

ALBERTO CARLI

## FIABE E LEGGENDE. TRADIZIONE E FOLKLORE IN ALCUNI EPISODI LETTERARI DELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

Non puoi essere più intelligente  
del personaggio che rappresenti.

(John Patrick Shanley)

Negli anni Settanta dell'Ottocento la miniera dell'antropologia rivela i propri accessi agli scrittori italiani. Ad avventurarvisi sono in molti, recuperando motivi, intrecci tradizionali e con essi modalità narrative e stilistiche prossime a venire rivitalizzate dalla modernità letteraria. Nei cunicoli ramificati della miniera metaforica, dove Rosso Malpelo incontra volontariamente la propria sorte, scegliendola forse dal «catalogo dei destini»<sup>1</sup> individuato molti anni dopo da Calvino, gli scrittori si fanno minatori altrettanto metaforici. Provvisti non di piccone, ma di penna, lasciano confluire nei carrelli spinti lungo i binari dell'immaginario archetipico anche tutto un patrimonio diacronico di maschere e tipi perturbanti propri del folklore. L'esca è quella di un fascino inconsueto, e apparentemente contraddittorio, che viene esercitato sulla modernità letteraria di secondo Ottocento dall'ancestrale, pronto a incarnare nel segno del primitivismo il sentimento dell'«attualità dell'originario»<sup>2</sup>. Da tale novità, che poggia sull'antico, sono attratti gli ultimi esponenti italiani di un romanticismo europeizzante e attento alle forme del fantastico, ma già declinante verso i «colori del vero»<sup>3</sup> di altri loro colleghi, attratti dallo stesso mondo straniante e intenti, però, al superamento dell'idealizzazione romantica del *Volksgeist*. È il caso dei più noti esponenti del Verismo, in grado di offrire in modo sempre più nitido e «nell'ambito della *fiction*, una rappresentazione realistica, antiromantica e fondata sul vero, [...] del dato antropologico»<sup>4</sup>.

---

1 I. CALVINO, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. XV.

2 R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 23-33. Cfr., inoltre, A. ALTAMIRA, *Primitivismo*, in Id., *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale*, Milano, Vita&Pensiero, 2004, pp. 79-87.

3 R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

4 R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022, p.13. Giovanni Verga e Luigi Capuana, come è ormai stato più volte messo in luce da critici e antropologi, si avvalsero con estrema abilità, originalità e soprattutto in termini sperimentali, dal punto di vista tematico e narratologico, degli strumenti offerti dagli studi demologici coevi, che caratterizzarono, in letteratura, la «svolta antropologica» (*ibi*, p. 43) e che si fecero fondamenta solide e indispensabili nell'ideazione di dispositivi regressivi e stranianti, per dirla con Baldi e Luperini, tali da

Sublime o straniante, romantica o verista, la prospettiva è comunque sempre quella della profondità, che permette il recupero di tradizioni narrative e poetiche anonime e antiche, caratterizzate dalla circolarità, ma pronte a venire innestate con diverse modalità nella linearità del romanzo e della novella, in un gioco di continua assimilazione, dissimilazione e dialogo, prima tra oralità e scrittura e, successivamente, tra scrittura e restituzione letteraria. Del resto, la cultura narrativa tradizionale costituisce «il punto di rilevazione di una rete segnica e un osservatorio privilegiato [...] per individuare le stratificazioni di un lungo processo culturale»<sup>5</sup> e l'autore letterario entra in scena successivamente. Lo fa attingendo a piene mani dall'archivio dell'antropologo e leggendo dalla voce del popolo così mediata, stenografata e poi pubblicata in raccolte specialistiche, proverbi, novelline, canti e assorbendo, tra l'altro, aspetti compositivi di non secondaria importanza nella progettazione rielaborativa del passato. Ai termini stilistici, ancor più che tematici, per esempio, guarda un Luigi Capuana, che non soltanto può vantare a buon diritto competenze da demopsicologo dilettante, ma che sceglie di avvalersi di tali competenze per “rifare” le fiabe tradizionali siciliane, riempiendone la struttura narrativa fissa con contenuti d'autore originali e comunque rispettosi della dimensione folklorica. La fiaba tradizionale, come è noto, è il «luogo per eccellenza del meraviglioso, dove appare naturale il moltiplicarsi delle metamorfosi e dei prodigi, la presenza di esseri [...] immaginari [...], il distendersi di spazi intricati e inquietanti»; ma la fiaba è soprattutto il «distillato di un itinerario narrativo» che va «dalle indistinte origini arcaiche alla più recente affermazione e diffusione in forma scritta»<sup>6</sup>. È evidente, pertanto, che l'esercizio stilistico fosse per lo scrittore siciliano una vera palestra di verismo sentimentale e rappresentasse il più completo tirocinio di poetica regressiva, utile nella misura letteraria all'esercizio espressivo della dimensione popolare e della sua psicologia<sup>7</sup>. Lo stesso vale, ancora in termini stilistici e tralasciando per ora quelli tematici, per Giovanni Verga, che «riuscì a dare forma [...] ad alcune strutture narrative tra le più moderne e innovative dell'Ottocento»<sup>8</sup> anche attraverso lo studio delle fonti immateriali raccolte da Giuseppe Pitrè e dalla loro impersonalità. Così come Capuana assume le vesti di cantastorie girovago, Verga fa di sé un narratore «culturalmente, moralmente e cognitivamente omologo al mondo rappresentato»<sup>9</sup> e il gioco, per entrambi gli scrittori, è quello del mimetismo impersonale.

---

agire con efficacia su un immaginario, quello dei lettori cittadini e alfabetizzati, sempre più aderente al sentimento socio-scientifico diffuso di una progressiva distanza culturale dal segno del primitivo.

<sup>5</sup> G. CERINA, *Archetipi fiabeschi: metamorfosi, mostri, labirinti*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti*, a cura di G. Cerina, M. Domenichelli, P. Tucci, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1991, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. A. CARLI, *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana tra letteratura per l'infanzia, scuola e università*, Villasanta (MB), Limina Mentis, 2011.

<sup>8</sup> CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., p. 45.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Nello stesso periodo, altri autori e numerose autrici scelgono una via diversa rispetto a quella intrapresa dai pionieri del vero letterario. C'è, infatti, chi non pensa a mimare la tradizione, sebbene in termini trasformativi, ma di questa inserisce comunque il sentore, in misura tematica, nel contesto di una moderna letteratura dei generi. C'è poi chi ambienta i propri racconti sospesi tra fiabesco e fantastico in un medioevo indefinito e figlio delle suggestioni romantiche europee; chi arricchisce il titolo di una propria novella o di un romanzo con un sottotitolo ("leggenda", "racconto popolare", "fiaba") tale da informare in anticipo il lettore di ciò che le pagine vogliono evocare; chi fa riferimento a personaggi del folklore, chi a festività regionali, chi addirittura narra delle operazioni scientifiche condotte da raccoglitori e demopsicologi che diventano personaggi letterari a tutti gli effetti<sup>10</sup>. Pertanto, gli scrittori che scelgono di avventurarsi nelle profondità dell'immaginario antropologico, inaugurando già nella seconda metà del XIX secolo il prototipo di certa *antropo-fiction* contemporanea, mettono in atto tecniche di immersione e volontà di apnea creativa fra loro molto diversificate. Uno degli aspetti forse più interessanti di questa febbre da recupero delle tradizioni popolari, prima «romantica», poi «scientifica» e infine «estetica», per dirla con il Pier Paolo Pasolini del *Canzoniere italiano*, è ravvisabile nei numerosi riferimenti alla cultura tradizionale che trovano innesto sia nell'ambito letterario del fantastico sia in quello del realismo.

Il segno del fantastico è evidente nell'irruzione dell'incredibile e dell'inspiegabile nella sfera rassicurante della quotidianità razionale e si realizza nell'«esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»<sup>11</sup>. Il fantastico è un errore, insomma; è l'aritmia improvvisa e momentanea nel battito cardiaco del credibile. Certamente, l'uso che Luigi Capuana fa del folklore e della fiaba tradizionale siciliana nella sua raccolta di fiabe, *C'era una volta*, del 1882, non può essere confacente al fantastico, proprio perché nelle scritture che compongono la raccolta stessa non vi è traccia alcuna di realtà da sovvertire o da mettere in dubbio né un orizzonte di scelta tra il credere e il non credere. E poi, naturalmente, perché, nonostante lo scrittore menenino fosse un abile autore di trame fantastiche, le fiabe vengono composte con intenti artistici e, come si è visto, strumentali, volti soprattutto alla conquista stilistico-concettuale di un sentire e narrare primigenio<sup>12</sup>. Si tratta, infatti, di fiabe a ricalco di quelle tradizionali, non iscritte in una cornice, secondo un modello letterario boccacciano, e che, anche per questo, a maggior ragione, si rivelano capaci di vivere solo a condizione del pieno rispetto del particolare patto finzionale proprio del genere meraviglioso, che del fantastico è semmai uno sviluppo suc-

---

10 È il caso di Luigi Durini, sul quale si tornerà, nelle *Novelle della nonna* pubblicate nel 1892 da Emma Perodi o, ancora, quello del Mago Tre-Pi, nel racconto fiabesco *Il Raccontafiabe* di Luigi Capuana, sempre del 1892, dove quest'ultimo allude con ogni evidenza a Giuseppe Pitre.

11 T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26.

12 Cfr. L. CAPUANA, *Novelle inverosimili*, a cura di M. La Ferla, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano, 1999.

cessivo. Svanito infatti il momento statutario dell'incertezza, il lettore sceglie se non credere (entrando così nell'ambito del bizzarro) o credere (entrando, invece, nell'ambito del meraviglioso).

Non si potrebbe certamente dire lo stesso delle *Novelle della nonna*, di Emma Perodi, sebbene la cornice pienamente letteraria e realistica che raccoglie le «novelle fantastiche» della scrittrice toscana, ritraente una famiglia estesa di contadini di Farneta, serva soprattutto come contenitore neutro delle “fiabe” narrate in secondo grado dalla matriarca, Regina Marcucci. Tuttavia, la capacità dimostrata dalla novellatrice di ricordare a memoria, nella finzione letteraria, e narrare all'intera sua famiglia leggende e aneddoti antichi, così come anche il fatto che tali narrazioni prevedano una consapevole attesa di meraviglie e magie da parte di chi ascolta, chiama in causa il rapporto tra credibile e incredibile. In primo luogo, la zona soglia tra i due piani è rappresentata dall'*incipit* di ogni narrazione fiabesca, che scandisce la separazione apparente tra il piano della realtà, quello della quotidianità e del lavoro, e il momento, straordinario, della festa e del raccontare a veglia. L'incontro tra reale e irreale avviene, allora, nel momento in cui Regina comincia a narrare ed è l'atto narrativo stesso a farsi accesso dell'incredibile nella realtà. Tale ingresso avviene non tanto o soltanto dal punto di vista contenutistico dei racconti, ma, soprattutto, nell'accadere della narrazione, simultaneamente separativa e integrativa della quotidianità e dell'eccezionalità. Regina Marcucci è, in sostanza, il fantastico stesso, dal momento che sono le parole incipitarie delle narrazioni offerte alla sua famiglia a chiedere al lettore se credere o non credere e la scelta, tanto da parte di chi legge quanto da parte di chi nella finzione letteraria ascolta, non è mai decisa e definitiva, ma oscillante. L'oscillazione è dettata, come si vedrà, dal secondo livello attraverso il quale nelle *Novelle della nonna* credibile e incredibile finiscono per coincidere e, cioè, per una maggiore prossimità delle novelle perodiane, piuttosto che alla fiaba, alla leggenda e al particolare cronotopo che quest'ultima propone, coniugando a una temporalità indefinita una topografia riconoscibile, che, in questo caso, è ravvisabile nelle foreste del Casentino.

Se poi Capuana versa nel contenitore rigido della fiaba tradizionale siciliana il proprio contenuto d'autore, Perodi fa qualche cosa di molto diverso e travasa invece alcuni contenuti di carattere folklorico nelle novelle letterarie che propone ai suoi lettori. Non soltanto, quindi, i racconti perodiani si nutrono dell'ispirazione offerta dalla leggenda, ma molto diversamente rispetto alle fiabe mimetiche di Capuana, la loro forma in termini di racconto si traduce in quella della novella romantica<sup>13</sup>. Non per niente l'opera più famosa dell'autrice viene pubblicata dallo «stampatore popolare»<sup>14</sup>

---

13 Cfr. M. COLIN, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità*, in *Casentino in fabula. Cento anni di fiabe fantastiche (1893-1993)*, a cura di V. Agostoni Ouafi, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 81-93. Come rilevato da Cardini, per esempio, «il diavolo, protagonista o antagonista diretto o indiretto di tutte le fiabe di magia della Perodi [...] non è [...] quello della fiaba tradizionale quanto piuttosto quello di una tradizione romantica che ha il suo capostipite in Goethe [...] e le sue espressioni nelle varie versioni che il Romanticismo aveva fornito della figura di Mefistofele» (F. CARDINI, *Le forme del magico nelle Novelle della nonna*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 72).

Edoardo Perino, specializzato in edizioni d'appendice e dispense a tinte "forti", che garantivano anche alla scrittrice una diffusione della propria opera ad ampio raggio nel ricco panorama editoriale di secondo Ottocento. Scrivere novelle con l'aroma delle situazioni fiabesche, significava, per Emma Perodi, dare vita a trame originali che sapessero legarsi ai temi propri della narrativa di consumo, soprattutto di quella maggiormente propensa ai generi del fantastico e inaugurata un ventennio prima dalla Scapigliatura.

Non è infatti un caso che proprio gli esponenti più noti della prima proto-avanguardia italiana, sensibili alle lusinghe del romanticismo europeo, già avessero pienamente avvertito il fascino orfico della narrazione tradizionale, tanto che il primo a provarsi nella restituzione letteraria di una leggenda, non importa se vera o anch'essa d'invenzione, è Iginò Ugo Tarchetti, con *Il lago delle tre lamprede (leggenda popolare)*. Né si dovrebbero dimenticare la «fiaba in versi» di Arrigo Boito, *Re Orso*, o la raccolta postuma *Fiabe e leggende*, di Emilio Praga. La concomitanza tra fiaba e leggenda, però, così come restituita dal titolo della raccolta di Praga, è falsante nell'accostamento di due generi tra loro tanto diversi, ma si giustifica nel ricorso alla suggestione dettata da un antico generico, che non tiene in alcun conto la differenza. E a non tenerne conto, forse inconsapevolmente, era la stessa Perodi, dal momento che la maggior parte delle sue «fiabe fantastiche» non può iscriversi nella categoria delle «fiabe meravigliose» né può riferirsi «alle novelle storiche», bensì, appunto, «alla categoria delle leggende e racconti leggendari: episodi narranti fatti sopravvenuti in un dato luogo e ad una data epoca, nei quali mondo storico e mondo ultraterreno coesistono, permettendo frequenti incursioni del soprannaturale nella realtà»<sup>15</sup>. Proprio in questo possibile incontro tra fisico e metafisico, nell'incursione del soprannaturale in seno alla realtà, si rivela l'aspetto propriamente fantastico del leggendario e se è un panorama storico di carattere medioevaleggiante a farsi costante nelle narrazioni perodiane – cosa che naturalmente esula dall'indeterminatezza spazio-temporale della fiaba tradizionale – già in *Uno spirito in un lampono*, dello scapigliato Tarchetti, l'ambientazione era stata ricercata altrettanto nella riproposizione di un medioevo pittoresco, così come anche nelle sue *Leggende del castello nero*, sono evidenti le influenze indirette di un *gothic revival* di sapore nord europeo, che, molti anni più tardi, continua a influenzare anche la scrittrice di Cerreto Guidi:

Anzi, [...] Emma Perodi ha l'aria di non volersi affatto conformare alle novelle dell'Imbriani o del Pitre, che essa conosceva e non poche delle quali erano state raccolte in un'area non lontana da quella nelle quali [...] ambienta la narrazione delle sue: come se avvertisse che quelle novelle – “popolari”, appunto – erano in certo senso troppo povere, e intendesse correggere e arricchire la tradizione con il ricorso alla grande cultura favoli-

---

14 Cfr. U. VIGHI, *Edoardo Perino. Stampatore per il popolo*, Roma, Tipografia artistica, 1967.

15 COLIN, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche?*, cit., p. 84.

stica europea. Il che spiega anche come talora maghi, fate e nani perodiani abbiano ben poco di toscano o comunque d'italico e molto al contrario di nordico o comunque d'oltrealpino. Ma ciò del resto non costituisce se non il caso particolare e minore [...] d'un fenomeno generale, l'europeizzazione e pertanto, diciamo così, la goticizzazione del nostro romanticismo<sup>16</sup>.

Si trattava, naturalmente, di un medioevo storico e semplificato nel richiamo suggestivo di un'epoca genericamente antica, ben lontano da quello immaginato dagli architetti tardo romantici, come Camillo Boito, affascinati da un medievalismo luminoso e dal neo-gotico lombardo, lontano dagli antichi manieri diroccati amati dalla *bohème* milanese.

Nelle *Novelle della nonna*, comunque, per tornare ai rapporti tra credibile e incredibile, i due piani, quello del quotidiano e quello del racconto, sono contemporaneamente separati e coniugati. La separazione, della quale già si è detto, è sancita dall'inizio di ognuna delle narrazioni di Regina e la coniugazione altrettanto, dal momento che quelle stesse narrazioni, ritratto letterario della cultura orale contadina, fanno parte della realtà quotidiana dei Marcucci. Sul viso dei bambini e dei parenti tutti, che pendono dalle labbra dell'anziana Regina, è lecito indovinare allora uno stupore simile a quello che Capuana disegna nel 1898 sul viso di Scurpiddu. Nell'omonimo romanzo, infatti, assennato e spaventato, il bambino impara che, di notte, nelle campagne circostanti, vagolano gli spiriti dei trapassati. C'è però una differenza tra lo stupore del pubblico di Regina Marcucci e quello di Scurpiddu. Se, infatti, la famiglia Marcucci ha piena consapevolezza della dimensione incredibile delle "fole" narrate da Regina, nelle dicerie alle quali presta fede il bambino protagonista del romanzo di Capuana, il confine tra credibile e incredibile si fa davvero labile ed evanescente, permettendo al giovane protagonista di vivere una esperienza fantastica, di incertezza, che si realizza in pagine di carattere pienamente realistico. La credenza nelle «Nonne», infatti, viene riferita sul piano di una verbalizzazione informativa al presente e, dunque, non confacente a una dimensione spazio-temporale mitica, lontana, che troverebbe invece adeguato e più rassicurante teatro in ambito fittivo. L'incontro tra Scurpiddu e le «Nonne» è dunque privo della protezione offerta da una contestualizzazione riconosciuta come narrativa e penetra invece nella realtà:

Massaio Turi amava scherzare col vecchio bovaro a proposito delle *Nonne*, esseri fantastici a cui la superstizione popolare attribuisce la facoltà di entrare nelle case pel buco della serratura, conducendo con loro *quelli della combriicola*, come egli diceva. Lo zì' Girolamo parlava poco: dormiva in modo strano, seduto sul fondo di un corbello rovesciato, di estate all'aria aperta, in mezzo alle sue bestie legate a un cavicchio con una fune attaccata alle corna: d'inverno, sotto la tettoia della stalla, avvolto nel giubboncello di albagio e rannicchiato in un angolo. Così accreditava la voce diffusa tra i contadini ch'gli andasse attorno con le *Nonne*; se no, dice-

---

16 CARDINI, *Le forme del magico nelle Novelle della nonna*, cit., p. 72.

vano, avrebbe dormito come tutti gli altri cristiani, in un letto, in un giaciglio e non seduto sul fondo di un corbello<sup>17</sup>.

In altre parole, il mondo di diavoli zoppi, personaggi bicefali, bestie repellenti e lupi mannari evocato dalle parole di Regina Marcucci è ben visibile, ma fortunatamente è prigioniero nella bolla dei racconti, dalla quale non può evadere. Tutti i Marcucci lo sanno bene e pur ascoltando rapiti le narrazioni leggendarie di Regina, non temono l'ingresso nella loro rassicurante quotidianità di tali estraneità incredibili. Nel caso di Scurpiddu, invece, questo stesso universo inquietante si riversa nell'immaginario extra-narrativo quotidianamente vissuto dal bambino. Perché, in fondo, nelle sue paure, alimentate da un mondo rurale nel quale la credenza radicata nelle forme intermedie tra fisico e metafisico è ben più presente di quanto accada nelle aree urbanizzate, l'immaginario di Scurpiddu non è distante da quello dei «ragazzi della cava», che tra le parole di Giovanni Verga vedono addentrarsi Rosso Malpelo nella tenebra mineraria che gli si farà tomba. Sono gli stessi ragazzi che, non vedendolo poi tornare, lo accolgono presto nell'orizzonte della leggenda locale, accanto al «minatore fantasma», nel *pantheon* collettivo, minimo e popolare nel quale credono i primi miserabili verghiani. Ciò che autorizza il passaggio di Malpelo da reietto a cadavere insepolto, privo di pace e quindi a *revenant*, pienamente autorizzato a trafiggere gli eventuali malcapitati con i suoi «occhiacci grigi», è la tradizione di un folklore ricchissimo di non morti e non si tratta certo di un finale inconsueto per una novella verista, che inaspettatamente trovi la propria chiusura in un'apertura al fantastico perturbante; tutt'altro. Nella paura di vedersi osservati dallo sguardo di Malpelo, Verga riassume e ritrae le credenze pagane dei «ragazzi della cava» e facendolo offre spazio ancor maggiore al pannello di un vero che si fa straniante perché infrange la consuetudine prospettica borghese, sfociando in un *incredibile dictu* reso credibile dalla sua verificabilità dal punto di vista antropologico. Perché a essere storicamente verificabile è proprio l'immaginario primitivo che Verga narra sulla base di studi specialistici e non soltanto<sup>18</sup>. Tramite uno sperimentalismo letterario davvero innovativo, che forse per la prima volta chiama il lettore alla costruzione del testo, lo scrittore ritrae la psicologia di una cultura esistente e “primitiva”, viva ancora negli ambienti già descritti da Franchetti e Sonnino nella loro *Inchiesta in Sicilia*, e, per tanti versi, agli occhi del lettore cittadino, non distante da quella di popoli

---

17 L. CAPUANA, *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1911.

18 Tra le pagine di Giuseppe Pitrè, che Verga conosce, viene descritto più volte il destino sofferto dalle anime dei morti secondo le tradizioni popolari siciliane. Cfr. G. PITRÈ, *L'anima del defunto e suo destino*, in Id., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clio, 1889, pp. 242-246. Inoltre, si veda R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 74: «il sentimento dei duri condizionamenti oggettivi e del limite naturale e ontologico della vita umana, ispirato a una filosofia pessimistica in cui spunti del materialismo settecentesco e leopardiano si uniscono a quelli di un positivismo di marca darwiniana e spenceriana ma sfrondata da ogni ottimismo scientifico». Si rimanda per ulteriori approfondimenti a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976.

lontani e ritenuti non soltanto “selvaggi”, ma addirittura prossimi al pensiero “preistorico”, nell’equazione diacronica fallace, ma allora abbastanza usuale, tra i due termini<sup>19</sup>.

Non importa, allora, se questo immaginario popolare si componga di immagini e situazioni dove credibile e incredibile si legano nella quotidiana condivisione degli spazi tra i vivi e i morti, tipica delle società rurali. La dialettica proposta dalla scelta tra il credere o il non credere, propria del fantastico, è assente. Non si chiede ai «ragazzi della cava» di scegliere una delle due strade proposte dal dilemma di Todorov («O il diavolo è un’illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontra di rado»<sup>20</sup>): la loro risposta sarebbe scontata e con ogni evidenza si risolverebbe immediatamente nella seconda opzione, che è quella attinente al «pensiero magico» delle culture primitive ricercato da Verga nella rappresentazione dello spazio sociale di riferimento. Né, tantomeno, si domanda di scegliere ai lettori, che certamente non credono allo spettro di Malpelo. A questi viene però per un verso richiesto di assumere la stessa posizione emica del narratore e, per l’altro, di non perdere la dimensione etica della riflessione sull’immaginario storico e sociale che partorisce l’idea del soprannaturale. Questo immaginario è dunque “interno”, come il narratore stesso, e presenta ancora una volta un carattere leggendario<sup>21</sup>, che è parte integrante dell’ambiente descritto e di quella cultura che lo adotta come espressione rappresentativa e strumento conoscitivo del proprio mondo. Importa, quindi, che l’autore, narrando questa incredibile ma vera cultura primitiva ritratta nelle sue credenze, implementi lo straniamento già precedentemente stimolato nel lettore, il quale, come già detto, non crede ai fantasmi – o, se ci crede,

---

19 CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit. pp. 46-47: «il metodo comparativo e rigidamente classificatorio degli antropologi positivisti riusciva a gettare nuova luce tanto sulle strutture della parentela presso gli aborigeni australiani quanto sui costumi matrimoniali dei contadini del Meridione, individuando analogie spesso sorprendenti tra popoli lontanissimi tra loro. Il discorso antropologico, nel suo complesso, si presentava all’intellettuale europeo di fine secolo come un sistema coerente e rassicurante, e spesso anche narrativamente assai seducente, anche perché, più ancora delle discipline storiche e di quelle sociologiche, provava a dare una risposta a uno dei traumi più violenti della modernità: quello della progressiva e irreversibile scomparsa di forme di vita umana sempre meno conciliabili con il nuovo ordine (razionalista, individualista e capitalista) occidentale. La visione etnoantropologica, insomma, poteva facilitare l’elaborazione del lutto per la scomparsa di un mondo millenario, rendendo più accettabile il grande trauma rimosso della coscienza moderna: quello della perdita dell’identità e delle radici». Inoltre, riferendoci più specificamente a Pitrè, «in tale processo, basato su una metodologia storicistica che rivendica la personalità dei portatori del folklore, [...] certamente insiste sulla funzione di una comparazione, per cui nelle sue pagine corre insistente l’idea che le tradizioni siciliane siano l’eco di antiche civiltà, monumenti archeologici del pensiero, reliquie del passato, istituendo così un cauto parallelismo tra la vita popolare antica e quella contemporanea [...]. Pitrè, per chiarire il carattere di questi avanzi antropologici e rifacendosi alla corrente inglese secondo la quale il selvaggio era paragonabile al fanciullo, non mancò di estendere la sua indagine ai popoli primitivi, a cui invece poca o nessuna importanza avevano dato i suoi predecessori italiani» (L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano (CH), Carabba, 2005, p. 25).

20 TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26.

21 Non a caso Luigi Capuana scriveva, riferendosi però a *La Lupa*, «qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare» (*Luigi Capuana, Verga e D’Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p. 80). Pietro Clemente sosteneva, pertanto, che «come mondo di riferimenti Rosso è un’antifiaba che però mantiene, nel suo prodursi come enunciazione possibile di voci popolari, una parentela con un genere della tradizione orale: la leggenda» (P. CLEMENTE, *Lettura folklorica*, in *Da Rosso Malpelo a Ciàula scopre la luna: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», 3, 30, 2001, p. 530).



crede ed è abituato a quelli evocati da Eusapia Paladino – e che, all’altezza del finale, attraverso l’irruzione dell’incredibile-credibile, è portato a vivere un ulteriore rafforzamento dello straniamento dal quale già è pervaso. Così, se le anime evocate dalla celebre *medium* si fanno fenomeni curiosi e *à la page*, iscritti nel numero delle numerose attrazioni cittadine riservate al pubblico pagante, ectoplasmici buoni per la traduzione letteraria della loro inconsistenza nel segno del fantastico letterario e prossimi a farsi «fantasmi della mente»<sup>22</sup>, gli spettri rurali, già più che presenti nella tradizione riferita da un Pitrè, risorgono invece a nuova vita letteraria abbracciando il canone del vero. Del resto, qualche anno più tardi rispetto alla pubblicazione di *Rosso Malpelo*, Verga avrebbe scritto a Capuana del suo profondo interesse per «la forma primitiva e vergine dell’immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso»<sup>23</sup>.

Lo scrittore è, dunque, «un uomo del suo secolo, coinvolto dalle neonate scienze sociali e dalle problematiche della letteratura nazionale e dei localismi» ma anche «in sintonia con gli etnografi, non immune dal fascino della demopsicologia»<sup>24</sup>. Di questo rapporto stretto tra Verga e gli studi demo-antropologici riferisce anche Leonardo Sciascia nelle pagine dedicate proprio a Rosso Malpelo in *Nero su nero*, dove l’autore riporta non soltanto la nota strofetta «con la quale i fanciulli palermitani usavano motteggiare i loro compagni dai capelli rossi: “Rosso maligno / attaccati al legno / tieniti forte / che passa la morte”», ma riferisce anche «“Omu signaliatu, guardatinni [...]: uomo segnalato da un difetto fisico naturale, guardatene. Si crede cioè che la natura dia i suoi stigma, a distinguere i buoni dai malvagi [...]. Solo che la malvagità dei segnati da un difetto naturale è potenziale e non attuale; e se e quando si fa attuale, si ha come una verifica, una conferma»<sup>25</sup>. Il pensiero corre allo sciancato Ranocchio, rappresentante letterario e veritiero del desolante quadro sociale dell’infanzia malata e povera di secondo Ottocento, ma Sciascia continua a riflettere su Malpelo e, dopo aver citato testualmente Verga («Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi: ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo») e, pur senza farne cenno, aver fatto ricordare ad alcuni suoi lettori che, più o meno negli stessi anni, Cesare Lombroso inserisce il rutilismo nei segni della devianza, scrive: «Aveva i capelli rossi perché era cattivo; non era cattivo, diventato cattivo, a causa dei capelli rossi – cioè perché considerato segnato, stigmatizzato, e quindi allontanato e confinato, dai bruni tra i quali si era trovato a nascere e a vivere e che conferivano a una vicenda genetica, tra loro sparutamente insorgente, il carattere di una presenza e rivelazione del male»<sup>26</sup>. Così, in una novella nella quale «lo studio di una condizione sociale tende a caricarsi di signi-

---

22 L. NAY, *Fantasmi del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Dell’Orso, Alessandria, 1999.

23 *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984, p. 169.

24 GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti*, cit. p. 29.

25 L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 102.

26 *Ibid.*, pp. 102-103.

ficati di valore esistenziale»<sup>27</sup>, questi si assommano al valore simbolico della tradizione e dei proverbi e addirittura alle osservazioni criminologiche coeve. L'essere stato un "segnato" in vita, non può che condurre allo stesso destino in morte e, tutto sommato, ciò è molto verghiano. L'impianto realistico nel riferimento all'immaginario popolare che fa di Malpelo uno spettro è quindi decisamente lontano dal romanticismo della *ghost story* letteraria e altrettanto lontane da quei lidi, nello *Scurpiddu* di Capuana, sono le «Nonne», anime raminghe, come le «Donni di fuora»<sup>28</sup>, perfette rappresentanti di quel «reame separato, contiguo al nostro e al nostro simile, tanto che vi si può incappare senza rendersene immediatamente conto [...]. La terra dei morti della tradizione popolare italiana è un mondo "opaco e senza luce", crepuscolare [...], fatto di [...] riti che i defunti seguono con inerzia di larve»<sup>29</sup>.

Forse si trova anche in questa contiguità malinconica tra i vivi e i morti, impastata di presenza e indifferenza, la norma della psiche popolare dipinta da Verga in pochi tratti icastici nel finale di *Rosso Malpelo*, dove si rimanda non tanto all'incontro possibile con i defunti, «che è caratteristica delle società rurali, e che infrange con la sua stessa esistenza la netta divisione tra "credere" e "non credere"»<sup>30</sup>, bensì all'atteggiamento culturale nei confronti della morte e del cadavere disperso.

Lo si vede bene anche in *Scurpiddu*, «che, fra l'altro, molto deve [...] a *Rosso Malpelo*»<sup>31</sup>:

– E le *Nonne* che fanno, zi' Girolamo?

– Ma che *Nonne*! Lasciatemi stare!

– Eppure la gente giura che voi siete della combriccola, e che la notte andate attorno con loro.

– Io dormo la notte, massaio mio.

– Lo so come dormite.

[...]

Mommo stava a sentire, sbarrando gli occhi, guardando con un senso di paura il vecchio che di tratto in tratto lo guardava anche lui. Mommo credeva alle *Nonne*, ne aveva udito parlare dalla sua mamma e da altri ragaz-

---

27 R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 20.

28 G. PITRÉ, *Esseri soprannaturali e meravigliosi*, in ID., *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Clio, Palermo, 1889, p. 154.

29 L. FABRIS, *Della morte, e di altri amori*, in *Almanacco dell'orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*, a cura di F. Camilletti e F. Foni, Città di Castello (PG), Odoya, 2021, p. 142.

30 *Ibid.*, pp. 145-146.

31 LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 74-75.

zi. La sua mamma una volta aveva raccontato alle vicine che le *Nonne* le avevano levato un bambino dalla culla e glielo avevano deposto sul letto. E poi quel bambino era morto<sup>32</sup>.

Giochi di streghe, che verranno ricordati anche da un «Pirandello antropologo»<sup>33</sup>, peraltro non estraneo alla narrazione del mondo sotterraneo nel quale si scende in apnea e dal quale si risale per respirare la luna, e che si ritrovano quasi identici nelle memorie di ogni comunità rurale, soprattutto se periferica e decentrata, spesso narrati nei termini leggendari costitutivi della cultura di Scurpiddu e dei «ragazzi della cava».

---

32 CAPUANA, *Scurpiddu*, cit.

33 Cfr. R. CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 135-149.

