

Alfonzetti, Andreoni Fontecedro, Angelini, Barilli, Bellucci
Berardinelli, Bevilacqua, Borsellino, Cedola, Cerami, Cigliana, Cirillo
Correllessa, C. De Michelis, C. G. De Michelis, Fasano, Ferrari
Ferroni, Frabotta, Galateria, Guglielminetti, Malerba, Mancini, Mari
Maxia, Muzzioli, Nigro, Pagliarani, Palumbo, Parrizi, Perrone, Pieri
Pomilio, Quondani, Serafini, Serrì, Savicchia, Spila, Tedesco

IL COMICO NELLA LETTERATURA ITALIANA

Teorie e poetiche

A cura di Silvana Cirillo

DONZELLI EDITORE

L'ironia disumana di Verga nell'*Ultima giornata*

di Andrea Cedola

Al centro della novella di Verga *L'ultima giornata*¹ c'è un vuoto: un cadavere senza nome. L'uomo tra i binari è l'oggetto evidente del racconto: la fisica orribile del morire e insieme la sua esemplarità. Interrogato, il cadavere parla: non della morte, della vita piuttosto, da una prospettiva «altra». Dice quello che i vivi non vedono ma che li riguarda. Lo dice da una distanza necessaria, sufficiente perché sia degno di fede. Ed è questa, innanzitutto, la sua ragione d'essere, nello spazio del testo. Ed è questa, innanzitutto, la sua ragione d'essere, nello spazio del racconto; il motivo della sua presenza critica, lì, di cadavere tra i vivi.

Poi c'è ben altro; ma fuori dallo spazio rappresentato – o più dentro, prima – nei luoghi di confine in cui lo scrittore e il nulla si frangono. Scrivere rispetto alla morte è una sfida all'assurdo: il tentativo di dare forma all'*assenza*. Lo scrittore è condannato all'inevitabile sconfitta; a constatare in sé l'insufficienza del linguaggio. La sua strategia consisterà allora nel produrre finzioni come segni intorno al vuoto. Segni che non individuano ma che del vuoto producono un'icona. «Il cadavere», scrive M. Blanchot, «è la sua propria immagine»². La presenza dell'uomo tra i binari origina la struttura spaziale del racconto verghiano come luogo dell'assenza, della morte. Il suo stare lì, il suo consistere di spoglia diviene il segno stesso, l'immagine del vuoto, poiché il *morire* che egli incarna dal suo corpo disfatto si propaga all'intero tessuto del mondo circostante (in quanto spazio narrato), e lo informa, lo denota. Ancora Blanchot:

La presenza cadaverica stabilisce un rapporto fra questo luogo e nessun luogo. [...] Qui è il cadavere, ma questo luogo diviene a sua volta cadavere: [...] il morto accaparra il suo posto gelosamente e si unisce ad esso fino in fondo,

¹ G. VERGA, *L'ultima giornata*, in *Per le vie*, Milano, Treves, 1883, ora R. Morabito (a cura di), nell'edizione nazionale, Firenze 2003, pp. 108-114, da cui si cita.

² M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino 1975, p. 226.

in un modo tale che l'indifferenza di questo posto, il fatto che esso è tuttavia un posto qualunque, diviene la profondità della sua presenza come morte, viene il sostegno dell'indifferenza, l'intimità spalancata di un *nessun luogo* senza differenza, che si deve tuttavia situare qui?³

L'indecifrabile, «gelosa» presenza di quel corpo ammantato, la potente estraneità della sua figura penetrata nel «posto qualunque» in cui la voce narrante la colloca, la sua visibile assenza mette in crisi le certezze, la presenza stessa dei vivi, malinconici contemplatori, protagonisti della novella. Il volto del cadavere come lo sguardo di *Medusa*⁴. Tutto il negativo, o il «rimosso» che la luce del giorno nell'esistenza quotidiana nasconde, tutto il *non detto* sembra riflettersi nel volto del morto, come in uno specchio oscuro. Ed è possibile interpretare le azioni dell'intreccio, svolto come un'inchiesta, quali tappe di una progressiva acquisizione del senso della *morte* come *verità della vita*. La morte rivelatrice della sconfitta dei personaggi, della distruzione già inscritta nei loro destini. Oggetto della narrazione, nell'*Ultima giornata*, divengono infatti le distinte ma analoghe reazioni dei vivi allo scandalo del cadavere, e le loro «strategie di espulsione». In tal modo l'episodio viene eroso dalla scrittura. Il corpo del suicida scompare, e subentra il vuoto perfetto che quella carne privata della vita – di questa finzione di vita, e di mondo – «spalanca» risucchiando nell'assenza lo spazio che condivide (e contende) con gli altri personaggi: la *vibratile spartizione*⁵ del reale (e la sua *ricostruzione* «fantasmagorica») che produce la complessa *testualità* del racconto.

I viaggiatori che erano nelle prime carrozze del treno per Como, poco dopo Sesto, sentirono una scossa [...].⁶

L'episodio – cioè la materia che l'autore dovrà limare sino a farla *sparire* – è tutto qui, nell'incipit. Nella *scossa* del treno. Nel primo avvertimento – nell'emersione da un vuoto che sta fra il titolo e le prime parole della narrazione – di un caso che è già successo, e che accade di nuovo, ora, per artificio scrittoria, e si ripeterà più volte nel corso della storia narrata. Già nel terzo capoverso:

³ Ivi, p. 224.

⁴ Chr. J. P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, 1987.

⁵ *La presque disparition vibratoire* di Mallarmé (*vibratile spartizione* in S. AGOSTI, *Città della testualità*, Bologna, 1994, pp. 167-178).

⁶ Cfr. la lettera di Verga, sul «ciclo dei vinti», a S. Paola Verdura (21 aprile 1878), in N. CAPPELLANI, *Vita di G. Verga*, Firenze, 1940.

⁷ G. VERGA, *L'ultima giornata*, op. cit., p. 108.

i giornali della sera raccontavano: «Oggi, nelle vicinanze di Sesto, fu trovato il cadavere di uno sconosciuto fra le rotule della ferrovia [...]»⁸.

Se a questa s'aggiungono le altre due informazioni, dare con brevi cenni poco più avanti – «volevano sapere chi fosse, e donde venisse»; «il carro che portava i resti del suicida passò» – la *fabula* del racconto è subito detta. Ma il testo verghiano è tutt'altro; tutto semmai nella disposizione ironica, *disumanizzante* dell'intreccio.

I «risultati più alti» dell'opera di Verga – notava Debenedetti⁹ – sono «al di fuori e al di sopra, non solo dei canoni, ma delle previsioni del naturalismo». Nell'*Ultima giornata* lo scrittore va ancora oltre l'oggettività, sino a far coincidere l'«impersonalità» assoluta, prodotta dalla scomposizione dei punti di vista, con la pura *orteghiana* «disumanità». In tal modo, egli quasi arriva alle possibilità estreme della letteratura: dire l'indicibile, creare l'immagine (non trasposta) del vuoto. E lo fa – in apparenza – con gli stessi mezzi di cui ha sempre disposto.

La narrazione si svolge dunque come ricostruzione dell'ultima giornata del suicida: la sua identità, le cause della tragedia. L'episodio narrato passa attraverso il filtro soggettivo dei personaggi-tesimoni, e va in frammenti, sotto il controllo *impersonale* del narratore; si disperde in brevi spezzoni temporali, riflettendosi sulla retina di chi vi assiste, nelle reazioni che provoca, nei discorsi cui dà origine; si sfalda reiterandosi, s'assortiglia nella ripetizione. D'altra parte, chi legge ricostruisce l'evento proprio combinando insieme quelle schegge: fatto e voci.

I viaggiatori che erano nelle prime carrozze del treno per Como, poco dopo Sesto, sentirono una scossa, e una vecchia marchesa, capitata per sua disgrazia fra un giovanotto e una damigella di quelle col cappellaccio grande, sgranò gli occhi e arricciò il naso¹⁰.

Il processo di espulsione del cadavere comincia dalle prime righe del racconto, con la sostanziale ellissi dell'accadimento tragico. E ciò avviene attraverso la sostituzione (eufemistica) della causa con l'effetto: la *scossa* del treno è soltanto l'effetto; la *causa* – traccia dell'evento – non viene ancora nominata. Il movimento iniziale, da cui si svolge l'intreccio, non è un *investimento* ma una semplice *scossa*. Di per sé niente di tragico. E non solo l'evento-causa è celato; anche l'effetto non è che un riflesso. La scossa è infatti avvertita dai viaggiatori (la *sentirono*), ma non è un dato oggettivo, autonomamente presente nel discorso del nar-

⁸ Ivi.

⁹ Ivi, rispettivamente alle pp. 109 e 110-111.

¹⁰ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano 1966, p. 698.

¹¹ G. VERGA, *L'ultima giornata*, op. cit., p. 108.

ratore; questi racconta ciò che viene riferito, declinando la responsabilità di quanto accade sulla pagina. Poi, subito — quasi a deviare l'attenzione di chi legge — il suo obiettivo mira le reazioni dei viaggiatori, mostrati in primo piano: la «vecchia marchesa», che «sgranò gli occhi e arricciò il naso», e gli altri:

Il signorino aveva una magnifica pelliccia, e per galanteria voleva dividerla colla sua vicina più giovane, sebbene fosse primavere avanzata. Fra il sì e il no, stavano appunto agguistando la partita, nel momento in cui il treno sobbalzò. Per fortuna la marchesa era conosciuta alla stazione di Monza, e si fece dare un posto di cupe¹².

A queste seguiranno le reazioni di altri personaggi, nel corso del racconto, a trasmettere l'accadimento e a disattivarne, al contempo, la carica drammatica: i «giornali della sera» raccontano; l'«autorità» informa, e si aggira sul posto (i «pennacchi rossi dei carabinieri»), indaga «se era il caso di un assassino» e per «sapere chi fosse» la vittima; i «contadini», trovandosi il «cadavere tra i piedi, sull'argine della strada ferrata», non sanno se fare gli scongiuri o giocare i numeri al lotto, ma «[...] avevano fatto crocchio intorno, curiosi, per vedere com'era»¹³.

E ancora: il «cantonnier», che libera le rotaie, spostando il cadavere, e *per decenza* ne copre il volto devastato; altri «curiosi», in folla, e quelli che l'avevano incontrato, ed evitato già, prima che s'ammazzasse: come il «cameriere d'osteria», che arriva di corsa «all'odore del morto come un corvo»¹⁴, e commenta: «[...] al momento in cui le ruote vi son passate di sopra, quei piedi hanno dovuto sganbettare!»¹⁵.

Quindi, le «ragazze», che continuano a parlare del suicidio, e dopo il ballo ricominciano, anche raccontando casi simili; e tutti, che alla fine di quest'ultima giornata,

[...] coi gomiti allungati sulla tovaglia, parlavano di cose tenere, cogli occhi bassi, stringendosi le mani — In questo mondo cane non c'è che l'amicizia e un po' di volersi bene. Viva l'allegria!¹⁶

Le deposizioni e i commenti dei personaggi rievocano l'episodio parcellizzandolo — in brevi sequenze, dettagli fisici, impressioni, stralci di rapporto o trafiletti in cronaca — ma il fatto, integro, vivo, non c'è. Non precede le reazioni e non affiora se non come immagine riflessa nelle parole dei personaggi. In effetti, prima ancora di avere una forma

nel racconto l'*evento* è stato già sezionato sul tavolo dello scrittore, nel suo laboratorio, per diventare finzione, *visione*. La narrazione non tocca il momento della morte e sfiora appena il cadavere; e subito lo ri-fugge, deviando sui personaggi vivi.

Uno della brigata disse che incontrare un morto la festa porta disgrazia; ma i più ne levano i numeri del lotto¹⁷.

L'evento-morte dunque scompare, sdoppiato in *scossa* e *cadavere*. L'uomo ritrovato fra i binari viene con ciò privato della sua individualità, dell'appartenenza all'istante e allo spazio del morire. Separato, cioè, dall'azione che l'ha reso presente nel racconto; la sua morte viene svuotata della persona. In tal modo, la «evidenza» fisica del dramma sarà facilmente rimossa dai binari e poi dallo spazio del testo.

Il cantonnier, onde sbarazzare le rotaie, aveva adagiato il cadavere nel prato, fra le macchie, e gli aveva messa una manciata d'erbace sulla faccia, ch'era tutta stracellata, e faceva un brutto vedere, per chi passava¹⁸.

Ma c'è un livello ulteriore, definito da una sorta di ribaltamento ironico della prospettiva: se il cadavere è mostrato dal punto di vista dei personaggi che lo circondano, avviene poi come se fosse lui a illuminarli col proprio sguardo opaco. Contemplando il volto del cadavere è come se i vivi guardassero se stessi con i suoi occhi, come se ciò che dicono di lui fosse il cadavere a dire di loro. L'ironia disumana di Verga arriva al punto, quasi impercettibile, di far sovrapporre e coincidere lo sguardo del personaggio morto con quello del narratore, il quale assume una prospettiva «infernale»: il mondo dei vivi è contemplato dal regno dei morti. E ciò che si vede da lì è la trama notturna, *tonna*, della vita. Guardando dal basso, con gli occhi nella polvere tra i binari, o fra l'erba del prato, si scorge la «verità umana»¹⁹ che sta sotto le finzioni — o illusioni — della galanteria, della giovinezza, del lusso, della cronaca, della legge, dello stato civile, delle «prove giudiziarie», dell'integrità fisica, della fortuna, dell'ordine, del pudore, della festa, dell'amore, dell'amicizia. È l'inferno di questi personaggi: la solitudine dei vivi rivelata nella morte; l'emarginazione, l'isolamento; il vuoto, cui la «lotta per la vita»²⁰, la «marca» del progresso li condanna.

Come nelle altre storie milanesi di *Per le vie*, lo scenario rappresentato nell'*Ultima giornata* — ultimo testo di questa raccolta — è la

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 110.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 113.

¹⁷ *Ivi*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. l'introduzione di Verga all'*Amante di Gramigna*.

²⁰ Cfr. la lettera sopra citata di Verga al Verdura.

realtà desolata della grande periferia urbana: il degrado e l'alienazione, la vita *inconsapevole*²¹, senza illusioni e senza possibilità di riscatto, dei ceti popolari che vivono – respinti e attratti – ai margini dei teatri e dei salotti, dei veghioni e dei «larghi viali» della città. Ora, se rovesciando la lente della sua scrittura Verga focalizza, in questa raccolta, il *negativismo* di quel *mondo di lusso* in cui aveva ambientato i romanzi giovanili, con l'assunzione del punto di vista del cadavere nell'*Ultima giornata* egli «trasfigura in mito»²² il «documento umano»²³, e riorienta tutto il libro secondo una prospettiva «verticale», interna, di *erosione* del dato oggettivo (della *tranche de vie*) e di ricostruzione delle figure e delle vicende come epifanie di drammi ed eroi archetipici.

Lo sguardo «dal basso» del cadavere, con cui si chiude la raccolta, è speculare a quello del narratore della prima novella, *Il bastione di Monforte*²⁴, qui la città è osservata dall'alto, da uno spettatore estraneo e partecipe, al cui cospetto – secondo un procedimento che Verga ha già sperimentato in due novelle collocate in posizioni cardine delle rispettive raccolte: *Fantasticherie* (la prima di *Vita dei campi*) e *Di là dal mare* (l'ultima delle *Rusticane*) – sfilano i personaggi, elementi essenziali ma indistinti di quel paesaggio urbano: la stessa folla anonima – immersa nelle medesime ombre, fra gli stessi rumori – protagonista dei successivi racconti. E poi, sin da allora, l'avvertimento di un altro fantascifico, o della memoria, nel fischio lontano del treno: l'eco di «altri luoghi», come di verità nascoste; altre vie, forse immaginate negli «occhi spalancati»²⁵, rivolti al «cielo azzurro», del suicida.

Come nel *Bastione di Monforte*, nell'*Ultima giornata* i personaggi vengono spinti a distanza: quella – ora è evidente – che separa vita e morte. Tale distanza rende il personaggio che guarda un narratore davvero omniscente, per la consapevolezza «internale», *sottile*, che egli – proprio dalla morte – ha acquistato. Un distacco «catatonico», dunque, quale strumento essenziale della visione *disumana* dello scrittore siciliano: lo sguardo del cadavere è il suo, di lui «morto» a (quel) mondo. Per creare la Sicilia di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, si sa, Verga ha dovuto prima allontanarsi dalla Sicilia reale, e «disstruggerla». Quindi ha dovuto inventare un narratore sottile come un'ombra, capace di scivolare fra i personaggi, quasi uno di loro, e restarne, allo stesso tempo, separato; a una distanza che ora, in *Per le*

vie (come nelle *Rusticane*, e poi nel *Gesualdo*), egli ristabilisce pienamente. Dalla memoria all'immaginale; dalla realtà all'arte (c'è un inferno di mezzo): ciò che avvicina il cadavere-spettatore al narratore-autore del testo, dandogli la necessaria, superiore acuità visiva, è proprio questa distanza, il comune esilio dalla vita (o da quella vita), che non gli appartiene più.

L'ultima novella dà unità al libro, al di là delle affinità tematiche e dell'ambientazione. Lo sguardo del suicida, del narratore, penetra nei corpi dei personaggi, nella trama delle «facenduoie umane»²⁶, e ne rivela il destino comune, le ragioni più intime delle sofferenze: il vuoto e la solitudine (che non sono soltanto dei «poveri diavoli», ma di tutte le «fisonomie sociali»)²⁷ come condizioni necessarie, che appartengono al «codice genetico» dei personaggi. Condizioni che emergono e si manifestano al confronto con la storia – ed esposte ai rigori dell'ambiente, alle leggi più dure della lotta per la sopravvivenza, «reagiscono» – fino a esplodere in tragedia, oppure a «implodere», schiacciando e soffocando l'individuo. La morte del suicida, nell'*Ultima giornata*, è l'emblema del «come si muore» nel mondo narrativo verghiano: i personaggi muoiono – in realtà o per metafora – e sono sconfitti, per il loro isolamento (che non è poi solo un fatto «sociale»: ma ciò riguarda un residuo d'ombra che nemmeno lo sguardo di Ade può disappare). Sono «abbandonati» dalla vita, dal consorzio dei vivi, proprio come lo è ora il cadavere; ed è questo *memento mori* ciò che i vivi davvero non vogliono vedere negli occhi medusei del suicida: l'immagine della propria «solitudine di morenti»²⁸.

Non solo quindi il cadavere viene espulso, la comunità respinge lo sconosciuto prima ancora che muoia: «I cristiani pareva che sentissero già l'odor del morto, e lo evitavano». Quel *vagabondo* dalla barba incolta (*rossa* come i capelli di Malpelo) è lo straniero, che ha «la morte negli occhi»²⁹, figura estrema dell'Altro. E tutti notano subito i *contrasegni* inquietanti con cui si presenta sulla scena: la barba, appunto; le mani «sudicie e patite», la miseria dei vestiti e delle scarpe; l'andatura fiacca (da uomo inabile – disadatto – al lavoro, «stanco morto»); il silenzio d'ombra, *elmo di Ade* che lo avvolge e lo rende «invisibile» (il silenzio denota l'alterità del suicida nel contrapporsi alla loquacità che caratterizza gli altri personaggi); l'aria distratta, assorta; l'«attitudine

²¹ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, 1975.

²² Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 701.

²³ Cfr. l'introduzione di Verga all'*Anonimo di Gramigna*, sopra citata.

²⁴ G. VERGA, *Il bastione di Monforte*, in *Per le vie*, op. cit., pp. 3-10.

²⁵ G. VERGA, *Ultima giornata*, op. cit., p. 109.

²⁶ G. VERGA, *Il bastione di Monforte*, op. cit., p. 4.

²⁷ Cfr. lettera al Verdura.

²⁸ Cfr. N. ELIAS, *La solitudine del morente*, Bologna, 1985.

²⁹ J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi*, op. cit.

sosperta», di chi, venuto «da lontano» in mezzo alla festa, non ha «voglia di ballare», e poi se ne va «col dorso curvo, come un malfattore».³⁰ Questa del suicida nell'*Ultima giornata* è la sorte dei tragici, solitari eroi la cui «disdetta» pare impressa, con simili contrassegni, nei loro stessi corpi. E da tali segni visibili che gli altri personaggi — decifrando il carattere e il destino dall'aspetto — lo giudicano. Ogni azione — e pensiero o desiderio — nei personaggi come lui è generata da un'ombra. È una forza che preme da dentro e li sovrasta; una logica fatale, indecifrabile, alla quale è impossibile sfuggire (in mare come per le vie, nei salotti o nei campi, a teatro, in guerra e in amore, nei conventi come nei caffè concerto o nelle zolfare). Ha a che fare con un distacco, un naufragio, una sconfitta di cui i *vinti* conservano pallide, indistinte tracce nella memoria. Il senso indefinito di una colpa, nemmeno sua, ma che il vinto, soggetto alla oscura ineluttabile legge di *Nemesis*, semplicemente incarna. I segni che il personaggio verghiano ha addosso sono «cicatrici» con cui la natura gli ha marchiato le carni per mostrare agli altri, e a lui, ciò che nasconde: il buio, la minaccia che — con la sua semplice presenza, col suo stare al mondo — egli porta alla comunità, alle sue certezze, ai suoi equilibri. Emblematiche, in tal senso, le figure di *Rosso* e della *Lupa*. A quelle impronte del destino l'eroe verghiano resta inchiodato, senza speranza, sino a quando — in un modo o nell'altro — verrà sacrificato.

L'uomo dalla barba rossa veste insomma, proprio come Malpelo, i panni del *pharmakos*, dell'eroe ironico tragico, così definito da N. Frye nella sua «teoria dei modi» di invenzione³¹.

Il primo stadio del processo di espulsione e sacrificio è l'isolamento. L'equivoco ironico-tragico, che taglia ogni via di fuga ai personaggi come lui (o come Ntoni Malavoglia) è che quando gli altri sentenziano: «muore perché è isolato» (è il proverbio della «mano» di Pardon Ntoni)³², in realtà intendono: «lo si isola, perché deve morire», come capro espiatorio. Così, in quanto *indizi* del suo isolamento, quei contrassegni appaiono agli altri (che restano «tutti uniti, come devono stare le dita della mano»)³³ «insegne di morte»: ancora vivo, lo *sconosciuto* dell'*Ultima giornata* ha le sembianze e si muove come un'ombra degli inferi; sembra comparire dal nulla, ed è quasi «invisibile»; come se non esistesse:

il tramvai era stato a un pelo di schiacciarlo, tanto che il cocchiere gli aveva buttato dietro un'imprecazione e una frustata³⁴.

Si aggira silenzioso come un'anima in pena, scacciato («Via, via, sempre via») e spiato, tenuto d'occhio e alla larga, temuto per istinto, come una sconosciuta minaccia: «perfino i cani l'avevano odorato, e gli abbaivano dietro»; ma poi è un cane come lui ad avvicinarlo, quasi lo riconoscesse:

[...] un cagnaccio randagio e affamato, il solo che non gli abbaiasse, e si fermò a guardarlo fra esitante e pauroso; poi cominciò a dimenar la coda. Infine, vedendo che non gli davano nulla, se ne andò anch'esso; e nel silenzio si udì per un pezzetto lo scalpiccio della povera bestia che vagabondava col ventre magro e la coda penzoloni³⁵.

Se la minaccia portata dallo sconosciuto è tutta nel suo sguardo *me-duseo*, ci penserà il *cantonniere* a coprirlo, dopo morto, con una «manciata d'erbacce» (a evitare che qualcuno ne rimanga *impietrito*). In effetti, come da vivo sembra non avere volto (non ha che la barba), al contrario da morto è *solo* volto e sguardo; non ha figura né nome ma «occhi spalancati nella faccia livida [...] tutta stracellata»³⁶.

L'atto *pietoso* del cantonniere è già una manovra di espulsione, non diversa in sostanza da quelle dei *capomastri* che da quando «si era rotto un braccio [...] se lo rimandavano dall'uno all'altro, per levarselo di fra' piedi»³⁷. Copre e nasconde l'orrore del corpo ferito, scomposto: i piedi che «devono aver sgamberato» quando il treno gli è passato sopra, e le scarpe, che addosso erano scandalosamente misere e ora sono scandalosamente mancati, separate dal corpo, «salate fuori dai piedi, di qua e di là dalle rotaie»³⁸. Un corpo massacrato, immagine di morte, il cui potere attrattivo è evidentemente irresistibile: i personaggi vi fanno «crocchio intorno, curiosi, per vedere com'è», e il *cantonniere* accorre «all'odore del morto come un corvo»³⁹.

Il morto seduce e respinge. I giornali se la cavano con un breve servizio in cronaca, senza *sbavature* patetiche: «Oggi nelle vicinanze di Sesto [...]». Il linguaggio della stampa soccorre la necessità eufemizzante — cioè «disumanizzante» — dei vivi rispetto alla morte, trasportando la tragedia in notizia: la polizia lo fa per mestiere, come lo scrittore, trasformando in «verbale» gli accadimenti; l'autorità indaga (il

³⁰ G. VERGA, *L'ultima giornata*, op. cit., p. 110.

³¹ N. FRYE, *Anatomia della critica* (1957), Torino, 1969.

³² «Per menare il veno bisogna che le cinque dita s'unitino l'un l'altro»: I *Malavoglia* (I, 2), in G. Verga, *Romanzi*, M. Pieri (a cura di), Torino, 1998, p. 309.

³³ *Ivi* (I, 5), p. 549.

³⁴ G. VERGA, *L'ultima giornata*, op. cit., p. 109.

³⁵ *Ivi*, p. 113.

³⁶ *Ivi*, pp. 108, 109.

³⁷ *Ivi*, p. 111.

³⁸ *Ivi*, p. 110.

³⁹ *Ibid.*

cadavere viene perquisito, gli si trova «una polizza del lotto in tasca»), e viglia su ogni possibile infrazione dell'ordine: il suicida, cacciandosi fra le ruote del treno in corsa, ha interrotto e rischia di rovinare la *festa dell'Ascensione*. Anche più significative sono le risposte dei contadini, attratti e fuggitivi, i quali fanno gli scongiuri o «ne levano i numeri del lotto»⁴⁰ (il che è all'incirca la stessa cosa). Poi, tutti se ne vanno alla festa, a farsi coraggio nella baldoria. «Anche gli uccelli volavano via silenziosi»⁴¹.

Le reazioni dei vivi definiscono dunque un primo piano della rappresentazione: il «come si muore» in città, per le vie. È un *documento* sulle condizioni di vita delle masse urbane e sui modelli di relazione fra gli individui in determinate situazioni sociali: il caso *esemplare* di questo anonimo suicida, del quale viene ricostruita la rapida discesa agli inferi del sistema economico (e dei rapporti che definiscono l'ambiente in cui la vicenda si svolge), la sua «carriera inversa», da operaio a manovale, da inabile a disoccupato, da *stanco morto* a cadavere.

Ma a un livello ulteriore muta, per rotazione, l'oggetto del racconto: la città diviene lo sfondo, e la tensione narrativa investe il confronto dei personaggi con lo spettro della morte («l'ombra del cadavere», allungata sul prato, al tramonto, «dai piedi senza scarpe, a guida di spaventapassere»)⁴². Se prima il morto parlava ai vivi della vita, ora — consumata la distanza che separava il loro dal suo mondo — questi contemplano in lui il vuoto che li assedia. La morte irrompe nelle storie, e le trasforma in linee di fuga, i cui tracciati il narratore segue e governa. È la tessitura ironica del racconto (ironia rivelatrice di Verga, ben più fredda ma non meno spietata di quella che i personaggi vivi esercitano sul suicida): ad essa corrisponde — nelle venature del metatesto — la formulazione di una poetica sottostante al verismo: la morte come fondamento e presupposto della narrazione. La verità non detta, infatti, svelata dal corpo del cadavere, è proprio l'ombra infera da cui il personaggio verghiano trae origine; ed è in quell'ombra che i personaggi, secondo Verga, ci somigliano. La vita si specchia nell'arte, ma come in un'acqua buia.

D'altra parte, l'immagine del cadavere si fa ancora più viva, e allarmante, proprio mentre il cantoniere sbriga la pratica pietosa di toglierlo di mezzo:

aveva adagiato il cadavere nel prato, fra le macchie, e gli aveva messa una manciata d'erba e sulla faccia, ch'era tutta stracellata, e faceva un brutto vedere, per chi passava [...] occhi spalancati nella faccia livida»⁴³.

Alla manovra di occultamento seguirà l'espulsione — il trasporto col carro dei *resti del suicida*⁴⁴ — che anticipa materialmente quella che i personaggi in festa dovranno elaborare simbolicamente, a suon di musica, di strepiti festosi, di chiacchiere:

Dalle osterie vicine giungevano allegri il suono delle voci e la canzone del Barbapedana. In fondo al cortile, dietro le pianticelle magre in fila si vedevano saltare e ballare le ragazze scapigliate. E quando il carro che portava i resti del suicida passò sotto le finestre illuminate, queste si oscurarono subito dalla folla dei curiosi che s'affacciavano per vedere. Dentro, l'organetto continuava a suonare il valzer di *Madama Angòl*.⁴⁵

In realtà, saranno le loro stesse negazioni e dissimulazioni a produrre lo spazio della morte, nel finale, al culmine di uno svelamento progressivo (di cui in nessun momento i protagonisti sembreranno avere cognizione).

La narrazione — la possibile ricostruzione dei fatti e i commenti dei personaggi vivi, *curiosi* — ricalca il procedere dell'indagine giudiziaria: dalla perquisizione (che sostituisce l'autopsia), all'identikit (l'uomo dalla *barba rossa*), all'interrogatorio. L'anamnesi tentata dai personaggi (*l'avevano riconosciuto...*) è un modo per colmare il vuoto generato dal cadavere, da cui rischiano d'essere ruscchiat. È il cadavere stesso a porre le domande. Questioni di vita o di morte. Sfiando davanti all'investigatore-narratore, i testimoni agiscono d'accordo; collaborano (o piuttosto colludono) con l'autorità per ricucire lo strappo, rimarginare il *vulnus* provocato dal suicidio (il pensiero che li rende, appunto, vulnerabili, minacciando la loro stessa «presenza»). Rimettere tutto in ordine e far sparire ogni traccia. Il narratore-investigatore si limita a registrare, per ricavarne un buon intreccio e un'ipotesi valida sulla meccanica dell'incidente.

Ma la forma dialogica del racconto — prodotta dalla divaricazione degli ordini temporali e da continui cambiamenti di voce, prospettiva, distanza — mostra una crisi che investe i personaggi nel loro confronto con la realtà, e la realtà stessa e qualsiasi ipotesi di conoscenza oggettiva: la vita — e l'intrigo narrativo — come «enigma», di cui la morte è la verità segreta. L'impossibilità di comporre insieme tutti i frammenti,

⁴⁰ *Ivi*, p. 108.

⁴¹ *Ivi*, p. 110.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, pp. 108-109.

⁴⁴ *Ivi*, p. 111.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 110-111.

l'incertezza delle testimonianze — l'ambiguità, l'equivoco, la dubbio attendibilità (come quando le deposizioni prendono di attraversare anche i pensieri del suicida)⁴⁶ — incrinano i rapporti di forza del racconto (tra il soggetto e il sistema degli oggetti), minandone l'impianto «positivo», logico-causale. Semmai, l'identificazione del protagonista suicida procede «in negativo» e per contrasto: l'estraneo viene riconosciuto in quanto «non allegro» («guardava senza dir nulla; camminava [...] a capo chino; mogio mogio»)⁴⁷, «non partecipante» alla festa («quello là non ha voglia di ballare»)⁴⁸; isolato: «I cristiani pareva che sentissero già l'odor del morto, e lo evitavano». La figura del personaggio si delinea proprio nel conflitto tra le isotopie — progressivamente definite nel corso dell'indagine — della morte (lui: tristezza-misericordia-abbandono) e della festa (gli altri: allegria-baldoria-«volersi bene»).

Parallelamente, l'oscillazione temporale forma i piani diegetici, disponendo su due assi le vicende opposte, ma speculari l'una nell'altra, dei vivi e del morto: al narratore-reporter spetta la cronaca della crisi dei personaggi rispetto all'ombra del cadavere; alle voci dei testimoni la narrazione retrospettiva: le vicende e il «ritratto» del vagondo sconosciuto.

Egli aveva visto passare quello sconosciuto dall'osteria verso mezzogiorno: una di quelle facce affamate che vi rubano cogli occhi la minestra che bolle in pentola, quando passano. Perfino i cani l'avevano odorato e gli abbaivano dietro quelle scarpe che si slabbravano nella polvere⁴⁹.

Le scarpe del suicida — equivalenti metonimici del suo corpo senza vita e fuori posto, del suo «essere morto» e della morte stessa che assedia i personaggi — vengono di continuo evocate (anche *per absentiam*) sulla scena della disgrazia. Non è ancora l'epitafio, che scaturirà dal vuoto nel finale, ma già attraverso di esse — e dei vestiti, della barba rossa, della sua stanchezza e *attitudine sospetta* — i personaggi intercedono la presenza del morto, però evitandone lo sguardo, e ne acquisiscono ai propri discorsi, fabbricandogliela con le parole, un'identità per loro accettabile.

L'ultima esposizione del «corpo nudo» del suicida, al tramonto, segna il culmine del racconto. La «Canzone del Barbapedano», le voci allegre dei giovani, il «valzer di Madama Angöt»⁵⁰. Finché il prato

non viene davvero sgombrato: gli uccelli sono volati via, silenziosi, e arrivano i becchini.

Col trasporto del cadavere si ristabilisce la distanza — eufemisticamente misurata, nella ricostruzione dei fatti, sul piano sociale ed economico — tra il morto e i vivi; viene ridefinita la frontiera tra i due regni. La crisi da cui è scaturito il racconto — con la *scossa* iniziale del treno — sembra insomma rientrare.

L'evento tragico è stato ormai inglobato nella festa. Poi, di nuovo i discorsi sul morto, raccolti dal narratore («Più tardi se ne seppe qualche cosa [...]»)⁵¹, e l'indagine prosegue con la deposizione dell'«affittaletri di Porta Tenaglia», la quale racconta le ultime giornate dello straniero (riconosciuto dall'identikit: *barba rossa, stanco morto, scarpe rotte*). L'alterità del suicida è ancora una volta rilevata come distanza sociale, secondo le leggi spietate del mondo verghiano di *Per le vie*: l'affittaletri gli ha dunque «pesato cogli occhi» il «fardelletto» leggero, unico bagaglio, «per vedere se ci erano dentro i due soldi pel letto prima di dirgli sì. Egli aveva domandato prima quanto si spendeva per dormire al coperto»⁵². Lo ha tenuto d'occhio fino all'ultimo («la lettera era venuta, col bollino da cinque. Diceva che nell'officina non c'era posto. La donna l'aveva trovata sul materasso, perché lui quel giorno era rimasto sino a tardi col foglio in mano, seduto sul letto, colle gambe ciondoloni»)⁵³.

Questo è quanto, sul suicida, il narratore ha potuto sinora stabilire, con metodo obiettivo. «Nessuno ne sapeva altro»⁵⁴. Sennonché, da qui, in modo quasi impercettibile, il suo punto di vista si va spostando dall'esterno — la relazione dei testimoni — all'interno della coscienza del protagonista, di colui che non ha più voce né sguardo. Non è un caso unico in Verga, ma certo la «parallelisi» è una significativa violazione del suo rigoroso sistema narrativo. «Era venuto da lontano. Gli aveva-no detto: — A Milano, che è città grande, troverete»⁵⁵. In questo passaggio, la narrazione si focalizza su azioni, parole, pensieri che — secondo logica — avrebbero dovuto rimanere celati al narratore. Certo, se l'affittacamere era stata tanto indiscreta da spiare le carte private del suo ospite, non si può escludere che gli abbia pure strappato qualche confidenza («Egli non ci credeva più; ma s'era messo a cercare finché

⁴⁶ Cfr. p. 111 sgg.
⁴⁷ *Ivi*, pp. 109 e 110.
⁴⁸ *Ivi*, p. 109.
⁴⁹ *Ivi*, p. 110.
⁵⁰ *Ivi*, p. 111.

⁵¹ *Ibid.*
⁵² *Ibid.*
⁵³ *Ibid.*
⁵⁴ *Ibid.*
⁵⁵ *Ibid.*

gli restava qualche soldo») o sfogo («aveva detto: - Domani!»)⁵⁶, per poi riportarli nella deposizione:

Aveva fatto un po' di tutti i mestieri: scalpellino, fornaciario, e infine manovale... Poi quando fu stanco di cercare il pane si coricò sulle rotaie della ferrovia⁵⁷.

Ma la cosa, oltretutto, verrebbe messa in dubbio dalla frase iniziale (*Nessuno ne sapeva altro*); in oltre, la decisione del suicidio (- *Domani!*) il protagonista l'avrebbe presa «mentre tonava a casa colle gambe rotte»⁵⁸; improbabile che l'abbia poi comunicata alla donna.

Non è comunque da attribuire che al suicida stesso la descrizione della sua ultima giornata («la sera del sabato»)⁵⁹, del vagabondaggio e del progressivo avvicinamento alle rotaie: la città (è un congedo del narratore dalla Milano di *Per le vie* e dai suoi personaggi), con le *ostiere*, i lumi a gas, i *saltimbanchi* e i *venditori ambulanti*, la suonatrice «in maglia color carne», le botteghe e i cartelloni dipinti; la «donna che allattava», e quella stanca, che brontolava:

[...] curva sotto una gran gerla, la festa per l'Ascensione e la ferrovia. Egli camminava guardava ogni cosa, ma non osava fermarsi; gli sembrava che lo scacciasse via, via, sempre via⁶⁰.

Qui, il punto di vista è assolutamente interno al personaggio, come quando la morte gli è annunciata dal «sibilo acuto e minaccioso del treno che passava come un lampo»⁶¹. Del suicida, soltanto suoi, sono gli occhi rivolti al sole *albo e caldo*, ai campi, ai *gelsi* e ai *pioppi*, e le parole: «- Andiamo, via! È tempo di finirla!»; *Né*, infine, c'è chi possa aver saputo del «cagnaccio randagio e affamato, il solo che non gli abbaiasse»⁶².

Il narratore è insomma intervenuto direttamente, procedendo per congetture, fabbricando prove da acquisire a verbale. Di fronte al corpo senza respiro e senza nome del suicida, gli ha inventato una coscienza immaginandone i pensieri e le sensazioni più intime, animandolo di vita «postuma». È lui a chiedersi, d'altra parte, «a che cosa pensava, mentre aspettava, supino, guardando il cielo limpido e le cime degli alberi verdi?»⁶³. E poi a notare, osservando ancora il personaggio

dall'esterno, in una nuova oscillazione dei piani prospettici, come «i cristiani pareva che sentissero già l'odor del morto, e lo evitavano»⁶⁴.

Ristabiliti i confini tra il regno dei morti e il mondo dei vivi, ancora una frontiera appare dunque indebolita. Difficile non attribuirne la responsabilità allo straniero suicida. La sua morte lo trasforma infatti in un'entità «radiante»; è la distruzione del corpo a rendere manifesta la coscienza segreta del personaggio. Il mondo reale viene così spazio infero, in quanto formato nella sua coscienza, dalla sua attitudine percettiva, sovrapposta e a coincidente, per ironia verghiana, con lo sguardo del narratore. Nella crisi determinata dalla presenza del cadavere anche il narratore-testimone è implicato; c'è dentro fino al collo, fin dall'inizio, e c'è da supporre che l'artificio della parlessi (come la narrazione stessa) svolga per lui una funzione difensiva dall'angoscia che le domande poste dal suicida provocano. Così, la sua ricostruzione dell'ultima giornata sembra rispondere proprio alla necessità drammatica, di cui si diceva, di trasformare l'*evento* - di per sé inspiegabile, per insufficienza di indizi (e non certo sul piano soltanto giudiziario) - in *discorso*, in racconto fondato su rapporti verosimili di causa-effetto: perché tutto venga in luce, anche a costo di trasgredire i canoni di coerenza dello «scrivere bene» verista.

I personaggi vivi fanno lo stesso. Cercano di dominare l'ansia parlando:

...ricominciarono a parlare del suicidio della giornata. Una raccontò della sua amica, bella come un angelo, che si era asfissata per amore [...]. Un giovanotto disse che egli, se avesse avuto motivo di esser geloso, avrebbe fatta la festa a tutti e due, prima lei e poi lui, con quel trincerotto che portava indosso⁶⁵.

È il tentativo, anche, di ricucire il tessuto delle normali giornate. La leggerezza del ballo, le pene d'amore, la baldoria. «In questo mondo come non c'è che l'amicizia e un po' di volersi bene. Viva l'allegria!»⁶⁶. La vita, tenacemente, continua, anche al prezzo di sacrifici umani e di abbandonare i più deboli alla «marca»; smaltendo le sbornie, facendosi l'un l'altro coraggio, chiudendo i conti della giornata:

L'oste stette un pezzetto sprangando tutte le porte e le finestre, facendo i conti sul libriccio unto. Poi andò a raggiungere la moglie che sonnecchiava dinanzi al banco, col bimbo in grembo. Le voci si perdevano in lontananza per la strada, con scoppi rari ed improvvisi di allegria⁶⁷.

⁵⁶ *Ibid.*
⁵⁷ *Ibid.*
⁵⁸ *Ibid.*
⁵⁹ *Ivi*, p. 112.

⁶⁰ *Ibid.*
⁶¹ *Ibid.*
⁶² *Ivi*, p. 113.
⁶³ *Ivi*, p. 111.

⁶⁴ *Ivi*, p. 112.
⁶⁵ *Ivi*, p. 113.

⁶⁶ *Ibid.*
⁶⁷ *Ivi*, p. 114.

Dissolta l'ombra del cadavere, il narratore riacquista il pieno possesso della propria voce, e torna in primo piano, nel suo sguardo «diurno», le esistenze parziali (private del senso del morire) e pur «vere» (poiché verosimili) di quei personaggi; così, per es., la «posa» smargiassa del giovanotto all'osteria, le «mani in tasca davanti alle ragazze, che lo ascoltavano inerte, bel giovane com'era, coi capelli inanellati che gli scappavano di sotto a un cappelluccio piccolo piccino»⁶⁸.

Nell'arco intero dell'*Ultima giornata* l'episodio-morte – l'investimento, il cadavere del suicida, la sua ombra – è stato più volte evocato; ha attratto la curiosità dei personaggi, è stato oggetto di indagini, commenti, riflessioni; infine è stato espulso dal racconto. Trasposto in verbale, poi in chiacchiera – la forma acuta del silenzio; rumore, occultamento, deipistaggio – l'evento, «disumanizzato», ha perso ogni peso. Eroso dal flusso della scrittura, dalla voce stessa dei personaggi, ha finito gradualmente per svuotarsi e ora non ne resta che l'eco, nel «sibilo» del treno (con cui il narratore «sostituisce» – per metonimia e sovrapposizione di tempi – la descrizione dell'impatto):

Al villaggio suonava mezzogiorno, e tutte le campane si misero in festa per l'Ascensione. Quando esse facevano una gran pace si faceva tutto a un colpo all'intorno per la campagna. A un tratto si udì un sibilo acuto e minaccioso del treno che passava come un lampo⁶⁹.

La quiete avanza, e s'allarga, mentre i vivi sgombrano la scena. Il clamore della giornata si va smorzando, fino a calmarsi del tutto, nel canto di un grillo. Ma proprio qui, nel finale, l'energia accumulata nel racconto si scarica d'un tratto, tutta nel brevissimo spazio di quello *stridere*:

Tutto intorno, sotto il cielo stellato, si faceva un gran silenzio, e il grillo canterino si mise a stridere sul ciglio della ferrovia⁷⁰.

Di nuovo i binari, però manca il cadavere. È il vuoto, l'epifania del silenzio.

Il silenzio è il nucleo del racconto, da cui si sprigiona il calore nero di quest'ultima immagine; ora, in un istante, esso brucia tutto lo spazio e spalanca un vuoto, sul cui ciglio il grillo canta, e gli dà forma. Verga ha prodotto la sua finzione del nulla. Nomina la morte al limite estremo del verismo; per ironia, disumanizzandola. Ha dunque fatto propria la strategia che il narratore e i personaggi adottavano per lo scopo esattamente opposto – respingerla, evitarla, fuggirne anche

l'ombra – proprio cancellandola, mostrandone la più semplice, terribile, evidenza: il vuoto.

L'assenza del cadavere – il *cielo stellato*, lo *stridere* del grillo, la *ferrovia* – è l'immagine della sua presenza⁷¹. Lo spazio del testo. Lo sguardo del suicida ha tessuto la trama di quello spazio stabilendo «un rapporto fra questo luogo e nessun luogo», e il suo morire si è propagato, attraverso le voci dei vivi, all'intatta compagine del mondo circostante, denotandolo come luogo dell'assenza, della morte. La realtà è divenuta «a sua volta cadavere» – dunque, visione – poiché il morto vi si è unito «gelosamente [...] fino in fondo»⁷². Cosicché, lo spazio della morte e quello della finzione, coincidono. La «sparizione» del suicida – del suo corpo, della sua ombra – è il fondo cavo dell'*Ultima giornata*, della «verità» del racconto.

⁶⁸ Ivi, p. 113.

⁶⁹ Ivi, p. 112.

⁷⁰ Ivi, p. 114.

⁷¹ La «sua propria immagine».

⁷² M. BIANCHOT, *Lo spazio letterario*, op. cit., p. 224.