



ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVIII. —



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXVIII.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVIII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2022

Direttori / Editors:

László Pete Paolo Orrù
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana Judit Papp
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács Carmelo Tramontana
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA' UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts Stefania Scaglione
UNIVERSITEIT ANTWERPEN UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro Antonio Sciacovelli
UNIVERSITÀ DI CATANIA TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini Orsolya Száraz
UNIVERSITÀ DI FIRENZE DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DI SALERNO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu Marco Trotta
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt Ineke Vedder
LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJA UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11
Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Articoli

CARMELO TRAMONTANA: Un esperimento didattico. Tre parole per Dante: esilio, desiderio, destino	8
AMBRA CARTA: Utopie egualitarie e riformismo illuminato nella <i>Carestia</i> di Domenico Tempio	17
SEBASTIANO ITALIA: Foscolo e gli “amici” del <i>Conciliatore</i>	31
LUIGI LA GRUA: «Chiudendosi in corpo i propri guai»: il “codice della chiusura” nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>	47
ANDREA MANGANARO: I “fatti di Bronte” (1860) e un “monumento” del realismo letterario: <i>Libertà</i> di Giovanni Verga	60
ANDREA SCHEMBARI: «In piedi, guardando dal finestrino». Memoria, parola, corpo nell’immaginario ferroviario di Leonardo Sciascia	73
GIUSEPPE TRAINA: «Odio finanche la lingua che si parla». Potere e libertà in <i>Nottetempo, casa per casa</i> di Vincenzo Consolo.	85
LAURA GIURDANELLA: Apollinaire e Ungaretti: verso la “caduta” della modernità ...	96
MARINA PAINO: Perché leggere i classici francesi: Calvino e la lezione dei maestri d’oltralpe	119
ANTONIO SICHERA: Lo scrutatore e la Scrittura. Appunti sulla Bibbia di Calvino ...	132
GIUSEPPE PALAZZOLO: Umberto Eco e l’Apocalisse	146
SIMONE CASINI: Il mareggiare delle lingue tra emigrazione e immigrazione: il caso dell’italiano	160
ATTILIO SCUDERI: La poligenesi del soggetto: da Ovidio al moderno e ritorno	177

Recensioni

MOLNOS PÉTER, <i>A valóság szerelmese</i> . Czene Béla festészete, Budapest, Móra Könyvkiadó, 2022 (Juhász Bálint).	188
--	-----

«Chiudendosi in corpo i propri guai»: il “codice della chiusura” nel *Mastro-don Gesualdo*

LUIGI LA GRUA
Università di Catania
luigilagrua@gmail.com

Abstract: In *Mastro-don Gesualdo* the body and the gesture are the main mean through which Verga’s writing allows the «unveiling» of the characters’ inner life to the reader. This paper aims to describe how the characters of the novel, consistently with the social processes that Verga intends to represent, live a form of closure to communication that finds its most «exact» representation in silence and, concerning the body, in the pose of the turned shoulders.

Keywords: Verga; *Mastro-don Gesualdo*; body; gesture; social processes

1. Introduzione

Il 9 aprile 1890, qualche mese dopo la pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo*, Giovanni Verga, scrivendo a Guido Mazzoni, rimproverava a se stesso l’uso del cosiddetto «codice di Isabella» (Mazzacurati 1998: 83-87) come un «peccato d’accidia» (Verga 1979: 242-43). Allontanandosi dalla «tentazione di un genere di scrittura di tipo lirico-intimista» (Di Silvestro 2000: 205), lo scrittore siciliano si pronunciava fedele al «metodo» (Ojetti 1987: 118; Verga, Rod 2004: 275-77)¹ della «manifestazione esterna» (Verga 1979: 242-43) e, quindi, dopo altri anni tormentati, interrompeva bruscamente la serie di romanzi che aveva programmato. Verga si fermava così sul «vuoto» (Mazzacurati 1998: 83-87) apertosi tra vita interiore e socialità esteriore, spazio non rappresentabile con mezzi oggettivi.

Il *Mastro-don Gesualdo* si pone infatti come un momento decisivo nella progressione sociale che Verga intendeva descrivere. Non solo la collocazione storica della vicenda rappresentata consente a Verga «un processo autocritico di radicale revisione delle proprie speranze giovanili», ma, una volta ridotta la storia stessa «a una congerie di egoismi contrapposti» (Luperini 2019: 232), lo scrittore «azzera ogni altra illusione di moto, ogni conflitto della dialettica e ogni diversità epocale» (Mazzacurati 1993: XLI), ponendo l’«immodificabilità» umano-ferina (cfr.

¹ In Verga, Rod (2004): si tratta della lettera a Rod del 14 luglio 1899.



Manganaro 2021a: 21) al centro della narrazione. È appunto l'interesse privato a determinare, inesorabilmente, i movimenti della storia e, «con termine drammatico e aristotelico», l'«azione» dell'opera stessa (cfr. Manganaro 2014a: 144).² Il «materialismo adialettico» (ivi: 146) che sostanzia il romanzo determina così lo spostamento della «localizzazione del senso» della vicenda dalla sfera oggettiva a quella soggettiva (Luperini 2019: 234). Condannando alla sconfitta il protagonista, infine, il *Mastro-don Gesualdo* disegna «un'epica negativa dell'esistenza», specchio di una «condizione dell'essere storicamente determinata» (Masiello 2007: 117).³ «Punto di crisi di un processo avviato» (Palumbo 1998: XXII), il secondo romanzo della serie dei *Vinti* apre pertanto la strada all'inetto e alla nuova stagione modernista, che denuncia la «destituzione di senso dell'esistenza» (Masiello 2007: 117-19) e il venir meno della pienezza mimetica della parola.

È di Mazzacurati l'intuizione secondo la quale nel *Mastro-don Gesualdo* proprio la parola trascrive, «quasi sempre, il romanzo della menzogna convenzionale, della maschera sociale, della diffidenza, dell'astuzia» mentre il corpo, al contrario, è espressione dell'autenticità dei personaggi (Mazzacurati 1993: 449, n.; cfr. anche Di Silvestro 2000: 142). Il *Mastro*, come anticipato, presenta già la tragedia della sfiducia nella parola e, anzi, il suo lascito maggiore sta proprio nell'avvertimento della nuova stagione, sebbene conservi in sé le tracce di una tensione verso la comunicazione che, fino agli ultimi istanti di vita dei personaggi (ma solo di quelli che ne avvertono il problema),⁴ resta irrisolta. Lo strumento su cui Verga focalizza questa tensione è proprio il corpo, elemento antropologicamente caratterizzante,⁵ ma anche strumento privilegiato dalla scrittura per consentire al lettore lo «svelamento» (Mazzacurati 1993: XLI) dell'interiorità dei personaggi, una volta registrata la sconfitta della parola.

Condensando la vicenda in «un ripetersi di collisioni drammatiche» (Manganaro 2011: 163), infatti, la struttura del romanzo permette l'evidenza delle contraddizioni lentamente accumulate nel tempo rappresentandone i momenti di esplosione o, al contrario, la «tragedia inesplosa» (Mazzacurati 1993: 231, n.), esito di

² «La *mimesis praxeos* (imitazione dell'azione) della *Poetica*», d'altronde, va correttamente considerata «come il processo di oggettivazione della *praxis* nel *mythos* (che è il sistema dei *pragmata*, dei fatti intesi come risultati del fare – ossia della *praxis*) [...]» (cfr. Manganaro 2014b: 83). L'«azione» di Gesualdo è il sacrificio di «ogni cosa» all'«avidità di ricchezza» (cfr. Verga 1993a: 250-251).

³ L'opera di Verga riproduce «caratteri tipici in situazioni tipiche». È un'interpretazione che segue gli schemi del «rispecchiamento» elaborati da Lukács (cfr. Manganaro 2011: 157-158).

⁴ Cfr. Luperini (1988: 111-112) sulla contrapposizione tra «personaggi autentici [...] che hanno un'«anima» ancora romantica (come i Malavoglia e, nonostante tutto, Gesualdo)» e «personaggi inautentici [...] che vivono solo nella sfera dell'interesse e della funzione sociale». Ancora sulla contrapposizione tra «autentico» e «inautentico» nel *Mastro* si veda Masiello (2007: 114-115). Sulla differenza di codice che costringe Isabella al silenzio cfr. Alfieri 2016: 192-93. Sul mutismo a cui perviene Isabella si veda anche Spinazzola (1977: 266-267).

⁵ Il riferimento è al codice gestuale etnicamente o etologicamente connotato individuato da Gabriella Alfieri (Alfieri 1983, 1987) e del quale hanno proposto una classificazione la stessa Alfieri e Tullio Telmon (Telmon 2000).

un mutato paradigma etologico. Ciò è misurabile nei contesti mondani, pure rappresentati nel *Mastro* attraverso il rapporto tra Isabella e il Duca di Leyra. In questi spazi il codice risente di una componente comunicativa “colta” che non permette l’espressione dei sentimenti autentici e del conflitto, «la cui connotazione dominante di sfumata allusività e di ellissi verbale era lucidamente avvertita dal Verga già dal suo esordio narrativo, e via via fino alla maturità [...]» (Alfieri 1987: 15-16).⁶ Se la parola si fa, quindi, implicita e allusiva, a sopravvivere, anche in quei contesti, è la codificazione gestuale, «paradigma immanente a tutta la narrativa di Verga» (Di Silvestro 2000: 130-131), che tuttavia muta in funzione della progressione sociale descritta dalla serie. Non stupisce, di conseguenza, «il progressivo allentamento della rete comunicativa gestuale dal narrato popolare a quello alto-borghese», documentato anche dal «rilassamento codificativo» del *Mastro* (Alfieri 1987: 76), a cui d’altronde corrisponde una precisa «rarefazione stilistica» operata più in generale da Verga (Alfieri 1991: 510).

Una descrizione progressiva di tutte le classi della società che voglia rispettare sia il precetto di una narrazione oggettiva, sia quello di un isomorfismo tra forma e contenuto è insomma tenuta ad assumere la direzione stilistica di una resa in cui la comunicazione dei personaggi si fa sempre più implicita. La parola è sempre più convenzione, il gesto sempre più censurato (ma ultimo a essere soppresso), il volto sempre più maschera.

Si pone dunque il problema di una lingua non in grado di scandagliare l’interiorità dei personaggi con mezzi leciti secondo l’intento programmatico verghiano. Per superare l’impasse sarebbe stato necessario un linguaggio stilisticamente conforme alla materia trattata e, al contempo, indagatore, allusivamente rivelatore.⁷ Il Verga mondano, tuttavia, «risulta elusivo piuttosto che allusivo» (Pellini 2010: 129).

Nel *Mastro-don Gesualdo* il corpo appare ancora come mezzo induttivamente⁸ utile a ricostruire la psicologia dei personaggi e a orientare l’interpretazione del

⁶ In nota, Alfieri invita a rileggere le prefazioni a *Eva* e a *I Malavoglia*, riportando un passo di quest’ultima in cui ciò che Verga chiama «educazione» o «regola di buon gusto» si può accostare alla definizione che la stessa Alfieri riporta di «etichetta», ovvero un «sistema di norme contestuali e rituali di etologia comunicativa, in ambito culturale e “acculturato”». Si torni, a proposito dell’«educazione», anche alla già citata lettera a Rod del 14 luglio 1899 (Verga, Rod 2004: 275-277).

⁷ È il linguaggio «crudele» suggerito da Edmond de Goncourt; il passaggio, cioè, nella rappresentazione, «dai corpi alle maschere, dai colori alle nuances, dall’economia dello o degli sguardi concentrici alla necessità di uno sguardo-sonda, senza il quale le vite rischiavano di apparire tutte artificialmente levigate nell’uniformità degli stili sociali, tutte sdoppiate tra l’anima inattuabile e la parola rituale» (cfr. Mazzacurati 1993: XXXI).

⁸ La definizione di «psicologia induttiva» a proposito della rappresentazione dell’interiorità dei personaggi da parte di Verga si trova in Di Silvestro 2000: 130. Verga rappresenta gli «effetti» del preliminare lavoro psicologico nella costruzione dei personaggi, lasciando che questi si presentino da soli (cfr. Ojetti 1987: 116-119). Per la stessa ragione Guglielmi e Luperini hanno parlato di una costruzione «dinamica» (cfr. Guglielmi 1974: 98; Luperini 2007: 218-219).

testo, prima di salire al gradino successivo dell'ascesi sociale prevista dalla serie e, quindi, alle dinamiche dominate dall'«etichetta mondana» (cfr. Alfieri 1987).

Alcuni degli ultimi incontri tra i personaggi, in particolare, seppure non risolutivi ai fini della trama (cfr. Luperini 2007), mostrano bene al lettore una tensione irrisolta verso la comunicazione o una resa preliminare davanti all'impossibilità di essa quale esito finale di ogni relazione tra i personaggi del romanzo. Questi, infatti, sono tutti costretti a rinunciare all'autenticità dell'espressione verbale e, conseguentemente, alla parola stessa, non più veicolo di verità, ma più grande reperto della sua sconfitta. A consentire di misurare questa tensione è proprio la rappresentazione del corpo. Nei momenti in cui la tensione emotiva del romanzo si fa palpabile, infatti, la conseguente censura dei sentimenti, necessaria per la programmatica resa stilistica, si lega indissolubilmente al silenzio e alla dimensione gestuale.

2. Colloqui estremi⁹

Parlo, appunto, degli ultimi incontri e colloqui tra Diego e Bianca, tra Bianca e Gesualdo, tra Gesualdo e Diodata e, ancora, tra Gesualdo e Isabella.

L'ultimo confronto tra Diego e Bianca è, in realtà, uno scontro tra l'orgogliosa ostinazione del primo, non disposto ad accettare la definitiva caduta a cui, ai suoi occhi, la propria famiglia sarebbe andata incontro unendosi ai Motta, e il compromesso accettato dalla seconda, che per due volte deve confermare, timidamente, la propria volontà al fratello. A partire da quando viene fatto il nome di "don Gesualdo" (significativamente non più "mastro-don"), i movimenti di Diego coniugano infatti il tratto caratterizzante della malattia con quelli che individuano il pazzo, come nelle parole della zia Sganci (155: 451-454). Il suo «anda[va] errando per la stanza» (156: 473), gesto etnicamente codificato, consente appunto il procedimento di eteroindividuazione (Alfieri 1987: 40-41). Il momento di massima tensione del dialogo sta però nell'estremo tentativo fatto da quest'ultimo nel convincere Bianca, per lui «come una figliuola» (159: 569), a restare. Diego cerca la prossimità fisica, mediatrice di verità molto più delle parole che i due si scambiano, dense di ellissi e contenuti sottintesi, ma lo sciogliersi del nodo formato dalle loro mani conferma inequivocabilmente la distanza costituitasi fra i due. La parola non sa fare lo stesso e Bianca risponde al fratello soltanto con una litote, con reticenza:

- No... no... Non è per questo... Don Diego lasciò ricadere adagio adagio le
mai della sorella, quasi un abisso si scavasse fra di loro. [...]
E le volse le spalle, curvo, senza aggiungere altro [...] (159: 574-578).

⁹ Tutte i passi del *Mastro-don Gesualdo* che seguono sono tratti da Verga 1993b e citati soltanto con l'indicazione di pagine e righe (pp.: rr.).

Diego apprende così che le ragioni della decisione di Bianca non si risolvono nella vergogna per la «disgrazia» (159: 564) che le è capitata, ma che queste devono nascere «dalla paura del futuro, dalla sfiducia nel suo grande sogno di rivincita, dalla resa al mondo nuovo dei *parvenus*» (Mazzacurati 1993: 158-159, n.). Di conseguenza, il fratello le volta le spalle, in segno di estrema disapprovazione. Bianca lo rivedrà soltanto da morto.

Nell'ultimo colloquio tra Gesualdo e la moglie, Bianca è malata e costretta a letto. A causa della «voce afonica» (391: 383) è il suo corpo a dover farsi «parlante», affidando alle mani – «esse stesse 'personaggio' titolare del discorso diretto» (Di Silvestro 2017: 25; 32) – il messaggio da consegnare a Gesualdo (390-91: 377-382). Il passo è preparatorio al momento che chiude il capitolo: la «solidarietà» (Mazzacurati 1993: 390-391, n.) che sembra nascere tra i due non riesce infatti ad annullarne la distanza «al tempo stesso sociale, ideologica, linguistica, istintiva», anzi, «rende ancora più tragica la loro incomunicabilità» (Pellini 2012: 140-141). Alla fine del capitolo vediamo così Bianca ripetere la fatica che aveva fatto Diego nell'accostarsi a lei, in quell'ultimo confronto tra loro, con la stessa «*mise en relief* del gesto» (Di Silvestro 2000: 141) che caratterizza anche lo sforzo di Gesualdo verso Isabella, salvo poi rinunciare, lasciando cadere le braccia:

[...] Aveva fatto anche uno sforzo per sollevarsi, onde passargli un braccio al collo, [...] quasi volesse confessarsi con lui. Dopo un momento allentò le braccia, col volto rigido e chiuso, colla voce mutata:
- Più tardi... Vi dirò poi... Ora non posso... (396-397: 555-568).

Lo spiraglio aperto da Bianca sulla propria vita interiore si richiude subito, lasciando «quel braccio [...] come un significante sospeso» (Mazzacurati 1993: 397, n.). Alla fine, e come sempre nel romanzo, Bianca non trova le parole opportune per esprimere quanto ha nel cuore e, dunque, si abbandona alla rassegnazione nel modo più tipico della narrazione: «col viso rivolto al muro» (400: 68-69).

Una delle ultime preoccupazioni di Bianca è proprio Diodata, che non tollera di vedere in casa. La serve di Gesualdo, infatti, è anche «l'unico essere che abbia amato, in ogni sorte e a ogni età, MdG; e il suo addio ne è la prova» (Mazzacurati 1993: 449, n.). Pur in una posizione privilegiata tra gli affetti del protagonista, Diodata è in una condizione subordinata rispetto a lui e, come nell'incontro alla Canziria, non può confessare verbalmente quanto vorrebbe. Sola a nutrire un affetto incondizionato per Gesualdo (esclusa la riconoscenza di mastro Nardo, anch'egli presente al loro addio), lo saluta accompagnando le poche parole di rito «coi cenni del capo» (450: 746). Il suo è un addio tutt'altro che deciso e il narratore si ferma a descriverne i movimenti, precisandone pure lo stato d'animo: «Si staccò

pian piano dalla lettiga, quasi a malincuore, e tornò a casa, fermandosi sull'uscio, umile e triste» (450: 748-749). Anche la più «sincera» (440: 452) Diodata è così costretta alla censura dalla necessità sociale, tenuta ad annullare lo spazio verbale dei sentimenti, limitandoli ai cenni, alle lacrime o a questa sosta sull'uscio. La subalternità non le concede diritto di espressione rispetto a un Gesualdo non ancora del tutto disilluso, incurante di come il genero si stia impadronendo dei suoi beni (449: 714-725).

La speranza del protagonista, manifestata alla fine del capitolo precedente, si spegne subito all'ingresso nell'«altro mondo» (451: 1), in cui lui è poco più che un «incomodo» (452: 36-37). Pur visitando raramente la figlia a causa del «disagio» che Gesualdo prova con il duca (453: 57-60), ne intuisce l'inquietudine da una ruga e dagli occhi facilmente leggibili. Vuole quindi aiutarla, ma va a sbattere contro «lo stomaco peloso dei Trao»¹⁰ (454: 78-79). «Chiudendosi in corpo i propri guai» (459: 255), infatti, Isabella si adegua all'etichetta prevista in casa e dissimula ogni preoccupazione. Così, anche Gesualdo, che pure «leggeva in fondo agli occhi di lei un altro segreto, un'altra ansietà mortale» (459: 241-243), si chiude in se stesso (461: 338): «del resto che poteva farci?» (459: 261). La chiusura, tuttavia, non è ermetica e, anzi, dalla saracinesca di Gesualdo continua a emergere qualcosa nelle pagine che preparano l'ultimo incontro con la figlia (cfr. 465: 461-471). Il loro ultimo dialogo, come quello tra Bianca e Diego e quello tra lo stesso Gesualdo e Bianca, inizia con uno sforzo da parte del malato, teso alla ricerca di una vicinanza fisica che sia anche emotiva, forse solidale:

Egli fece forza coi gomiti, e si rizzò a sedere sul letto. – Senti, - le disse, - ascolta...

[...] Teneva gli occhi fissi sulla figliuola, e accennava col capo. Essa gli prese la mano e scoppiò a singhiozzare (465: 477-481).

È infatti nel momento degli «scrupoli di coscienza» di Gesualdo che la distanza fisica si riduce, nel tentativo di ridurre anche quella «psicologica, sentimentale, infine quasi biologica» (Mazzacurati 1993: 231-232, n.):

La guardò fissamente negli occhi pieni di lagrime per vedere l'effetto che avrebbe fatto la sua volontà. Le fece segno di accostarsi ancora, di chinarsi su lui supino che esitava e cercava le parole. [...]

¹⁰ A proposito dello «stomaco», è interessante notare il motivo dell'accumulo di dispiaceri nello stesso, ricorrente nel romanzo e comune ai personaggi di Gesualdo (184: 695-699; 436: 331-43; 442-443: 527-39; 454: 81-84), della baronessa Rubiera (292: 591-94) e della stessa Isabella (si tratta dell'occorrenza citata, 454: 76-83).

Le prese le tempie fra le mani, e le sollevò il viso per leggerle negli occhi se l'avrebbe ubbidito, per farle intendere che gli premeva proprio, e che ci aveva quel segreto in cuore (467-468: 544-547, 556-558).

Prima di aprire lo spazio verbale alla propria interiorità, Gesualdo ricerca la complicità della figlia nel suo viso, testandone lo sguardo. Questo sembra restare l'unico strumento di diagnosi interiore (cfr. Di Silvestro 2000: 141), ma Isabella abbassa la testa e, proprio davanti al corpo e alla «ruga ostinata» della figlia, Gesualdo deve arrendersi, lasciando cadere le braccia:

E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro (468: 559-568).

La distanza che si voleva colmare resta, insomma, invalicabile e il corpo è, insieme, elemento utile al lettore per comprendere le prospettive dei due personaggi (Gesualdo proteso verso la figlia, finché non abbandona le braccia, significando resa; Isabella così leggibile dallo sguardo, quanto arroccata dietro alla ruga con cui può nascondersi) e ratifica della «fatalità naturale dello scacco», strumento di cui il narratore si serve per convertire «l'incomunicabilità dei sentimenti» in qualcosa che «somiglia a una legge biologica» (Mazzacurati 1993: 468, n.).

È possibile, infine, leggere altri elementi di continuità tra i colloqui rievocati. Sia l'ultimo (Gesualdo-Isabella) che il primo di questi (Diego-Bianca), infatti, terminano con un sintagma che significa la totale resa dei personaggi all'incomunicabilità (cfr. 468: 568: «non aggiunse altro» e 159: 578: «senza aggiungere altro»). Nell'ultimo colloquio con Isabella, inoltre, Gesualdo ripete il gesto con cui Bianca, icasticamente, si era arresa rispetto alla possibilità di confidarsi con lui (cfr. 468: 567-568 e 397: 566: «allentò le braccia»). Il gesto che però, più di altri, rappresenta la cifra «esatta» (Verga 2014: 12) del “codice della chiusura” che qui si è tentato di illustrare è il “voltare le spalle”. Il gesto codificato ricorre significativamente in luoghi del testo fra loro simili e risulta, con questo valore semantico, la perfetta rappresentazione della volontà di chiusura di qualsiasi canale comunicativo, corpo compreso.

3. Voltare le spalle

Occorre ora notare, seppure di scorcio, come le diverse occorrenze del gesto del “voltare le spalle” ne evidenzino le diverse sfumature di senso. Nel romanzo, il gesto è utile, per esempio, a ostentare disinteresse durante una contrattazione (30: 111-112; 32: 128-130; 101: 210-211. Cfr. Alfieri 1987: 58); ad esprimere effettivo disinteresse o «abbandono» (58-59: 146-152; 75: 528-530; 249: 473-485; 318-319: 580-581; 457-458: 192-212. Cfr. Alfieri 1987: 55 e Telmon 2000: 232); a rappresentare un ritegno macchiato d’indignazione (60-61: 190-97); a liquidare un discorso (181: 624-633; 288: 480-486; 407: 289-291); ad esprimere il disprezzo che segue a una lite o, più in generale, risentimento e astio (201-202: 357-372; 262: 314; 279-280: 195-203; 402-403: 153-160; 447: 664-670. Cfr. Alfieri 1987: 55); ad indicare indisponibilità all’aiuto (340: 32-37). Ancora, le spalle rivolte sono espressione dell’estraneità tra Gesualdo e Bianca, dalla prima notte di nozze come durante la convivenza (182: 640; 299: 33-35), e il gesto diventa addirittura caratterizzante per la figura di Corrado, superbo come «tutti quei parenti spiantati» (334: 346-348).

Tornando, però, al volgere le spalle di Diego a Bianca che segue all’amara consapevolezza di averla persa (159: 578-579), è possibile leggere in parallelo la reazione di Diodata una volta avvenuto il matrimonio. La sua fedeltà e il «gruppo alla gola» (180: 586) le impediscono di parlare, ma i suoi occhi lacrimosi sembrano farlo a sufficienza al suo posto. Diodata legge il «cruccio segreto» di Gesualdo (180: 590) e il suo corpo, in modo eloquente, lo comunica al padrone, il quale, però, le ha già espresso l’impossibilità di fare altrimenti alla Canziria (118: 639-640). L’*extrema ratio* che resta a Diodata, di fronte al matrimonio del padre dei suoi figli, è quella del voltare le spalle. Il suo è tuttavia un tentativo vano: personaggio resistente dell’universo rusticano,¹¹ non sa soffocare i propri sentimenti nel corpo e non trattiene il pianto (181: 598-600). La serva ripete quindi il gesto con cui si era mossa quando, proprio alla Canziria, Gesualdo le aveva chiesto un’opinione su Bianca:

[...] Tu di’, che te ne pare?

Diodata volse le spalle, [...] e rispose dopo un momento, colla voce roca:

- Vossignoria siete il padrone (139: 575-579).

Diodata risponde in ritardo a Gesualdo, ripetendo l’unica frase che può permettersi di pronunciare, assumendo, di conseguenza, una posizione svantaggiosa

¹¹ Diodata è senza dubbio un personaggio «autentico». Nonostante ciò, anche lei, «a raffiche», è compartecipe del retaggio etologico dell’«educazione» (cfr. Alfieri 1991: 440).

per i suoi sentimenti, che si cura di celare dando le spalle al padrone, censurando, per quanto le riesce, la leggibilità del proprio corpo. Come a Isabella, dunque, il gesto le è utile ad occultare la propria dimensione interiore, «chiudendosi in corpo i propri guai» (459: 255).

Così mastro Nunzio muore avendo il mondo a dispetto, infastidito dai discorsi sulla sua «roba», che, inaugurati da Speranza, iniziano a farsi mentre lui è ancora vivo. Come padron 'Ntoni nei *Malavoglia* (cfr. Manganaro 2011: 145), ma primo nel romanzo, mastro Nunzio muore dopo aver volto «il naso contro il muro» (341: 62-63), abbandonandosi a una morte molto più da inetto che da eroe. È vero, infatti, che anche don Diego Trao, in punto di morte, si adagia «cheto, col naso contro il muro» (237: 159), ma la mattina in cui don Luca lo trova morto, questo è «supino, cogli aperti e spenti» (238: 180).

Anche nella malattia di Bianca l'insofferenza raggiunge il proprio apice quando la donna, «implacabile», smette di rispondere, «col viso rivolto al muro» (400: 68-69). La stessa posa ritorna come «un messaggio sintomatico, un segno estremo della difficoltà di vivere più che dell'angoscia di morire», come un'eutanasia dalla comunicazione che ormai è soltanto sofferenza, malattia.¹² «Voltare le spalle» non è quindi soltanto «uno stanco stereotipo che si rinnova, un generico segnale di resa», ma «un volger le spalle al mondo, un definitivo rifiutarsi alla vanità delle parole» e, da un punto di vista stilistico, «una codificazione gestuale voluta» (Mazzacurati 1993: 400, n.), parte dell'esercizio di «ricostruzione intellettuale» (Verga, Capuana 1984: 79-80)¹³ verghiano, che pone qui l'incomunicabilità sociale come legge immanente al romanzo (cfr. Pellini 2012: 140-141 e quindi Spinazzola 1977). Servendosi anche di tecniche del realismo coevo,¹⁴ Verga attua così la trasposizione artistica del codice culturale «inerente» (Verga 2014: 12) all'umanità rappresentata muovendo «un processo di conoscenza storica e di mediazione e generalizzazione estetica» (Manganaro 2011: 92; cfr. anche 2021b: 138).

Gesualdo volta ancora le spalle diverse volte nel romanzo, quasi monopolizzando, nell'ultima parte di esso, le occorrenze del gesto. Malato, è costretto a letto e, mentre è nelle mani mosse da interesse della sola Speranza (e di speranza, ironicamente, inizia a perderne),¹⁵ comincia quella manovra di chiusura alla comunicazione che era già stata del padre, di don Diego e di Bianca. La più vicina a superare

¹² Non è un caso che il gesto diventi metafora di liberazione quando Gesualdo sembra illudersi del fatto che le sue sofferenze siano finite (450: 754-755).

¹³ È la celeberrima lettera a Capuana del 14 marzo 1879.

¹⁴ Longo, per esempio, ha rintracciato, tra *I Malavoglia* e *l'Assommoir*, «una serie di forme "etnolinguistiche" che collegano e intessono vicendevolmente i due testi. In particolare, l'uso dei nomignoli, i paragoni proverbiali, i modi di dire, il codice gestuale, i proverbi e le canzoni popolari» (cfr. Longo 2020: 119).

¹⁵ Cfr. 439: 419-421; fino a 447-448: 689-691. La speranza sembra tornare a 449: 714-20, all'arrivo del duca del Leyra, ma mastro-don Gesualdo è «ormai l'ombra di se stesso».

la sua barriera è Diodata, «sincera», come si è visto, agli occhi di Gesualdo, ma a cui viene impedito di restare (439-440: 438-470).

Il narratore rende infine esplicito il parallelismo tra l'estrema chiusura alla comunicazione di mastro Nunzio e quella di Gesualdo: «E volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima. Appena fu solo cominciò a muggire come un bue, col naso al muro. Ma poi, se veniva gente, stava zitto» (464: 443-445). La stessa immagine¹⁶ torna poco dopo: «ostinavasi sempre più, taciturno, implacabile, col viso al muro, rispondendo solo coi grugniti, come una bestia» (465: 472-474). Gesualdo, come Bianca (400: 69), come i Trao (454: 79-80), e forse come chiunque sperimenti questo tipo di solitudine, alla fine, è «implacabile».

4. Conclusioni

Alla luce di quanto emerso in modo contingente dalle osservazioni svolte, non sembra improprio affermare che la funzione esercitata dal corpo nel romanzo sia duplice. Oltre a fungere da elemento di caratterizzazione dei personaggi, infatti, la descrizione fisico-dinamica o gestuale sembra operare una decisa catalizzazione del «linguaggio dell'interiorità» (cfr. Di Silvestro 2000) dei personaggi nel corpo stesso, unico mezzo pienamente oggettivo a permetterne l'emersione. La gestualità, nell'intento mimetico-stilistico dell'autore, avrebbe il ruolo di far risaltare la dimensione interiore, che soffre già della mancanza di spazio nel linguaggio verbale e non riesce più a trovare espressione nei gradini più alti della scala sociale. Tra il duca di Leyra e Isabella, infatti, si misura la più netta chiusura alla comunicazione, priva di qualsiasi possibilità di sfogo dei sentimenti, che non sopravvive nemmeno allo stato tensivo («le tende e i tappeti soffocavano ogni cosa», 459: 257-268).¹⁷ La chiusura alla comunicazione si mostra invece meno serrata nei colloqui qui analizzati, dove è percepibile una tensione residua verso la ricerca di un dialogo autentico, speranza che passa anche attraverso il contatto fisico, ma che in tutti i casi termina con l'espressione dell'arrendevolezza dei personaggi (il loro «lasciare cadere le braccia») o di una loro più definitiva e ostinata rinuncia (il «voltare le spalle»).

Solo Diodata, alla fine, sembra non adottare il «codice della chiusura». Se infatti volta le spalle a Gesualdo quando il protagonista le annuncia il matrimonio con Bianca (139: 576) e dopo il matrimonio stesso (181: 598), tuttavia Diodata non sperimenta mai la volontà di isolamento che caratterizza mastro Nunzio, don Diego, Bianca e Gesualdo in punto di morte. La sua, in quei momenti, è una forma di adeguamento subordinato alla circostanza imposta dal padrone. Il loro ultimo

¹⁶ Di frequente Verga «usa la metafora animale» per esprimere i movimenti del corpo. Anche questo consente al lettore la ricostruzione induttiva della fisionomia del personaggio, «secondo l'ottica della scrittura oggettiva» (cfr. Giancristofaro 2005: 371-372). Sul dettaglio che porta all'«animalizzazione» dei personaggi cfr. anche Luperini (1993: 79).

¹⁷ Sul passo, cfr. Mazzacurati (1985: 106).

incontro è quello in cui, ancora più che rispetto all’ultimo colloquio tra Bianca e Gesualdo, si può misurare il massimo grado di tensione irrisolta per la comunicazione mancata: Diodata, ancora una volta censurata nei suoi sentimenti, si ferma sull’uscio, quasi non volesse chiudere neanche quello.

È appena il caso di notare, a questo punto, come tale tensione verso la comunicazione sopravviva solo nei «personaggi autentici» e in diversi gradi, ma che tutti, alla fine, risultino piegati dalla subalternità a una legge che ne determina le azioni e la sorte (cfr. Manganaro 2011: 165-66): «nel mondo verghiano non c’è possibilità di salvezza: prima o poi, in un caso come nell’altro, si è comunque dei “vinti”» (Luperini 2007: 221).

Bibliografia

ALFIERI G. (1983), *Processi sociocomunicativi e testo narrante: codice gestuale in contesti “culturali” verghiani*, negli Atti del XVI Congresso S.L.I. Linguistica e antropologia (Lecce, 23-25 maggio 1980), a cura del Gruppo di Lecce, Roma, Bulzoni, pp. 423-449.

ALFIERI G. (1987), *Ethnos rusticano ed etichetta mondana*, «Annali della Fondazione Verga», 4 v.s., pp. 7-77.

ALFIERI G. (1991), *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel Mastro-don Gesualdo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, estratto dagli Atti del Congresso Internazionale di Studi Il centenario del «Mastro-don Gesualdo» (Catania, 15-18 marzo 1989), pp. 433-516.

ALFIERI G. (2016), *Verga*, Roma, Salerno.

DI SILVESTRO A. (2000), *Le intermittenze del cuore: Verga e il linguaggio dell’interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga.

DI SILVESTRO A. (2017), *Corpi ritratti, corpi segnati. Per una rilettura del Verga maggiore*, in «Esperienze letterarie», 3, pp. 25-38.

GIANCRISTOFARO L. (2005), *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, prefazione di A. Buttitta, Carrabba, Lanciano.

GUGLIELMI G. (1974), *Sulla costruzione del Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, pp. 95-110.

LONGO G. (2020), *Verga traduttore*, in *Rappresentazioni narrative – Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), Catania, Fondazione Verga-Euno Edizioni, pp. 115-129.

- LUPERINI R. (1988), *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza.
- LUPERINI R. (1993), *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in «Allegoria», V, 13, pp. 71-80.
- LUPERINI R. (2007), *Gli incontri di Gesualdo: tessuto allegorico e ordito simbolico*, in Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 209-232.
- LUPERINI R. (2019), *Flaubert, Verga e il 1848*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, pp. 223-235.
- MANGANARO A. (2011), *Verga*, Roma-Acireale, Bonanno.
- MANGANARO A. (2014a), *Romanzi verghiani e intersezioni europee*, in Id., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, pp. 139-147.
- MANGANARO A. (2014b), *Tra imitatio e mimesis. Novelle e poetiche del Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MANGANARO A. (2021a), «*E ci strapperebbe la carne a morsi*». *Verga e la ferinità umana*, in Id., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, pp. 17-34.
- MANGANARO (2021b), *Il «campo della lotta» e la «stessa guerra implacabile»: la serie interrotta dei Vinti*, in Id., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, pp. 127-151.
- MASIELLO V. (2007), *La chiave simbolica del Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Icone della modernità inquieta*, Bari, Palomar, pp. 95-119.
- MAZZACURATI G. (1985), *Verga: materiali per lo studio della letteratura italiana*, Napoli, Liguori.
- MAZZACURATI G. (1993), *Premessa, introduzione e commento a G. Verga, Mastro-don Gesualdo. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi.
- MAZZACURATI G. (1998), *Un ciclo interrotto: Verga dal Mastro-don Gesualdo alla Duchessa di Leyra*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 69-87.
- PALUMBO M. (1998), *Introduzione a G. Mazzacurati, Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, cit., pp. VII-XXVII.
- PELLINI P. (2010), *Naturalismo e verismo: Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier.
- PELLINI P. (2012), *Verga*, Bologna, il Mulino.
- OJETTI U. (1987), *Alla scoperta dei letterati*, Roma, Gela editrice.

SPINAZZOLA V. (1977), *I silenzi di Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, pp. 255-296.

TELMON T. (2000), *La gestualità nella narrativa verghiana. Un esercizio di lettura*, in «Annali della Fondazione Verga», 17 v.s., pp. 215-237.

VERGA G. (1979), *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni.

VERGA G. (1993a), *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Ricciardi, Edizione Nazionale delle opere di G. Verga, Firenze, Le Monnier.

VERGA G. (1993b), *Mastro-don Gesualdo. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi.

VERGA G. (2014), *Prefazione a I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Edizione nazionale delle opere di G. Verga, Novara, Interlinea, pp. 11-13.

VERGA G., CAPUANA L. (1984), *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

VERGA G., ROD E. (2004), *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga.