

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA

Organo di ITALIA NEL MONDO

Rivista fondata nel 1957

da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri
Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplici rivoluzioni della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

A CURA DI CAMILLA TONDI

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D'Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré* e *Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana "fantastico": *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all'edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C'era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) 'dopo' *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Althénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
ALTRA CRITICA	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
STORIA DELLA DIPLOMAZIA	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
CULTURA E SOCIETÀ	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
CINEMA	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
RECENSIONI	
GEOPOLITICA	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
LETTERATURA	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

LETTERATURA

**VERISMO IN RETE.
VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO
TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA
E CRITICA**

a cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

A. LETTURE

LA COLICA, IL CANE, IL CORVO.
COMMENTARE IL *MASTRO-DON GESUALDO* TRA
CARTA E DIGITALE

A partire dalla riflessione sull'esigenza sempre più urgente, nell'era del digitale e dell'open access incontrollato, di adottare una pratica commentativa che sia da intendersi come atto ri-fondativo di una critica nuova e rigorosa, tale da assolvere la funzione della mediazione di testi caratterizzati da grande complessità e polisemia, il saggio discute l'opportunità di proporre, a trent'anni di distanza dai magistrali commenti di Mazzacurati e Luperini, una nuova edizione commentata e, però, digitale del Mastro-don Gesualdo. Si presentano dunque alcuni casi di studio tratti dal romanzo verghiano, al duplice scopo di rilevare l'impiego di una precisa strategia autoriale, volta a mettere a frutto tutte le potenzialità semantiche di alcune immagini, termini o espressioni ricorrenti (in questo caso "colica", "cane", "corvi"), e di illustrare la ratio che orienta la pratica del commento multilivello dell'edizione scientifica digitale di prossima pubblicazione sul portale del "Verismo Digitale".

Parole chiave: Verga, verismo, Mastro-don Gesualdo, lettura, commento, interpretazione, edizioni scientifiche digitali

Starting from considerations on the increasingly urgent need, in the digital era and uncontrolled open access, to adopt a commentary practice that must be considered as a re-founding act of a new and rigorous criticism,

capable of fulfilling the function of mediating texts characterised by great complexity and polysemy, the essay discusses the opportunity of proposing, thirty years after the masterful commentaries by Mazzacurati and Luperini, a new annotated and, however, digital edition of Mastro-don Gesualdo. A number of case studies taken from Verga's novel are therefore presented, with the twofold aim of detecting the use of a precise authorial strategy, aimed at exploiting the semantic potential of certain recurring images, terms or expressions (in this case 'colica', 'cane', "corvi"), and to illustrate the ratio that guides the practice of the multilevel commentary of the digital scientific edition soon to be published on the 'Verismo Digitale' portal.

Keywords: *Verga, verismo, Mastro-don Gesualdo, reading, commentary, interpretation, digital scholarly editions*

1. Leggere, commentare e interpretare

Non è sempre evidente, forse, ma nell'atto stesso del commentare agiscono due volti dello stesso istinto di conservazione. Uno chiama a preservare un grande testo, nella sua veste originale, dalle rovine del tempo e a prolungarne la durata, l'altro (agendo allo stesso fine) scende a compromessi col tempo e con i suoi pubblici nuovi, sottoscrive, a nome dell'autore antico o dello scrittore moderno troppo ermeticamente rinchiuso nell'aristocrazia intransigente dei propri linguaggi, una sorta di contratto di mediazione, perché l'oscurità non lo inghiotta o perché il suo messaggio si estenda oltre i confini in cui lui stesso lo aveva recinto¹.

È quanto afferma Giancarlo Mazzacurati, allorché si appresta a ricostruire la storia del commento, quell'«iridescente sotto-genere» o, ancora, «genere sussidiario»², dalle testimonianze medievali, alle 'esposizioni' cinquecentesche di Aristotele, sino alla storia editoriale del primo Novecento, con i direttori di celebri collane, come la sansoniana "Biblioteca scolastica dei classici italiani" diretta da Giosuè Carducci, la laterziana "Scrittori d'Italia" progettata da Benedetto Croce, e ancora la "Raccolta di scrittori nostri" diretta da Giovanni Papini, che sembravano aver preso troppo alla lettera l'invito di De Sanctis rivolto agli studenti del liceo di Bari di «lasciare le dispute agli oziosi», gettar via i commenti e godersi la lettura dei testi³.

Il rischio per il commento è quello di passare da una posizione di subordinato rispetto al testo a una di assoluto protagonismo, a scapito del lettore e della lettura. Eppure, un commento non solo ci vuole ma è da intendersi come atto (ri-)fondativo «di una critica nuova, rigorosa, filologicamente attrezzata, in grado di rendere un testo significante per noi, ma anche di riportarlo al passato»⁴. Il commento, secondo elemento di una triade che

coinvolge anche la parafrasi e l'interpretazione⁵, è un'operazione «interamente pragmatica nella quale il carattere performativo è sacrificato a vantaggio di quello informativo e la denotazione prevale sulla connotazione»⁶, a beneficio, però, di una attualizzazione che «vale come percezione radicale della differenza e della distanza», come «testimonianza dello scollamento tra testo e ricezione»⁷.

Per quanto possa apparire scontato, non bisogna dimenticare che alla base del commento si colloca un ulteriore momento preliminare, quello della lettura, e non una lettura qualsiasi, passiva e lineare, bensì una lettura attiva, come ricordava Gaetano Compagnino, tra gli anni Ottanta e Novanta, ai suoi allievi del corso di *Istituzioni di critica e metodologia letteraria*: «La lettura di un TL [testo letterario] è una lettura attiva, non una semplice ricezione del testo: tra il testo e il lettore si deve instaurare un “rapporto erotico”, una relazione di interazione reciproca, fatta di continui aggiustamenti di tiro e continue riletture»⁸. Potrebbe apparire scontato, eppure non lo è se si tiene conto della profonda distanza che sussiste tra la lettura di un testo non letterario, operazione per nulla ardua poiché prevede «un'assoluta corrispondenza tra l'atto del leggere e del capire»⁹, e la lettura di un testo letterario. In quest'ultimo caso i due momenti della lettura e della comprensione non corrispondono più, poiché a una comprensione lineare si è sostituita una comprensione «poliversa»: «per capire una pagina di un testo letterario occorre ripercorrere ciò che si è letto prima, cercare di anticipare ciò che viene dopo, muoversi in versi e direzioni differenti e spesso contraddittori; una «libertà di movimento» che, alla fine, «esige che i percorsi diversi e contraddittori vengano anche ricondotti a unità»¹⁰. L'interpretazione è dunque il risultato di una lettura attiva e poliversa, e la sua validità è garantita proprio dal sistema di virtualità insite nel testo («Il TL è un sistema di virtualità che di volta in volta, e parzialmente, sono realizzate nella lettura»¹¹, pur riconoscendo che «... non si può trovare in un testo quello che non c'è»¹²); ma è anche un «compito storico che compete agli uomini in quanto momenti di una socialità storica»¹³.

Evocando Walter Benjamin¹⁴, Romano Luperini ricordava che il commento, cercando il “contenuto di fatto”, è «volto a rendere intellegibile il testo e a renderlo “forte” di fronte al lettore»; l'interpretazione, invece, orientata verso la ricerca del “contenuto di verità”, è «volta a dare significato e valore al testo e a rendere “forte” il lettore di fronte a esso. Attraverso il commento il lettore impara a rispettare l'autonomia del testo [...]; attraverso l'interpretazione impara ad assumersi la propria responsabilità ermeneutica e a confrontarla con quella dell'intera comunità interpretante di cui fa parte»¹⁵. Tra commento e interpretazione, fra contenuto di fatto e contenuto di verità esiste non coincidenza ma rapporto dialettico. E poiché le interpretazioni sono infinite, ma non illimitate¹⁶ (il contenuto

di fatto ne stabilisce il limite), la critica deve accettare la sfida che nasce dal paradosso di tendere all'universalità pur comprendendo la propria parzialità e relatività, e dall'ulteriore paradosso di avvicinare il testo a noi, di costruire un senso per una comunità, pur mantenendone la distanza storica¹⁷.

Chiarisce ulteriormente Andrea Manganaro che il commento ha la funzione di favorire l'incontro con l'altro («con il testo, e con un altro uomo»), «implica» cioè «una tensione dialogica, conoscitiva ed etica»¹⁸. Si tratta, a ben vedere, di un'operazione che accomuna il critico e l'insegnante di letteratura, entrambi chiamati a «mediare i testi» a «farli parlare» e a «farli entrare nell'ininterrotto dialogo dell'umanità»¹⁹. E così, «secondo Auerbach in un'opera letteraria ciò che veramente “comprendiamo e amiamo è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi”»²⁰. Un'affermazione, questa di Auerbach, che «suona anche come un monito contro ogni tecnicismo autoreferenziale, contro la dilagante, narcisistica, egolalia»²¹.

Anche per Giancarlo Mazzacurati, autore di commenti critici di altissimo livello, oltre che di valore estetico, l'attività del commento non andava separata dallo studio e dall'insegnamento, se è vero che, come scrive Antonio Saccone, l'interesse per il commento in Mazzacurati nasceva negli anni Settanta del Novecento da un intenso lavoro scientifico e didattico su Verga, Pirandello, Svevo, Proust, Joyce, Musil²². Per Giancarlo Mazzacurati, inoltre, «l'interpretazione rimane la stella polare dell'iniziativa critica e ovviamente di quella commentativa. Essa rivela la responsabilità dell'interprete, il suo ufficio pubblico, la sua tensione a valorizzare per l'oggi il significato del testo»²³.

Dietro l'attività di commentatore di Mazzacurati vi è dunque un intento etico e pedagogico, reso manifesto, ad esempio, in quello che è stato più volte dichiarato il commento più bello al *Mastro-don Gesualdo*²⁴, dalla capacità di integrare i tre momenti della parafrasi, del commento e dell'interpretazione, non per oscurare il testo dell'autore appesantendo l'apparato paratestuale, ma collocandosi in una posizione di servizio, disponendosi a «parafrasare il testo, ovvero ad illustrarlo alla lettera, non solo nel senso di spiegarne i termini arcaici [...], ma anche di dare visibilità al testo [...]»²⁵, facendone emergere le strutture, con attenzione ai processi di montaggio, al fine di «accompagnare il lettore», includendolo «in un atto di cooperazione interpretativa»²⁶: è proprio ciò che accade, nel commento al *Mastro*, quando compie un continuo «andirivieni» tra l'edizione dell'88 e dell'89. Nella consapevolezza, come afferma Luperini, autore, peraltro, di un altro notevolissimo commento al romanzo²⁷, che il dilagare dell'interpretazione trova un limite nel contenuto di fatto, Mazzacurati comprende e «dimostra con estrema evidenza che l'equilibrio tra

l'ossequio alla lettera del testo e l'inevitabile azzardo esegetico richiede ulteriore vigilanza critica qualora il testo abbia subito una travagliata trasformazione che ne ha modificato strutture e tecniche compositive»²⁸.

2. Commentare nell'era del digitale: il portale “Verismo Digitale” e il *Mastro-don Gesualdo*

È forse il caso di chiedersi, di fronte alla lucidità e alla complessità di un commento critico come quello di Giancarlo Mazzacurati, o a quello altrettanto esemplare, soprattutto per l'interesse didattico che guida l'operazione, di Romano Luperini, se abbia senso e se sia ancora possibile lavorare a una nuova edizione commentata del *Mastro-don Gesualdo*.

Se anche non fosse possibile raggiungere i vertici estetici, oltre che critici, del commento di Mazzacurati, due elementi autorizzano il tentativo. In primo luogo, la constatazione del fatto che vivere nell'epoca del digitale, delle opere digitalizzate e ad accesso aperto, rende quanto mai urgente “mediare”, in assenza di figure istituzionali e in presenza di portali, siti e fonti poco affidabili, opere caratterizzate da grande complessità e polisemia. Il sovraccarico informativo (*Information overload*) che caratterizza la nostra era, assieme all'utilizzo passivo di strumenti quali l'intelligenza artificiale, è l'altra faccia della democratizzazione che ha accompagnato la rivoluzione digitale, una sfida di fronte alla quale le istituzioni (da quella scolastica a quella universitaria) non possono trarsi indietro.

Il portale “Verismo Digitale”, nato nell'ambito del WP3 dello Spoke 3 del progetto PNRR CHANGES, e all'interno del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, raccoglie le edizioni scientifiche digitali di un corpus di opere di Verga, Capuana e De Roberto, «secondo un concetto che vede il testo letterario come *hub* di una rete da cui si diramano varie esperienze di lettura tra esse collegate: materiali preparatori, varianti d'autore, commenti ipertestuali, strumenti lessicografici, percorsi didattici»²⁹, e che intende radunare in maniera strutturata, gerarchica, non abbandonata al caos della ricerca su internet, anche materiale multimediale, nel rispetto di un approccio didattico inclusivo, che faccia leva sui diversi stili cognitivi e di apprendimento dei lettori più o meno giovani. Il portale è pensato infatti per rivolgersi a un pubblico vario e composito, dal lettore in età scolare a quello universitario, sino a un lettore esperto, consapevole del dibattito critico.

A seconda delle peculiarità di ciascun testo, verranno predisposte edizioni facsimile, edizioni sinottiche di differenti redazioni di un testo, hyperedizioni con commento e un vocabolario concordanziale. Il portale “Verismo Digitale” segue la strada tracciata dal portale

“Pirandello Nazionale”, dove l’hyperedizione «non sostituisce la lettura appassionata, immersiva, intima e vibrante di un grande libro, non blocca l’incontro del *corpus* testuale con il corpo vivente del lettore, ma nella sua concezione originaria lo spinge verso un ritorno assoluto al testo, al suo godimento, alla sua forza, dispiegabile pienamente solo nel dialogo, nella relazione intercorporea»³⁰. È seguendo questi principi che il commento alle edizioni è stato pensato su tre livelli, ciascuno dei quali è potenzialmente isolabile o integrabile grazie all’apposita funzione che consente di selezionare il livello di lettura.

Naturalmente, operazione preliminare è stata quella di sottoporre il testo delle edizioni a codifica in xml/TEI. Il primo livello (“Note”), denotativo o di *explicatio*, presentando la marcatura delle entità nominate (<persName>, <placeName>, <objectName>, <rs>), tende alla spiegazione di un lemma, di un sintagma o di una porzione di testo. Il secondo livello (“Questioni”), realizzato con l’introduzione di pointer (<ptr>) con @type e @subtype specifici, mira a fornire degli approfondimenti bibliografici che presentino, in forma sintetica ed efficace, il punto sulla critica di una data questione o di un luogo testuale (il momento della “comprehensio”). I riferimenti bibliografici opportunamente citati sono inoltre pensati per confluire nella sezione ‘Bibliografia’ del portale. Il terzo livello (“Interpretazioni”), ermeneutico o di “applicatio”, è il luogo in cui confluisce il momento dell’interpretazione, operazione invero non sempre separabile da quella del commento.

In quest’ottica, lungi dal voler tradurre il lavoro in un vacuo accumulo di dati, materiali e risorse, la sfida delle edizioni scientifiche digitali è quella di “realizzare” le “virtualità” del testo, di “attualizzarne” le potenzialità semantiche, portando in superficie quel reticolo sommerso di significati disseminati tra le pagine del testo, abbattendo i confini spazio-temporali della pagina, investendo sulla liquidità del cronotopo uraniano, giocando cioè tanto sulla verticalità quanto sull’orizzontalità e sulla profondità (con la possibilità di aprire e chiudere ulteriori schede) della “pagina” digitale. La sfida è quella di supportare il processo di democratizzazione della cultura, che garantisce l’accessibilità del testo a chiunque disponga di un dispositivo e di una connessione, con gli strumenti propri della critica³¹.

Del *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Andrea Manganaro, Laura Lupo e di chi scrive, si propone dunque una hyperedizione, una edizione digitale commentata, la cui realizzazione «presuppone un approccio storico-letterario e critico-ermeneutico che consenta di ancorare tale pratica a presupposti scientifici attendibili»³². In questo caso, l’edizione messa a testo è quella della *princeps*, edita da Treves nel 1889, ma con data 1890, emendata da refusi ed errori di stampa dopo attenta collazione effettuata prendendo come riferimento l’eccellente

edizione critica di Carla Riccardi³³.

Anche per i curatori dell'edizione digitale del *Mastro-don Gesualdo* l'interpretazione resta la «stella polare» dell'operazione critica e commentativa, affinché non solo, grazie al commento, ne esca rafforzato il testo, ma, guidandolo verso l'esercitazione di una lettura attiva, il lettore trovi la propria collocazione al suo interno.

La seconda ragione per la quale si propone un nuovo commento è forse più ovvia ma non meno ragionevole: dall'edizione Einaudi di Mazzacurati (1992) e da quella Mondadori a cura di Romano Luperini (1992) sono passati più di trent'anni. Da allora, benché le intuizioni di Mazzacurati, soprattutto sull'influenza della letteratura europea non solo francese sull'impianto della struttura narrativa³⁴, siano state e rimangano tuttora imprescindibili, la ricerca sull'opera di Verga, sui suoi contatti e sullo scambio epistolare con critici, intellettuali, traduttori e romanzieri anche europei³⁵ è progredita, non solo per la solerzia dei singoli ricercatori, ma anche grazie alle attività promosse in questi anni dalla Fondazione Verga, ad esempio in occasione del Centenario della morte di Giovanni Verga (1922-2022), sia sul fronte della ricerca sia sul quello didattico³⁶. Si tratta dunque di aggiornare lo stato dell'arte degli studi verghiani e di rinsaldare la visione di un Verga non solo perfettamente inserito nel panorama realista europeo ma all'altezza della grande letteratura europea.

3. **Il *Mastro-don Gesualdo*: alcuni casi significativi tra uso metaforico e letterale, allegoria e simbolo**

È ora opportuno soffermarsi su alcuni casi esemplari, con l'intento di mostrare in che modo l'autore metta in atto una precisa strategia volta a impiegare tutte le potenzialità di determinate immagini, termini, espressioni idiomatiche, usate tanto in senso letterale quanto metaforico e simbolico, per costruire attorno al protagonista la rete allegorica del romanzo. In particolare, si osserverà la maniera in cui alcuni termini ricorrenti (“colica”, “cane”, “corvi”), inizialmente impiegati in chiave figurata, nella seconda parte del romanzo modifichino o perdano il loro valore metaforico, rivelando una “traslitterazione” semantica. Si vedrà, altresì, come l'impiego di immagini e di espressioni lessicali, con oscillazione dal campo allegorico a quello metaforico e letterale, risulti perfettamente congeniale alla struttura quadripartita del romanzo, con «due parti, di cui una dedicata al successo sociale e l'altra al crollo individuale del personaggio», ciascuna caratterizzata da «corrispettive modalità stilistico-diegetiche. All'ascesa sociale corrisponde il punto di vista percettivo e narrativo di

chi vede e ode, degli attori borghesi, mentre nella parte del declino il punto di vista si soggettivizza, tornando al personaggio, dapprima Bianca e Gesualdo, poi solo Gesualdo»³⁷.

3.1. **Avere la colica**

Nel capitolo 1 della parte II, che si apre, in medias res, sull'asta per la gabella delle terre comunali, il narratore paragona il disagio psichico ed emotivo dei giurati costretti a prendere atto del potere economico di Gesualdo al dolore fisico provocato dalle coliche.

I giurati si agitavano sulle loro sedie *quasi avessero la colica*. Il canonico Lupi si alzò di botto, e corse a dire una parola all'orecchio di don Gesualdo, passandogli un braccio al collo³⁸. (II, 1, p. 192)

Nel capitolo conclusivo della parte II, torna il medesimo costrutto, questa volta per introdurre, accanto al solito malessere emotivo, il tema della malattia. Anche in questo caso, tuttavia, pur anticipando l'imminente ictus e la paralisi della Baronessa, l'espressione è ancora impiegata come secondo termine di paragone per descrivere il gesto del piegarsi in due.

La baronessa era ancora lì, dove aveva cominciato a spogliarsi, appoggiata al cassettone, piegata in due *quasi avesse la colica*, gemendo e lamentandosi, mentre le usciva bava dalla bocca, e gli occhi le schizzavano fuori. (II, 4, pp. 308-309)

In entrambi i casi, l'agitazione e il gesto del piegarsi in due "quasi" in preda alla colica è conseguenza dell'agire di Gesualdo a favore dei propri interessi: nel primo caso Gesualdo era presente sulla scena, e partecipava all'asta per le terre comunali con la serafica sicurezza di chi ha già fatto i propri conti e sa di possedere il denaro per pagare; nel secondo, il mastro-don è presente in *absentia*. Il suo nome è costantemente sulla bocca di Canali, giunto in casa della Baronessa per rivelarle, con malevolenza, la condizione in cui versa il figlio, Ninì Rubiera, innamorato dell'attrice Aglae e indebitato sino al collo con il cugino. Dopo aver consultato il notaio Neri, la baronessa Rubiera è colta dal male che, ironicamente, l'avrebbe ridotta a un corpo vuoto, incapace di parlare, curare la propria roba ed esercitare un controllo ossessivo e tirannico su tutto e tutti. È inoltre significativo che l'espressione introduca proprio adesso per la prima volta il tema della malattia, giacché di Gesualdo la Baronessa è il doppio femminile³⁹. Bisogna dunque aspettarsi che, in un modo o nell'altro, Gesualdo prima o poi accusi il colpo che egli stesso ha, benché involontariamente, sferrato.

Ecco allora che, nella parte IV, destinata a descrivere la discesa e la disfatta di questo

vinto, espressioni come “essere disfatto dalla colica”, “agitarsi come al sopraggiungere della colica” perdono il senso figurato per acquisirne uno letterale. Ci si rende presto conto che le “coliche” non sono più termini di paragone, similitudini che descrivono la malattia di Gesualdo, ma sono effettivamente i sintomi del cancro mortale che affligge Gesualdo.

Nella parte IV, capitolo 3, di fronte alle pretese e alle lamentele della baronessa Zacco, convinta di poter dare in moglie la figlia Lavinia al malato, il narratore commenta così lo stato di prostrazione fisica di Gesualdo:

Il poveraccio spalancò gli occhi assonnati, ancora *disfatto dalla colica*: — Eh? Che dite? Che volete? Io non vi capisco. (IV, 3, p. 460)

E tra una diagnosi e l'altra, «L'infermo badava a ripetere: — Non è niente... *un po' di colica*. Ho avuto dei dispiaceri. Domani mi alzerò...»⁴⁰.

È chiaro che il male di Gesualdo Motta è anche la rappresentazione plastica dei suoi dispiaceri e di quel «cruccio perpetuo»⁴¹ che ne caratterizza l'intera esistenza, il conflitto «tra la sua elementare concezione dell'utile e un sentimento diverso che ad essa si ribella», il desiderio di affetti⁴². Appartiene sempre all'ambito metaforico l'espressione “riempire lo stomaco dei dispiaceri”; espressione che, peraltro, ancora una volta accomuna Gesualdo e la Rubiera⁴³. Dunque non stupisce che di fronte agli impropri di Speranza e di fronte alle chiacchiere dell'amministratore del genere sui conti e sull'eredità, si manifesti un ultimo attacco di colica, introdotto però ancora da un “come” o un “quasi”, come a voler chiudere la serie delle corrispondenze avviate con la seconda parte, e a voler ribadire, la profonda connessione tra malessere fisico e l'insofferenza emotiva:

Ora calavano i corvi, all'odor del carname. Il malato chiudeva gli occhi per sfuggire quel supplizio, e agitavasi nel letto *come al sopraggiungere di un'altra colica*. (IV, 4, p. 486)

A misura che colui sputava fuori il veleno, don Gesualdo andava scomponendosi in viso. Non fiatava, stava ad ascoltarlo, cogli occhi bene aperti, e intanto ruminava come trarsi d'impiccio. A un tratto si mise a urlare e ad agitarsi *quasi fosse colto di nuovo dalla colica, quasi fosse giunta l'ultima sua* ora, e non udisse e non potesse più parlare. Balbettò solo, smanando:

— Chiamatemi mia figlia! Voglio veder mia figlia! (IV, 5, p. 514)

Appare chiaro in che modo i sintomi (reali o figurati) di un malessere fisico o psichico che altri personaggi provano a causa di Gesualdo sono destinati a tormentare più tardi lo

stesso Gesualdo. Si tratta certamente di una tecnica di prolessi e di rimandi nascosti, peraltro in questo caso disseminati chiasticamente nei capitoli che descrivono il punto più alto dell'ascesa e il punto più basso della discesa del mastro, che costruisce la trama allegorica del romanzo. Ma prima di sviluppare questo concetto, è necessario approfondire altri esempi.

3.2. Cani, sogni e coliche

Indimenticabile è, per il lettore del *Mastro*, l'immagine del cane nero dei Motta, accovacciato sul petto di don Ferdinando, stralunato sognatore, con quella coda «lunga, lunga che non finiva più», che gli si attorcigliava al corpo «al pari di un serpente»⁴⁴.

A ben vedere, tra i molti animali che popolano il romanzo, il cane è tra i più presenti: il lemma, infatti, rivela un'elevata occorrenza e appare in diversi contesti d'uso⁴⁵. Tanto per fare un esempio, il termine ricorre in espressioni formulari metaforiche del tipo fare/essere/comportarsi “come cani e gatti”⁴⁶; o ancora vivere “da cani”, o essere “solo come un cane”. In altri casi, rimandando a un referente ben preciso, il termine perde il suo senso metaforico, descrivendo null'altro che un animale: il cane dei Motta, il cane della Rubiera, i cani che percorrono le vie di Vizzini o guidano il bestiame nella Canziria. Ciò non toglie che questo animale porti con sé una serie di valenze simboliche, che ne rivelano la natura polimorfa e ambigua, di animale per certi versi totemico, amico e nemico, collocato al confine tra il mondo della veglia e del sogno, dunque tra il mondo della percezione fenomenica e il mondo dell'inconscio.

Si nota subito che i cani randagi che abitano il paesetto e la sua campagna appaiono nelle ore di semi-oscurità, all'alba o al tramonto, abbaiano, latrando, “uggiolando”, accentuando l'atmosfera lugubre della notte, spezzando il silenzio nei momenti di maggiore tensione. Dopo l'allarme che interrompe il silenzio delle prime ore dell'alba, nell'ampia distesa nera dell'Àlia si diffonde l'“uggiolare lugubre dei cani”⁴⁷. Ripetendo la struttura sintattica del primo paragrafo, con la percezione di un'azione durativa veicolata dall'indicativo imperfetto, ultima concessione al registro lirico e al cronotopo ciclico dei *Malavoglia*⁴⁸, improvvisamente interrotto da quel “tutt'a un tratto” e dal passato remoto, che preannunciano una brusca virata verso il nuovo cronotopo del *Mastro-don Gesualdo*, all'uggiolare lugubre dei cani (preceduto da un imperfetto, “diffondevasi”) fa seguito un altro passato remoto, introdotto da un avverbio temporale, “e subito”:

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Àlia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo

altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un *uggiolare lugubre di cani*. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso [...] (I, 1, pp. 1-2)

L'uggiolare lugubre dei cani, sin dalle prime pagine appare dunque connesso ad eventi luttuosi. In altri casi a "uggiolare" il narratore preferisce "abbaiare", verbo che si registra in diverse occasioni (almeno quattro) nel secondo capitolo della parte IV, dopo che Tavuso, Zacco, Gesualdo e altri aspiranti rivoluzionari, lasciano la farmacia di Bomma, sede delle riunioni dei carbonari:

— Ssst!... un fischio!... verso i Cappuccini!... — Il barone mise mano alla pistola: *tutti con un gran batticuore. Si udirono abbaiare dei cani*. (II, 2, p. 229)

Al suono lugubre del latrare dei cani nella notte il narratore associa un altro rumore, quello concitato e tutto interno del cuore che batte in preda al timore di essere scoperti. Spaventato, Gesualdo come Zacco fugge, ma è raggiunto da Nardo che informa il padrone della presenza della Compagnia d'Arme in casa sua. Ancora, mentre da lontano si può osservare il castello luccicare, «si udivano di tanto in tanto delle voci: un mormorio confuso, dei passi che risuonavano nella notte, *dei cani che abbaiavano per tutto il paese*»⁴⁹. Infine, dalla casa di Diodata, dove Gesualdo si è rifugiato, nel corso di un confronto con l'ipocrita Nanni l'Orbo, che non comprende le intenzioni del padrone, si ascoltano ancora i cani, ma questa volta l'aspetto incoativo dell'azione ha lo scopo di incalzare la narrazione, sottolineando la tensione crescente⁵⁰: «*Cominciarono ad abbaiare anche i cani del vicinato*. — Vuoi la chiusa del Carmine?... un pezzo che ti fa gola!»⁵¹.

In questo capitolo la presenza dei cani segnala l'illecito e la segretezza, sempre sul punto di essere messa a rischio. Nella parte III, capitolo 1, i cani non solo invitano ancora una volta al sospetto e alla diffidenza ma, in un contesto ancora crepuscolare, che però non è più quello delle riunioni segrete, bensì quello dell'epidemia del colera, sono più esplicitamente forieri di morte, uniche presenze ad aggirarsi per le strade vuote:

Prima di sera cominciarono a sfilare le vetture cariche che scappavano dal paese. Dopo l'avemaria *non andava anima viva per le strade*. Giunse tardi una lettiga, che portava don Corrado La Gurna, vestito di nero, col fazzoletto agli occhi. *I cani abbaiarono tutta la notte*. (III, 1, p. 336)⁵²

E infatti, sempre in III, 2, condotta la famiglia a Mangalavite per sfuggire il colera,

Gesualdo, poco interessato al cicalcio di donna Sarina, «*tendeva l'orecchio all'abbaiare dei cani*, al diavolo che facevano oche e tacchini nella corte, a *un correre a precipizio*»⁵³, quasi in attesa di chissà quale segnale, finché l'arrivo del camparo non annuncia l'aggravarsi delle condizioni del padre, prossimo alla morte.

In un'atmosfera che sembra, poi, recuperare le prime pagine del romanzo, con il ritorno della bella sera e del cielo formicolante di stelle sopra Mangalavite, o ancora l'idillio della Canziria, ma il cui registro è, in effetti, attirato dall'adozione del punto di vista di Isabella⁵⁴, nel capitolo 3 della parte III il silenzio e la malinconica serenità notturna sono interrotti inizialmente dal ragliare della mula che Gesualdo aveva portato con sé quando aveva raggiunto il padre morente. La mula è però un animale benefico, appartenente alla “natura seconda”⁵⁵, dunque già animale-roba, e il suo ragliare indica per Gesualdo il ritorno a casa. Ma ecco che l'abbaiare dei cani (complice la sintassi con l'uso del passato remoto introdotto da un avverbio di tempo, secondo usuali modalità) sovverte il ritmo narrativo, preannunciando una nuova catastrofe familiare. Di grande effetto artistico è l'alternanza di atmosfere sonore piene e vuote (l'abbaiare dei cani, le voci e il calpestio precipitoso, il silenzio improvviso):

Potevano essere due ore di notte quando arrivarono alla Fontana di don Cosimo, con una bella sera stellata, il cielo tutto che sembrava formicolare attorno a Budarturo, sulla distesa dei piani e dei monti che s'accennava confusamente. La mula, sentendo la stalla vicina, si mise a ragliare. *Allora abbaiarono dei cani*; laggiù in fondo comparvero dei lumi in mezzo all'ombra più fitta degli alberi che circondavano la casina, *e s'udirono delle voci, un calpestio precipitoso come di gente che corresse*; lungo il sentiero che saliva dalla valle si udì un fruscio di foglie secche, dei sassi che precipitarono rimbalzando, quasi alcuno s'inerpicasse cautamente. *Poi silenzio*. (III, 3 p. 371)⁵⁶

Nanni l'Orbo, intanto, vero cane da guardia e da caccia, con le orecchie tese e l'occhio attento (lo stesso sguardo che in I, 1 aveva già colto altre ombre nella casa in fiamme dei Trao), si mette alla ricerca di nuove tracce. L'enfasi è non più sul rumore, ma sul silenzio dei cani.

— *I cani poi come fossero allopizzati!* — osservò compare Nanni con quel fare misterioso. — Se non ero io, che ho l'orecchio fino... [...] Allora ho mandato Nunzio sul ponticello, mentre io con Gesualdo arrivavo dalla parte del palmento... Sissignore, dov'è alloggiata donna Sarina col nipote... *Se i cani sono stati zitti, dicevo fra di me...* (III, 3, p. 372.)

Ma assieme alla prevalente funzione simbolica o, prediligendo la definizione di Luperini, allegorica, del cane quale animale infero, foriero di sventure e catastrofe, associato alla malattia e alla morte⁵⁷, con il suo lugubre “uggiolare” notturno, è individuabile, pur in una dimensione ristretta e riservata a rari, selezionati momenti, una funzione benefica, positiva. Così è nella Canziria, nel mondo della natura “seconda”. Qui, dove si svolge con «toni umbratili» «l'idillio quasi inespresso, tutto “mezzi sentimenti”, tra Gesualdo e Diodata»⁵⁸, per qualche istante è possibile un ritorno al registro lirico. Come la mula, anche i cani assumono accezione positiva, in quanto numi protettori della “roba”⁵⁹, animali fedeli al padrone, raro esempio di quell'affetto e di quella serenità domestica al quale Gesualdo aspira e che, amaramente, non troverà più al di fuori del benvenuto dei cani e della dolcezza animalesca di Diodata:

Allorché finalmente Gesualdo arrivò alla Canziria, erano circa due ore di notte. La porta della fattoria era aperta. Diodata aspettava dormicchiando sulla soglia. Massaro Carmine, il camparo, era steso bocconi sull'aia, collo schioppo fra le gambe; Brasi Camauro e Nanni l'Orbo erano spulezzati di qua e di là, *come fanno i cani la notte*, quando sentono la femmina nelle vicinanze; e *i cani soltanto davano il benvenuto al padrone, abbaiano intorno alla fattoria*. (I, 4, pp. 94-95)

Nella Canziria, Diodata, “donna-marmotta”, “donna-cane” dai grandi occhi buoni, fedele compagna del padrone, Brasi Camauro e Nanni l'Orbo, sono assimilati ad animali domestici, completamente integrati in quello che appare il loro “habitat” naturale⁶⁰. In questi casi, il lemma compone quella serie di metafore zoomorfe cui il narratore attinge frequentemente, ma la valenza positiva rimane confinata a Diodata. Si noti, infatti, l'impiego parodico della metafora canina in contesti legati ai due fratelli Trao, ad esempio in occasione della festa in casa Sganci, in I, 3, quando don Ferdinando è osservato nell'atto di sporgersi dal balcone allungando il collo verso Piazza Grande «al pari di una tartaruga [...], *il codino ricurvo, simile alla coda di un cane sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose*»⁶¹. Lo stesso può dirsi del fratello Diego, ritratto, ormai malato, mentre se ne sta sdraiato «*nella cameretta sudicia, sdraiato su quel lettuccio che sembrava un canile*».⁶²

Man mano, poi, che, nel corso di II, 3, le condizioni di Don Diego si aggravano, l'espressione idiomatica “esser solo come un cane” è ripetuta più volte, quasi fosse un ritornello:

— Don Diego!... — rispose il sagrestano; e fece il segno della croce, quasi massaro Fortunato avesse potuto vederlo al buio. — *Solo come un cane!*... me lo lasciano sulle spalle!... (II, 3, p. 243)⁶³

Nello stesso capitolo, un riferimento cursorio al «*cane nero dei Motta*», che «*uggiolava per la piazza, come un lamento*», anticipa il sogno di don Ferdinando⁶⁴. Il fatto che il cane nero dei Motta sia accomunato ai tanti cani randagi che vagano per le vie desolate dimostra, almeno a livello inconscio e dal punto di vista dei fratelli Trao, che, in qualche modo, Gesualdo Motta è portatore di disgrazie al pari delle nefaste figure canine che percorrono il romanzo. E, infatti, Giancarlo Mazzacurati individuava nel sogno di don Ferdinando «un'allegoria del suo personale destino e di quello della famiglia, che si estingue cedendo ai Motta l'ultimo sangue (quello di Bianca)»⁶⁵.

Non è un caso che, avendo provocato, volente o nolente, la fine e la solitudine dei fratelli Trao, il costruito “esser solo o peggio di un cane” finisca per coinvolgere anche Gesualdo e la sua sfera degli affetti. Così, quando in III, 3 il padre, Nunzio Motta, è ormai in punto di morte, si legge: «*Che lo fate morire peggio di un cane?...*»⁶⁶; «Intanto bisognava pensare a seppellire il morto, *senza un cane che aiutasse, a pagarlo tant'oro!*»⁶⁷. Finché il cane non diventa Gesualdo stesso: è paragonato a un «cane alla catena»⁶⁸ quando scopre la relazione della figlia con La Gurna; quando anch'egli è malato e nascosto dai parenti prima in casa del Marchese Limòli e poi, ironicamente, in casa di don Ferdinando, Gesualdo appare a Grazia, l'ultima ad assistere il malato, «dimenticato, nel suo cantuccio, *come un cane malato*»⁶⁹. Le parole di Grazia quasi ripetono quelle di don Luca negli ultimi istanti di vita di Don Diego.

Ma quando, invece, il narratore si eclissa assumendo il punto di vista del popolo, dei “villani” e degli “affamati”, che si aspetta la rivoluzione, la solitudine del cane diventa quella del lupo, nell'immaginario verghiano simbolo della fame, tanto dell'eros fagico della Lupa, quanto della fame di roba:

Le sole finestre che rimanessero chiuse erano quelle di don Gesualdo Motta. Lui il solo che se ne stesse *rintanato come un lupo*, nemico del suo paese, adesso che ci s'era ingrassato [...] (IV, 3, 453)

La condizione esistenziale dei personaggi del *Mastro-don Gesualdo* è legata alla morte, alla solitudine, all'incomunicabilità, alla prigionia delle proprie vane ambizioni che impediscono la creazione di legami affettivi sinceri e duraturi. In questo modo Verga ha realizzato la tragedia moderna⁷⁰. Il cane è dunque un'altra “allegoria vuota” di questa condizione.

Ma ecco che un altro elemento connette il cane alla malattia e alla colica, chiudendo il cerchio delle simmetrie.

Nella parte IV, si è visto, la colica non compone più una similitudine quanto piuttosto

il quadro clinico della malattia di Gesualdo. Al contrario, mentre la presenza fisica dell'animale inizia a diradarsi, nell'ultima parte del romanzo il cane perde la valenza allegorica (o simbolica) del sogno per acquisirne una metaforica, divenendo termine di paragone volto a descrivere l'intensità della sofferenza di Gesualdo. Se la tubercolosi dei Trao è associata a un "baco" che rode lentamente i corpi dall'interno, e il colera è una "bava di lumaca" che miete vittime "come le mosche"⁷¹, il cancro di Gesualdo assume ora la forma di un "cane arrabbiato", del cane di San Vito martire, che divora lo stomaco dalle viscere⁷², con moto inverso rispetto al cane nero dei Motta accovacciato sopra al petto di don Ferdinando.

Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito; *gli erano venuti dei crampi allo stomaco che gli mettevano come tanti cani arrabbiati dentro.* (IV, 3, p. 457)

— Ah! — rispose lui. — Non è questo, no, signor marchese. È che lo stomaco non mi dice. *L'ho pieno di veleno! Un cane arrabbiato ci ho.* (IV, 4, p. 477)

Lui, poveraccio, confinato in letto, si rodeva in silenzio; non osava ribellarsi al cognato e alla sorella; pensava ai suoi guai. *Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui.* (IV, 4, p. 484)

Il repertorio delle immagini da cui sono tratti i paragoni non può più essere quello del mondo onirico, bensì quello del folklore: così l'immagine del cane arrabbiato di San Vito martire si iscrive «per intero e radicalmente, nell'orizzonte percettivo e persino pragmatico dei personaggi»⁷³; uno spostamento che «stimola, anzi che impedirla, una costruzione allegorica trascendentale»⁷⁴.

3.3. I corvi, il carnaio, le coliche

Giustamente De Cristofaro ha parlato della costruzione di un sistema allegorico costruito a distanza («de lohn»)⁷⁵. A dimostrarlo non è solo l'uso che il narratore fa delle immagini della colica e del cane, nella loro accezione figurata e letterale, ma anche di un altro animale, nominato solo in tre occasioni, e cioè il corvo, apparso nel corso del celebre capitolo 4 della parte I a completamento dell'allegoria vuota della morte.

Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato [...]. Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli

bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverio.

[...]

I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse. (I, 4, p. 93)

Quasi per lasciare intuire l'esistenza di un disegno perfettamente simmetrico, attentamente studiato dal narratore, in IV, 4 tornano i corvi, tornano le carni; agli occhi aperti che brillano nel cavo degli occhi corrispondono invece gli occhi chiusi di Gesualdo per fuggire al supplizio della sorella Speranza; infine, in luogo delle sedie dei giurati di II, 1, torna l'agitarsi nel letto "come" al sopraggiungere di un'altra colica:

Ora calavano i corvi, all'odor del carname. Il malato chiudeva gli occhi per sfuggire quel supplizio, e agitavasi nel letto come al sopraggiungere di un'altra colica. Talché Diodata se ne andò senza poterlo salutare, a capo chino, stringendosi nella mantellina. Speranza tornò al fratello, tutta amorevole e sorridente. (IV, 4, pp. 486-487)

4. **Trarre le somme: esempi di note per il commento digitale**

Venendo alla prassi del commento digitale, un primo livello esplicativo dovrà dunque "parafrasare" il testo ove si renda necessario, spiegando il senso delle espressioni metaforiche, individuando i riferimenti culturali che si celano dietro paragoni tratti dal folklore, e così via.

Nel caso di espressioni come "avere la colica", la nota esplicativa potrà essere presentata in tale maniera, con possibilità di rimandare a risorse esterne, come il Grande Dizionario della Lingua Italiana:

<seg type="explgen" ana="#seg_MDG_explgen_Colica">quasi avessero la colica </seg>

Aver la colica, ossia contrazioni spasmodiche e dolorose dell'intestino, soprattutto crasso, come segnala il GDLI. Nel MdG l'espressione ricorre altre volte a partire dalla parte II, ad indicare malessere fisico o psicologico.

Il pointer di terzo livello proporrà una breve nota interpretativa:

<ptr type="general" target="#N_MDG_comm_Colica"></ptr> Etichetta. "Quasi

avessero la colica”

L’espressione è usata come secondo elemento di paragone per descrivere un gesto ben preciso, quello dell’agitarsi sulle sedie o del piegarsi in due a causa di un forte disagio emotivo (in particolare frustrazione, rabbia, rancore): così i giurati in II, 1, e la Baronessa Rubiera in II, 5. Il gesto, assimilato a quello di chi soffre a causa della malattia, è espressione del geloso possesso della roba e, in entrambi i casi, Gesualdo Motta è colui che, mettendo a repentaglio l’acquisizione o il mantenimento della roba, scatena negli altri questo malessere. È allora significativo che le restanti occorrenze del termine (nella parte IV) non servano più a comporre la similitudine, quanto piuttosto a definire il quadro diagnostico della malattia di Gesualdo Motta. Sono, cioè, espressione di un malessere psico-fisico, se non esclusivamente fisico. All’altezza della parte II, l’espressione è una prefigurazione dello stato di decadenza di Gesualdo Motta.

Rischierebbe di confondere il lettore, e non apporterebbe alcun beneficio all’operazione di commento, marcare il lemma “cane” ogni volta che compare nel testo. Meritano invece di essere marcate porzioni di testo, espressioni o lemmi connotati in senso metaforico, simbolico-allegorico. Bisognerà allora decidere, a seconda del contesto, se prediligere una nota di livello esplicativo o ermeneutico, a seconda degli elementi che si ritiene di dover mettere in luce, con possibilità di rimandare a una eventuale scheda esterna di sintesi e approfondimento.

Si presenta di seguito un ulteriore esempio relativo al cane arrabbiato di San Vito. Ad un primo livello si proporrà una breve ricostruzione della figura del Santo e della sua iconografia, al fine di rendere perspicuo il livello metaforico del testo: l’operazione tende dunque alla spiegazione e alla parafrasi.

<seg type=”explgen” ana=”#seg_MDG_explgen_CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire”>il cane arrabbiato di San Vito martire</seg>

Secondo la tradizione, martire bambino, nato al tempo dell’Imperatore Diocleziano, dunque nel III secolo d.C., originario della Sicilia o della Basilicata. Il suo culto è comunque diffuso in molti luoghi dell’Italia e dell’Europa. (Domenico da Noci 1858⁷⁶).

San Vito martire è annoverato tra i santi Ausiliatori e invocato dai fedeli in soccorso di diverse malattie, fra cui la corea (anche detto ballo di San Vito), caratterizzata da violente e involontarie contrazioni muscolari, e la rabbia. Nell’iconografia popolare è spesso raffigurato accompagnato da un cane o da un gallo bianco. L’immagine del cane “arrabbiato”, dunque idrofobo, affetto da rabbia, attinge dunque al folklore popolare e rimanda alla costellazione dell’iconografia del santo.

Nel romanzo è in qualche occasione nominata la Chiesa di San Vito, segno che il culto e il

folklore legato al santo era ben presente agli abitanti di Vizzini.

Al secondo livello (ptr. Type="bibl") si proporrà un approfondimento bibliografico volto a ricostruire le variazioni iconografiche del santo, raffigurato in compagnia del gallo bianco o del cane nero (con possibilità di agganciare delle risorse esterne come immagini), riportando notizie sul folklore locale, sulle pratiche utilizzate contro il morso del cane affetto da rabbia, attingendo a fonti come l'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», diretto da Pitre e Salomone-Marino.

```
<seg type="explgen" ana="#seg_MDG_explgen_CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire">il
cane arrabbiato di San Vito martire</seg> <ptr type="bibl"#N_MDG_
CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire"></ptr>
```

Nella Bibliotheca Sanctorum, v. XII, Ist. Giovanni XXIII, Roma 1969, alla voce corrispondente, San Vito è ricordato per essere stato annoverato nel Medioevo tra i santi Ausiliatori, «invocato contro parecchie malattie, fra cui la corea o ballo di San Vito e la rabbia» (Bib. Sanct. 1969).

Come già segnalato da De Cristofaro, nell'iconografia del Santo, il cane idrofobo costituirebbe «soltanto una variante secondaria», per di più propria della penisola italiana, «laddove la scelta maggioritaria vedeva, al fianco del santo Ausiliatore, un demoniaco gallo bianco» (De Cristofaro 1998: 67 nota) Nella Bibliotheca Sanctorum, dove si distingue un'iconografia latina da una germanica, si ricordano rappresentazioni del Santo con la palma del martirio in mano, accanto a o immerso nella caldaia di pece bollente, con riferimento alla modalità del martirio, accompagnato da un gallo bianco. Se in genere è rappresentato come un giovane, in altri casi, ha le sembianze di un uomo adulto. Un esempio del santo in versione adulta accompagnato dal gallo è quella del busto custodito nel Castello di Karlštejn in Cecoslovacchia (BustodiSanVitoegallo.png)

Finamore, nel settimo volume dell'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», diretto da Pitre e Salomone-Marino, conferma che «in quasi tutto l'Abruzzo, patrono della rabbia è ritenuto San Vito». Discute poi quali pratiche utilizzare come rimedio contro il morso del cane: «il primo rimedio è di applicare sulla ferita una ciocca di peli del cane che ha morso». Per accertarsi che il cane sia effettivamente rabbioso bisogna invece portare «a benedire, nella chiesa della Madonna del Ponte, (meglio se il pane è benedetto prima nella chiesa di S. Vito) due panini, de' quali poscia uno si dà al cane sospetto e l'altro lo mangia chi è stato morso. Se il cane mangia di quel, ciò vuol dire che non è arrabbiato». (Finamore 1888:199-200⁷⁷)

Il Ferraro, rispondendo a una lettera del Pitre, nel medesimo volume, conferma che anche San Vito in Monferrato «è ricordato come il Santo che è *sopra i morsicati dai cani*», confermando l'esistenza di una pratica analoga a quella abruzzese e ricordando anche che a Mazzara i fedeli, per guarire l'idrofobia, usavano tagliare «pezzetti dalla porta di San Vito, e bevevano acqua della sua chiesa» (Ferraro, 1888: 257⁷⁸).

Il terzo livello, ermeneutico, (<ptr type= “comm” target=#<N_MDG_CaneArrabbiatodiSanVitomartire_nota></ptr>), comporrà il materiale, spiegando la metafora del cane arrabbiato e richiamando alla memoria del lettore il cane dalla coda di serpente di don Ferdinando, svelando il passaggio dal livello simbolico del sogno a quello metaforico, in funzione della costruzione del tessuto allegorico. Per tale ragione, è opportuno marcare, seguendo la medesima logica (almeno una nota di primo livello ed una ermeneutica) anche “sognava” e il “cane nero dei Motta” del sogno.

Un tale graduale livello di approfondimento del commento metterà anche il lettore inesperto nelle condizioni di ottenere degli strumenti per la comprensione del testo letterario, garantendo al contempo libertà e autonomia nella valutazione del livello di approfondimento cui attingere.

5. Tra simbolo e allegoria. Le schede di approfondimento critico del portale “Verismo Digitale”

Il brano che vede Gesualdo attraversare la Gola del Petrajo e imbattersi nei corvi e nell’anziano scalpellino, indubbe immagini di morte, è stato commentato tanto in chiave simbolica, quanto allegorica rispettivamente da Vitilio Masiello e da Romano Luperini⁷⁹. E così, senza sciogliere sinora la questione, in questo contributo si sono adottate, con intento solo apparentemente sinonimico, entrambe le categorie. Non si potrà negare, ad esempio, che il linguaggio adoperato dal sogno sia per sua natura simbolico, benché nel romanzo, come ha sottolineato Mazzacurati, il cane nero diventi «allegoria» del «personale destino» di Ferdinando e «di quello della famiglia»⁸⁰.

Come è noto, Romano Luperini preferisce addebitare ai *Malavoglia* il registro lirico-simbolico (che si alterna al «mimetico umoristico» o «realistico caricaturale» tipico del paese), dal momento che nel *Mastro-don Gesualdo*, venendo a mancare l’unità lirica di uomo e paesaggio viene meno anche il regime delle *corrispondances* tipico del sistema simbolico⁸¹.

Questa complessa e apparentemente contraddittoria questione potrebbe non trovare spazio adeguato nel commento al testo, giacché non risulta limitata a pochi luoghi testuali, come gli esempi riportati hanno dimostrato, ma pervade l’intero romanzo, costruendo appunto un “sistema”, una “tessitura”, un “ordito” nascosto tra le maglie della narrazione realista. Pertanto, sarà il caso di agganciare alle singole note di commento, ogni qual volta se ne renda necessario, una scheda di approfondimento esterna.

L’apparente contraddizione tra sistema simbolico e allegorico⁸² è abilmente sanata da Andrea Manganaro, allorché ripercorre *ab origine*, passando dalla definizione di Goethe sino

all'allegoria moderna introdotta da Benjamin, il significato di simbolo e allegoria. Secondo Goethe⁸³, con il simbolo lo scrittore vede nel particolare l'universale; con l'allegoria cerca il particolare in funzione dell'universale. Già nell'accezione di Goethe, prosegue Manganaro, si evince che nell'allegoria si intravede una mancanza di coincidenza tra fenomeno e significato, e pertanto implica la volontà di conoscenza, mentre del processo simbolico è tipica l'intuizione. Su queste premesse, per Walter Benjamin l'allegoria diventa allora la forma della non sintonia, della scissione, dell'alienazione della vita nella modernità: è l'uomo alienato da sé stesso. Questa concezione, secondo Luperini, troverebbe riscontro nell'interpretazione che Bachtin dà della forma romanzo, il quale sancisce la nascita dell'uomo moderno, e la fine del mondo epico, e nell'opposizione narrazione-descrizione teorizzata da Lukács, la quale implica l'opposizione fra la partecipazione solidale ai destini del mondo (narrazione) e il distacco o l'estraneità da quest'ultimo, dunque frantumazione del reale (descrizione).

Nel romanzo moderno l'uomo si troverebbe in uno stato di continua allegoria, cioè di perenne scissione. L'interpretazione di Romano Luperini, come esplicitamente dimostra nei suoi saggi, si muove su un asse che coinvolge la concezione dell'allegoria di Benjamin, quella del romanzo di Bachtin, e la distinzione tra narrazione e descrizione avanzata da Lukács: quella presente nel *Mastro* è dunque allegoria vuota della modernità, dell'uomo scisso, che troverebbe una corrispondenza strutturale nel montaggio per "blocchi" o episodi del romanzo.

La gola del Petrajo, scrive Luperini, corrisponde all'allegoria barocca di Benjamin, ruotante attorno all'immagine dello scheletro e del cadavere; la corsa verso il tempo è corsa verso la morte, dove la morte è «fine sostanziale»; il mito del viaggio, dissolto da quel «terribile dissacratore» che è Verga, è viaggio verso la morte⁸⁴.

Ciò non significa che nel *Mastro-don Gesualdo* l'orizzonte del simbolo sia del tutto escluso. Simbolo e allegoria, semmai, si trovano a coesistere, incoraggiando il lettore a districarsi tra l'intuizione dell'una e la comprensione dell'altra, in un processo interpretativo dialettico che mira alla sintesi: «Gli incontri epifanici di Gesualdo, puntando sul valore simbolico di alcune immagini si offrono all'intuizione immediata del lettore. Ma essi con l'intera vicenda di Gesualdo contribuiscono a creare il tessuto allegorico del romanzo, di cui singolarmente costituiscono l'ordito simbolico»⁸⁵.

OTTAVIA BRANCHINA

Note

¹ G. Mazzacurati, *Commentare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 285-298, a pp. 286-287. Ma nello stesso volume si veda anche il saggio di M. Fusillo, *Commentare*, in *Il testo letterario*, cit., pp. 31-56.

² G. Mazzacurati, *Commentare*, cit., p. 289.

³ Ivi, p. 287.

⁴ A. Saccone, «Quando il testo si spoglia e si riveste». Giancarlo Mazzacurati commentatore di classici della narrativa italiana, in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, a cura di E. Abignente-F. Cattani-F. De Cristofaro-G. Maffei-U. M. Olivieri, *Between*, VI, 12, 2016, pp. 1-16, a p. 8; e cfr. R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, in Id. *Il tramonto della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 47-56, e Id., *La critica, la scienza e l'ermeneutica*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>. Sull'interpretazione cfr. anche E. Garroni, *Interpretare*, in *Il testo letterario*, cit., pp. 245-282.

⁵ P. Cataldi, *Commento e Parafrasi*, in Id., *La strana pietà. Schede sulla letteratura e la scuola*, Palumbo 1999, pp. 233-248.

⁶ Ivi, p. 237.

⁷ Ivi, p. 238.

⁸ G. Compagnino, *Istituzioni di critica e metodologia letteraria*, a cura di A. Manganaro-A. Allegra-O. Branchina, Bonanno editore, Catania 2024, p. 42.

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, p. 45.

¹³ Ivi, p. 43.

¹⁴ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014, pp. 161-243: 163-164.

¹⁵ R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 51.

¹⁶ Id., *La critica, la scienza e l'ermeneutica*, cit., p. 2; cfr. G. Compagnino, *op. cit.*, per il quale non esistono in effetti infinite interpretazioni, ma una sola, coerente con il testo, che con il tempo viene completata (cfr. *ivi*, p. 45).

¹⁷ R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 51. Cfr. anche A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*». *Resistenza della critica e dell'insegnamento della letteratura*, in Id., *Per la didattica della letteratura italiana*, Bonanno editore, Acireale-Roma 2020, pp. 35-46: 35-36; 41.

¹⁸ A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*», cit., p. 35.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ *Ibidem*. La citazione ripresa da Manganaro è tratta da E. Auerbach, *Sullo scopo e il metodo*, cit. da A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*», cit., p. 43.

²² A. Saccone, *op. cit.*, p. 3. E cfr. G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Einaudi (PBE), Torino 1998.

²³ A. Saccone, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992.

²⁵ A. Saccone, *op. cit.*, p. 3.

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, Arnoldo Mondadori Scuola, Milano 1992.

²⁸ A. Saccone, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ L.P. Barbarino-E. Conti-C. D'Agata -M. Grasso-N.M.L. Martines-E. Vitale, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD (Catania 28-30 maggio 2024), a cura di A. Di Silvestro-D. Spampinato, AIUCD, Università di Catania 2024, pp. 252-259. Cfr. anche, per quanto riguarda *Vita dei campi*, G. Zisa, *Per una lettura antropologica di Verga: tra codifica e georeferenziazione*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 210-214.

³⁰ C. D'Agata-A. Di Silvestro-A. Sichera, *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, in *Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XXXIII, 2022, pp. 263-280, a p. 277.

³¹ Per i vantaggi del digitale rispetto al cartaceo cfr. C. D'Agata-A. Di Silvestro-A. Sichera, *op. cit.*, p. 266.

³² Ivi, p. 253.

³³ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. X, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993 e G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, edizione

critica a cura di Carla Riccardi, Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XI, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993.

³⁴ Cfr. la nota di commento all'incipit del primo capitolo della seconda parte, nella quale Mazzacurati avanza già l'ipotesi che il narratore che apre il capitolo con la voce del battitore abbia «riflettuto o istintivamente messo a frutto lezioni alte (forse anche del Dostoevskij in francese di cui abbondava la sua biblioteca) sulla forma-romanzo più recente [...]». G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 189.

³⁵ Cfr. il piano dell'opera delle Edizioni critiche dell'Epistolario di Giovanni Verga, incluso nell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea.

³⁶ Cfr., solo a titolo esemplificativo, i risultati dei lavori delle numerose giornate di studio e dei congressi raccolti in diversi volumi: *A scuola con Giovanni Verga, Annali della Fondazione Verga* a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, n.s. XV, 2022; *Verga oggi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 24-25 novembre 2022), a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2024; *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*. Atti del Convegno Internazionale (I Sessione, Catania 5-7 dicembre 2022, II Sessione, Catania 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri-G. Longo-A. Manganaro, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Leonforte 2023, 2 voll.

³⁷ G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 159-160.

³⁸ Le citazioni, salvo diversa segnalazione, sono tratte dalla princeps, G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Treves 1890, cioè dalla lezione messa a testo per l'edizione del Commento digitale del *Mastro-don Gesualdo*. D'ora in avanti indicata MdG. Con la sigla NA si indica l'edizione del *Mastro-don Gesualdo* 1888, pubblicata sulla *Nuova Antologia* dal luglio 1888 al dicembre dello stesso anno.

³⁹ «Junghianamente l'Ombra», secondo Vilitio Masiello. Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, pp. 81-99, a p. 91.

⁴⁰ MdG, IV, 3 p. 485.

⁴¹ L. Russo, *Giovanni Verga* (1934), Laterza, Roma-Bari 1986, p. 245.

⁴² A. Manganaro, *Verga*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2011, p. 144. E cfr. R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, p. 77: «Il cancro stesso che rode le viscere di Gesualdo è giustamente vissuto dal protagonista come una metafora della roba, come la conseguenza obbligata delle ansie e delle preoccupazioni evocate dalla logica economica».

⁴³ E ancora cfr. MdG, IV, 3, p. 459 e p. 457 e IV, 5, p. 512. E si veda quanto il narratore riferisce della malattia della Rubiera, arrivando ad assumerne, per un attimo, il punto di vista, ben celato dietro la spietata e grottesca descrizione degli umori che le colano sul viso: «La bile, i dispiaceri, tutti quegli umori cattivi che doveva averci accumulati sullo stomaco, le gorgogliavano dentro, le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale» (II, 5, p. 311).

⁴⁴ MdG, II, 3, p. 245.

⁴⁵ Un ricco corpus di presenze animali nel romanzo è stato raccolto da V. Moretti, *Il mondo animale nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Bulzoni, Roma 1999, pp. 171-215. Ma per una prima indagine sul bestiario animale nel *Mastro*, con particolare riferimento al motivo della malattia e della morte, cfr. F. De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in «MLN», vol. CXIII, 1, 1998, pp. 52-78.

⁴⁶ Cfr. MdG, II, 2, p. 226 e IV 4, p. 479.

⁴⁷ Sulla sintassi percettiva del *Mastro* cfr. G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. II, pp. 433-516. Si tratta di una «sintassi percettiva, esplicita su diversi ordini» (ivi, p. 454) principalmente «orientata sul lettore» (ivi, p. 469). I due piani dominanti sono quello visuale della «figurazione pittorica», e quello di stampo uditivo, benché non manchi il piano olfattivo.

⁴⁸ Cfr. R. Luperini, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, cit., p. 5 nota 1.

⁴⁹ MdG, II, 2, p. 232.

⁵⁰ Così anche nel passo che segue: «Nel calore della disputa il barone si era addossato all'uscio di un cortile. Un cane si mise a latrare furiosamente. Zacco spaventato se la diede a gambe colla pistola in pugno, e don Gesualdo dietro di lui, ansante.» (II, 2 p. 231)

⁵¹ MdG, II, 2, p. 234.

⁵² E cfr. anche MdG, III, 2 p. 345, dove, però, la sintassi percettiva veicola il punto di vista di Isabella.

⁵³ MdG, III, 2, p. 356.

⁵⁴ Vedi G. Mazzacurati, commento, cit., pp. 320-321; 324; 326. Cfr. anche G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 451: è da contrapporre «la percezione agronomica della campagna da parte di Gesualdo» alla «percezione idillica del paesaggio campestre da parte di Isabella». Cfr. anche R. Ambrosini, *Narrazione e teatro nella lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. II, pp. 517-551, p. 530.

⁵⁵ Secondo la nota categoria di Karl Marx, ripresa da R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. I, pp. 55-80 e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 67.

⁵⁶ Sull'uso di "correre", «il verbo di moto che trionfa nella sintassi percettiva del Mastro», spesso associato a sensazioni acustiche, cfr. G. Alfieri, *Le «mezzę tinte dei mezzę sentimenti»*, cit., p. 458-462.

⁵⁷ Un altro animale acquisisce una valenza simile: il gatto abbandonato che in III, 3 si aggira miagolando per la fattoria «come un'anima del Purgatorio», proprio negli ultimi momenti di vita di mastro Nunzio (*MdG*, III, 2, p. 365).

⁵⁸ G. Alfieri, *Le «mezzę tinte dei mezzę sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 449.

⁵⁹ Cfr. «l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame» (*MdG*, I, 4, p. 103).

⁶⁰ Sul "realismo biologico" di Verga, secondo la definizione di Gino Raya, sulla «visione deterministica dell'esistenza», nonché sul folto bestiario dell'opera verghiana e sull'uso delle metafore zoomorfe cfr. V. Moretti, *Il mondo animale nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 174 (e quindi AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit.) Cfr., inoltre, M. Palumbo, *Qualche osservazione su interiorità dei personaggi e animali nel Verga dei Vinti*, ora raccolto in Id., *I soggetti della modernità. Verga, Tozzini, Pirandello, Svevo*, a cura di L. Ferraro e M. Sabbatino, Editoriale Scientifica, Napoli 2024, pp. 19-32.

⁶¹ *MdG*, I, 3, p. 42.

⁶² *MdG*, I, 6, p. 151.

⁶³ E cfr. anche II, 3, p. 245 e II, 3 p. 252.

⁶⁴ *MdG*, II, 3, p. 242.

⁶⁵ G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Mazzacurati, cit., p. 237; e cfr. R. Luperini, *Guida alla lettura* in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Luperini, cit., pp. 202-203.

⁶⁶ *MdG*, III, 3, p. 364.

⁶⁷ Ivi, p. 367.

⁶⁸ *MdG*, III, 3, p. 387.

⁶⁹ *MdG*, IV, 4, p. 482.

⁷⁰ R. Castellana, *Lo Spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022, pp. 197-217.

⁷¹ Cfr. F. De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo*, cit., p. 52.

⁷² Altrettanto efficace è il paragone con la «palla di piombo nello stomaco, che gli pesava, voleva uscir fuori» e «si contraeva, s'arrovantava, e martellava, e gli balzava alla gola, e lo faceva urlare come un dannato», e, proprio come un animale feroce, «arrabbiato», «gli faceva mordere tutto ciò che capitava». *MdG*, IV, 4, p. 489.

⁷³ F. De Cristofaro, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ Ivi, p. 68.

⁷⁵ Ivi, p. 59 nota.

⁷⁶ *Memorie storiche del glorioso martire S. Vito e de' suoi compagni S. Modesto e S. Crescenza pel p. Domenico da Noci*, Stamperia e libreria di Andrea Festa, 1858.

⁷⁷ G. Finamore, *Morso e rabbia de' cani nell'Abruzzo*, in *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Rivista trimestrale diretta da G. Pitre e S. Salomone-Marino, VII, 1888, pp. 199-200.

⁷⁸ Ivi, p. 257.

⁷⁹ Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 95 e R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit.

⁸⁰ G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 235.

⁸¹ R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit.

⁸² Peraltro, già riconosciuta dallo stesso Luperini: cfr. R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., p. 67, e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 72-73.

⁸³ Cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, introduzione, traduzione e note di S. Giametta, Bur, Milano 2013, p. 279.

⁸⁴ R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 76.

⁸⁵ A. Manganaro, *Verga*, cit., p. 172. Ma, per la questione relativa al modello descrittivo e narrativo, cfr. anche L. La Grua, *Il «Mastro-don Gesualdo» tra narrazione e descrizione*, in *Le rotte del vero. Atti dei panel di narrativa verghiana e scrittura di donne tra Otto e Novecento* (Congresso AATI, Catania, 5-9 luglio 2023), a cura di O. Branchina-N.M.L. Martines, introduzione di A. Manganaro, Siké (Euno Edizioni), Leonforte 2024, pp. 95-108.