»[47]. Per compare Arcangelo incarnano il segno stesso dell'appartenenza alla terra natia: «quei sassi lo conoscevano, e se pensava al paese, nei pascoli del Carramone, non lo vedeva altrimenti che sotto forma di quell'usciolo rattoppato, e di quella finestra senza vetri»[48]. Per compare Carmine, l'oste del lago, sono simbolo del rimpianto di una perduta felicità: «E a Natale, quando le anguille si vendono bene, nella casa in riva al lago, cenavano allegramente dinanzi al fuoco, maccheroni, salsiccia e ogni ben di Dio, mentre il vento urlava di fuori come un lupo che abbia fame e freddo»[49]. Persino l'asino di san Giuseppe vive nell'interno domestico gli unici momenti felici della sua misera vita, passando dalle notti trascorse all'addiaccio al caldo ricovero in casa della vedova: «Almeno così il povero asino di san Giuseppe visse meglio gli ultimi giorni; giacché la vedova lo teneva come un tesoro, [...] e lo teneva nel casolare accanto al letto, che scaldava come un focherello anche lui»[50].

---

[47] G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 231.
[48] Ivi, p. 236.
[49] Ivi, p. 250.
[50] Ivi, p. 278.

Più spesso la casa appare, invece, ora fonte di preoccupazione per chi la deve reggere e governare, come ne *Gli orfani*, ora motivo di aspra e sleale contesa, come in *Don Licciu Papa*, ora illecita alcova in cui sfoggiare ricchezza, come nel *Reverendo* che «s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia [...]; e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio, e non la teneva per lavorare, o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano»[51] o nei *Galantuomini* allorché don Piddu sorprende la figlia Marina: «Ah! quel che aveva trovato! lì, a casa sua! in quel camerino di sua figlia che nemmeno c'entrava il sole!... Il ragazzo di stalla, che scappava dalla finestra»[52], ora immagine d'ingiusti privilegi che si vogliono lavare col sangue, come in *Libertà* in cui le ricche case dei nobili divengono teatro di stragi efferate[53].

Particolarmente pregnante lo spazio chiuso della casa nella novella *Pane nero*. È dalla casa che Lucia scappa per non vivere col fratello e la *Rossa*: «Ora infatti le toccava cuocere il pane e scopar le stanze per la cognata»[54]. È per la casa, per il desiderio di avere una famiglia propria che la ragazza decide d'impiegarsi presso don Venerando: «Lucia adesso era ben accollata, in casa di don Venerando, e diceva che voleva lasciarla soltanto dopo ch'era morta [...]. Aveva pane e minestra quanta ne voleva, un bicchiere di vino al giorno, e il suo piatto di carne la domenica e le feste»[55]. È in casa, precisamente in luoghi circoscritti ed interni come il focolare della cucina o la cantina, che Brasi mette a segno il piano per corrompere Lucia, dapprima seducendola e, successivamente, spingendola a compromettersi col padrone per godere della dote. Alla fine, dice il narratore, la ragazza «non si lasciò più vedere nemmeno fuori di casa, né a messa, né a confessare, né a Pasqua, né a Natale. In cucina si cacciava nell'angolo più scuro, col viso basso, infagottata nella veste nuova che le aveva rega-

[51] Ivi, p. 217.

[52] Ivi, p. 318.

[53] «Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine» (ivi, p. 321).

[54] Ivi, p. 287.

[55] Ivi, p. 298.

lato il padrone, larga di cintura»[56]. La «prigione» dalla quale Lucia voleva fuggire si è rivelata un ben più duro carcere. Anche il fratello Carmenio vive ore di angoscia e terrore nel casolare in cui è costretto ad assistere, impotente, all'agonia della madre.

La disperata notte di Carmenio, l'incontro al Castelluccio tra Santo e Nena[57] e molte altre sequenze narrative presenti all'interno delle *Rusticane* ci mostrano un particolare tipo di paesaggio. Questo, infatti, come accennato, nasce da una percezione multisensoriale che si serve del tatto, dell'udito, dell'olfatto e, principalmente, della vista[58].

In Verga il paesaggio sonoro e quello olfattivo sono largamente rappresentati e attestano l'esigenza di registrare fedelmente il reale posta alla base della sua poetica.

Il «sound-scape»[59], il paesaggio sonoro, è efficacemente tracciato nella novella *Il mistero* quando si descrive l'agguato ed il successivo ferimento mortale del rivale Cola da parte di compare Nanni[60]. È altre-

---

[56] Ivi, p. 305.

[57] Sul fondamentale ruolo rivestito dai sensi nella percezione e nella costruzione del paesaggio in *Pane nero* è in corso di stampa un nostro contributo.

[58] Per l'importanza dei cinque sensi nella percezione del paesaggio cfr. R. Ellen – K. Fukui, *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, Oxford, Berg, 1996, pp. 2-5.

[59] Il «sound-scape», cioè il paesaggio sonoro, è stato teorizzato dallo Schafer e consta di paesaggi composti da eventi sonori. Cfr. R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClellan and Stewart, 1977. Cfr. anche, dello stesso autore, *Acoustic space*, in Seamon, Mugeraurer, 1985, pp. 87-98, e J.D. Porteous, *Soundscape*, in «Journal of Architectural and Planning Research», New York, vol. II, 1985, pp. 169-186. Secondo Willy Hellpach i suoni difficilmente possono essere separati dall'esperienza del paesaggio. In genere, infatti, «la natura muta ci appare come non-natura, essa ha qualche cosa di sinistro, ed ogni rumore che vi compare ce l'avvicina e ce la rende più familiare» (W. Hellpach, *Geopsiche*, Roma, Edizioni Paoline, 1960, p. 268).

[60] «Nanni aspettava, nell'ombra, solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna, e in un silenzio che si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande, e il trotterellare dei cani che andavano fiutando ad ogni cantuccio

sì presente nella straordinaria descrizione del paesaggio-roba posseduto da Mazzarò, in cui si fa ricorso ad una vastissima gamma di *nuances* per mostrare l'immensità e la ricchezza dei suoi possedimenti. Il viandante che ne attraversa le terre, infatti, «udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle»[61], mentre il lettighiere «nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, [...] canta la sua canzone malinconica»[62]. In *Pane nero* l'angoscia della notte di Camenio alla Lamia è acuita dai suoni sinistri delle campane in lontananza «per scongiurare la malanotte», dall'uggiolare lugubre dei cani «lungo e lamentevole», dai «campanacci della mandra che trasalivano», dallo stridio della civetta, dallo scoppiettio delle frasche del focolare che sembrano «soffiare come se ci dessero su delle parole»[63]. Il motivo della campana che «continuava a suonare a stormo [...] fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come un paese di turchi»[64], inquietante e funesta, è anche in *Libertà*. In *Di là del mare*, nella cui prima parte si accampa un paesaggio di tipo sonoro, ritorna il motivo della canzone malinconica, dell'organetto che si ode in lontananza, del frastuono della città contrapposto al silenzio assoluto della campagna. I suoni possono essere anche motivo di conforto, come in *Malaria*: «Tutti gli altri nella pianura [...] ascoltavano la cantilena lunga dei mietitori, distesi come una fila di soldati, e in ogni viottolo si udiva la cornamusa [...]. E sull'orlo di ogni fossato, dietro ogni macchia d'aloe, nell'ora in cui cala la sera come un velo grigio, fischiava lo zufolo del guardiano, in mezzo alle

---

e frugavano col muso nella spazzatura. Infine si udì una pedata, rasente i muri, fermarsi all'uscio della Venera, e bussar piano, una, due volte, e poi più lieve ed in fretta, come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura, e Nanni si sentiva picchiare anche lui dentro il petto quei colpi. Poi l'uscio si schiuse, adagio adagio, con uno spiraglio più nero dell'ombra, e si udì una schioppettata. Mastro Cola cadde gridando: - Mamma mia! m'ammazzarono!» (G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., pp. 244-245).

[61] Ivi, p. 263.

[62] Ivi, p. 262.

[63] Ivi, pp. 306, 309.

[64] Ivi, p. 322.

spighe mature che tacevano, immobili al cascare del vento, invase anch'esse dal silenzio della notte»[65].

Pure il paesaggio olfattivo, lo «smell-scape»[66], è utilizzato dal Verga per creare un intimo rapporto con gli oggetti che circondano i personaggi, per sottolineare il senso di appartenenza e di familiarità con la realtà circostante capace di evocare emozioni e sensazioni forti, di caricare emotivamente luoghi altrimenti neutri. Così avviene per Santo e Nena in *Pane nero*. Presso la contrada Castelluccio assistiamo al progressivo coinvolgimento amoroso dei due che, suggellato dalla promessa di matrimonio, è incorniciato da un paesaggio idillico a cui l'intera natura, con i suoi profumi e i suoi richiami, sembra prendere parte: «La nepitella e il ramerino facevano festa, e la costa del monte, lassù fra i fichidindia, era tutta rossa del tramonto. - Ora andatevene, gli diceva Nena [...]. E poi si metteva ad ascoltare le cinciallegre che facevano gazzara»[67]. Anche l'asino di San Giuseppe percepisce, attraverso il profumo, la bellezza salvifica della natura: «Alla sera tornava al villaggio colle bisacce piene, [...] lungo le siepi del sentiero che parevano vive dal cinguettìo delle cingallegre e dall'odor di nepitella e di ramerino, e l'asino avrebbe voluto darci una boccata, se non l'avessero fatto trottare sempre»[68]. L'odore di nepitella e ramerino, vale a dire mentuccia e rosmarino, ritorna come *leit-motiv* all'interno delle *Rusticane*. Per Carmenio, in *Pane nero*, rappresenta un ricordo piacevole cui appigliarsi nel difficile momento della paura: «Nella stessa tasca ci aveva il suo zufolo di canna, che gli rammentava le sere d'estate - Juh! juh! - quando [...] le lodole calano trillando a rannic-

[65] Ivi, p. 253.

[66] Il termine «smell-scape» è stato coniato da J. Douglas Porteous il quale è stato il primo a tentare di esplorare i paesaggi dell'olfatto, come, cioè, gli odori possano essere disposti nello spazio o connessi ad un luogo (cfr. J.D. Porteous, *Smellscape*, in «Progress in Human Geography», Toronto, vol. IX, 1985, pp. 357-378, e, dello stesso autore, *Bodyscape: the body-landscape metaphor*, in «The Canadian Geographer», Toronto, 1986, vol. XXX, pp. 2-12). A tal proposito cfr. anche T. Engen, *The perception of odors*, New York, Academic press, 1982, p. 129.

[67] G. Verga, *Tutte le novelle*, ivi, p. 286.

[68] Ivi, p. 275.

chiarsi dietro le zolle col tramonto, e si sveglia l'odore della nepitella e del ramerino»[69].

Paesaggio sonoro e paesaggio olfattivo, dunque, spesso si alternano e si fondono, integrando significativamente la percezione visiva che rimane, pur sempre, alla base di ogni rappresentazione del codice paesaggistico.

5. Il paesaggio urbano

Nelle *Novelle rusticane* il paesaggio urbano ha una rilevanza minore rispetto a quello extraurbano in cui risiedono e lavorano la maggior parte dei personaggi. La città compare sporadicamente, quanto basta, tuttavia, per creare la canonica opposizione con la campagna riscontrabile anche in altre opere del Verga.

Il tema, dai *Malavoglia* in poi, viene affrontato dallo scrittore in modo nuovo.

Nei romanzi giovanili, infatti, la città è un luogo di seduzione e tentazione, *summa* di ogni attrazione. Il paesaggio che fa da sfondo a romanzi quali *Una peccatrice* o *Eros* è quello dei teatri alla moda (il San Carlo, il Della Pergola, il Politeama), dei ricchi salotti, dei ristoranti eleganti, delle feste sfarzose in cui si consumano tradimenti, intrighi amorosi, appuntamenti galanti.

Il microcosmo delle *Rusticane*, al contrario, è un mondo semplice e circoscritto, in cui ogni elemento del paesaggio appare familiare perché è lì da sempre e dunque se ne conosce perfettamente la funzione. I campi, le vigne, i pascoli, circondano il paese. Questo si articola intorno ad una piazzetta centrale, ai due lati opposti della quale, in genere, si trova il casino dei nobili e l'osteria, il municipio, la chiesa col campanile, le stradicciuole che s'intuiscono essere tortuose e strette, il cimitero. Come già nei *Malavoglia*[70], anche nelle *Rusticane* risalta

---

[69] Ivi, p. 309.

[70] Nelle prime pagine del romanzo, infatti, si fa riferimento a «la parrocchia», «il lavatoio», «l'osteria», «la piazza», «la fontana», «il campanile» (cfr. G. Verga, *I Malavoglia* [1881], a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 7, 10, 13, 15, 29).

l'unicità degli elementi che ne costituiscono il paesaggio, per cui «la chiesa» o «la piazza» non possono che indicare l'unico edificio sacro o l'unico spazio pubblico del paesino.

In ognuna delle novelle è raffigurato un micromondo in cui le connotazioni paesaggistiche e spaziali creano punti di riferimento naturali per il narratore che li considera altrettanto ben conosciuti dal lettore.

Questo procedimento è evidente, ad esempio, nella novella *Libertà* in cui già nell'*incipit* si legge «sciorinarono *dal campanile* un fazzoletto a tre colori»[71], per poi riferirsi alla «piazza», alla «chiesa», alla «città». Ma di quale campanile si parla? Di quale chiesa? In quale città sono condotti i prigionieri? Il testo in sé non fornisce alcun elemento tale da ubicare il resoconto della strage nel luogo in cui avvenne, cioè a Bronte. È la risonanza avuta dalla vicenda che ci consente di collocarla correttamente nello spazio e nel tempo. In altre novelle, invece, compaiono precisi riferimenti, sapientemente disseminati nel tessuto narrativo, per meglio chiarificare le citazioni di luoghi ed edifici che, altrimenti, apparirebbero troppo generiche e, quindi, difficilmente decodificabili. In *Cos'è il Re* il «monastero vecchio» o la «chiesa di San Giacomo» s'inseriscono nel tessuto urbano di Caltagirone; dalla «piazzetta» e dal «campanile» de *Il mistero* «si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande»[72], per cui il paesino non doveva distarvi molto.

Il modo in cui è delineato il paesaggio urbano rende le *Rusticane* un ideale *trait d'union* tra *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*.

Se il mondo degli umili pescatori di Aci Trezza è semplice e circoscritto e «la città» (per eccellenza Catania) è vista in modo negativo, nel *Mastro*, coerentemente alla rappresentazione di un quadro sociale maggiormente dinamico e variegato, il paesaggio appare più vasto e multiforme. Verga, infatti, nella *Prefazione* al *Ciclo dei vinti* esprime il proposito d'ambientare il *Mastro-don Gesualdo* in «una piccola città di provincia»[73]. In effetti, nel romanzo ci troviamo di fronte ad una realtà paesaggistica e spaziale più complessa, come dimostrato dal frequente utilizzo dell'enumerazione, figura retorica che, sconosciuta ne

[71] G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 319.
[72] Ivi, p. 244.
[73] G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 3.

I Malavoglia, è presente nelle *Rusticane* sebbene, trattandosi di uno spazio, come sottolineato, più semplice e chiuso, è riferita alla campagna, sottintendendo e presupponendo sempre una notazione di carattere economico, come ne *La roba*, ad esempio, in cui l'enumerare tutti i beni di Mazzarò sembra renderne più vivo e reale il possesso.

Similmente a *I Malavoglia*, anche nelle *Rusticane* il repertorio toponomastico è povero e limitato, e l'indice dei luoghi diviene ancora più ristretto per le citazioni di città. Tuttavia se nel primo romanzo del *Ciclo dei vinti* appaiono i piccoli centri di Aci Trezza, Aci Castello, Ognina e le città di Catania, Messina e Napoli, nelle *Novelle rusticane*, ad una serie di paesi quali Caltagirone, Licodia Eubea, Vizzini, Lentini, alle città di Catania, Messina, Napoli si aggiunge Milano. Queste città, però, non sono mai esplicitamente nominate[74]. A Catania si conclude l'angoscioso viaggio di compare Cosimo, come si evince dal riferimento al quartiere catanese della «Zia Lisa»[75]; in *Libertà*, quando leggiamo che «i colpevoli li condussero in città»[76], s'intuisce il loro trasferimento nel carcere di Catania. In *Di là del mare* Napoli è ricordata attraverso il suo più famoso teatro, il San Carlo, mentre per la descrizione dello Stretto, tra Messina e la Calabria, si ricorre ad un'imma-gine che attinge a mitiche memorie: «a sinistra la Calabria, a destra Punta del Faro, sabbiosa, Cariddi che allungava le braccia bianche verso Scilla rocciosa e altera». E poi Milano, «la città più città d'Italia» come la definì il Verga. Anch'essa è evocata in modo indiret-

---

[74] Solo Napoli compare in modo palese ne *Il Reverendo* quando si dice che il religioso era «l'amico intrinseco del re, del giudice e del capitan d'armi, che aveva la polizia come l'Intendente, e i suoi rapporti arrivavano a Napoli senza passar per le mani del Luogotenente, nessuno osava litigare con lui» (G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., pp. 220-221).

[75] «... fin quando arrivarono alla Zia Lisa, che era accorsa una gran folla a vedere il Re, e davanti ad ogni bettola c'era il suo pezzo di maiale appeso e scuoiato per la festa» (ivi, p. 231).

[76] Molteplici sono i riferimenti alla «città»: «Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate; [...] Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi il pane; [...] Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla» (ivi, p. 324).

to: è la città «immensa, nebbiosa e triste»[77]. In *Di là del mare*, come in molte altre delle *Rusticane* (*Pane nero*, *Il mistero*, ecc.), è frequentemente usato l'aggettivo «lontano» che richiama alla memoria le parole della *Prefazione* al *Ciclo* in cui lo scrittore esprime l'intenzione di cogliere «il cammino fatale [...] grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da *lontano*», necessario per chi voglia tenere conto di ciò che accade «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga»[78].

L'*urbs*, per antonomasia Catania, è sinonimo di pericolo, luogo di perdizione e di lusinghe che tradisce l'atavica diffidenza del contadino per i grandi centri abitati. Il paesaggio urbano nelle *Rusticane*, dunque, ha quasi sempre valore negativo e si contrappone decisamente a quello campestre. In *Libertà* il carcere, il tribunale, le piccole pensioncine, sono altrettante tappe di una *via crucis* che fagocita l'essere umano: «un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla»[79]. Questo giudizio del Verga è particolarmente evidente in *Di là del mare*, tutta giocata sull'antinomia città-campagna, dove la città rappresenta un luogo in cui lo *status* sociale, con le sue leggi ed i suoi rigidi rituali, soffoca e uccide il sentimento e il vagheggiamento di una vita più autentica. In *Malaria* l'oste del lago sogna la città, le cui seduzioni sfrecciano sotto i suoi occhi, racchiuse nelle carrozze del treno; ma nel momento stesso in cui desidera una vita diversa intuisce l'assoluta impossibilità dell'uomo di modificare la realtà od opporvisi.

6. Il paesaggio extraurbano

La scelta di delineare prevalentemente la vita degli strati più bassi della società porta, di conseguenza, lo scrittore a riservare una particolare attenzione agli ambienti esterni. Abbandonati alberghi, salotti, teatri, ma anche conventi e chiese che avevano occupato l'immaginario della prima stagione, Verga si rivolge ad un'ambientazione *en plein air*. E l'interesse per la fotografia, coltivato insieme all'amico

[77] Ivi, p. 333.
[78] G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 4.
[79] G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 324.

Capuana, è ulteriore conferma della volontà di recupero delle radici più autentiche della propria terra, fertile *humus* della sua narrativa.

Il resoconto dei drammi vissuti dagli stati primari e secondari della popolazione, contadini, manovali, pastori, piccoli proprietari, si concentra in due spazi principali: il paese e la campagna, con larga preferenza accordata a quest'ultima che, anche onomasticamente, giustifica la denominazione delle novelle come «rusticane».

I campi, le vigne, i seminati sono visti come il cuore e il motore della piccola comunità. La sopravvivenza dei suoi componenti dipende dalla quantità delle risorse. Per esprimere l'attaccamento del contadino al suo campo, il narratore popolare fa abitualmente uso di similitudini e metafore fitomorfe e antropomorfe. Il seminato improduttivo, reso asfittico dal calore eccessivo e dalla mancanza d'acqua, o flagellato da pioggia e gelo, è sovente paragonato ad un essere umano malato, una persona cara che «se ne va all'altro mondo»[80], «che muore di sete»[81], fonte di angoscia e preoccupazione per chi l'osserva. Ma se l'annata è propizia ecco che i seminati sono «alti come un uomo»[82], una «magia»[83], «prosperosi e verdi come il velluto»[84], le spighe ondeggiano «come un mare», gli uliveti velano «la montagna come una nebbia»[85].

Il ruolo rivestito da metafore e similitudini è analogo a quello dei toponimi indicanti località amiche e conosciute. Allo stesso modo, la rappresentazione di un paesaggio extraurbano sentito come familiare mostra un movimento centripeto che porta verso la realtà e la cultura del paese: è espressione della sua mentalità, dei suoi bisogni, delle sue speranze e dei suoi timori. Frequentemente, infatti, l'improduttività del campo è attribuita ad una sorta di «maledizione» o «punizione»

[80] Ivi, p. 289.
[81] Ivi, p. 240.
[82] Ivi, pp. 222 e 282.
[83] Ivi p. 222.
[84] Ivi, p. 253.
[85] Ivi, p. 267.

che il paese cerca di contrastare adottando pratiche a metà tra la superstizione e la religione, tra sacro e profano[86].

Similitudini, metafore, antonomasia, sono i mezzi attraverso cui il narratore delinea un paesaggio che non si accampa mai come riempitivo o come momento idillico, ma che è sempre funzionale alla narrazione e, conseguentemente, si configura come personaggio tra i personaggi. Bisogna osservare, però, che l'uso della metafora è notevolmente inferiore a quello della similitudine o dell'antonomasia, poiché mentre la prima comporta «un alto tasso di letterarietà, [...] un'ingerenza inaccettabile dell'autore colto nella narrazione», le seconde rimandano ad «una dimensione oggettiva e popolare della narrazione, testimoniando quella "regressione", linguistica e mentale, al livello del mondo narrato, che è caratteristica essenziale dell'impersonalità verghiana»[87].

Il paesaggio delle *Rusticane* è familiare, vivo e vitale, alla base del sistema produttivo del paese, e, nel contempo, espressione di un'economia chiusa e di un universo limitato, che non va al di là dei propri confini naturali: la piana di Catania, l'Etna, gli Iblei. Il mare è assente. Quando è nominato è sinonimo dell'orizzonte oltrepassato il quale non v'è più nulla: così accade al marito di compare Filippa ne *Il mistero* («E quando se l'erano portato via per mare, [...] egli si era voltato a guardarla per l'ultima volta con quella faccia, finché non la vide più, ché dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nul-

[86] Per la presenza di questa tematica all'interno dell'opera del Verga cfr. C. Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967; A.M. Cirese, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in «Letteratura», Roma, n. 17-18, 1955, pp. 68-89, poi in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-42; G. Cocchiara, *Verga e il mondo popolare*, in *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959. All'interno delle *Rusticane* cfr. *Pane nero* (nell'episodio della notte passata da Carmenio con la madre), *Cos'è il Re* (in cui il povero lettighiere stringe tra i denti l'abitino della Madonna), *Il mistero* (in cui si ricorre al «cotone di fra Sanzio l'eremita, oppure alla candela della Madonna di Valverde»), *Storia dell'asino di San Giuseppe* (in cui, come ne *Il Reverendo*, si ricorre alle immaginette dei santi per scongiurare la siccità).

[87] M. Cimini, *Tipologia e funzione animalesca in «Vita dei campi»*, cit., p. 37.

la[88]»), così agli amanti di *Di là del mare* per i quali la massa equorea «sterminata» rappresenta una vera e propria barriera, un muro posto tra due vite, due realtà diverse.

Al malavogliesco mare di Aci Trezza subentra la campagna. Entrambi sono entità proteiformi, capaci di dispensare benessere o disperazione ai propri figli. I campi ora si configurano come fonte alimentare o simbolo di riscatto sociale (*La roba*), ora come discriminante non solo della sopravvivenza ma anche della serenità del nucleo familiare (*Il mistero*, *Pane nero*, *I galantuomini*).

Ne deriva una connotazione prevalentemente economica e pratica assegnata alla realtà paesaggistica, vista in stretta connessione con il problema della produttività, della fatica, del guadagno, dell'accumulo come mezzo di rivalsa.

Gli elementi naturali sono fattori imprescindibili del paesaggio: il sole, il vento, la pioggia, il gelo, il calore, insistono sulla campagna e nei paesini condizionandone e scandendone la vita quotidiana. La loro esistenza, vista ancora una volta alla luce della prospettiva economica, per la capacità di rendere mite o aspro il clima siciliano, inserisce nello spazio descrittivo la presenza della natura. Il paesaggio delle *Rusticane*, infatti, è suo rispecchiamento, sua ipostasi. Nota il Sinicropi che il Verga ha un'intima necessità «di suscitare un conflitto fra l'impassibilità della natura e le risorse etiche e sentimentali dei personaggi. Da un tale conflitto le creature verghiane escono, sempre più convincenti e vere, dal definito per attingere l'universale»[89].

La Sicilia delle *Novelle rusticane* è una Sicilia amara, tragica, attraversata dalla fatica e dalla malattia, in cui il paesaggio riflette il compiersi del destino di un'umanità trafitta dalla necessità e dalla miseria, il cui lento ma graduale disfacimento è essenza della fatalità che domina la storia dei «vinti».

La Natura e la Storia si abbattono come calamità sull'isola, privandola dei magri raccolti (*Il mistero*, *Pane nero*), incendiandone le campagne (*I galantuomini*), fiaccandone e decimandone la popolazione (*Malaria*), permettendo ai pochi di sfruttare i molti, ai potenti di so-

---

[88] *Tutte le novelle*, cit., p. 242.

[89] G. Sinicropi, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italica», Menascha, vol. XXXVII, n. 2, giugno 1960, pp. 106-107.

praffare i poveri, ai miserabili di tentare la scalata sociale con l'imbroglio e la vessazione (*Il Reverendo, Don Licciu Papa, La roba*), allo Stato di portarsi via i figli e di non mantenere le promesse di un avvenire di prosperità e giustizia per tutti (*Cos'è il Re, Libertà*). Ma le istituzioni umane, per Verga, sono proiezioni della *struggle for life*, che investe ogni strato della società e persino del mondo animale (*Di là del mare, Storia dell'asino di San Giuseppe*).

Concezione che è alla base del pensiero e della poetica dello scrittore catanese, e motiva l'importanza dell'elemento paesaggio che è sempre funzionale alla *fabula*, non rivestendo mai carattere consolatorio o di sfondo, non disponendosi mai come elemento assoluto o libero dal contatto coi personaggi, configurandosi piuttosto come protagonista tra i protagonisti.

Secondo Romano Luperini esiste un *gap* tra la rappresentazione del paesaggio nei *Malavoglia* ed in *Vita dei campi*, e quella delle *Rusticane* e del *Mastro-don Gesualdo*. Nel primo gruppo il paesaggio è sentito in maniera «lirico-elegiaca» o «lirico-simbolica», nel secondo o manca del tutto o si trasforma in un paesaggio «essenzialmente drammatico»[90], realisticamente e storicamente connotato.

Più che partecipare di una manicheistica contrapposizione tra l'elemento lirico ed epico (*Malavoglia, Vita dei campi*) e l'elemento economico-simbolico del *Mastro*, le *Novelle rusticane* costituiscono il *trait d'union* tra i due aspetti, una sintesi che vede la componente lirico-simbolica coesistere ed armonizzarsi con quella economica, dando vita ad un paesaggio che potremmo definire lirico-economico.

Il paesaggio è «roba», proprietà lavorata ed agognata dall'uomo che ad essa sacrifica ogni cosa, ma è anche simbolo dell'indifferenza della Natura, non a caso esplicitamente definita «sfinge misteriosa [...] con un carattere di necessità fatale», nonché spazio lirico-simbolico su cui si riflette l'interiorità del personaggio sino a divenirne, di rado ma significativamente, il correlativo oggettivo[91].

---

[90] R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana Editrice, 1968, p. 124.

[91] Nel *Mastro-don Gesualdo* questo aspetto troverà la massima espressione nell'episodio della disperazione di Isabella presa dal desiderio di rivedere per l'ultima volta l'uomo amato.

Verga è in tal senso un caposcuola e la sua lezione «rimarrà esemplare proprio per il superamento, avvenuto nell'ambito medesimo della poetica veristica, della descrizione paesistica come adeguazione analogica delle cose»[92]. A tali considerazioni giunge anche Biasin quando afferma che «il potenziale informativo ed estetico insito nell'istituzione del codice verghiano (paesaggistico-ideologico) abbia generato "abitudini, sistemi di aspettative, manierismi", i quali si sono svolti poi in una complessa interazione con gli elementi soggettivi e stilistici degli autori che li hanno adottati [...] [i quali] hanno accentuato e reso più evidenti gli elementi ideologici del codice paesaggistico del Verga: esso appare sempre più esplicitamente come spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia dell'uomo»[93].

La funzione del paesaggio nelle *Rusticane*, dunque, costituisce uno snodo centrale della prospettiva ideologica del Verga, fulcro in cui convergono i motivi più tipici della sua visione del mondo ed in cui affiorano i suoi presupposti materialistici, nichilistici, scettici.

---

[92] S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, cit., p. 509.

[93] G. P. Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, cit., pp. 201-202.