

GIUSEPPE LO CASTRO

Università della Calabria

giuslocastro@gmail.com

## RITUALI DELLA GIUSTIZIA E PARADOSSI DELLA VERITÀ IN ALCUNE NOVELLE DI VERGA

**Abstract.** Giuseppe Lo Castro, *Rituali della giustizia e paradossi della verità in alcune novelle di Verga* [The rituals of justice and the paradoxes of truth in different short tales of Verga], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/4: 2014, pp. 33-45. ISBN 978-83-232-2791-5. ISSN 0137-2475. DOI: 10.7169/strop2014.414.004

The present paper focuses on a selection of Giovanni Verga's short tales (*Un processo, Tentazione!, Quelli del colera, Cos'è il re, Il reverendo, La chiave d'oro, Don Licciu Papa*), by analyzing his non-stereotypical enquiry into the close relationship between power forms and practices of justice.

**Keywords:** Verga, Truth, Justice, Power, Madrignani

Nel presente intervento toccherò i temi della giustizia del potere e della verità, visto che in Verga e più in generale negli scrittori siciliani, come del resto attesta la lettura di Madrignani, essi sono intimamente legati. Vorrei mostrarlo indicandone le specifiche modalità di rappresentazione, a tal fine prenderò in esame alcune novelle per fare emergere proprio nella dinamica narrativa di singole situazioni quel cortocircuito e quell'effetto di verità che presiede all'indagine letteraria di uno scrittore come Verga.

Partirei da una novella analizzata anche da Madrignani. La novella si intitola *Un processo* e non è una novella fra le più note di Verga; si trova nella raccolta *Vagabondaggio* del 1887, pubblicata quindi dopo *I Malavoglia* e poco prima del *Mastro-don Gesualdo*. La novella racconta un episodio processuale: siamo in un'aula giudiziaria, viene convocato un imputato e poi anche una testimone e assistiamo a una rappresentazione della giustizia. In questa scena l'episodio narrato ha qualche elemento paradossale, perché il colpevole, l'assassino che è chiamato in giudizio ha ucciso un uomo e lo ha ucciso per gelosia della sua amante che è notoriamente una prostituta. Quindi il protagonista non potrebbe far valere l'attenuante del delitto d'onore che ne ridimensionerebbe significativamente la colpa, perché gli può essere riconosciuta neppure la gelosia; eppure il racconto metterà in scena dei sentimenti autentici che hanno determinato questo delitto. Quindi si contrappongono un diritto

che è formale, e ha le sue regole, e secondo queste agisce e la vita che qualche volta sfugge alle regole. Da che parte si situi la verità è la domanda sottesa del racconto.

Ecco come comincia la novella:

All'assise discutevasi una causa capitale. Si trattava di un facchino che per gelosia aveva ucciso il suo rivale, giovane dabbene e padre di famiglia. La folla inferocita voleva far giustizia sommaria dell'assassino, pallido e lacero dalla lotta, che i carabinieri menavano in prigione (Verga, 1990: 510).

L'inizio esibisce così la modalità con cui viene narrata questa storia, che sembra essere presentata come un fatto di cronaca, raccontata dall'esterno, con indifferenza, come potrebbe farlo un notista di cronaca giudiziaria, o un comunicato di un'agenzia di stampa. Ci sono nel racconto tanti altri elementi che evidenziano l'indifferenza del punto di vista del narratore rispetto alla vicenda. Cito qualche altro esempio:

Era una giornata calda di luglio, e i signori giurati si facevano vento col giornale, accasciati dall'afa e dal brontolio sonnolento delle formule criminali (Verga, 1990: 510).

I giurati cioè sono indifferenti a ciò che si sta rappresentando, il dramma del povero imputato; pensano al caldo, si sventolano col giornale. E, siccome si parla anche del «brontolio sonnolento delle formule criminali», si direbbe che anche il diritto che si accingono ad applicare sia costituito da «formule», da un iter burocratico noioso e ripetitivo, anch'esso indifferente a quello che avviene sulla scena.

Cito altri due brani in questa direzione. Nel primo è descritta la reazione del pubblico nel momento in cui l'avvocato della difesa cerca di salvare il presunto condannato, ma più ancora, forse, si mette in mostra teatralmente nello svolgere la propria arringa e il commento è:

più di un onesto padre di famiglia sentì turbata la sua digestione dallo smarrimento della colpa, mentre era lì, seduto a giudicare, pensando al ricolto del podere, o al fresco del terrazzino dove lo stava aspettando la famigliuola (Verga, 1990: 516).

Quindi il dramma sta per affiorare, ma per i giurati è solo un fastidio perché la digestione non sarà così tranquilla, mentre si pensa a tutt'altro.

Così anche quando i giudici tornano dalla camera di consiglio per esprimere la sentenza è ulteriormente sottolineato questo elemento dell'indifferenza: «comparvero di nuovo le stesse toghe nere, le stesse facce pallide e stanche che guardavano l'imputato» (Verga, 1990: 517). «Facce pallide e stanche»: è cioè un fastidio dover partecipare a questo processo. È una situazione tipica in Verga, che era già presente nella novella *Libertà*, dove si rappresentava la stessa indifferenza dell'apparato dei giudici. Questo aspetto viene ulteriormente enfatizzato dalle due figure che si contrappongono ai due protagonisti, il giudice d'accusa e l'avvocato della difesa. Del «pubblico accusatore» si dice, per esempio, che ha «una nota mondana», caratte-

rizzandosi in questo caso più che per l'indifferenza per il narcisismo; così anche dell'avvocato difensore si dice, sempre col tono del cronista mondano che racconta lo svolgimento del processo: «egli sfoderò tutte le sue brillanti qualità oratorie per il solo onore, per scoprire il movente di certe delittuose follie». Per il solo onore, cioè per fare bella figura, per colpire le gentili donne che sono presenti a questo spettacolo. Infatti, ancora a proposito dell'avvocato difensore, si aggiunge: «Qui veniva a taglio una pittura commoventissima di quella morbosa gelosia senile» (Verga, 1990: 516). E poi più avanti: «Forse soltanto il sentimento più delicato e immaginoso di quelle dame eleganti» (Verga, 1990: 516).

Qui veniva a taglio», qui ci stava bene: l'avvocato sta costruendo un discorso che abbia una sua eleganza ed efficacia retorica e anche mondana, che colpisca l'uditorio.

Dunque la giustizia ufficiale ha questo atteggiamento. Come la giustizia ufficiale è convinta della colpa e non ammette la possibilità che la condanna possa essere messa in discussione, così anche la giustizia della folla, quella dei compaesani che appartengono allo stesso ceto sociale dell'imputato è unanime nella condanna. Addirittura si parla nell'incipit di «folla inferocita» che vorrebbe fare una giustizia sommaria. Il dramma dei due protagonisti è quindi fuori dalla logica del giudizio, sia quello di classe dei giurati benestanti sia quello del loro stesso mondo. La folla è allora solidale con la vedova dell'ucciso che entra in scena gridando: «Giustizia! giustizia! gridava nella folla la vedova, colla voce del sangue che chiedeva sangue, accompagnata dal piagnisteo degli orfani, inteneriti dalla solennità» (Verga, 1990: 511).

Anche qui c'è una notazione artificiosa. Perché la vedova è accompagnata dal «piagnisteo degli orfani»? Si direbbe proprio che vuole commuovere i giudici perché condannino. Non è il reo a implorare clemenza, sono piuttosto le vittime del delitto a perorare piangendo una condanna. Quindi c'è un quadro totalmente contrario al protagonista che del resto si chiama Malannata, con un nomignolo in cui è inscritta la colpevolezza. Non solo, ma pure gli stessi due personaggi principali, la prostituta e l'assassino, sono consapevoli dell'esito necessario della giustizia. La protagonista femminile col soprannome di Malerba, secondo un'onomastica che sottolinea ancora una volta la negatività del personaggio, quasi un elemento infestante da sradicare ed espellere, lo riconosce tra le righe: «Sì, glielo dico in faccia, ora che l'avete a condannare, perché questa è la verità dinanzi a Dio» (Verga, 1990: 513).

È come se la verità fosse a parte rispetto alla condanna. La sottolineatura dell'inciso «ora che l'avete a condannare» sancisce in questo processo che la condanna, messa tra parentesi, è ovvia. E però c'è una verità che va oltre la condanna e che forse nel processo si può anche dire, benché non ambisca a sortire alcun effetto giudiziario. Lo stesso colpevole Malannata accetta l'autorità della legge ed è intimidito dal rituale della giustizia. All'inizio dice più volte «sissignore»: «Costui non sapeva risponder altro che "sissignore" a tutte le domande del presidente che gli stringevano il capestro alla gola» (Verga, 1990: 511).

Malannata quindi è consapevole della sua condanna inevitabile, non la mette in discussione. Nella seconda parte della novella prende finalmente la parola per raccontare la sua verità, ma anche per lui la verità è preceduta da una premessa di condanna giudiziaria. Dice infatti: «Signor presidente, ho ucciso Rosario Testa; devo andare a morte anch'io, com'è scritto nella legge, e va bene» (Verga, 1990: 517). «E va bene» cioè non c'è alternativa, non c'è nemmeno protesta. C'è solo subito dopo, lo sfogo e l'affermazione di una verità extragiudiziale che a noi interessa, cioè aggiunge una specie di discolpa pubblica, *a latere*, a prescindere dalla legge, sottolineando il fatto che lui aveva avvertito Rosario Testa, la vittima dell'omicidio. L'avvertimento nella sua testa vale come una ovvia giustificazione morale, come un momento determinante del delitto, che diventa necessario nel momento in cui la lecita minaccia non viene raccolta, cioè: “non potevo fare altro che ucciderlo perché lo avevo avvertito”: «– Io glielo avevo detto a colui, signor presidente» (Verga, 1990: 517). Questa è la battuta con cui il personaggio commenta la sentenza e si chiude la novella. Questa sorta di necessità del delitto è confermata anche dalla sua amante prostituta. La Malerba infatti cerca di contenere Rosario Testa avvisandolo a sua volta di non fornire l'occasione al futuro omicida, perché sa che tante volte mi aveva detto lui pure: «Bada che se torni con Rosario, vi faccio la festa a tutti e due» (Verga, 1990: 514).

Dunque in questa novella viene messa in scena una situazione paradossale: un delitto d'onore che non è riconoscibile giuridicamente a causa del disonore conclamato della donna e dell'uomo stesso, al quale non può venire riconosciuto alcun onore da difendere. Tanto che il magistrato dell'accusa, può facilmente – ma anche superficialmente – decretare che il delitto di cui si celebra il processo è stato commesso «senza nemmeno la scusa e la tentazione della gelosia», aggiungendo un commento di deprecazione morale: «il vizio che vive del disonore ed osa ribellarvisi col delitto» (Verga, 1990: 515). Tra accusa e difesa però si contrappongono due diverse concezioni del mondo dei poveri. Una è quella che sanziona i poveri: la loro colpa è data dalla loro responsabilità, come appunto emerge da questa nota; non c'è scusa, non c'è gelosia ammissibile, ci sono disonore, vizio, delitto, e quindi colpa piena. L'altra è una concezione sociologico-paternalistica del diritto, che rispecchia le teorie deterministiche ottocentesche: le colpe dei poveri sono rintracciabili nella loro stessa povertà che produce sofferenze e delitti, e dunque ne viene individuata una responsabilità sociale. In questa logica l'avvocato difensore può parlare con un po' di razzismo, come citavo in precedenza, di «morbosa gelosia senile», «morbosa» appunto perché illecita e incomprensibile. La gelosia verso una puttana conferma uno stereotipo sociale. Il racconto da un certo punto di vista si sottrae a questa logica del giudizio dall'alto, propria anche di un narratore che non introduce mai uno scarto da questa mentalità condivisa, si sottrae cioè all'ottica degli avvocati, dei giurati ed anche alla stessa ottica del narratore o del popolo, attraverso le parole ingenui dei

due protagonisti che fanno il controcanto alla versione ufficiale della verità. Madrignani a questo proposito ha scritto in *Effetto Sicilia*: «A difendere queste vittime rassegnate e stordite sono le loro stesse parole, mentre i borghesi esprimono una teatrale “innaturalità” culturale. Non c’è possibilità di contatto tra i due tipi di umanità; la scorata dichiarazione di Malannata ha il pathos di un’autodifesa ingenua che si pone su un piano incompatibile con quello giuridico» (Madrignani, 2007: 144). E così aggiungo il racconto inscena un profilo psicologico e mentale che è estraneo al diritto. «Questa è la verità» dicono più volte i due protagonisti; e si tratta di una verità che spiega e anche giustifica, senza aspirare a discolora sul piano penale. Una verità che muove dalle ragioni intime, le sole che possono dire la giusta causa che ha determinato il delitto. Il racconto dal basso, o dall’interno, svolto dai due protagonisti, disvela una separazione tra verità e giustizia. Quelle ragioni di cui si cura lo scrittore nel recuperare un fatto di cronaca giudiziaria sono le verità profonde che hanno determinato quel gesto. Cioè a Verga interessa raccontare l’oscura mentalità privata fuori dai pregiudizi e moralismi del lettore colto, quella mentalità che ha indotto a quell’agire, quasi una necessità psicologica e sociale. Mentre la legge, la giustizia – che in Verga ha sempre a che vedere col giustiziare e col condannare, ed è sempre contro i poveri – cercano i colpevoli o, al massimo, il movente della colpa, il racconto e la letteratura vanno e devono andare oltre nello spiegare, per dirlo con le parole di Verga, i meccanismi segreti delle passioni umane e dell’agire. Questo andare oltre la verità apparente è appunto l’“effetto Sicilia”, secondo la lettura di Madrignani, è l’irruzione di una verità problematica che è tipica del genere romanzo, che in Italia in questa forma moderna si inaugura con Verga, una verità problematica che contraddice e contrasta la mentalità conservatrice e il falso moralismo perbenista della cultura ufficiale.

Il quadro può essere ulteriormente chiarito se si prende in esame un’altra novella di Verga, una novella bellissima e, tuttavia, fra le più trascurate, e forse ignorate, di Verga, una novella che si intitola *Tentazione!* su cui mi è già capitato di porre l’attenzione. È un racconto di stupro con delitto: c’è una ragazza che viene violentata e poi uccisa, e alla fine le viene recisa anche la testa, perché possa entrare nella fossa che è stata scavata per seppellirla, un racconto crudelissimo. Solo che anche qui non è in questione il delitto o la condanna processuale. La forza è nella scelta del punto di vista: il narratore di questo racconto è uno dei colpevoli; ed è nella scelta dei protagonisti che non sono dei criminali, sono dei bravi ragazzi, operai che lavorano onestamente, sono andati a divertirsi la domenica dove c’è una festa, hanno tutti la fidanzata, non hanno problemi sociali, non sono dei devianti. Verga, scegliendo il punto di vista di questo tipo di personaggio colpevole, vuole mettere l’accento sulle cause della violenza e sulla tentazione del delitto, che sembra nascosta e imprevedibile, come un potenziale distruttivo che sta nella natura umana. La domanda che circola e ossessiona anche il narratore colpevole nel corso del racconto è: come

è stato possibile il delitto? Come è possibile cioè la violenza? Vi sono un delitto e una violenza che come riguardano questi bravi ragazzi colpevoli riguardano anche noi. Nel racconto c'è, a un certo punto, un'esclamazione, a cui è indotto il narratore che è «Dio ce ne scampi e liberi!» (Verga, 1990: 908) e cioè Dio non ci metta nella stessa condizione di tentazione in cui si sono trovati i tre protagonisti.

La battuta viene usata anche in un'altra novella *Quelli del colera*, una novella che racconta un episodio in cui una compagnia di commedianti girovaghi viene accusata di spargere il colera, al punto che la folla inferocita assale i commedianti e compie una strage. I poveri commedianti incolpevoli erano semplicemente dei girovaghi, degli stranieri che si trovavano nel territorio dove si diffonde il colera. E anche lì il narratore verghiano dice «il Signore ce ne scampi e liberi!» (Verga, 1990: 591) nel momento in cui la folla si lancia nell'azione violenta. «il Signore ce ne scampi e liberi!», cioè anche noi potremmo far parte di quella folla che si ribella e agisce con quella violenza. E la responsabilità della violenza per Verga fuoriesce dallo stereotipo del colpevole. È rassicurante dire che c'è uno stupratore delinquente e che la responsabilità è tutta sua e della sua natura immorale e distorta. Se la responsabilità diventa invece un problema della natura umana che produce la violenza, tutto questo introduce un perturbamento delle nostre convinzioni, e mette in questione anche noi nella nostra identità di esseri umani. Anche questo è un risultato dell' "effetto Sicilia".

Un'altra novella che volevo prendere in considerazione perché mette in luce il rapporto fra diritto e potere, un rapporto che già è emerso tra le righe di *Un processo*, dove i giurati che esercitano la legge appartengono a un'altra classe sociale, è *Cos'è il re*. Il titolo è bellissimo, ci dice subito che questo racconto è un apologo sulla sovranità. "Cos'è il re" è qui la domanda di un protagonista di umili condizioni e dunque si tratta di un "cos'è il re", riletto dal punto di vista del popolo. La novella narra un episodio apparentemente banale: c'è un lettighiere che viene chiamato a trasportare il re, in realtà poi trasporterà la regina, sulla sua lettiga; il re infatti si è recato ad una cerimonia in un paese dell'interno della Sicilia e adesso deve essere condotto con una lettiga da un'altra parte. Sembra un grande privilegio per quest'umile lavoratore che avrà l'onore, invidiato da tutti, di poter avere sulla sua lettiga nientemeno che la regina. In realtà il povero lettighiere è letteralmente terrorizzato, perché sa che quel suo viaggio è molto pericoloso. E se succede qualcosa di imprevisto? E se il cavallo inciampa o fa un gesto maldestro? Cosa potrà fare il re della sua vita, pensa, in un simile accidente, nonostante invece il re prometta di ricompensare profumatamente un simile viaggio, molto più di qualsiasi altro cliente. La scena madre di questo racconto è quando il povero lettighiere assiste ad una grazia concessa dal sovrano:

Il Re stavolta, prima di montare a cavallo, mentre sua moglie entrava nella lettiga, parlava con questo e con quello come se non fosse stato fatto suo, e accostandosi a compare Cosimo gli

batté anche colla mano sulla spalla, e gli disse tale e quale, col suo parlare napoletano: – Bada che porti la tua regina! – che compare Cosimo si sentì rientrare le gambe nel ventre, tanto più che in quel momento si udì un grido da disperati, la folla ondeggiò come un mare di spighe, e si vide una giovinetta, vestita ancora da monaca, e pallida pallida, buttarsi ai piedi del Re, e gridare: – Grazia! – Chiedeva la grazia per suo padre, il quale si era dato le mani attorno per buttare il Re giù di sella, ed era stato condannato ad aver tagliata la testa. Il Re disse una parola ad uno che gli era vicino, e bastò perché non tagliassero la testa al padre della ragazza. Così ella se ne andò tutta contenta, che dovettero portarla via svenuta dalla consolazione. Vuol dire che il Re con una sua parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto, anche a compare Cosimo se una mula della lettiga metteva un piede in fallo, e gli buttava giù la moglie, così piccina com'era (Verga, 1990: 242-243).

Nella grazia, compare Cosimo non legge il potere di salvare graziando, legge il potere di vita o di morte del sovrano feudale. Così come ha concesso la vita al regicida, il re avrebbe potuto con lo stesso arbitrio non concederla, e quindi avrebbe potuto lasciargli tagliare la testa. È una manifestazione esplicita di quello che Michel Foucault ha chiamato il biopotere, il potere sui corpi esercitato dal sovrano. La paura del lettighiere risiede nel riconoscimento che l'atto di generosità del sovrano discende dall'arbitrio del suo potere. Il potere del re è così grande, che appunto è un potere quasi divino, di vita o di morte. Il timore di Compare Cosimo è confermato poco dopo dal potere correlato della regina: «Ma ella poteva far tagliare il collo alla gente con una sola parola, così piccola com'era, e le mule che non avevano giudizio con quel carico leggiero, e tutto quell'orzo che avevano nella pancia, provavano una gran tentazione di mettersi a saltare e ballare per la strada, e di far tagliare la testa a compare Cosimo» (Verga, 1990: 244). Qui la visione delle mule che potrebbero imbizzarrirsi sembra quasi una situazione pirandelliana; ma Verga mette in opera uno stravolgimento che nasce dal terrore del protagonista.

L'ultima parte della novella esibisce un finale ancora più straniato. Stanno cambiando i tempi, ed è stata costruita una bella strada carrozzabile lungo la via dove il lettighiere esercitava i propri trasporti, così la sua professione diventa quasi inutile, al punto che Compare Cosimo comincia a perdere lavoro fino a restare sostanzialmente disoccupato, gli pignorano anche le mule, ceduta al re che chiede le tasse e poi gli sottrae anche un figlio per la leva militare. E il personaggio si lamenta: ma come la mula che aveva portato il re! Non si rende conto che il re non è più il re dei Borboni ma adesso ci sono l'Italia e i Savoia; per lui il re è ancora quello che gli aveva battuto un pacco sulla spalla e lo aveva terrorizzato a suo tempo, perché «con una sola parola» poteva assolvere o condannare. E cioè l'attributo della sovranità come veste istituzionale viene personalizzato da Compare Cosimo: il re è come dicevo quell'uomo che gli ha dato una pacca sulla spalla, con i calzoni rossi e la sciabola appesa sulla pancia e può «far tagliare la testa con una sola parola».

Solamente molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re, perché non aveva potuto pagare il debito, compare Cosimo non si dava pace pensando che pure quelle

erano le mule che gli avevano portato la moglie sana e salva, al Re, povere bestie; e allora non c'erano le strade carrozzabili, ch  la Regina si sarebbe rotto il collo, se non fosse stato per la sua lettiga, e la gente diceva che il Re e la Regina erano venuti apposta in Sicilia per fare le strade, che non ce n'erano ancora, ed era una porcheria. Ma allora campavano i lettighieri, e compare Cosimo avrebbe potuto pagare il debito, e non gli avrebbero pignorato le mule, se non veniva il Re e la Regina a far le strade carrozzabili (Verga, 1990: 245).

Ecco l'ironia, la modernit  che si ritorce contro il povero. E poi il re chiama anche per la leva militare il figlio di Compare Cosimo. E qui c'  il commento conclusivo:

Diceva che se fosse stato li il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ch  gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva (Verga, 1990: 245-246).

Ancora una volta la magnanimit  del re si rivolta paradossalmente contro il lettighiere, che anzich  beneficiare e godere del privilegio di portatore regale, intravede in questo privilegio il pericolo e la responsabilit  che lo mettono alla merc  del capriccio del sovrano. Per paradosso, anzich  arricchirsi col rinnovato guadagno, le mule che hanno portato il re vengono pignorate, e il re rende carrozzabile la strada, togliendogli il lavoro e gli chiama anche un figlio militare. Il re deviene una figura tragica, una personificazione del destino crudele del povero lettighiere. Il riconoscimento del pericolo corso e del buon esito della sua missione non   concesso. La giustizia appare, anche in questo caso, come una maledizione che ti pu  capitare in qualunque momento, alla quale non ci si pu  opporre, di cui il povero deve temere pi  che sperare.   per questo che compare Cosimo ha pi  paura che gli taglino la testa anzich  rassicurazione per un gesto di grazia.   imprevedibile il potere del re per il povero lettighiere.

Solo che in Verga c'  sempre una specie di controcanto, quanto appena detto della giustizia come di un destino inesorabile appartiene proprio a una visione dal basso, a una rassegnazione di questi personaggi contadini, ultimi della scala sociale e a un fatalismo del loro narratore popolare che appunto legge la giustizia come un destino che sovrasta il popolo. Ma il lettore ne deve trarre un insegnamento duplice: da una parte la natura delle leggi e la loro esecuzione sono segnate dai rapporti di potere – lo vedremo meglio con un ultimo esempio –; dall'altra il diritto   comunque una forma di violenza, la violenza con cui le classi alte si difendono dalle rivendicazioni dei deboli; dall'altra ancora ogni discorso ideale o morale sulla giustizia, la Giustizia con la g maiuscola,   inevitabilmente una mistificazione che cela sempre una menzogna, che lo praticino i potenti o i religiosi, come vedremo fra poco. E anche quando questa giustizia la praticano gli ultimi, come nella novella *Libert *,   impossibile perch  diventa una giustizia sommaria. Non c'  una giustizia



dei poveri alternativa a quella dei potenti: tutte le forme di giustizia hanno un *vulnus*.

Dall'altra parte della barricata Verga mostra spesso lo strapotere dei ceti privilegiati, ad esempio in una novella, anche questa molto bella, già analizzata da Madrignani, che si chiama *Il Reverendo*. Questa novella ha una forma particolare, Madrignani la definisce «rapsodica» (Madrignani, 2007: 59), una forma frammentaria, come se procedesse per salti nel raccontare la biografia del personaggio del reverendo protagonista, che è un arrampicatore sociale cinico, senza nulla di religioso, pur rappresentando la chiesa nel territorio, ed è un imprenditore che sopraffà i propri compaesani o le sue anime. Madrignani dice che «Verga “gioca” con questo percorso non-lineare [della storia del personaggio] e applica un punto di vista che si disloca in varie zone del racconto così da provocare nel lettore uno stato di disorientamento costante» (Madrignani, 2007: 50). Questo narrare per salti corrisponde spesso a un variare di punto di vista o di situazione, così che, ricomponendo i puzzle e i giudizi su una vita, il lettore deve poi riorientarne il senso.

La novella mette in scena gli episodi dell'ascesa sociale della figura del reverendo che, partito da umili origini, con una strategia della menzogna e della volontà si impone nella società e progressivamente usa e poi abusa del potere conquistato per dominare i propri compaesani e accrescere sempre più la propria ricchezza. Qui il reverendo approfitta del ruolo per favorire la propria scalata; usa per esempio la confessione che Verga legge come una forma di potere. La confessione serve al reverendo per scoprire i segreti dei suoi compaesani, per poi ricattarli utilizzando le notizie acquisite nel momento in cui deve trattare gli affari con loro. Si fa forte del potere religioso, del timore di Dio, della credulità popolare. Più volte rivela la propria superiorità giuridica: il reverendo infatti conosce le leggi e nessuno può intantargli causa «Poiché egli era tutt'uno col giudice e col capitano d'armi e il re Bomba gli mandava i capponi a Pasqua e a Natale per disobbligarsi, dicevasi» (Verga, 1990: 232).

Quest'affermazione secondo cui il reverendo «era tutt'uno col giudice e il capitano d'armi» è ripetuta più volte nella novella. E se qualcuno entra in conflitto col reverendo, il commento popolare è quello che possiamo leggere in questo passo:

– Non c'è che fare, non c'è che fare, – borbottavano i poveretti rassegnati. – La brocca non ci vince contro il sasso, e col Reverendo non si può litigare, ché lui sa la legge! –

– Se la sapeva! Quand'erano davanti al giudice, coll'avvocato, egli chiudeva la bocca a tutti col dire: – La legge è così e così –. Ed era sempre come giovava a lui (Verga, 1990: 236).

L'arbitrio del potente reverendo appare assoluto, come quello del sovrano di *Cos'è il re*, anche quando entra in conflitto col barone, che appartiene allo stesso ceto dominante, in realtà vince il reverendo. La novella ci vuol far vedere così l'abnormità del suo potere. E Madrignani commenta: «ecco, forse la prima volta,

l'autoritratto del ricco e del potente, di colui che si pone al di sopra della legge e può contare sull'omertà degli apparati per continuare a sfruttare e spadroneggiare impunemente» (Madrignani, 2007: 57). Nel dire «la prima volta» Madrignani mi sembra che sottolinei appunto l'effetto Sicilia di questo racconto, la sua straordinaria radicalità nel rilevare, come in forma inedita si metta in luce nel *Reverendo* il connubio che si crea tra il ricco e il potente e l'omertà della legge che sta dalla sua parte, l'omertà degli apparati che gli consentono di spadroneggiare impunemente. Questa è una trama, che poi sarà ripresa in Sciascia e già anche in Pirandello, che mette in luce come il potere in Sicilia si sia fondato in questa alleanza tra istituzioni e pratica del sopruso, e dell'abuso della legge compiuta dai ceti dominanti. In proposito Madrignani parla anche di un'«impronta di ironia e di acredine» del narratore verso il reverendo che sfocia «in un'enunciazione al tempo stesso veritiera e faziosa» (Madrignani, 2007: 50). Le azioni del protagonista vengono cioè talvolta stravolte ironicamente e talvolta lette con il rancore di chi ne ha subito i soprusi e dunque rivela la propria verità con un sovrappiù di rivendicazione del torto patito. Si può leggere, nel legame tra potente, giudice, forze di polizia e abuso di autorità, una versione di quel sottofondo culturale feudale da cui prende le mosse l'alleanza novecentesca tra stato e mafia.

In questo senso più esplicita è un'altra novella che s'intitola *La chiave d'oro*, su cui ha messo l'accento Sciascia e di cui poi parla diffusamente Madrignani. È il racconto di un delitto compiuto da un campiere, nel sorvegliare i campi per conto di un canonico. Il delitto del campiere deve restare impunito, sicché il canonico si accorda col giudice per tacitarlo corrompendolo. Questo accordo, come fa notare Sciascia è stipulato attraverso un messaggio allusivo: i due sigillano un patto senza dirselo, si capiscono dai gesti e dagli atti. Non c'è nessuna parola esplicita tra prete corruttore e giudice corrotto. Qui il rappresentante delle istituzioni mostra esplicitamente la propria connivenza con il potere arbitrario e minaccioso dei preti di campagna e dei loro potenti e impuniti campieri. E sappiamo che i campieri saranno, come hanno mostrato gli studi storici, fra i protagonisti della costituzione del fenomeno mafioso, figure vicarie di un esercizio anche violento del potere che poi diventeranno i capimafia del territorio latifondista siciliano.

Nel caso del reverendo, tornando indietro, il biopotere di cui parlavo prima si rafforza anche per il tema del controllo delle anime, che consente al reverendo di esercitare anche il potere superiore del religioso che amministra la confessione, come già accennavo prima, e che ha dalla sua il potere metafisico del divino, per cui chi si oppone alla sua autorità, oltre ad essere punito dalla legge, può anche essere punito da Dio con un cattivo raccolto, per esempio:

Però assolveva, come era obbligo suo; ma nondimeno nella testa di quella gente rozza restava qualche confusione fra il prete che alzava la mano a benedire in nome di Dio, e il padrone che arruffava i conti, e li mandava via dal podere col sacco vuoto e la falce sotto l'ascella (Verga, 1990: 236).

Cioè al potere di ricorrere alla legge, che solo lui conosce come abbiamo visto prima, si accompagna il potere arbitrario dell'assoluzione che egli, benevolmente, concede. Il reverendo assomma in sé giustizia divina e giustizia del padrone, potere divino e potere statale, in un rafforzamento che testimonia come altrove in Verga, la forza e il cinismo del dominio feudale, trasformatosi in capitalistico, del ceto ecclesiastico.

In un'altra novella *Don Licciu Papa*, c'è anche lì un reverendo, anche lui cinico uomo di potere, schiavo della roba e dell'accumulazione, che gode di una speciale autorità divina: chi osa opporsi a lui, come il pecoraio curatolo Arcangelo, si mette contro Dio di cui il rivale è ministro: «Per giunta le pecore gli morivano come le mosche, ai primi freddi d'inverno, ché il Signore lo castigava perché se la pigliava con la Chiesa» (Verga, 1990: 251).

Non solo la legge si schierava contro l'umile protagonista, ma gli andava male anche l'allevamento, perché chi si mette contro il ministro di Dio, si mette contro Dio e Dio lo castiga.

Tornando al *Reverendo* si può osservare come la figura ecclesiastica si arricchisca speculando sulle immagini benedette, da esporre per garantire un buon raccolto; o contando sul timore del popolo di mettersi contro il prete, che non solo possiede gli strumenti di benedizione ma ha anche le armi del maleficio, e come può benedire un raccolto ha pure l'autorità di mandarlo a male. Così nella novella, ad esempio, si insinuano dei sospetti sulla diffusione del colera, che nell'immaginario popolare sarebbe una creatura del prete, il quale terrebbe nascosto un contravveleno per guarire dal male incurabile. È la strapotenza o l'onnipotenza, persino soprannaturale della chiesa che viene messa in scena in questo modo. La superstizione agisce cioè da strumento di cui i religiosi si avvalgono per tenere in scacco i poveri e Verga ne illustra chiaramente le dinamiche sociali.

Tuttavia il rapporto del popolo col potere delle pratiche religiose appare costantemente mediato dalla diffidenza verso il prete che se ne serve e ne abusa, quasi un prezzo, o un pizzo se mi è consentito usare un termine della mafia, da pagare al beneficio divino. In definitiva con *Il reverendo* il tema del cinismo moderno stravolge le parole più forti e consolidate dell'idealismo della rivoluzione francese e del risorgimento, parole come "libertà", lo racconta esplicitamente l'omonima novella, e "giustizia", ma anche parole di un mondo di valori morali tradizionali come "religione", oppure come in questa novella «volontà di Dio», sono termini che appaiono in tutta la loro menzogna.

Questa novella per giunta assume una peculiare narrazione dal basso, condotta con gli occhi di un narratore popolare smaliziato, che sa cogliere l'abilità malefica del reverendo, vedere la credulità del povero, ma anche assecondarne e dividerne il rancore contro il potente. Carlo Madrignani nota, per esempio, la «confusione dei piani narrativi», sottolineando però che «è possibile intravedere una distinzione tra

i paesani commentatori e i poveri paesani» (Madrignani, 2007: 56), come se ci fossero in questo racconto due punti di vista speculari, uno insopportabile contro il reverendo, e uno più ingenuo che ne subisce passivamente il potere. Alla fine, quasi come in un monologo tragico, lo stile indiretto di questo racconto fa emergere addirittura il punto di vista del reverendo, la sua stessa voce, che sembra portatrice di una vera e propria «falsa coscienza», come avrebbe detto Marx, una coscienza, che induce il personaggio a leggere gli accadimenti solo *pro domo sua*. Infatti l'abuso di potere del reverendo, quando l'unità d'Italia limita alcuni antichi privilegi feudali, risulta felicemente stravolto con grande effetto di straniamento, perché alla fine è lui l'unico a lamentarsi di non avere più potere:

Ma dopo che era trionfata la eresia, colla rivoluzione, a che gli serviva tutto ciò? I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi; i partiti che si disputavano il municipio, e si spartivano la cuccagna senza un riguardo al mondo; il primo pezzente che poteva ottenere il gratuito patrocinio, se aveva una questione con voi, e vi faceva sostenere da solo le spese del giudizio! Un sacerdote non contava più né presso il giudice, né presso il capitano d'armi; adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina, se gli mancavano di rispetto, e non era più buono che a dir messa, e confessare, come un servitore del pubblico. Il giudice aveva paura dei giornali, dell'opinione pubblica, di quel che avrebbero detto Caio e Sempronio, e trinciava giudizi come Salomone! (Verga, 1990: 237).

E poi finisce col concludere:

– Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! – brontolava il Reverendo come diventava vecchio.  
 – Adesso ciascuno vuol dir la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. – Levati di lì, che mi ci metto io! – Chi non ha altro da fare viene a cercarvi le pulci in casa. I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scopare la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è! – (Verga, 1990: 237-238).

Questa è la battuta con cui si chiude la novella. Si tratta di un'affermazione che è in linea con l'effetto di straniamento tipico della scrittura di Verga: assumere il punto di vista anormale e non condivisibile del prete, per svelare insieme, senza dirlo esplicitamente, una verità antitetica rispetto a quella che egli esprime, e al tempo stesso mostrare la paradossale verità dei dominanti e il loro perverso modo di ragionare. Siamo in presenza di una modalità narrativa che rientra nella logica dell'ironia, di cui si possono trovare anche tanti altri esempi, abbiamo visto anche in *Cos'è il re*; e molto spesso risulta concentrata proprio nei finali delle novelle, dove il conflitto tra la logica d'agire del personaggio e la realtà si rivela quasi assurdo e insanabile.

Un'ultima considerazione per concludere, tornando alla novella *Un processo*, che Madrignani confronta con la novella di Pirandello *La verità*. Dice Madrignani che i due testi hanno molti elementi in comune, fino al punto da poter parlare di «logica artistica che presiede al *remake*» (Madrignani, 2007: 142) da parte di Pirandello e di una sorta di sfida che, attraverso questa novella che intitola «La verità»,

Pirandello farebbe a Verga sul terreno di un'indagine su un tipo di caso giudiziario paradossale. *La verità* infatti racconta di un personaggio che ha anche qui un nomignolo, si chiama Tararà, un nomignolo comico-grottesco, più che popolare come quello di Malannata ed è analogamente sottoposto a processo per un delitto d'onore: ha ucciso la moglie adultera e, a differenza di Malannata, la sua condanna dovrebbe essere relativa, proprio perché può beneficiare del delitto d'onore, che la legge considerava una decisiva attenuante a parziale discolpa del reo. Solo che, nel corso del processo, il suo reato non si rivela un delitto di gelosia, e l'onore violato consiste solo nel suo essere divenuto di dominio pubblico. Paradossalmente colpevole del delitto, per il protagonista, è la moglie dell'amante che, rendendo notorio l'adulterio, ha distrutto la reputazione di Tararà. Il protagonista argomenta: lo sapevano tutti, ma finché non me lo venivano a dire io non ero tenuto a saperlo; nel momento in cui lo vengo a sapere il mio disonore è palese e sono costretto ad agire di conseguenza. Anche questa è dunque una situazione paradossale.

Il personaggio di Pirandello, a differenza del protagonista verghiano, è un personaggio umoristico, si carica di una capacità personale di distorsione e sovversione del senso comune che gli consente di rivelare delle verità superiori agli stereotipi, con piena consapevolezza. Sa quello che dice e sfida la morale pubblica, sfida il lettore diventando egli stesso la voce che racconta. Al contrario, al personaggio verghiano spetta piuttosto la formula dell'ironia, che conserva un elemento di inconsapevolezza. Si tratta di un'ironia che è il risultato di una strategia narrativa, di un artificio d'autore: i fatti tradiscono le parole e la mentalità del personaggio rendendolo più tragico che grottesco, mentre il protagonista pirandelliano tende ad assumere anche tratti grotteschi, urtando contro la logica delle istituzioni e della morale sociale. In Verga il corto circuito tra l'ingenua verità intima del personaggio, tra le ragioni profonde delle sue azioni e la verità pubblica, produce un effetto di disturbo della verità e delle forme di giustizia ufficiali. Invece per Pirandello è il personaggio stesso che, caricandosi di ridicolo, sfida le convenzioni e le verità ufficiali con la propria stranezza. In un mio precedente intervento che analizzava la novella *Don Licciu Papa* ho assunto *Ironia della giustizia*, per sottolineare il taglio usato da Verga, ma anche perché la formula "ironia della giustizia" richiama un'espressione popolare, molto comune in Sicilia, che è "ironia della sorte". E quindi giustizia diviene un'altra forma della fatalità, che può incombere sul povero cristo che venga eventualmente invischiato in un conflitto col potere senza avere alcuna possibilità di svicolare.

#### BIBLIOGRAFIA

- MADRIGNANI, Carlo Alberto (2007): *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet.
- VERGA, Giovanni (1990): *Tutte le novelle*, introduzione testo e note di C. Riccardi. Milano: Mondadori.