ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

3

CATANIA
1986

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
GASPARE RODOLICO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
FRANCESCO BRANCIFORTI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti, Pietro Mazzamuto, Nicolò Minco, Carmelo Musumarra, Bruno Panvini, Giorgio Petrocchi, Giuseppe Petronio, Gianvito Resta, Giorgio Santangelo, Giuseppe Savoca, Mario Sipala

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Piazza S. Francesco, 11
95124 Catania - Tel. (095) 348878

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

3

CATANIA
1986

**SULLA COSTRUZIONE DEI MALAVOGLIA:
«FONTI» E RIELABORAZIONE FORMALE**

a cura di

ROMANO LUPERINI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 1986 FONDAZIONE VERGA

PREMESSA

Nelle intenzioni, questa raccolta di saggi sui *Malavoglia* è stato concepita come sviluppo di un'ipotesi già presente nel volume, da me curato quattro anni fa e frutto di un lavoro collettivo: *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il "caso" critico* (Milella, Lecce 1982): quella del romanzo verghiano come opera artificiale e sperimentale, «ricostruzione intellettuale» non di un determinato paese storicamente e geograficamente individuabile, ma delle coordinate sociali, economiche e culturali di un villaggio siciliano volutamente "tipico" nel periodo immediatamente successivo all'Unificazione. Non copia dal vero, dunque, bensì rielaborazione formale di un complesso di "fonti" storiche, politiche, etnologiche desunte dal dibattito culturale in corso negli anni settanta, nonché, come è ovvio, dalla osservazione e dalla conoscenza diretta.

Quella ipotesi è assunta ora come tesi delle ricerche qui presentate, a cui d'altronde hanno collaborato alcuni degli amici che già avevano lavorato al precedente libro verghiano. La verifica della tesi non poteva che svolgersi su due diversi piani: uno rivolto all'identificazione delle "fonti", l'altro all'analisi dei modi della loro rielaborazione formale. E infatti i saggi qui presentati sono dedicati o all'uno o all'altro dei due piani e anche alla loro interconnessione. Così, mentre i saggi di Franco Petroni e di Teresa Poggi Salani considerano il risultato conclusivo (la rielaborazione psicologica e linguistico-formale), quelli di Carlo Alberto Augieri e Donato Margarito studiano il modo specifico con cui Verga ha utilizzato i materiali folklorici (nel primo caso) e sociali e politici (nel secondo), collegando organicamente i due diversi livelli della analisi critica.

L'intreccio delle varie ricerche è assai stretto e niente affatto casuale (il che conferisce alla raccolta un tratto sicuro di omogeneità): così per esempio, il tema della dialettica storica fra tradizione siciliana e processi deculturativi indotti dall'Unificazione è trattato tanto da Augieri quanto da Margarito, che pure prende in considerazioni "fonti" diverse (la problematica meridionalistica).

Tuttavia, l'impostazione comune non implica necessariamente lo stesso punto d'arrivo. Tanto Margarito quanto Petroni studiano il

rapporto fra il linguaggio del desiderio e quello della repressione: ma Margarito, che muove da un'esigenza più radicale di storicizzazione (*I Malavoglia* sono concepiti anche come un'«allegorizzazione» della società italiana, nonché come messa in scena del dramma storico illustrato da Franchetti e Sonnino in un ambito politico-culturale ben determinato), punta maggiormente sulla loro dialettica, esemplificata soprattutto dal contrasto fra padron 'Ntoni e il nipote, e sul risultato catastrofico conclusivo (Verga negherebbe non solo la prospettiva della modernità e quella riformistica della «alternativa agraria», ma anche la possibilità di un'opposizione in nome del passato, approdando a un pessimismo assoluto e ai conseguenti esiti tragici), mentre Petroni, che s'ispira a presupposti mutuati dall'indagine psicoanalitica (ed è questo un ambito di lettura in larga misura nuovo nella critica verghiana e comunque di assai ardua applicazione), trova nella negazione del linguaggio del desiderio e nell'enfatizzazione del momento repressivo il segno della fondazione «borghese» della civiltà, al di là (o al di qua) della stessa alternativa campagna-città, tradizione-progresso, Sicilia-Unificazione italiana.

Un posto a sé, poi, merita l'ampio saggio della Poggi Salani che, con finezza e grande equilibrio critico, reimposta, da un punto di vista linguistico e stilistico, quel rapporto fra immedesimazione e distacco, fra vicino e lontano, che sta alla base del progetto estetico dei *Malavoglia*.

Nella mia qualità di coordinatore della ricerca comune e di curatore della raccolta, al momento di licenziarla, rivolgo il mio ringraziamento, ovvio ma non per questo rituale, agli amici che hanno accettato di collaborarvi e alla Fondazione Verga (e in particolare al presidente del suo Consiglio Scientifico, Francesco Branciforti) che ha deciso di accoglierla in un volume degli *Annali**.

ROMANO LUPERINI

* Così scriveva Romano Luperini nel 1984; ma vicende diverse, estranee alla sua e alla mia volontà, hanno ritardato oltre misura la pubblicazione della raccolta. Questo differimento ha posto ora agli autori e al curatore il problema dell'aggiornamento dei saggi, per dare posto e voce ai numerosi e notevoli contributi apparsi nel frattempo; ma non è sembrato opportuno all'uno e agli altri introdurre aggiunte e modifiche, che in ogni modo sarebbero rimaste estranee alla linea interpretativa unitaria perseguita dalla ricerca nel suo complesso. Il curatore ha stimato – e gli «Annali» condividono il suo giudizio – che i saggi, così come sono, conservano sostanzialmente la loro validità.

FRANCESCO BRANCIFORTI

CARLO ALBERTO AUGIERI

LA SICILIA TRA MUTAZIONE CULTURALE E DRAMMA ACCULTURATIVO NE I MALAVOGLIA

1. *Folklore-documento, folklore-ricostruzione*: I *Malavoglia* come testo extra-demologico.

La pubblicazione de *I Malavoglia* coincide con un periodo della storia della cultura, in cui, come scrive Giuseppe Pitrè, si registrano «progressi della Mitologia comparata e della Demo-psicologia, e l'interesse ogni di crescente per le tradizioni popolari»¹.

Nel 1882 nasce, infatti, l'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», diretto dal Pitrè e da Salvatore Salomone-Marino; nel 1885 Pitrè, in collaborazione con Gaetano Di Giovanni, fonda la collezione delle «curiosità popolari tradizionali»; nello stesso periodo sono editi contributi interessanti di documentazione folklorica, quali: *Vestru. Scene del popolo siciliano con copiose illustrazioni in dialetto* (1882)² e *Le parità e le storie morali dei nostri villani* (1884)³ di Serafino Amabile Guastella; gli *Schizzi di*

¹ *Ai lettori*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I, 1882, p. 3.

² S.A. GUASTELLA, *Vestru. Scene del popolo siciliano con copiose illustrazioni in dialetto*, Ragusa, Piccitto e Antoci, 1884 (poi rist. Ragusa, Thomson, 1973).

³ S.A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Ragusa, Piccitto e Antoci, 1884; poi con introd. di Italo Calvino e presentaz. di Roberto Leydi, Milano, Rizzoli, 1976 (in seguito citeremo da questa edizione).

costumi popolari siciliani⁴, iniziati dal Salomone-Marino nel 1879, proseguiti nell'82 e nell'83 sulle pagine dell'«Archivio storico»⁵ e raccolti definitivamente nel libro *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia* (1897)⁶; alcuni volumi⁷ del Pitre, tra i più documentati della sua «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane».

L'insieme di questi studi costituisce un "campo testuale", sistema modellizzante di una peculiare tipologia culturale, delimitata al mondo contadino siciliano, a carattere omogeneo, sia perché i metodi di ricerca folklorica adottati da Guastella, Pitre e Salomone-Marino sono sostanzialmente analoghi (i tre autori propongono un'analisi di tipo realistico-sociale, in cui si combinano erudizione, saggio psicologico, invenzione narrativa, descrizione e, soprattutto in Pitre, orientamento storico-comparativo); sia perché i temi e i contenuti demologici proposti dai folkloristi siciliani riguardano un uguale referente (cultura materiale e 'visione del mondo' dei contadini); sia, infine, perché il loro punto di vista ideologico presenta molti motivi comuni.

Pitre, Salomone-Marino e Guastella sono borghesi o aristocratici (i primi due sono medici; Guastella è un barone possidente), esponenti di una cultura di tipo agrario, nella quale, come scrive Luigi Lombardi-Satriani: «pur essendoci radicali differenze nelle condizioni di vita e in alcuni settori culturali, abbiamo [...] una relativa comunanza di schemi culturali tra aristocratici e contadini e, quel che più conta, un relativamente comune orizzonte

⁴ S. SALOMONE-MARINO, *Schizzi di costumi popolari siciliani*, in «Giornale di Sicilia», XVIII, 1879, nn. 189-190.

⁵ S. SALOMONE-MARINO, *Schizzi di costumi contadineschi siciliani*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I, 1882, pp. 9-34, 173-182, 546-553; e II, 1883, pp. 89-96, 419-424.

⁶ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Sandron, 1897.

⁷ G. PITRE, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, 1881 (BTPS, vol. 12); *Giocchi fanciulleschi*, Palermo, 1883 (BTPS, vol. 13); *Fiabe e leggende popolari siciliane* (BTPS, vol. 18); *Usi e Costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, 1889 (BTPS, voll. 14-17).

culturale»⁸, legati, inoltre, a contenuti di retroguardia della cultura positivista e alla eredità intellettuale romantico-risorgimentale.

Anche la finalità della ricerca folklorica è analoga nei tre demologi: recuperare il «prezioso tesoro del popolo siciliano»⁹, per salvarlo dalla crisi, dall'etnocidio, causato dall'unificazione politica italiana.

Alla base dell'attaccamento – dell'atto «di fede [...] del rimpianto e della nostalgia»¹⁰ – al passato è presente, soprattutto in Pitre, un profondo sentimento di sicilianismo, che da una parte fa sentire come «carità di patria e dovere di storico», scrive Salomone-Marino¹¹, la rivendicazione alla Sicilia della priorità e della ricchezza culturale delle tradizioni storiche, omogenee, perché appartengono a tutto il popolo e autonome, in quanto peculiari alla identità culturale dell'isola; dall'altra provoca negli studiosi un arroccamento "passatista" verso un'ideologia populistica e conservatrice, che ha come conseguenza una spiccata reazione di sfiducia e di delusione nei confronti dell'unificazione risorgimentale e dei suoi effetti deculturizzanti.

In rapporto alla "modellizzazione" etnologica della cultura popolare siciliana documentata dai folkloristi citati, il romanzo *I Malavoglia* del Verga è un testo diverso, singolare, di rottura, sebbene il referente "narrato" sia lo stesso (il popolo siciliano e il suo mondo culturale) e sebbene alcune ricerche del Pitre (precisamente: la raccolta dei *Proverbi siciliani*, da tempo «posseduta» dallo scrittore¹² e il volume sugli *Usi nuziali*¹³) abbiano costituito una fonte, un "avantesto" documentario da cui il Verga ha attinto

⁸ Nel vol. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*, Palermo, Sellerio, 1979, p. 160.

⁹ G. PITRE, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1913, p. VIII.

¹⁰ G. COCCHARA, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 385.

¹¹ *Due parole di preambolo*, nel vol. *Costumi ed usanze...*, p. 2.

¹² Cfr. lettera di Verga a Capuana del 20 aprile 1879 (in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 122).

¹³ Cfr. lettera di Verga a Capuana del 28 aprile 1880 (in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...*, p. 137).

non poco¹⁴ per elaborare la "storia" del romanzo.

Senza altro per questi elementi alcuni eminenti studiosi, come Giuseppe Cocchiara, Leonardo Sciascia e G.B. Bronzini, ad esempio, considerano «complementare» ed omologa la rappresentazione del mondo popolare codificata nel testo demologico dei folkloristi e ne *I Malavoglia* del Verga. Nella *Storia del folklore in Europa* Cocchiara, infatti, oltre a presentare un Verga che «non esitava a esaltare le sue [del Pitre] pagine che rievocavano la vita popolare siciliana»¹⁵, accosta lo scrittore al demologo siciliano, perché nella narrazione de *I Malavoglia* «il popolo è, come nella Biblioteca delle tradizioni popolari del Pitre, il protagonista corale della sua fede e della sua disperazione»¹⁶.

Sciascia si richiama al romanzo del Verga a proposito de *La parità e le storie morali dei nostri villani* del Guastella, opera demologica giudicata «ritratto di una condizione umana non indegna di figurare accanto ai *Malavoglia*»¹⁷.

Il Bronzini, infine, nel suo importante saggio, *Componente siciliana e popolare in Verga*, fa rilevare una «corrispondenza ideologica e identità ottica» tra Verga, Salamone-Marino e Guastella, perché è presente nella loro opera un uguale «intento [...] di scrutare l'animo umano nei suoi stadi primitivi ed elementari», una «medesima ansia [...] che chiameremo siciliana [...] per distinguerla dall'altra, antisiciliana e antipopolare»¹⁸.

A nostro parere, la "modellizzazione" del mondo siciliano proposta ne *I Malavoglia* è in realtà molto distante da quella dei

testi demologici: la differenza interessa gli elementi basilari del mondo popolare (modello economico e attività di lavoro; struttura della parentela; morfologia della cultura) e costituisce un motivo talmente importante dell'opera dello scrittore, da coinvolgere globalmente alcuni caratteri della sua personalità 'narrativa' e culturale, come il rapporto tra «costruzione intellettuale»-artistica e documento folklorico o tra autore, realtà siciliana e mondo popolare.

L'utilizzazione del documento folklorico da parte del Verga non risponde alle esigenze di una ricerca rigorosa e sistematica, tipica del metodo filologico dei demologi (si pensi, ad esempio, all'accuratezza con la quale Salamone-Marino ha registrato l'obiettività del materiale folklorico o alla «fedeltà totale al dettato popolare»¹⁹ del Pitre); Verga, invece, compone *I Malavoglia* a Milano, perché, come scrive a Capuana: «da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza»²⁰ e la sua "fedeltà" alla storia descritta si limita solo a voler dare al romanzo, «a lavoro finito», il «tono locale»²¹.

Considerare il mondo contadino «da una certa distanza»²² è in Verga conseguenza di un atteggiamento intellettuale di tipo sociologico-positivistico, che intende cogliere ciò che cambia nella società in rapporto al passato, ciò che è dinamico nel presente rispetto alla tradizione. Questo "punto di vista" metodologico è opposto a quello dei demologi siciliani, i quali documentano il passato «anacronico», la tradizione storicamente immobile, che

¹⁴ Sul tema dell'utilizzazione da parte di Verga delle raccolte di proverbi del Pitre, cfr. il saggio di S. PAPPALARDO, *I proverbi nei Malavoglia del Verga*, in «Laresse», XXXIII, nn. III-IV (luglio-dicembre 1967), pp. 139-153; e XXXIV, nn. I-II (gennaio-giugno 1968), pp. 19-32; ed ora soprattutto G. ALFIERI, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

¹⁵ *Storia...*, p. 386.

¹⁶ *Ivi*, p. 383.

¹⁷ Cfr. *Narratori di Sicilia*, antologia a c. di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1967, p. 72.

¹⁸ Pubblicato in «Laresse», XLI, nn. 3-4 (luglio-dicembre 1975), pp. 261-262.

¹⁹ A.M. CIRESE, *Giuseppe Pitre tra storia locale e antropologia*, in AA.VV., *Pitre e Salamone Marino*, Palermo, Flaccovio, 1968, p. 42.

²⁰ Cfr. lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878 (in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...*, pp. 93-94).

²¹ *Ivi*, p. 93.

²² Cfr. lettera di Verga a Capuana del 14 marzo 1879 (in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...*, p. 114).

bisogna far presto a recuperare prima che «civiltà, moda, commerci [...] cancelleranno presto del tutto le differenze di Nazione, di classe, di individuo»²³, dal momento che, come scrive amaramente Pitre, «il tempo vola ed il progresso ogni di incalzante spazza istituzioni e costumi»²⁴.

Il mutamento della società siciliana avviene tramite l'influsso di realtà nuove, di avvenimenti legati al progresso (processo inculturativo-acculturativo), che proviene dal Nord, dalla grande città, da Milano (dove, lo ripetiamo, Verga scrive il romanzo); perciò è da lì «in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze»²⁵, scrive l'autore, che si possono osservare le cause stesse del mutamento del "presente" popolare, ormai deprivato del suo passato, che vive in «un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizii, e quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti»²⁶.

In questa analisi (che non può essere demologica, perché ne *I Malavoglia* Verga vuole proporre, come dichiara nella premessa al romanzo, non lo studio delle antiche tradizioni popolari, in sé considerate, ma le «irrequietudini», il «meccanismo delle passioni», la «perturbazione»²⁷ della tradizione a contatto col nuovo, quella «fiumana del progresso»²⁸, rifiutata con sdegno e «passione sicilianista»²⁹ da Pitre, da Salomone-Marino e da Guastella) è importante l'operazione della scrittura, ossia della codificazione narrativa, che, secondo l'autore, riesce ad essere «tanto schiettamente ed efficacemente vera» quanto più nasce da un «lavoro di

ricostruzione intellettuale», per il quale chi scrive «sostituisce la mente agli occhi»³⁰.

Una «mente» che «si sente penetrata da tutta questa violenta febbre di vita», sviluppata solo in «una grande città [Milano] [dalle] continue emozioni, [dal] movimento, [dalle] lotte con sé e con gli altri», al cui confronto la cultura siciliana appare «atrofizzata», scrive Verga a Capuana, immersa in una pigra «quiete tranquilla»³¹.

Solo la conoscenza delle «lotte», delle «passioni», delle «ardenti manifestazioni» della grande città permette alla «mente» di cogliere e di descrivere il mondo popolare siciliano, la cui mutazione antropologica va analizzata con un'indagine intellettuale capace di «tradurre» le due tipologie di culture «a contatto» (progresso borghese del Nord-mondo popolare del Sud) nel loro reciproco combinarsi.

Operazione di traduzione che è ben rappresentata dallo stesso Verga, il quale, a proposito dello scrivere in dialetto come necessaria decodificazione del «pensiero» nato prima in italiano, afferma in una nota lettera a Capuana:

voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che *tradurre* mentalmente il pensiero in siciliano, *se vogliamo scrivere in dialetto*; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente [...] e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma³².

Per questa attenzione alla mutazione acculturativa di un modello di cultura più che alla sua peculiare tipologia, l'originalità della narrativa del Verga è netta e accentuata: se il testo demologico

²³ S. SALOMONE-MARINO, *Due parole di preambolo...*, p. 2.

²⁴ Nel vol. *La famiglia, la casa...*, p. VII.

²⁵ Cfr. lettera citata di Verga a Capuana del 14 marzo 1879.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. G. VERGA, *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don Gesualdo*, prefaz. di R. Bacchelli, a c. di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, p. 5.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ G. TRUCOLI, *Appunti sul contributo del Salomone-Marino alla conoscenza storica della Sicilia*, nel vol. *Pitre e Salomone Marino...*, p. 386.

³⁰ Cfr. lettera citata del Verga a Capuana del 14 marzo 1879.

³¹ Cfr. lettera di Verga a Capuana del 13 marzo 1874 (in G. VERGA, *Lettere a L. Capuana...*, pp. 51-2).

³² Cfr. lettera di Verga a Capuana del 1911 (in G. VERGA, *Lettere a L. Capuana...*, p. 215).

di Pitre, Salomone-Marino e Guastella, infatti, coglie una civiltà appartenente alla "lunga durata", autonoma rispetto ad un "avvenimento" destabilizzatore quale l'unificazione italiana, la *fabula de I Malavoglia* inizia proprio a partire dal 1860 e introduce "avvenimenti" legati al "tempo breve", che mettono effettivamente "in congiuntura"³³ la tradizione siciliana sul piano dei fatti storici. Questi sono, per citare gli episodi più importanti: chiamata di leva di Ntoni nel 1863, «indispensabile coscrizione», come la definisce Salomone-Marino, che «restituisce» alle famiglie dei contadini figli «più svelti, più saputi, più civili, ma insieme con un fardello di ambiziose e indigeste e corrotte idee»³⁴; oppressione fiscale da parte del nuovo «governo tassofilo»³⁵; ordinamento amministrativo degli enti locali, in mano a persone corrotte, come il sindaco, mastro Croce Callà, il segretario don Silvestro, i consiglieri zio Crocifisso, padron Cipolla, ecc., tutti «ladri e imbrogliatori» li chiama la Zuppidda³⁶; campagne di guerra, come quella navale di Lissa, in cui muore Luca Malavoglia, ecc.

L'insieme di questi "avvenimenti" "corrottori" e deculturizzanti, lungi dall'essere aprioristicamente rifiutato, è talmente fondamentale nello "studio" del Verga, da costituire una "microstoria" narrativa all'interno della *fabula* del romanzo, che condiziona le "funzioni" dei personaggi, il loro ruolo e il loro stato psico-culturale, ridotto ad esser "anomico"³⁷, contraddittorio, a causa della crisi del modello comportamentale e del sistema simbolico tradizionale.

³³ Per la definizione dei concetti: "lunga durata", "tempo breve", "avvenimento" e "messa in congiuntura", cfr. F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, pp. 880-886.

³⁴ In *Due parole di preambolo...*, p. I.

³⁵ La definizione in G. CINGARI, *Storia della Calabria dall'Unità a oggi*, Bari, Laterza, 1982, p. 36.

³⁶ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 97.

³⁷ Per il concetto di "anomica", usato per la prima volta da E. DURKHEIM, cfr. l'interpretazione originale che ne dà T. PARSONS, *Essays in Sociological Theory*, The Free Press of Glencoe (Collier-Macmillan), New York, 1954, p. 125.

L'"anomica" caratterizza la personalità e la mentalità dei soggetti verghiani, i quali vivono di "malavoglia" e in modo conflittuale una tipologia culturale ormai instabile e deculturizzata, che il contadino "vecchio stampo" accettava acriticamente perché "vecchia quanto l'uomo"³⁸ e legata alla tradizione dei padri da sempre integrati in una ben stabile cultura materiale, funzionale e in equilibrio con l'organizzazione sociale (struttura parentale, ad esempio) e col sistema culturale dei valori.

2. La "mutazione" della cultura materiale ne I Malavoglia: i nuovi mestieri e gli effetti deculturizzanti del mercato.

Il personaggio siciliano ritratto dal Salomone-Marino è economicamente legato al lavoro dei «diletti campi», «che tutt'i beni gli forniscono, comprese l'aria, la luce e la libertà ch'ei tanto ama»³⁹; è rimasto un uomo «rozzo», non «attossicato peranco dall'alito corruttore che logora oggi le viscere delle plebi cittadine [...] [perché] conserva inalterato il patrimonio de' costumi e delle tradizioni degli avi»⁴⁰.

Stessi connotati di conformismo culturale possiede il personaggio delle numerose ricerche demologiche del Pitre, adattato alle «reliquie di civiltà» del suo gruppo sociale, perché, come scrive lo studioso: «[...] il volgo è un gran conservatore di ciò che vede e sente, e nel corso dei secoli ricatta quanto gli capiti di buono e di cattivo [...] la scienza cammina, cammina, ed il volgo rimane quasi il medesimo, coi suoi scarsi e limitati acquisti [...]»⁴¹. Anche il "villano" di Guastella vive secondo un comportamento funzionale alla struttura culturale della "lunga durata", che il barone-scrittore

³⁸ S. SALOMONE-MARINO, *Due parole di preambolo...*, pp. 1-2.

³⁹ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 269.

⁴⁰ Ivi, p. 1.

⁴¹ G. PITRE, *Medicina popolare siciliana*, Palermo, 1896, p. XXV.

documenta con la raccolta di apologhi ("parità") e di leggende morali, tramandate da tempi remoti e chiamate "storie" dai contadini.

I personaggi verghiani, invece, non sono neppure contadini, perché nessuno vive della terra come fonte di guadagno e sostegno materiale delle sue necessità vitali.

Essi svolgono, è vero, un'attività che nella "civiltà del Mediterraneo" si associa e si completa con l'agricoltura, la pesca, ma non la fanno di "buonavoglia", in quanto il lavoro di pescatore è ormai storicamente entrato in crisi. Alle cause "materiali" della scarsità del pesce e del mare pericoloso e imprevedibile («il mare è amaro e il marinaio muore in mare»; «Chi ha roba in mare non ha nulla», ripetono spesso i personaggi del romanzo), la situazione storica postunitaria ha aggiunto un ostacolo più grave all'attività della pesca: il sistema fiscale con la tassa sul sale e sulla pece, che squilibra la produzione, rendendola non più redditizia.

Ne consegue che un mestiere antico, tipico delle tradizioni marinare della Sicilia, è disprezzato dai popolani (dice la Zuppidda, commentando il ferimento di padron 'Ntoni in mare: «[...] quel mestiere lì è fatto in tal modo, e si finisce con lasciarci la pelle. Una che mariti la figlia con gente di mare... un giorno o l'altro se la vede tornare a casa vedova, e cogli orfani per giunta»⁴²), che vogliono dedicarsi ad attività inconsuete formatesi in seguito alla nuova legislazione postunitaria: l'impiego nell'amministrazione comunale (mastro Cirino è «impiegato del Comune»⁴³, don Silvestro è segretario comunale) e, nei casi più fortunati, dipendente del governo, come don Michele, ad esempio, brigadiere delle guardie doganali. Chi non fa parte dell'amministrazione pubblica, invece, tenta diversi lavori, soprattutto il "negozio", come i Malavoglia, i quali, non potendo vivere di pesca soltanto, si danno al commercio

⁴² G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 156.

⁴³ Ivi, p. 30.

di «certi lupini» e di arance, noci, uova sode, ulive nere, ecc., da quando la Longa ha «messo sulla porta un panchettino»⁴⁴.

L'attività commerciale diventa per i Malavoglia una condizione sempre più indispensabile sin da quando pescano il pesce, che essi, a differenza dei pescatori tradizionali, direbbe Pitre⁴⁵, vendono direttamente come merce, secondo l'informazione del narratore:

[i Malavoglia] avevano comprato anche una buona provvista di barilotti, e il sale per le acciughe [...] e messo un pò di denaro nel canterano [...] I rigattieri andavano dietro a padron 'Ntoni coi denari in mano. Piedipapera lo tirava per la manica dicendogli: - Questo è il tempo di approfittare. - Ma padron 'Ntoni teneva duro a rispondere - Ne parleremo ad Ognissanti; allora le acciughe avranno il loro prezzo. No, non voglio caparra, non voglio legarmi le mani [...]»⁴⁶.

In seguito i Malavoglia sono costretti a vendere tutti gli strumenti del loro mestiere, financo la barca, «comprata» da zio Crocifisso, da cui «comprarono» all'inizio della vicenda i lupini e dal quale Alessi «comprerà» la casa del nespolo, appena raccolti i soldi per soddisfare il prezzo richiesto. Alla fine essi "negozano" anche la loro forza lavoro, perché padron 'Ntoni, 'Ntoni e Alessi vanno a giornata da padron Fortunato, dopo aver concordato un prezzo magro tramite la mediazione del sanziere (personaggio mediatore di ogni "negozio") Piedipapera.

Il lavoro come negozio e l'oggetto come merce costituiscono per la "storia" del romanzo "l'avvenimento" importante, che si ripercuote sulla civiltà tradizionale, alterandone "a catena" aspetti basilari organizzati nella struttura della "lunga durata": crisi di identità della cultura contadina, come ha detto il Redfield,

⁴⁴ Ivi, p. 172.

⁴⁵ Ne *La famiglia, la casa...*, pp. 393-416.

⁴⁶ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 173.

allorquando «i contadini si dedicano all'agricoltura per reinvestire i frutti e per fare del commercio, [quando] considerano la terra un capitale e una merce [...]»⁴⁷.

La prima istituzione che regredisce ad una condizione instabile e disintegrata è l'organizzazione parentale, la quale nel romanzo del Verga vive un contrasto drammatico tra emozioni-desideri dei personaggi (Mena e 'Ntoni Malavoglia, Alfio Mosca, ecc.) ed interessi-valori materiali; anche le relazioni sociali in uso nel vivere quotidiano mutano rispetto alla loro forma tradizionale, perché investiti da nuovi rapporti e da insolite convenzioni introdotte dalla realtà del mercato.

Per la questione del debito non saldato, infatti, conseguenza del negozio dei lupini andato a male, i Malavoglia si mostrano servizievoli con zio Crocifisso, salutandolo, informa il narratore, «a furia di sberrettate; e i ragazzi, appena lo vedevano spuntare in fondo alla stradiciuola, scappavano come se vedessero il ba-bau»⁴⁸.

Sempre a causa del debito, i Malavoglia, inoltre, non rispettano una norma di costume tradizionale, perché durante il rito della «Canuscenza», ossia della cerimonia solenne della presentazione degli sposi, si fa «strecciare» Mena e le si fa togliere la «spadina d'argento» non da una parente, come comare Venera la Zuppidda, madre di Barbara, fidanzata di 'Ntoni e comare di basilico di Mena, ma da un'estranea, comare Grazia Piedipapera, per ingraziarsi il marito verso cui sono debitori.

Cambiano carattere e sostanza anche altre forme sociali antiche e pur restie al mutamento: l'oppressione ad esempio dei subalterni nel mondo del romanzo non è da attribuire alla vecchia figura del proprietario o del feudatario terriero, che impone in "natura" dei vantaggi di rendita, ma a un agente "peggiore",

⁴⁷ Nel vol. *La piccola comunità, la società e la cultura contadina*, a c. di L. Scaraffia, Torino, Einaudi, 1976, p. 235.

⁴⁸ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 58.

rappresentato dagli amministratori del comune e, soprattutto, dal governo unitario, che, imponendo pesanti tasse, manda in rovina tutti, come dice donna Rosolina⁴⁹, rendendo poco redditizie le attività lavorative tradizionali (riferisce il narratore che lo zio Cola «tornava a parlare del dazio del sale che volevano mettere, e allora le acciughe potevano starsene tranquille, senza spaventarsi più delle ruote dei vapori, che nessuno sarebbe più andato a pescarle»)⁵⁰.

Pure lo "sbirro" verghiano è inserito nella situazione della roba-merce, essendo un doganiere; la figura del rivoltoso paesano è legata anche al motivo del mercato-negozio; ne *I Malavoglia* non esiste il brigante, ladro di bestiame e giustiziere, personaggio protagonista della rivolta meridionale contro lo stato unitario, ma il contrabbandiere, che funge da disturbatore del mercato legittimo, allo scopo di mitigare i prezzi e quindi di rendere più accessibile la compera della merce.

La messa "in congiuntura" della vecchia società (decontadinizzazione del mondo siciliano e deculturazione del mare, delle usanze e delle "leggi storiche" legate alla vita insulare) a causa della sua trasformazione in struttura di mercato fa di Acì Trezza uno spazio-metafora del progresso borghese, analizzato ancora «alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali», scrive Verga nella premessa al romanzo, nelle «basse sfere», che rendono il sistema sociale «meno complesso» rispetto al resto dell'Italia, ad esempio, e perciò osservabile «con maggiore precisione»⁵¹. «Basse sfere», in cui però come in un microcosmo convivono gli elementi tipici che caratterizzano la «fiumana del progresso». Essi, secondo il Verga, consistono nella riduzione della personalità culturale dell'individuo, limitata alla ricerca dei soli «interessi particolari» e del «benessere materiale».

Negli esiti la ricerca può essere positiva e si formano, allora, gli

⁴⁹ Ivi, p. 48.

⁵⁰ Ivi, p. 90.

⁵¹ Ivi, p. 5.

individui «sopravvegnenti, i vincitori d'oggi»; il più delle volte è, però, negativa, fallimentare, per cui si crea una massa sociale di «fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda»⁵², di «vinti», i quali non sono i villani poveri del mondo tradizionale siciliano, ma gli «ambiziosi» lottatori «perturbati» dalle «inquietudini pel benessere» (come i vincitori), che sono stati abbattuti, sconfitti nella lotta in uno spazio d'azione rappresentato dal mare-mercato e dal paese ormai con istituzioni e caratteri «cittadini».

Ad Acì Trezza, infatti, vivono un sensale-commerciante (compare Agostino, «Piedipapera», che oltre ad essere mediatore negli affari degli altri, compra e vende il pesce) e un usuraio-commerciante (zio Crocifisso non solo presta soldi, ma anche vende «all'ingrosso»⁵³), entrambi metafora, nelle «proporzioni modeste», del negoziante e del banchiere cittadino.

Nel paese, inoltre, ci sono situazioni nuove: arriva il giornale, si accendono di sera i lampioni, si vendono medicine in farmacia, i ragazzi vanno a scuola, transitano i «vapori», ecc., elementi moderni assenti nel paese contadino descritto dai demologi siciliani, i quali non colgono un mondo umano di vinti, di irrequieti, ma di villani contenti di essere poveri, stimandosi «più utili e più morali del ricco; danno a loro stessi il titolo di figli di Dio, e al potente quello di figlio del diavolo»⁵⁴.

Se Acì Trezza rappresenta nel romanzo del Verga la riva-progresso dove la «corrente» deposita i vinti, il mare-mercato è il simbolo della lotta del mondo umano «ambizioso», che tende a raggiungere il benessere materiale.

La spinta al progresso è paragonata dal Verga, nella premessa a *I Malavoglia*, a immagini «liquide», quali «fiumana», «riva», «corrente», «onda»⁵⁵, dentro cui tutti diventano pescatori, ossia

uomini che hanno la loro «parte nella lotta per l'esistenza», i quali possono «annegare», essere «travolti», come la famiglia Malavoglia, vittima della «vaga bramosia dell'ignoto»⁵⁶.

La condizione del «mercato» produce negli uomini sconfitti sul piano «materiale», privati ormai del conforto di una identità culturale stabile e funzionale ai loro bisogni, un senso di alienazione per quanto riguarda la loro *Weltanschauung* e il loro comportamento relazionale, drammaticamente conflittuale in seguito al confronto-scontro fra la civiltà tradizionale e l'intrusione della storia.

La tradizione, infatti, continua a rappresentare per loro, una volta emarginati dal benessere cercato, un desiderio ossessivo e un modello mitico di valori (l'ideologia di padron 'Ntoni); oppure, appare in conflitto con una realtà moderna che fa risultare inadeguata la vecchia cultura (il mondo ideologico di padron 'Ntoni è sempre in «errore» perché anacronistico rispetto a ciò che avviene) e disfunzionali le sue istituzioni sociali (il dramma della famiglia e del matrimonio «fallito» nel romanzo).

La frustrazione del desiderio di reintegrazione nella propria struttura nativa produce nei personaggi protagonisti un duplice effetto negativo: il declassamento sin quasi alla follia del personaggio anacronistico (padron 'Ntoni alla fine è come un bambino e quasi non ragiona più) e l'auto-segregazione di 'Ntoni rispetto alla nuova condizione del guadagno-mercato.

L'osteria, lo stato di ubriacatura perpetua, il contrabbando e l'abbandono del mare-negozio rappresentano «spazi» e comportamenti esterni, contrapposti alla logica del mercato, accettati passivamente dal giovane Malavoglia, il quale, dopo aver sperimentato che tutto è paese⁵⁷ e che nel paese «cittadino» ormai non

⁵² Ivi, p. 7.

⁵³ Ivi, p. 43.

⁵⁴ S.A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali...*, p. 60.

⁵⁵ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, pp. 5-7.

⁵⁶ Ivi, p. 5.

⁵⁷ 'Ntoni, infatti, prova che anche la città, dove vuole andare con lo scopo di «elevarsi dai guai tutti in una volta», perché «non poteva durare a quella vita di fare e disfare» (p. 196), è deludente e assomiglia al paese, dove il giovane ritorna com'era partito, «lacerato», «pezzeno» e «senza scarpe» (p. 210).

ci sono le condizioni perché i valori tradizionali si realizzino, vive ai margini "alternativi" della nuova situazione deculturizzata, perché senza lavoro, vagabondo e, alla fine, anche senza casa-famiglia.

3. *La trasformazione delle istituzioni sociali ne I Malavoglia: il sistema tradizionale della famiglia e della parentela come modello fallito e valore interdetto.*

Le indicazioni delle analisi demologiche del Pitre, del Salomone-Marino e del Guastella, a proposito del modello "acronico" dell'organizzazione parentale nel mondo contadino siciliano, individuano i seguenti motivi basilari:

- a) qualificazione della figura del marito come «padrone assoluto e indiscusso [all'interno della famiglia]»⁵⁸; «capo [...] autocrate [...] la cui volontà è legge e viene eseguita sul tamburo, senza osservazioni»⁵⁹; «despota, padrone assoluto, pascià della famiglia»⁶⁰;
- b) ruolo subalterno della donna, che nei confronti del marito ha «rispetto e devozione»⁶¹;
- c) situazione difficile dei figli, amati meno dell'asino ed educati in modo trascurato e autoritario⁶²;
- d) vita impossibile dei vecchi (nel grado parentale di suocero - nuora-genitore) disprezzati e sopportati con offese e rimproveri dai parenti che li ospitano;
- e) relazioni parentali combinate e regolate in base ad uno scambio materiale (dote), concordato tra i genitori dei giovani;

⁵⁸ G. PITRE, *La famiglia, la casa...*, p. 30.

⁵⁹ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 3.

⁶⁰ S.A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali...*, p. 85.

⁶¹ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 4.

⁶² Ivi, pp. 8-12.

f) rapporti sessuali rigidamente vincolati ad un tipo di sessualità permessa e vigilata dalla legge morale dell'onore⁶³.

Ne *I Malavoglia* questo sistema rigido e immobile della famiglia contadina, quale descritto dal testo demologico, è reso impossibile dagli avvenimenti della situazione storica, che alterano, squilibrano il modello organizzato della parentela, dal Pitre considerato inalterabile⁶⁴, con combinazioni sessuali (non parentali) prive di legame legittimo (contratto matrimoniale permesso).

La figura del marito-autocrate è assente nel romanzo verghiano: nella famiglia Malavoglia il marito Bastianazzo è un "buono" senza autorità, che subisce ancora, in qualità di figlio, gli ordini del vecchio padre, Padron 'Ntoni, come se questi fosse ancora giovane, marito nella famiglia tradizionale, il «dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore»⁶⁵.

I mariti delle altre famiglie del romanzo non mostrano alcun comportamento dispotico; temono, anzi, e subiscono le ingiurie delle mogli dal carattere forte e dominante.

Il «bietolone» Brasi Cipolla si lascia dominare dalla Mangia-carrubbe, che lo costringe a sposarla; la Vespa, una volta moglie di zio Crocifisso, fa la «strega» col marito, a cui «avvelenava il pane in bocca, e gli faceva soffrire le pene del purgatorio, notte e giorno»⁶⁶.

Barbara "Zuppidda", durante il fidanzamento con 'Ntoni Malavoglia, teme l'autorità non del padre, ma della madre, gnà Venera, donna energica, che maltratta il giovane e tiene a bada suo marito, mandandolo spesso «fuori dell'uscio» - informa il narratore - «colle braccia penzoloni e quella malabestia di dieci rotoli in mano»⁶⁷.

⁶³ G. PITRE, *La famiglia, la casa...*, p. 35.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

⁶⁵ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 9.

⁶⁶ Ivi, p. 226.

⁶⁷ Ivi, p. 133.

Anche nel ruolo di padre la figura dell'uomo non è autoritaria: il sindaco di Acì Trezza, «Baco da seta», si lascia «mettere le gonnelle dalla figlia e il sindaco lo fa lei»⁶⁸. Betta, infatti, sgrida il padre, più volte lo spinge «per le spalle fuori dell'uscio»⁶⁹, accusandolo di essere un debole ed un incapace, perché non sa imporsi né sui consiglieri del Comune, né su quell'«imbroglione» del segretario, don Silvestro.

Il vecchio assume nel romanzo una dimensione di rilievo, a differenza di quanto avviene nella famiglia tradizionale. Padron 'Ntoni, ad esempio, decide non solo sul figlio (è lui, infatti, che «combina» l'affare dei lupini), ma anche sulla famiglia di lui, che tenta di mantenere salda secondo la tipologia culturale della 'lunga durata'.

L'organizzazione familiare è, però, destinata a mutare, ad essere messa in congiuntura a causa dell'avvenimento (situazione del negozio-mercato), squilibrante e rovinoso, che trasforma financo la natura tradizionale dell'elemento materiale, la dote-proprietà, nella sua funzione di contratto parentale.

Se nel modello matrimoniale della civiltà contadina il contratto-dote ha, secondo il Pitre, soprattutto un valore simbolico-rituale, oltre che economico perché «la sposa (zita) porterà qualcosina di dote; lo sposo qualcosa altro del padre o della madre, se l'uno e l'altro ne abbiano»⁷⁰, nella nuova situazione la dote è solo una componente economica all'interno dello scambio parentale e, inoltre, cessa di essere possesso immobile, come la proprietà ereditaria, ad esempio, per prendere i connotati di bene-mercanzia, da acquistare col guadagno del negozio (nelle intenzioni dei Malavoglia il commercio dei lupini doveva servire per la dote di Mena) o, comunque, di bene-mercato, perché essa è sottoposta agli effetti del «negozio».

⁶⁸ Ivi, p. 96.

⁶⁹ Ivi, pp. 98-99.

⁷⁰ G. PITRE, *La famiglia, la casa...*, p. 34.

Simbolo del nuovo carattere della dote è la casa del nespolo, la quale da bene dotale inalienabile («Né la casa né la barca si possono vendere perché ci è su la dote di Maruzza, - diceva qualchedun altro [...] - Sicuro! - lasciò andare infine don Silvestro come una bomba; - c'è l'ipoteca dotale»⁷¹) passa, a causa del debito dei lupini, a bene pignorato nelle mani di zio Crocifisso, che la dà a vendere al miglior offerente, dopo averla ripulita per «far crescere il prezzo»⁷².

Altra metafora della dote mutata è la barca, la «Provvidenza», anch'essa bene dotale, la quale subisce pure il processo «mutazionale» del mercato.

La «Provvidenza», infatti, che prima era stata danneggiata dal naufragio in seguito all'impresa del negozio dei lupini, è alla fine venduta dai Malavoglia (insieme agli arnesi della pesca) per un prezzo concordato col sensale. Entrambe le proprietà di scambio, funzionali nel ruolo di beni-dotati al sistema familiare (la casa perché «spazio» di soddisfazione dei bisogni naturali della famiglia; la barca come «spazio» di soddisfazione dei bisogni economici della famiglia, in quanto strumento di lavoro), con la loro trasformazione segnano la crisi, l'alterazione di due componenti tra loro complementari e fondamentali nella civiltà della lunga durata: il matrimonio e il mare, inteso quest'ultimo come mondo particolare con tipici caratteri di civiltà in rapporto alla storia degli uomini.

L'espropriazione della casa-dote dalla sua funzione di contratto parentale, perché casa-prezzo, ha per effetto il fallimento della realizzazione del matrimonio di Mena Malavoglia con Brasi Cipolla e di 'Ntoni con Barbara «Zuppidda».

Mena, che pur aveva festeggiato secondo il rito tradizionale lo «sponsalizio» con il figlio di padron Cipolla, è da questi abbandonata, perché non ci si può imparentare «con chi non ha niente»⁷³, neppure la casa, ormai ipotecata dall'uscire.

⁷¹ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 51.

⁷² Ivi, p. 173.

⁷³ Ivi, p. 138.

Comare Venera allontana 'Ntoni Malavoglia dalla figlia, perché come lei stessa ripete al giovane: «Prima che mia figlia vada a dormire nella stanza dei colombi (come definisce la «camera di sopra» della casa del nespolo) bisogna sapere a chi resta la casa, e voglio stare a vedere dove finisce questo affare dei lupini»⁷⁴.

La barca come strumento di mercato (il negozio dei lupini si fa con la barca) e come oggetto di mercato (la vendita della «Provvidenza») convive con un tipo di mare diverso, trasformato, che da *habitat* «generoso» nella normale vita dei pescatori, a cui è paragonato dallo stesso padron 'Ntoni il «cuore» grande dei Malavoglia, diventa, a causa dei nuovi avvenimenti (mercato e guerra), soggetto animistico dal carattere vendicativo⁷⁵ e rabbioso, responsabile della tragedia e della sconfitta dei «vinti».

Il mare-mercato diventa insomma l'occasione della morte dei Malavoglia (nel mare muoiono Bastianazzo e Luca; vi rischia la vita anche padron 'Ntoni) oltre che luogo non funzionale, non provvidenziale nei confronti della soddisfazione dei bisogni della «cultura della terra» secondo il modello parentale della lunga durata: col mare, infatti, non si riesce a guadagnare i soldi per la dote di Mena e neppure si ricavano i soldi per l'acquisto della casa del nespolo dopo l'esproprio.

Lo squilibrio dei rapporti non più funzionali tra matrimonio-dote-famiglia-mare (economia) è vissuto nel romanzo all'interno della vicenda, che diventa «campo tensionale» tra modello matrimoniale tradizionale, codificato nei due proverbi più volte ripetuti nel testo («A donna alla finestra non far festa» e «'Ntroi 'ntroi, ciascuno coi pari suoi») e suo esito negativo, contraddittorio sul piano della realizzazione concreta.

Vari personaggi vivono questa disfunzione tra modello culturale «acronico» e situazione nuova, derivata dalla trasforma-

zione mercantile della società. Mena, 'Ntoni Malavoglia, Alfio Mosca, ad esempio, pur essendo soggetti dal comportamento integrato e «in linea» con la norma del matrimonio legittimo e permesso all'interno della loro società nativa, diventano lo stesso vittime da scartare («aggiungeva mastro Zuppiddu - [...] dei Malavoglia non ne vogliono nemmeno i cani»⁷⁶), da rifiutare, perché non più validi e positivi nel mondo-*ethos* dei valori sociali.

Nel capitolo *Nozze* del libro *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Salomone Marino informa che la madre di un giovane ormai pronto per sposarsi, adocchiata da tempo una «bona figghia», si presenta in casa della «designata ragazza» per combinare il matrimonio: «Se trova [la ragazza] intenta al lavoro, l'inizio è auguroso anzi ottimo, ed ella entra; se la vede disoccupata, trova un pretesto per giustificare la gita e scappa via [...]. Ma il caso di trovare disoccupate le giovani villiche è raro, raro assai»⁷⁷. La richiesta della sposa si faceva, continua lo studioso, «con forma allegorica non priva di gentilezza. La madre del giovane presentavasi alla madre della giovane, recando sotto la mantellina un pettine da tessere; il quale, subito dopo il saluto, ella mostrava, ripetendo le parole: «Cum mari, haju stu pettini ch'è bonu, ma pri la tiratura mi nni serviria unu di sidici, o di nòvi: mi lu putissivu favuriri?» – ed intanto ammiccava la ragazza ch'era obbietto della sua richiesta. Se questa veniva accolta [...] la madre della ragazza rispondeva pronta: «Di sidici l'haju, e vi pozzu servirì quannu vuliti»»⁷⁸. Il lavoro della giovane, a cui fa cenno Salomone Marino, è quasi sempre quello della tessitrice: non a caso, infatti, a simbolo della dichiarazione del fidanzamento è preso il pettine da tessere.

Sulle filatrici si sofferma anche Pitrè, il quale dà notizia⁷⁹ del tipo di lavoro della tessitura e del periodo in cui esso è praticato;

⁷⁴ G. VERGA, *I grandi romanzi*, cit. p. 138.

⁷⁵ Vedi p. 184.

⁷⁶ Ivi, p. 185.

⁷⁷ Nel vol. *La famiglia, la casa...*, pp. 127-141.

della patrona e protettrice dei tessitori, Sant'Agata, che secondo la leggenda, riferita dallo studioso, filava sempre per rinviare il giorno delle nozze, volute dal padre contro la volontà di lei.

Mena Malavoglia, sebbene sia un personaggio 'esponente' del modello matrimoniale tipico della cultura contadina, tanto che è chiamata dai paesani «Sant'Agata», perché come la protettrice lavora al telaio «notte e giorno»⁸⁰, nondimeno non riesce a maritarsi col giovane che ama, Alfio Mosca, altro 'negoziante', che l'attività di commerciante e di carrettiere costringe a vivere lontano dal paese.

Ntoni Malavoglia subisce un caso analogo di fallimento del desiderio matrimoniale, sebbene il suo ideale parentale concordi con quello tradizionale del nonno, il quale andava sempre ripetendo che i membri di una famiglia devono sentirsi legati come le dita di una mano: «tutti uniti, come devono stare le dita della mano»⁸¹. Comare Venera Zuppidda, infatti, giudica il giovane Malavoglia indegno di sposarsi con sua figlia, dal momento che, com'ella dice: «Ciascuno deve pensare alla sua barba prima di pensare a quella degli altri. Tuo nonno non ti dà nulla, dunque che obbligo hai verso di loro? Se ti mariti, vuol dire che fai casa da te, e quel che guadagni lo guadagni per la tua casa»⁸².

Nel romanzo i pochi matrimoni che si realizzano (due in tutto), contratti secondo la normativa legittima (zio Crocifisso e sua nipote Vespa; Brasi Cipolla e la Mangiacarrubbe), hanno un esito negativo e presentano caratteristiche ormai diverse dal matrimonio tradizionale.

Non esiste, come già si è detto, l'autorità del marito (zio Crocifisso è vecchio; Brasi Cipolla è un inetto); inoltre la dote matrimoniale, pur essendo in origine un bene tradizionale (la Vespa ha in eredità la «chiusa»; il figlio di padron Cipolla ha le proprietà

⁸⁰ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 23.

⁸¹ Ivi, p. 219.

⁸² Ivi, p. 140.

del padre), è trasformata dalle donne in bene-mercanzia, bene-merce: «Quella strega di vostra moglie» – dice infatti Piedipapera a zio Crocifisso – «se sa che avete ripreso i denari della casa, è capace di strozzarvi, per comprarsene tante collane e fazzoletti di seta»⁸³; anche la Mangiacarrubbe «compra» collane e fazzoletti di seta, oggetti, cioè, «cittadini», che non rientrano nel corredo e nell'abbigliamento tradizionale.

Il fallimento del matrimonio (da attuare/già attuato) a causa della trasformazione culturale della società contadina fa proliferare ad Acì Trezza lo zitellaggio (oltre Mena, non si sposa donna Rosolina, una ragazza-tipo secondo il modello tradizionale del matrimonio, perché ha «il giudizio nelle mani»⁸⁴ ed è «donna di casa»⁸⁵) e l'adulterio, realizzato non nella casa-famiglia, ma in uno spazio esterno e «trasgressore», l'osteria, preferita alla casa, secondo una scelta interdotta per il carattere del contadino, per il quale, come scrive Pitre «Fuori di casa manca tutto: non vi è nulla che lo conforti»⁸⁶.

L'osteria è il corrispettivo 'terrestre' del mare-mercato; è là, infatti, che si attua l'"evento", il negozio, la vendita «dell'acqua sporca [vino] a prezzo d'oro»⁸⁷ e avviene il capovolgimento dei miti-valori del mondo tradizionale.

Nella cantina vive, infatti, un nuovo tipo di donna, Santuzza, la quale non è né domestica, né tessitrice, ma negoziante, che per vendere di più «fa buon viso a tutti»⁸⁸, imbrogliando dando «l'acqua per vino», fa l'adultera con chi sta «a guardia della roba dei galantuomini»⁸⁹, don Michele, il brigadiere delle guardie doganali,

⁸³ Ivi, p. 241.

⁸⁴ Ivi, p. 48.

⁸⁵ Ivi, p. 235.

⁸⁶ G. PITRE, *La famiglia, la casa...*, p. 39.

⁸⁷ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 49.

⁸⁸ Ivi, p. 39.

⁸⁹ Ivi, p. 33.

e con Massaro Filippo l'ortolano, che le procura vino non gravato del dazio.

Il rapporto d'adulterio è doppiamente vantaggioso per Santuzza, perché Massaro Filippo può venderle il mosto di contrabbando senza molestia da parte dei tutori della legge, in quanto don Michele «chiude un occhio» per rispetto di «amicizia».

Nell'osteria vivono «fannulloni», come Rocco Spatu e Mariano Cinghialenta, uomini ai margini della struttura sociale contadina (l'osteria è spazio di interdizione e di trasgressione) e in rapporto «deviante» col nuovo «stato» delle merci. Essi, infatti, sono contrabbandieri, come 'Ntoni Malavoglia, il quale, allontanatosi dalla casa e dalla famiglia, si «ingrassava come un maiale»⁹⁰ nella cantina di Santuzza, fino a quando costei, seguendo il consiglio del padre, lo zio Santoro, lo «leva dei piedi», perché ingombrante e inutile, perfino dannoso, dal momento che, come dice il vecchio, «Massaro Filippo [...] il mosto non può tenerlo più nelle botti, e lo venderà ad altri se tu non fai la pace con don Michele»⁹¹; pace che si ottiene solo mettendo «fuori a pedate» 'Ntoni.

Nella cantina sta sempre fisso lo zio Santoro, che, già ricco col commercio del vino, un «mestiere col quale si ha sempre il suo guadagno»⁹², mercifica un'attività tradizionale, il chiedere l'elemosina, comandata anche da Cristo, secondo una storia contadina riferita dal Guastella, a un povero vecchio malandato e pieno di piaghe: «Prendi una bisaccia, e va nei trappeti, nei palmenti [...] chiedi la carità per le anime sante del purgatorio, e pochi, ma pochi davvero ti daranno un rifiuto»⁹³.

Per lo zio Santoro l'accattonaggio è anche una ricompensa, il prezzo di un bene-negozio, l'informazione, la notizia, che egli

⁹⁰ Ivi, p. 236.

⁹¹ Ivi, p. 238.

⁹² Ivi, p. 60.

⁹³ S.A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali...*, p. 173.

“vende” ad ogni compratore, come ad esempio a don Silvestro; così informa il narratore:

Don Silvestro, senza badarci, andava a far quattro chiacchiere collo zio Santoro, e gli metteva due centesimi nella mano! – Sia lodato Dio! – esclamava il cieco [...] vengono a dire che vogliono ammazzarli tutti, il sindaco e il segretario; l'hanno detto Vanni Pizzuto, Rocco Spatu, e compare Cinghialenta. Vanni Pizzuto s'è messo ad andare senza scarpe, per non essere conosciuto; ma io lo riconosco egualmente [...]»⁹⁴.

All'interno dell'osteria il vecchio è funzionale alla logica del negozio; quando Santuzza, infatti, ‘perde tempo’ andando a messa, affida a lui la vendita, perché «dall'uscio poteva tener d'occhio il banco, sebbene non ci vedesse, ché gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare, quando venivano a bere un bicchiere»⁹⁵.

A differenza di padron 'Ntoni, dalla mentalità anacronistica rispetto alla “congiuntura” della civiltà della lunga durata, lo zio Santoro è il simbolo della tradizione (egli è cieco, dotato di capacità magiche, come accorgersi miracolosamente di tutto e saper prevedere il futuro) “deculturizzata”, che subisce lo squilibrio dell'avvenimento-negozio.

È lo zio Santoro, infatti, che spinge la figlia all'adulterio vantaggioso, consigliandole di lasciar perdere 'Ntoni per riprendere i contatti con don Michele; così riferisce il giovane Malavoglia: «Li ho sentiti [don Michele e lo zio Santoro] io nella bottega di Pizzuto, che lo sbirro diceva: – E se tornassi dalla vostra figlia, che figuraccia ci farei? – E lo zio Santoro rispondeva: – Oh bella! se vi dico che tutto il paese si mangerebbe i gomiti dall'invidia!»⁹⁶. Rispetto alla struttura matrimoniale della civiltà antica, le combinazioni

⁹⁴ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 95.

⁹⁵ Ivi, p. 38.

⁹⁶ Ivi, p. 239.

proposte dal Verga ne *I Malavoglia* sono veramente alterate e capovolte: al matrimonio vantaggioso con la dote, secondo gli esempi demologici riferiti dal Pitrè e dal Salomone-Marino, subentra l'adulterio vantaggioso, perché il matrimonio, nei pochi casi in cui si realizza, è sempre squilibrio, anche se, come già si è considerato, è contrattato con la dote.

Nei confronti della struttura parentale delle novelle di *Vita dei campi* la vicenda del romanzo sembra rappresentare uno stadio più avanzato di trasformazione della civiltà contadina: in *Cavalleria Rusticana*, *Pentolaccia*, ecc., l'adulterio è sempre punito dal marito-autorità, che riesce a ripristinare l'ordine matrimoniale legittimo; ne *I Malavoglia*, invece, il rapporto sessuale interdetto è permesso, voluto, perché manca l'elemento stabilizzatore della disciplina all'interno della cultura, che, essendo in crisi, non può avere figure di personaggi "restauratori dell'ordine".

I mariti muoiono (Bastianazzo) o sono deboli; ci sono i vecchi (padron 'Ntoni), ma la loro autorità è una pretesa resa assurda dagli avvenimenti, che rendono ormai inconsistente la loro figura; dice con rammarico padron 'Ntoni al nipote: «Tu hai la salute, sei giovane [...] Adesso, vedi, mi tocca d'aver paura, ogni volta che c'imbarchiamo per andar lontano. E son vecchio!...»⁹⁷.

Il fallimento dell'istituzione familiare, dal momento che ogni struttura è legata all'interno del sistema sociale totale e che in particolare la parentela nel mondo contadino, come scrive A. Kroeber: «è un fattore dominante e l'organizzazione, sia sociale sia culturale, è quindi largamente basata sulla parentela»⁹⁸, è da interpretare nel romanzo come la metafora del disfacimento di una civiltà, ormai incapace di operare con "istituzioni" funzionali alla nascita dei nuovi bisogni, che ogni membro avverte in rapporto ai suoi desideri individuali e ai suoi "scopi"-valori collettivi.

⁹⁷ Ivi, pp. 218-219.

⁹⁸ Nel vol. *Antropologia. Razza, lingua, cultura, psicologia, preistoria*, a c. di G. Harrison, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 263.

4. *La cultura della lunga durata e la sua mutazione in mito anacronistico e in modello tipologico alienato.*

Pitrè è senza dubbio lo studioso più attento alla registrazione dei fatti culturali del mondo contadino siciliano; sulla scia dell'insegnamento del Vico e soprattutto dell'antropologo E.B. Taylor, che egli conosceva sin dal 1875, lo studioso siciliano raccoglie in molti volumi le fiabe, i proverbi, gli scongiuri, le credenze, le superstizioni, gli indovinelli e le pratiche mediche della civiltà popolare. Anche Salomone Marino e l'abate Guastella, comunque, dedicano non poca attenzione alla componente culturale dei "villani", da loro raccolta in varie forme espressive: composizioni poetiche⁹⁹, "parità" e "storie". La "tipologia" della cultura popolare siciliana, descritta dai demologi citati, si può schematizzare nei seguenti motivi:

- a) carattere funzionale della civiltà popolare, in quanto in essa ogni istituzione diventa strumentale e finalizzata alla soddisfazione dei bisogni fondamentali dell'uomo, quali la riproduzione, la sicurezza, lo sviluppo, la salute, ecc.;
- b) carattere autoritario (imperativo) della tradizione culturale, codificata in racconti, usanze e proverbi, che costituiscono il "codice" comune a cui attingono tutti, «l'evangelio ai cui responsi tutti fan capo e tutti uniformano la propria condotta»¹⁰⁰;
- c) carattere religioso-mitico della *Weltanschauung* contadina, dal momento che, come scrive il Guastella: «il nostro villano crede più al soprannaturale che al naturale; né c'è leggenda così spropositata che gli susciti un dubbio: tanto che, per dirla con un bisticcio, il credibile è per lui l'incredibile»¹⁰¹;

⁹⁹ Cfr. S. SALOMONE-MARINO, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vico*, Palermo, Giliberti, 1867.

¹⁰⁰ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 9.

¹⁰¹ S.A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali...*, p. 132.

d) rapporto d'integrazione armonica tra individuo e modello culturale, accettato "naturalmente" come imposizione (si pensi al matrimonio deciso dai genitori, anche a scapito delle emozioni del figlio), realtà sacra, tramandata da sempre nel seguente 'precetto' inculcato sin dalla prima infanzia: «Temete Dio e i Santi. Fate in tutto e per tutto quello che facciamo noi, che ci siamo formati sul modello de' padri nostri, i quali, in grazia di oculata esperienza, non fallavano. Obbedite ai genitori, autori e padroni de' vostri giorni, se non volete incogliere male nella vita. Lavorate attenti, lavorate sempre e con onestà, e non morrete in mezzo alla strada come un cane»¹⁰².

Ne *I Malavoglia* tale complesso strutturale di civiltà o, per dirla con Leach, tale «modello di idee organizzazionali»¹⁰³ subisce una condizione di squilibrio e di disintegrazione conflittuale a contatto con le nuove idee, che hanno pure influenzato, come si è dimostrato nelle pagine precedenti, la cultura materiale e il modello delle istituzioni sociali del mondo popolare.

All'interno della *fabula* del romanzo, infatti, non esiste un rapporto funzionale tra le istituzioni tipiche della civiltà contadina e i bisogni dei personaggi che ad essa appartengono: il "sapere" di padron 'Ntoni, che pur sa leggere i segni premonitori del mare in rapporto alla pesca e sa usare il cielo, direbbe Salomone Marino, come se fosse «il suo orologio e il suo barometro»¹⁰⁴, diventa «povero» e «confuso», «dalle risposte ingarbugliate» che si dovevano «strappare con le tenaglie»¹⁰⁵, di fronte alla «carta bollata» e agli argomenti dell'avvocato, a cui i Malavoglia si rivolgono per non farsi «mangiare» da zio Crocifisso il «canterano, la casa e tutti loro»¹⁰⁶.

¹⁰² S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 9.

¹⁰³ E.R. LEACH, *Nuove vie dell'antropologia*, Milano, Il Saggiatore, 1973, p. 25.

¹⁰⁴ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 36.

¹⁰⁵ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 78.

¹⁰⁶ *Ibid.*

La casa del nespolo, che pur rimane l'obiettivo-desiderio di ogni azione del vecchio Malavoglia, è perduta in conseguenza non di un fatto legale, ma di un pregiudizio moralistico di padron 'Ntoni, per il quale egli agisce come un «povero ignorante», lo definisce il narratore, che si lascia ingannare da don Silvestro, quando questi convince la gnà Maruzza a rinunciare all'ipoteca della dote (la casa del nespolo).

Chi si rende conto della disfunzionalità tra *Weltanschauung* e situazione reale è 'Ntoni, che, criticando la mentalità e i 'progetti' del nonno, «castelli in aria»¹⁰⁷ e «chiacchiere»¹⁰⁸, ai quali preferisce le ingiurie e le bestemmie degli amici dell'osteria, sminuisce l'altro carattere della civiltà tradizionale, la sua pretesa di essere modello culturale autoritario, "imperativo di funzionamento"¹⁰⁹ e visione univoca della realtà.

Accorgimento narrativo col quale il Verga esprime la crisi dell'autorità nel mondo tradizionale è il dialogo, con cui i personaggi protagonisti (padron 'Ntoni-'Ntoni) esprimono ciò che la civiltà della lunga durata è per loro (sacralità-congiuntura) e ciò che sono essi in quella civiltà (dei disadattati: il vecchio perché legato a una mentalità ormai anacronistica; il giovane in quanto vive in modo conflittuale le nuove idee dalle quali è attratto, legato com'è al "modello" della cultura tradizionale). Nella famiglia Malavoglia il dialogo non solo mette sullo stesso piano il «dito grosso» (padron 'Ntoni) e il dito minore ('Ntoni nel ruolo parentale di figlio e nipote), ma anche, il più delle volte, offre a quest'ultimo la possibilità di avere ragione, di dire il giusto su motivi che il sapere tradizionale di padron 'Ntoni non sa interpretare o sui quali tace: possibilità non permesse nella famiglia contadina, in cui il rapporto

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 73.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁹ Per la definizione di "imperativo di funzionamento", cfr. B. MALINOVSKI, *Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 125.

tra i membri è basato sulla «soggezione», sul «rispetto indeterminato» e sulla «obbedienza cieca»¹¹⁰.

Quando il nipote, ad esempio, si lamenta che è inutile col lavoro di pescatore aspirare al "bene" tradizionale della famiglia (casa e dote), tanto «il nostro mestiere è di lasciare la pelle laggiù, in bocca ai pescecani [...] E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? E poi? e la dote di Mena? e la dote di Lia? [...]»¹¹¹, il narratore informa che il vecchio non sa rispondere perché non trova nel suo modello culturale risposte idonee a interpretare la nuova situazione, nei cui confronti egli appare un uomo «desolato», «minchione», «senza coraggio», avendo solo «voglia di piangere»¹¹².

Anche per quanto riguarda un elemento che tocca da vicino il mondo dei pescatori di Aci Trezza, il dazio sulla pece e sul sale, padron 'Ntoni, che pur in tante occasioni «sputa sentenze», non esprime alcun parere, limitandosi solo a invitare il nipote a non avvicinarsi a quelli che protestano in piazza contro il governo e il comune per le tasse; così il vecchio Malavoglia si esprime: «Tu lasciali dire! [...] colle loro chiacchiere non ci danno pane, né ci levano un soldo di debito dalle spalle»¹¹³.

Se padron 'Ntoni perde sempre di più la parola in "terra ferma" (mentre in mare è loquace e ammaestra i nipoti a furia di proverbi) fino a diventare alla fine muto, 'Ntoni, invece, si trasforma in «predicatore», come lo chiama don Franco lo speciale, in ideologo, dopo essersi acculturato durante il servizio di leva, quando impara a leggere e a ragionare; così il narratore delinea la figura di 'Ntoni: «[egli] faceva il predicatore [...] almeno aveva imparato questo nel viaggio, ed ora aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati»¹¹⁴.

¹¹⁰ S. SALOMONE-MARINO, *Costumi ed usanze...*, p. 8.

¹¹¹ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 228.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ivi*, p. 93.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 211-212.

Il silenzio di padron 'Ntoni, la sua regressione ad una cultura immobile e sconfitta, caparbiamente accettata come autorità e considerata in un'ottica finalistica, non è da attribuire al carattere del personaggio verghiano; padron 'Ntoni rappresenta nella *fabula* del romanzo un nucleo vivente di cultura, un "prodotto", un intermediario della cultura contadina, che funge da elemento "superorganico"¹¹⁵ capace di plasmare un tipo di personalità di base, quale il carattere del vecchio Malavoglia. Senza la struttura mitica della cultura tradizionale non si spiegherebbe, infatti, il comportamento contrastante di padron 'Ntoni, attivo e sottomesso, egoista e solidale, sentenzioso e muto; neppure la componente argomentativa dei suoi discorsi, caratterizzata da un tono imperativo e assoluto, privo di una pur minima incertezza, avrebbe un fondamento coerente e logico.

Il mito infatti, scrive R. Barthes, è un sistema semiologico, che ha la proprietà di "deformare" il concetto della realtà significata, di rendere imperativo, "interpellatorio", il messaggio che la forma del mito esprime e, inoltre, di naturalizzare il contenuto di cui si parla, in quanto il principio stesso del discorso mitico è di trasformare la "storia in natura"¹¹⁶.

Padron 'Ntoni crede nell'autorità del suo sapere, perché il mito lo ha reso naturale, "ancestrale", deformandolo in messaggio assoluto, trascendente ogni forma di riferimento determinato e arbitrario; è convinto che gli elementi della cultura alla quale appartiene siano tra loro funzionali, perché il modello mitico delimita un ordine semantico organizzato da un rapporto analogico, comparativo e relazionale tra i vari oggetti-significati.

Anche la critica di 'Ntoni deriva non dal suo carattere, che risente, come gli dice spesso il nonno, del «sangue dei Malavo-

¹¹⁵ Per il concetto di cultura come elemento "superorganico", cfr. A.L. KROEBER, *The Nature of Culture*, University of Chicago Press, 1952, pp. 22-51.

¹¹⁶ In *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 210.

glia»¹¹⁷, ma da un modo logico argomentativo diverso dal pensiero "selvaggio", mitico di padron 'Ntoni, di cui però il giovane Malavoglia condivide i valori e i contenuti culturali.

Le «prediche» di 'Ntoni non costituiscono una nuova ideologia rispetto al "sapere" del nonno, perché egli manca di un solido bagaglio di idee e di cultura che possa renderlo capace di superare o di contrastare la cultura contadina; 'Ntoni, infatti, vede «le cose all'ingrosso [...] alla carlona» e a don Franco che parla di rivoluzione risponde ingenuamente: «E voi cosa mi date per fare la rivoluzione?»¹¹⁸.

'Ntoni, pur conservando la stessa personalità di base del nonno, muta però l'ordine "retorico" del ragionamento, che è di tipo "metonimico", perché il discorso è riferito solo in rapporto all'avvenimento e al reale-presente e si compone di motivi concettuali in relazione tra loro di "contiguità"¹¹⁹, che caratterizzano il periodare del giovane come induttivo, concreto, violento, blasfemo (molte espressioni di 'Ntoni sono bestemmie e ingiurie), festevole ('Ntoni nell'osteria è sempre allegro e chiacchierone), dalla gestualità volgare.

Il "polo" logico di padron 'Ntoni, basato sull'associazione dei concetti per similarità e parallelismo, è invece a carattere metaforico, perché tutto è in rapporto d'equivalenza (il cielo è in armonia col mare; l'animale con l'uomo, ecc.) e ogni termine-concetto è combinato in modo che sia in relazione di corrispondenza e d'identificazione con la totalità della struttura significativa del reale. Il discorso metaforico del vecchio Malavoglia, inseribile nel sistema semiologico della civiltà contadina, comprende un vario repertorio comunicativo, fatto di metafore, proverbi e gestualità rituale (linguaggio non verbale).

¹¹⁷ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 146.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 222.

¹¹⁹ Per il senso di discorso "metonimico", cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 39-45; Cl. LEVI-STRAUSS, *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 40.

All'interno del romanzo la funzione semantica dei due "poli" discorsivi (metaforico-metonimico) è di creare due diversi e opposti campi di significazione: il primo serve a totalizzare le idee concrete in concetti astratti (processo di destoricizzazione ideologica) e a distogliere il concreto dal presente per dargli un senso solo nel passato (il ricorso al proverbio e alla metafora di tipo "etnologico" da parte di padron 'Ntoni rende, infatti, archetipa e "archeologica" ogni sua parola, perché integrata solo nel modello culturale tradizionale), mentre il secondo ordine argomentativo detotalizza le parti astratte in idee concrete, storicizzando ogni evento nel presente e nel "vissuto" quotidiano. Il parlare di 'Ntoni, infatti, è legato ai "piccoli" avvenimenti, ai bisogni immediati, pratici ed è riferito ad un mondo contingente e povero di ideali, come il contesto cittadino, sognato dal giovane, perché rappresenta uno spazio di realizzazione del piacere, in cui «si mangia» bene e si vive senza fatica, come nella cantina del paese, dove 'Ntoni «ingrassa» senza lavorare.

La forma discorsiva di padron 'Ntoni, metaforica, è contestualizzabile nella struttura culturale della "lunga durata", essendo inserita semanticamente nel patrimonio oggettivo e superindividuale della lingua-civiltà contadina (discorso-*langue* del vecchio Malavoglia); l'argomentazione di 'Ntoni, di tipo metonimico, è, invece, in relazione con l'avvenimento della "breve durata".

Il "discorso" di 'Ntoni rende attuale e concreta l'eredità culturale-linguistica tradizionale, a cui pur 'Ntoni appartiene (sua "personalità di base"), come si è già detto, e da cui si distacca con un modo di ragionare (parlare) che rappresenta un atto di *parole*, perché riferito al "sapere" soggettivo del giovane, combinato anche con elementi-motivi legati alla propria esperienza di paesano inurbato durante il servizio di leva.

Nel romanzo i due "poli" discorsivi (della *langue*-lunga durata; della *parole*-breve durata) subiscono, una volta immessi nel "circuito" della vicenda, il processo dinamico dei contesti metatestuali che esprimono e rappresentano: come la struttura "acronica"

del mondo contadino va in squilibrio ("congiuntura") a causa dell'avvenimento, così il discorso mitico di padron 'Ntoni è contraddetto, deluso, negato, ossia messo in "congiuntura" linguistica (perdita della sua "aureola" autoritaria) dalla realtà degli avvenimenti (casa-merce; lavoro-negozi; matrimonio-adulterio; lavoro-osteria, ecc.), che immettono nella sostanza dell'espressione narrativa un discorso storicizzato, metonimico, legato cioè a singoli aspetti della realtà e non ad essa in generale, all'evento accidentale e non alla struttura immobile del contesto sociale, ecc.

Non è un caso, infatti, che alcuni referenti mitizzati, appartenenti come motivi-base al sistema logico-semanticamente della civiltà tradizionale, quali, ad esempio, il senso della casa e della famiglia, il rapporto col mondo animale, l'idea della provvidenza e il concetto di tempo siano ne *I Malavoglia* da esso estraniati, espropriati cioè dal loro campo semantico integrato nella cultura - *langue* - della lunga durata, perché immessi nel nuovo contesto verbale-ideologico, diverso e in "tensione" rispetto alla civiltà tradizionale.

Lo "spostamento" semantico di questi elementi culturali, che emigrano da un campo-associazione semantica A, comprendente il complesso omogeneo dell'ideologia mitica di padron 'Ntoni, ad un diverso nucleo concettuale B, espresso da personaggi legati agli avvenimenti responsabili della dinamica culturale, è indicativo della mutazione acculturativa della civiltà contadina e del suo "straniamento" etno-linguistico, che si possono analizzare brevemente nella forma strutturale interna ai due "poli" argomentativi (metaforico-metonimico) dei personaggi verghiani.

A) CASA.

I proverbi e le metafore riferite da padron 'Ntoni a proposito della casa organizzano una catena sintagmatica, nella quale si immette un referente oggettivo e particolare, la casa del nespolo, nel

campo semantico del modello culturale contadino, delimitato alla simbologia della casa. L'associazione concettuale riferita al significante "casa" comprende il seguente nucleo lessematico: *casa* = nido¹²⁰; spazio-rifugio (dopo la pesca); spazio della festa (il fidanzamento di Mena festeggiato nella casa del nespolo) e del rito funebre; oggetto di desiderio del bisogno d'intimità.

Alla casa, luogo positivo, si contrappongono tre spazi 'esterni', che si qualificano come sede di avvenimenti tragici e "disturbatori": *mare* (spazio di lutto e di morte); *osteria* (luogo dell'interdizione); *città* (luogo di perdizione, Lia Malavoglia, e di fuga, 'Ntoni).

Nella catena sintagmatica di tipo metonimico, invece, la casa acquista un valore normale di realtà minima, di evento e di bene-merce (passaggio della casa del nespolo da bene-dote a bene-ipoteca), di bene mercato (la casa del nespolo, infatti, è messa in vendita da zio Crocifisso; l'abitazione 'nuova' dei Malavoglia è una casa presa in affitto).

La trasformazione in casa-evento rende anonima la casa-mito, disprezzata dallo stesso 'Ntoni («Ah! la casa del nespolo! Credete che sia il più bel palazzo del mondo, voi che non avete visto altro?»¹²¹), che ormai desidera la città dove esistono case più «belle» e più grandi. Nella serie metonimica si ha la seguente rete associativa: *casa*-mercato, in rapporto d'implicazione con *mare*-mercato, *osteria*-mercato, "spazi" che insieme segnano la realtà trasformata nella nuova "situazione" legata alla storia della breve durata.

¹²⁰ La relazione casa-nido è espressa più volte da padron 'Ntoni con proverbi («Ad ogni uccello il suo nido è bello» (p. 186); «Beato quell'uccello che fa il nido al suo paesello» (p. 184)) e "riflessioni" metaforiche del tipo: «Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcello, e non vogliono andarsene» (p. 186).

¹²¹ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 228.

B) MONDO ANIMALE.

Gli animali, nei cui confronti il contadino siciliano è estremamente «tenero»¹²², rappresentano nel romanzo un campo metaforico costante del discorso mitico, un «modello» semantico al quale si riferiscono padron 'Ntoni, ad esempio, e il narratore, quando rappresentano con la loro ideologia «tradizionale» aspetti della realtà del paese contadino.

Gli oggetti inanimati come il mare, ad esempio, sono considerati con un lessico zoomorfo oltre che umano: il mare, infatti, non solo «urla», «grida» e «ruscia lento sul greto»¹²³, ma anche muggisce varie volte «[...] che pareva ci fossero riuniti i buoi»¹²⁴.

Anche i comportamenti del personaggio-uomo sono espressi con parole mutate dal campo semantico riferito al mondo animale: basti pensare alla maggior parte delle similitudini e delle comparazioni presenti nel romanzo, interessate al confronto uomo-animale.

L'animale a cui si paragona il comportamento umano assume le varie forme di: gatto, maiale, gallina, chiocchia, gallo, tacchino, capriolo, cane, pappagallo, formica, lumaca, coniglio, asino, mulo, puledro, ecc. Padron 'Ntoni, con un processo logico derivato dal proverbio, in cui caratteristiche presunte di alcuni animali sono utilizzate come allusioni di riferimento al mondo umano, fa del motivo zoomorfo addirittura una costante semantica di riferimento «etico», a cui richiamare l'atteggiamento dell'uomo in società.

¹²² S. Salomone-Marino riferisce alcuni esempi di legame affettivo tra il contadino e gli animali domestici; ne citiamo qualcuno: il contadino raccomanda «il cane tutte le sere a Santo Vito, perché glielo tenga in protezione; lo cura premuroso quando gli s'ammala; non lo dà in regalo mai; segue a tenerlo presso, anche decrepito e rognoso, fin che muoia, ma non l'ammazza mai: l'ammazzarlo è gran peccato, che si sconta con sette anni di purgatorio dopo morto [...]» (*Costumi ed usanze...*, p. 234).

¹²³ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 68.

¹²⁴ Ivi, p. 36.

Ecco alcuni esempi: al nipote che vuole andare in città il vecchio risponde che preferisce rimanere dove è nato, a casa sua, perché «- Ad ogni uccello, suo nido è bello! Vedi quelle passere? le vedi? hanno fatto sempre il nido colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene»¹²⁵; la laboriosità della nuora è paragonata da padron 'Ntoni a quella della «povera formica»¹²⁶; i nipoti sono esortati a lavorare sempre, fino a «rompersi le braccia e la schiena tutto il giorno [...] e non aver mai un giorno da sdraiarsi al sole come l'asino di Mosca»¹²⁷; il vecchio Malavoglia consiglia 'Ntoni a non frequentare Rocco Spatu, perché «Chi va col lupo allupa»¹²⁸.

Nel discorso metonimico la comparazione analogico-comparativa, invece, è alterata, nel senso che l'uomo, ad esempio, è estraniato dal modello di riferimento con l'animale, ritenuto negativo e simbolo di una condizione di vita umiliante e «peggiolata».

'Ntoni, infatti, rifiuta d'immedesimarsi con gli animali - termini di paragone, come egli stesso dice al nonno: «- Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! [...] Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girare la ruota»¹²⁹; disprezza la condizione sofferta e patita delle formiche, come quella succuba e repressa dell'asino: «[...] quelli che non hanno niente stanno a guardare a bocca aperta i ricchi e i fortunati, e lavorano per loro, come l'asino di compare Mosca, per un pugno di paglia, invece di tirar calci, e mettersi sotto i piedi il carretto, e sdraiarsi sull'erba colle zampe in aria»¹³⁰.

Al paradigma *langue* (animale : uomo=natura (positiva): cultura (positiva)), l'argomentazione metonimica propone una

¹²⁵ Ivi, p. 186.

¹²⁶ Ivi, p. 187.

¹²⁷ Ivi, p. 211.

¹²⁸ Ivi, p. 221.

¹²⁹ Ivi, p. 187.

¹³⁰ Ivi, p. 211.

diversa rete combinatoria: animale : uomo=natura (negativa); cultura (positiva).

C) PROVVIDENZA.

Altro elemento culturale importante, che nel romanzo subisce la doppia "referenza" discorsiva, è la fede nella Provvidenza, adorata ciecamente dai contadini, scrive Salomone-Marino, i quali invocano «Dio per primo in ogni atto iniziale della vita», secondo una religiosità però confusa e poco ortodossa, che considera «Cristo [valere] più del Padre Eterno e del Paracleto, che conta il meno di tutti. Maria vale più del figlio [...] San Giuseppe, padre universale, vale più del Padre Eterno, di Cristo e della Madonna presi insieme [...]»¹³¹.

In riferimento alla Provvidenza il romanzo contiene proverbi e modi di dire popolari («Siamo nelle mani di Dio»¹³²; «raccomandiamoci a Dio»¹³³; «È la volontà di Dio»¹³⁴; «Nelle mani di Dio»¹³⁵; «alla volontà di Dio»¹³⁶; «Dio ve la paga la carità»¹³⁷; «Matrimonii e vescovadi dal cielo sono destinati»¹³⁸), con cui si esprime il carattere "onnipotente" del "personaggio" divino invocato come aiuto o augurio nell'azione dell'uomo.

Il nome della barca dei Malavoglia, la «Provvidenza» («nome di buon augurio»¹³⁹), è segno del rapporto armonico Dio-uomo a proposito del lavoro, che si vuole fortunato nell'esito della pesca e garantito per quanto riguarda i pericoli del mare.

¹³¹ *Costumi ed usanze...*, p. 108.

¹³² G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 151.

¹³³ *Ivi*, p. 152.

¹³⁴ *Ivi*, p. 148.

¹³⁵ *Ivi*, p. 153.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ivi*, p. 252.

¹³⁸ *Ivi*, p. 91.

¹³⁹ *Ivi*, p. 17.

La realtà, tuttavia, è diversa, perché, magrado il «buon augurio» invocato e desiderato dal pensiero mitico, il «malaugurio» domina la trama del romanzo, intrecciata di morti e di disgrazie. Simbolo metonimico della "Provvidenza" come assenza e sfortuna è la stessa barca dei Malavoglia, che, sebbene porti il nome augurale, nella realtà è «la più vecchia delle barche del villaggio»¹⁴⁰ e la più disgraziata, sempre alle prese con le sciagure del mare, che la sconquassano fino a ridurla un rottame «col naso fra gli scogli, e la schiena in aria»¹⁴¹.

Unica provvidenza "reale" per i poveri è, nel discorso metonimico del narratore, zio Crocifisso, definito «la provvidenza per quelli che erano in angustie»¹⁴², perché (si notino i qualificatori "ossimorici" usati dalla voce narrante) vive come un «diavolaccio [che] viveva imprestando agli amici»¹⁴³ col pegno; un «Giuda», che con bilance false misura la pesca «che comprava tutta in una volta, con ribasso, quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari»¹⁴⁴.

La nuova dimensione del denaro è tanto sacra per la mentalità metonimica di zio Crocifisso che con le sue parole egli capovolge il valore e il significato mitico tradizionale anche delle credenze religiose, le quali sono semanticamente contestualizzate in un diverso ambito di prerogative, legate alla nuova situazione del negozio e del mercato: l'ostia consacrata, ad esempio, è paragonata al credito «sacrosanto» dei lupini; la merce non pagata diventa una truffa «a Cristo, com'è vero Dio!... quelle cinquecento lire ci l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso»¹⁴⁵; la roba è simile al «sangue di Cristo che c'è nel calice della messa»¹⁴⁶; quando zio

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ivi*, p. 62.

¹⁴² *Ivi*, p. 43.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 45.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 115.

Crocifisso, inoltre, non viene pagato puntualmente si sente offeso come «Gesù Crocifisso che sta in croce»¹⁴⁷.

Se per la civiltà contadina è possibile il seguente sintagma, miglioramento: augurio=uomo: provvidenza, la logica metonimica, invece, ribalta la relazione tra i termini, che si pongono in una contraria equivalenza, miglioramento: negozio=uomo: denaro.

D) TEMPO.

Motivo culturale concepito dalla civiltà popolare in modo mitico è anche il ritmo del tempo, che il contadino percepisce in rapporto all'avvicinarsi dei periodi dell'anno, alla successione delle stagioni agricole, alle fasi di svolgimento dell'attività lavorativa (il giorno, ad esempio, per un contadino siciliano è così distinto, secondo Salomone-Marino: «Matutina, terza, nona, menzurnu, vèspiru, avimmaria [...] È ura di sdari (di lasciare il letto); di mettiri manu (di porre mano al lavoro); è culazioni, menzurnu, mirena (merenda), livata manu (ora di smettere)»¹⁴⁸), e al ciclo delle occorrenze religiose, che sono di "buon augurio" per la riuscita di ogni attività legata al lavoro nei campi.

La stessa concezione del tempo del mondo contadino è proiettata nell'azione dei personaggi del romanzo verghiano, scandita da un tempo mitico, della lunga durata (l'inizio dei *Malavoglia* si richiama, come nei racconti mitici, a "un tempo" passato), che si potrebbe definire "tempo della festa", perché tutto accade nei giorni delle festività religiose, in cui si iniziano a forma di rito e per buon auspicio le attività dei protagonisti.

Il «negozio» dei lupini tra padron 'Ntoni e zio Crocifisso, infatti, si «combina» nella festa della Madonna, la prima domenica

¹⁴⁷ Ivi, p. 81.

¹⁴⁸ Vedi *Costumi ed usanze...*, p. 38.

di settembre; Bastianazzo muore in un giorno «segnalato»¹⁴⁹, la vigilia dei dolori di Maria Vergine; 'Ntoni torna dal servizio di leva in un giorno di festa; la Provvidenza si rimette in mare, dopo la disgrazia di Bastianazzo, nella vigilia di Natale; nella festa della Ascensione «Sant'Agata» mette la veste nuova e a S. Giovanni i Malavoglia celebrano il rito del fidanzamento.

Il tempo della festa, però, è incalzato da un altro ritmo, il tempo del mercato, che trasforma la festa in ciclo di scadenza, che ha per riferimento la realtà del negozio; è il caso, ad esempio, del pagamento del debito dei lupini, dilazionato secondo un ritmo intrecciato con gli appuntamenti festivi: nella vigilia di Natale arriva, infatti, l'uscire in casa Malavoglia per il pignoramento; il primo rinvio del pagamento del debito con zio Crocifisso è pattuito per Pasqua, poi per la festa di S. Giovanni, in seguito per il periodo della raccolta delle olive (il tempo agrario si interseca con quello religioso), ecc. Il rapporto tra tempo della festa e tempo del mercato è intrecciato nel romanzo, sì che il secondo condiziona il primo, forzandolo a seguire il proprio ritmo, di congiuntura, per il quale il tempo mitico non riesce ad essere né "gioioso", né "rigenerante", ma drammaticamente senza futuro: il Natale, ad esempio, per i Malavoglia diventa una festa «brutta», di "malaugurio", se si aggiunge che anche Luca «in quel tempo prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo»¹⁵⁰.

Un'altra festività di "rigenerazione" per la civiltà contadina, il giorno di S. Giovanni, legato alla pratica del raccolto estivo, diventa occasione di cattivo auspicio, a causa dell'incalzare della «fiumana» del tempo nuovo, che lo fa coincidere con momenti di fallimento (il fidanzamento di Mena, ad esempio, che si festeggia a S. Giovanni, viene meno per volontà di padron Cipolla, perché ai Malavoglia hanno espropriato il 'bene' parentale per eccellenza, la

¹⁴⁹ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 48.

¹⁵⁰ Ivi, p. 82.

casa) e di morte (quella di Luca, che parte a Natale per il servizio di leva, viene annunciata in paese nel giorno di S. Giovanni).

La morte della festa della fecondità rappresenta una metafora con la quale si esprime da parte dell'autore la fine della civiltà contadina, che nel romanzo coincide con la disgregazione del nucleo familiare dei Malavoglia, ormai incompleto a causa della morte fisica (muoiono i genitori, Bastianazzo e Maruzza, Luca, il nonno) e della morte culturale (fuga di Lia e di 'Ntoni).

Sebbene ne *I Malavoglia* la morte mantenga una ritualità tradizionale (la fine di un personaggio è ritualizzata con la visita del «cunsolu» che la famiglia riceve; è vissuta dai parenti con una gestualità tradizionale: tirarsi i capelli, vestirsi di nero, ecc.), essa è anche l'elemento che subisce l'espropriazione più netta della sua connotazione culturalmente mitica.

La morte diventa, infatti, un avvenimento metonimico, perché è provocata dalla realtà del negozio (Bastianazzo, Maruzza) e perché i suoi effetti si realizzano nel debito, nel pignoramento di realtà-valori (la casa), nella vendita (la barca). Nel passaggio dal mondo mitico alla situazione metonimica, che fa della morte un semplice rito non verbale e un mito soppiantato dall'avvenimento, è da cogliere il messaggio più profondo de *I Malavoglia* come "documento" storico-narrativo di una cultura-*langue* alienata e mutata nei suoi motivi più peculiari. Il mondo culturale della lunga durata ormai parla attraverso ciò che è segno muto (è la riduzione della comunicazione verbale di padron 'Ntoni, alla fine «imbecillito» e incapace perfino di parlare), si esprime con una gestualità senza rito, divenendo così una struttura in fuga dal suo modello tipologico, di cui il "viaggio" (realizzato-desiderato da 'Ntoni, ad esempio) è metafora, espressione allusiva della nuova condizione deculturativa, nella quale la parola indica solo rabbia (il parlare concitato e blasfemo di 'Ntoni) ma non propone valori sostitutivi ('Ntoni desidera forme di vita, di cui ignora anche il significato: «- Ricchi! - diceva [il nonno] ricchi! e che faremo quando saremo ricchi? 'Ntoni si grattò il capo, e si mise a cercar

anche lui cosa avrebbero fatto...»¹⁵¹), perché è ormai priva di ogni significato simbolico: essere ricco vuol dire per 'Ntoni semplicemente non fare nulla: «Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni»¹⁵².

¹⁵¹ Ivi, p. 186.

¹⁵² *Ibid.*

DONATO MARGARITO

I MALAVOGLIA: "FONTI" MERIDIONALISTE
E DESTINO TRAGICO NEL SISTEMA DEI PERSONAGGI

0. La tesi di questo lavoro non è nuova. Essa si fonda sul presupposto che *I Malavoglia* siano, com'è stato detto, un'opera «artificiale e sperimentale»¹ e muove dall'analisi della costruzione narrativa del romanzo: punti di riferimento saranno il sistema dei personaggi e la funzione che, nel campo dell'azione narrativa, assume la "fonte" ideologica della «Rassegna settimanale», o più largamente il meridionalismo politico e culturale della Destra. Una tale ipotesi interpretativa trova, d'altronde, un primo e sicuro fondamento nell'assunzione verghiana del romanzo come «studio "sociale"»² della realtà, affidato ad «un tentativo veramente letterario»³ e quindi ai poteri dell'operazione estetica. Già dunque nell'intenzione creativa dell'autore si delinea un progetto, la cui finalità suprema è quella di realizzare, nel romanzo, una correlazione intrinseca tra strutture narrative e composizione sociale del

¹ R. LUPERINI, nella Prefazione del vol. AA.VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il 'caso' critico*, a cura di R.L., Milella, Lecce, 1982, p. 7.

² F. TORRACA, *Scritti critici*, Perrella, Napoli, 1907, p. 390.

³ Cfr. la lettera di G. Verga a Emilio Treves del 19 luglio 1880, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 71.

villaggio acitrezza. La parabola della vicenda narrativa inserisce in questa correlazione il compimento tragico del destino dei Malavoglia attraverso un percorso logico e causale, la cui determinazione è affidata al primato dell'azione⁴. Il villaggio pertanto è assunto secondo un dinamismo conflittuale interno, la cui mobilità coincide con l'articolazione formale del sistema dei personaggi, soggetti a trasformazione e riassetamenti. L'esplicazione di quest'intreccio è chiamata a dar conto non solo della strutturazione del sistema dei personaggi (e della sua variabilità), ma anche dei processi di spoliatura deculturativa cui lo sottopongono le pressioni acculturative⁵. Il pericolo che termini come "azione", "conflitto", "correlazione" e simili possano essere assimilati prevalentemente ad una caratterizzazione sociologica può essere evitato da una ricostruzione critica del progetto verghiano, la quale, prendendo le mosse dalle note sparse di poetica, coincida con la precisa volontà dell'autore di costruire la rappresentazione di un "fatto" così come esso si svolge realmente.

L'obiettivo precipuo della ricerca è appunto l'individuazione di quel "fatto", necessariamente connesso ai variabili sviluppi dei personaggi, esplorandone in primo luogo la provenienza documentaria e contenutistica (il problema delle "fonti"), e successivamente la traduzione narrativa con funzioni semantiche specifiche, nell'ambito del romanzo (il problema della "costruzione" formale, analizzato dal punto di vista del sistema dei personaggi), ed infine il suo compimento, con "conseguenze"⁶ significativamente espres-

⁴ Per l'importanza centrale (nella "costruzione" del romanzo e in coerenza anche con una concezione materialistico-evolutionistica della realtà, desunta dalla poetica verista) dell'azione, cfr. T. TODOROV, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969.

⁵ Per questi concetti di acculturazione, deculturazione e fenomeni di sincretismo, cfr., V. LANTERNARI, *Antropologia e imperialismo*, Einaudi, Torino, 1974.

⁶ A questa interpretazione conducono le parole del Verga, scritte non casualmente nel 1880 a proposito della pubblicazione nella «Rivista minima» de *L'amante di Raia*: «Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe, resa meno imprevedibile, meno drammatica, forse, ma

se dal livello del "discorso"⁷ (il problema della conoscenza, susseguente alla verifica del "fatto").

1. La vicenda narrativa dei *Malavoglia* è incentrata su un procedimento di ambivalenza. La soggettività dei personaggi esprime infatti istanze di diversa provenienza culturale e comportamentale. Si può dire che il personaggio collettivo della famiglia malavogliesca si componga di membri interni, la cui azione è parafrasticamente riportabile a connotati semantici diversi; la stessa osservazione vale anche per l'altro personaggio collettivo che è Acitrezza. Il processo suddetto è costituito dall'incrociarsi di due assi: quello monologico del discorso diretto del personaggio che, attraverso correlativi oggettivi, orienta la parola «verso il suo oggetto»⁸ naturale e tradizionale, e quello contrastivo e polifonico della «pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte»⁹, scaturite dalle pressioni acculturative. L'asse monologico, accordando il personaggio agli oggetti della tradizione, fonda in lui un singolare campo di certezze, stabilite da un tempo circolare e ripetitivo, mentre, al contrario, l'asse dialogico attribuisce alla fisionomia del personaggio i tratti tipici dell'epica dell'esistenza¹⁰. Patriarcalità, ricorrenza rituale, proverbio e coesione etica del nido costruiscono un rapporto del personaggio col mondo, regolato dalla

non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di questo legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire»; cfr. G. VERGA, *Dedicatoria della novella "L'amante di Gramigna"*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 59.

⁷ Cfr. C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, nel vol. *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974. Il termine "discorso" è inteso nell'accezione segriana, vale a dire sia come «il testo narrativo significante» all'interno del quale l'intreccio e la "fabula" sembrano – per così dire – sovradeterminati, sia come livello in cui il romanzo si può ritenere una «costruzione linguistica [...] terminata».

⁸ J. KRISTEVA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, nel vol. AA.VV., *M. Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, p. 116.

⁹ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, p. 12.

¹⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino. Metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 110-131.

parola «oggettuale»¹¹ del primo che trasforma l'evento o oggetto reale in "significante" del proprio orientamento sociale.

La seguente sentenza proverbiale di padron 'Ntoni: «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura»¹² è indubbiamente monologica, ma su di essa incombe la minaccia del rischio, introdotta dall'affare dei lupini, e quindi la crisi del significante-vento, nel momento in cui si profetizza nel II capitolo che «a mezzanotte cambierà il vento: sentite la buffata?»¹³.

All'asse monologico appartiene dunque un iniziale sistema dei personaggi, caratterizzato dall'equilibrio dei significanti interni col mondo; all'asse polifonico, invece, pertiene un sistema dei personaggi che va sgretolando il suo campo di certezze monologiche attraverso la corrosione della corrispondenza esistenziale della parola con la realtà. Se si assume come punto di riferimento l'ambivalenza del «dito grosso»¹⁴ ci si presenta, infatti, un sistema dei personaggi malavoglieschi organizzato biunivocamente e animato da una sicura referenza ai valori orientativi della tradizione. Essi per similarità sono tutti accomunati al rispetto dell'autorità del nonno e disposti «come le dita della mano»¹⁵; ma quando il nonno introduce nella famiglia il paradigma moderno dell'accumulazione si stabilisce tra i personaggi una relazione di opposizione binaria. Alessi, ad esempio, segue il paradigma moderno con la vecchia parola monologica, trovando in essa una grande capacità etica di adattamento al nuovo, mentre 'Ntoni è una variabile dialogica del mutamento.

Non diversamente si dispone l'organizzazione dei personaggi nell'altro protagonista antitetico che è il paese. Anche in tal senso la mobilità dei principi di similarità e opposizione attesta una

grande varietà sociologica dell'ambiente, ma in particolare esplica l'anatomia di un conflitto tra processi materiali innovativi e vecchie culture, inadeguate alla comprensione del mutamento. I due principi forniscono anche un'esauriente descrizione in rapporto ad un «processo di peggioramento»¹⁶ che coinvolge il personaggio collettivo malavogliesco sul quale agisce in contrapposizione un «processo di miglioramento»¹⁷ dei personaggi che detengono l'economia, il Comune e il contrabbando.

Dal punto di vista dell'ostilità ai Malavoglia la similarità è totale e coinvolge personaggi come don Silvestro e zio Crocifisso, padron Fortunato Cipolla e don Franco, Turi Zuppiddu e don Michele, Vanni Pizzuto, don Giammaria e Santuzza. Per costoro l'oggetto della parola ha subito un vistoso spostamento in quanto appartiene ormai, sia pure contraddittoriamente, al paradigma moderno e nazionale, ed apre per questo la possibilità, al personaggio, di un'esperienza dialogica. Si tenga però presente che il desiderio di roba, a differenza degli effetti deculturativi provocati nei Malavoglia, avviene secondo il vecchio codice epico della certezza, narrativamente riconvertito in ferrea convinzione ideologica a supporto dell'accumulazione. In questo caso si riscontra un risultato sincretistico che vede la vecchia parola oggettuale del personaggio applicarsi ai meccanismi tipici dell'incremento della roba. E in effetti la cultura proverbiale di padron 'Ntoni non è, ad esempio, quella di zio Crocifisso. Nel primo la permanenza della parola monologica va dalla certezza assoluta («per menare il remo bisogna che le cinque dita si aiutino l'un l'altro») ¹⁸ al delirio finale di disidentità («Ad albero caduta accetta! accetta!»¹⁹ e poi «Chi cade nell'acqua è forza che si bagni»²⁰). In zio Crocifisso invece il

¹¹ J. KRISTEVA, *La parola, il dialogo...*, p. 116.

¹² G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 14.

¹³ *Ivi*, p. 17.

¹⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. C. BREMOND, *Logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 7.

¹⁹ *Ivi*, p. 207.

²⁰ *Ibidem*.

proverbio ha subito la revisione del paradigma, diventando sincretisticamente ideologia della conservazione della roba («coll'interesse non c'è l'amicizia»²¹) e copertura morale alla speculazione usuraia e parassitaria («chi fa la credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno»²²).

Anche l'universo economico-sociale del paese presenta una trama interna di relazioni binarie²³. Il centro di queste relazioni è il Comune, la cui funzione narrativa contribuisce in una certa misura alla caratterizzazione dell'identità dei personaggi. In riferimento alla conduzione dell'attività comunale, Giufà è considerato dalla "voce" di sua figlia Betta un «burattino»²⁴ nelle mani di don Silvestro, mentre secondo la "voce" di quest'ultimo, Giufà «portava i calzoni per isbaglio»²⁵ perché il «sindaco lo faceva sua figlia»²⁶. Si può dire dunque che il vero rappresentante dell'entità politica comunale, e pertanto dello stato unitario, è don Silvestro, ed è in contrapposizione dualistica con questo personaggio che si riscontra una serie notevole di coppie oppostive: quella di don Silvestro con la famiglia di mastro Zuppiddu, dovuta all'ostilità di questi verso i forestieri, ma in particolare al mancato matrimonio di Barbara con don Silvestro; e quella del binomio don Silvestro-don Franco, essendo quest'ultimo «repubblicano e robespierriano»²⁷. Si veda la posizione politica di questo personaggio in occasione della tassa sulla pece, attraverso la "voce" del narratore:

Don Franco si fregava le mani, col cappellaccio in capo, e diceva che il popolo levava la testa; e come vedeva passare don Michele, colla pistola appesa sulla pancia, gli rideva sul naso.²⁸

e l'incoraggiamento che dà alla polemica antistatale di 'Ntoni contro gli "sfaccendati"²⁹ come don Michele e don Giammaria, e infine questo discorso diretto:

- Alla larga col Governo! [...] Sanno che sono repubblicano, e sarebbero contenti di acchiappare un pretesto per farmi sparire dalla faccia della terra.³⁰

La sua avversione al Comune è una contestazione risentita contro il «sistema»³¹ ed i «ladri del Parlamento»³². Motivo ricorrente, la polemica antistatale di don Franco è di segno opposto però rispetto alla tenace indisposizione al «fazzoletto tricolore»³³, introdotta da don Giammaria.

Queste coppie oppostive, a contenuto ideologico antitetico, fanno però riferimento allo stesso artificio narrativo di fondo che consiste in un'operazione allegorizzante³⁴. Il romanzo dei *Malavoglia* sarebbe, secondo questa ottica, il luogo di una tipizzazione narrativa dell'"alto" nel "basso". I procedimenti formali, adottati dal racconto, hanno dunque un punto di convergenza in una

²¹ Ivi, p. 36.

²² Ivi, p. 33.

²³ Cfr. R. LUPERINI, *La 'costruzione' dei «Malavoglia»*, nel vol. AA.VV., *Verga. L'ideologia...*, p. 86-92; ma anche M. MUSITELLI PALADINI, *Tipologie sociali e ideologia nei «Malavoglia»*, in «Problemi», n. 62, 1981, pp. 221-235.

²⁴ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 76.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. VERGA, *I Malavoglia: svolgimento dell'azione e carattere dei personaggi*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 66.

²⁸ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 74.

²⁹ Ivi, p. 168.

³⁰ Ivi, p. 202.

³¹ Ivi, p. 168.

³² Ivi, p. 169.

³³ Ivi, p. 9. Sull'ideologia antistatalista come costante di una certa letteratura meridionale, cfr. M. STRAZZERI, *Scrittori meridionali tra società civile e stato*, in «Produzione & cultura», gennaio 1982, pp. 64-68.

³⁴ Cfr. G.P. CAPRETTINI, *L'allegoria: fra retorica e semiotica*, nel vol. *Strutture dei testi e modelli della cultura. Su allegoria e simbolo*, Giappichelli editore, Torino, 1977; vedi anche AA.VV., *Simbolo, allegoria e metafora*, Liviana, Padova, 1980.

riduzione allegorica siciliana dell'universo umano nazionale. Ora, i due livelli presuppongono la documentazione "filologica" e rimandano entrambi a "fonti" specifiche che testimoniano la provenienza di determinati contenuti materiali e antropologici. Le varianti ideologiche, quella dello Stato, espressa da don Michele e don Silvestro, quella repubblicana di don Franco e borbonico-clericale di don Giammaria, quindi quella di produttori-bottegari-commercianti come Turi Zuppiddu, Peppi Naso, la Santuzza e Vanni Pizzuto, e di proprietari come massaro Filippo e padron Fortunato Cipolla, infine quella dell'usura, introdotta da zio Crocifisso, esprimono un contenuto tratto da "fonti" coeve della cultura politica, dalle quali parte il processo di delineazione narrativa del personaggio. Al livello "basso" si trova l'universo antropologico siciliano espresso da una parte dalla cultura proverbiale e dalla circolazione di miti e riti millenari, documentati dagli studi demologici del tempo, e dall'altra da una struttura economica fondata in prevalenza su attività di sostentamento come la pesca, la produzione del vino, la salatura delle acciughe. Ora, il primo livello è intercalato al secondo con un effetto di ambivalenza, secondo il quale il primo assume la specificità del secondo grazie ad una riduzione allegorica del grande al piccolo, e del simbolo nazionale al frammento regionale e paesano. Se è vero dunque che i personaggi della opposizione antistatalista a don Silvestro, per via della "fonte", rimandano ad un'ideologia "alta", è pur vero che il loro aspetto assume il connotato della particolarità siciliana. Dal punto di vista estetico è l'evento del quotidiano, rispondente ad un vero e proprio nesso contestuale organico, che interviene a condurre lo svolgimento della vicenda, saldando "alto" e "basso", Italia e Sicilia, ideologia e "fonte". Si tratta di fatti concreti come la disgrazia dei lupini, il dazio sulla pece, il matrimonio mancato di don Silvestro con la Zuppidda, la truffa a Rosalina, la battaglia di Lissa, il processo a Ntoni ecc... che narrativamente rispondono all'intento di trasportare i "significati" di un universo nazionale "dentro" un paesaggio antropologico siciliano, assunto a

"significante" dei primi. Gli uni e gli altri svolgono unitariamente il "progetto", sul quale è concepito il romanzo.

2. È necessario soffermarsi preliminarmente sulla formalizzazione estetica del "progetto", e in particolare su quella fase antecedente di ricostruzione intellettuale dei due livelli interattivi. Da quanto s'è detto, il sistema dei personaggi appare caratterizzato contenutisticamente da significati politico-ideologici desunti dal primo meridionalismo della Destra. "Fonti" di attingimento argomentativo del romanzo sono dunque: le *Lettere Meridionali* del Villari che compaiono nella rivista «L'Opinione» nel 1875, le *Condizioni politiche ed amministrative in Sicilia* di Franchetti, apparso nel 1877, *I contadini in Sicilia* di Sonnino, pubblicato nel 1877 e la battaglia politica della «Rassegna settimanale», a partire dal 1878, anno di fondazione. Che Verga abbia conosciuto queste opere, non lo si può dire con assoluta certezza; tuttavia si può dare «per scontata la conoscenza indiretta, mediata, delle loro conclusioni»³⁵. Non solo perché il nome di Verga compare tra coloro che già dal primo numero della «Rassegna» avevano assicurato la loro collaborazione, ma in particolare perché i personaggi, gli eventi, le situazioni ed i motivi particolari del romanzo sono sottoposti ad un'opera di formalizzazione caratterizzante collegata all'analisi politica della Destra, di fronte alla cui "cultura" i *Malavoglia* sembrano un sistema secondario di modellizzazione di quella. I «rapporti di analogia»³⁶ tra i contenuti narrati dal romanzo ed un archivio di motivi, eventi e situazioni argomentative del meridionalismo politico di Franchetti e Sonnino sono evidenti. E tuttavia non sono tanto le somiglianze contenutistiche riscontrabili tra i due poli (romanzo e "fonti") che qui si vogliono semplicisticamente

³⁵ G. GIARUZZO e F. LO PIPARO, *Introduzione* a G. VERGA, *I Malavoglia*, Edikronos, Palermo, 1981, p. VII.

³⁶ J. LOTMAN-B. USPENSKIJ, *Semiologia e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1975, p. 4.

ricercare (in tal caso i *Malavoglia* sarebbero un romanzo sociologico di passiva traduzione nel mondo dell'arte di tematiche politico-ideologiche ricorrenti, privo insomma di sperimentality nella sua "costruzione" formale), quanto invece cogliere il nodo interattivo dei due livelli di stratificazione del testo, che gettano non poca luce sul "fatto" o storia da rappresentare.

Si tratta in primo luogo di un'assimilazione narrativa del progetto politico della Destra, imperniato su un'alternativa di tipo agrario e antiindustriale; e in secondo di una sua applicazione "materialistica" (in un contesto storico micrologico intellettualmente ricostruito) affidata veristicamente ad un'osservazione di tipo regressivo, emergente dallo stesso causalismo interno della realtà, o più precisamente ai poteri di un «artificio letterario»³⁷ tendente ad offrire «l'illusione completa della realtà»³⁸ a quel 'fatto' che ad un certo punto diventa «cosa avvenuta»³⁹ o «essere stato»⁴⁰. Il romanzo dei *Malavoglia* attraverso i due livelli di stratificazione offre «l'impronta»⁴¹ di quel fatto, e dunque una traccia che orienta l'interpretazione.

È bene tener presente in via preliminare che il rapporto analogico delle strutture narrative con il riformismo dell'alternativa agraria è regolato dai canoni veristici dell'impersonalità e che, pertanto, quella soluzione politica è assunta dal Verga come "fonte" da immettere nell'azione narrativa concreta e quindi in un contesto di altre e molteplici "fonti". Da un punto di vista puramente descrittivo della connotazione ideologica dei personaggi è facile individuare alcune varianti contenutistiche, delle quali, comparativamente, si può dare una convincente tipologia. Vi sono nel romanzo personaggi ad identità sociologica "bassa", ideologica-

mente unificati intorno ad un'istanza antigovernativa e antistatale (ad essa però partecipano sia "voci" medie come quella di mastro Turi Zuppiddu, sia "voci" "alte" come quella di don Franco e don Giammaria), quindi una variante intermedia, fortemente caratterizzata in senso etico-lavorativo, il cui portavoce principale (ma non esclusivo) è padron 'Ntoni, infine un repertorio di situazioni (tasse, matrimoni, emigrazione, intrighi, partenze, ritorni, contrabbando, servizio militare, ferrovia, istruzione, tribunale ecc.), che preparano e condizionano il dinamismo della vicenda.

A considerare, ad esempio, il VII capitolo del romanzo, la correlazione tra le "voci" dei personaggi e il contesto situazionale concreto trova un'esplicita motivazione in alcuni passi dell'*Inchiesta in Sicilia*. In esso infatti il dialogo acceso tra i personaggi ripropone narrativamente la contrapposizione dei «villani» e dei «braccianti»⁴² allo Stato, a causa di una serie di inasprimenti fiscali (tassa sulle bestie da soma, aumento del dazio sul vino, dazio sulla pece, dazio sul sale e imposta fondiaria) adottati dal Comune e da coloro che detengono un «potere assoluto e illimitato»⁴³. Questo schema antagonistico invero è sotteso all'intero romanzo: la concitata avversione al governo locale, l'abuso dispotico della legge, la rassegnazione di braccianti e giornalieri interrotta sovente da atti di ribellione, il rozzo parassitismo del ceto proprietario, la gestione settaria e privatistica del Comune ad opera di una classe politica coinvolta nell'affarismo illecito e impunito del contrabbando, l'indebitamento necessario ad ogni forma di iniziativa privata sul quale si regge un tipo di economia usuraia sono, insieme ad altri materiali, una serie di emblemi strutturati in sistema, dei quali il Verga si serve per "costruire" e connotare il modello di una società "tipica". Si spiega così la configurazione "artificiale" di Acitrezza,

³⁷ Cfr. la lettera a Luigi Capuana del 25 febbraio 1881 in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 78.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. la lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881; *ivi*, p. 80.

⁴⁰ G. VERGA, *Dedicatoria della novella «L'amante di Gramigna»*, *ivi*, p. 59.

⁴¹ *Ivi*, p. 60.

⁴² Cfr. P. VILLARI, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Loescher, Torino, 1972.

⁴³ L. FRANCHETTI, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 193.

che può svincolarsi da una circoscritta regionalità ed innalzarsi per allusioni pertinenti a problematiche di livello nazionale. Ciò trova, d'altronde, un'esplicita conferma sul piano dei procedimenti formali, adottati nel romanzo: sia in particolare nella ambivalenza caratterizzativa che rende possibile nel personaggio la compresenza di una doppia istanza, che dà così alla sua "voce" un incremento di significato, sia in quel processo di allegorizzazione che, sul connotato antropologico inconfondibilmente siciliano del personaggio, "monta" un gesto, un proverbio, un discorso diretto, una protesta, un monologo, che il contesto della narrazione s'incarica di trasformare in emblemi che si riferiscono all'entità politico-culturale ed economica più grande dell'Italia unita. Solo alla luce di queste considerazioni la costruzione del personaggio patriarcale può essere perspicuamente interpretata, a condizione cioè che si esplorino nel personaggio di padron 'Ntoni sia quegli aspetti che rimandano alla "fonte" demologica sia gli altri che rimandano alla "fonte" politica dell'*Inchiesta* e della «Rassegna».

A limitarsi alla seconda, vi sono almeno tre motivi, che caratterizzano il personaggio patriarcale, desunti dall'analisi meridionalista di Franchetti e Sonnino. In riferimento al primo di essi, padron 'Ntoni è un piccolo proprietario «intraprendente e industrioso»⁴⁴, rappresentante di quella ideale "classe"⁴⁵ media numerosa che, da un punto di vista sociologico, si richiama alla polemica antilatifondista e all'urgente bisogno di una più equa «distribuzione»⁴⁶ della ricchezza nazionale. Il secondo motivo riguarda l'introduzione nel personaggio patriarcale di una normativa etica in grado di regolare la sanità delle aspirazioni. È grazie a questa solidità etica che si rende possibile in questo personaggio la conservazione della parola monologica, anche in momenti di evidente dissoluzione dell'io. Ma un tale attributo era anche,

⁴⁴ S. SONNINO, *I contadini in Sicilia*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 176.

⁴⁵ Ivi, p. 266.

⁴⁶ Ivi, p. 5.

indubbiamente, il modo attraverso il quale Franchetti e Sonnino concepivano sia pure idealmente quella classe media numerosa, sulla quale faceva perno il progetto politico dell'alternativa agraria. Questa classe veniva "allegorizzata" attraverso l'emblema specifico di un suo attributo, quello etico appunto, introdotto nella narrazione e fatto interagire con le altre "fonti". Il terzo motivo è concentrato nell'affare dei lupini e riguarda la strozzatura che l'iniziativa individuale, priva di capitali disponibili, subisce a causa dell'usura, che è «il tarlo roditore della società siciliana»⁴⁷. In questo contesto svantaggioso si trova ad operare il personaggio patriarcale senza che vi sia la pur minima assicurazione contro eventuali rischi che potevano portare alla rovina. È facile, d'altra parte, riconoscere anche in questo tratto del personaggio il collegamento ad una carenza storico-economica del Meridione, denunciata da Franchetti e Sonnino.

Posto così il romanzo, come un sistema di modellizzazione narrativa della critica meridionalista del tempo, è chiaro che il ricco spessore degli attingimenti contenutistici necessariamente si organizza e si concentra intorno ad alcune polarizzazioni direttive (di natura formale e ideologica) o «idee cardine»⁴⁸, che corrispondono alla costituzione profonda di esso. Può dirsi anzi che nei *Malavoglia* sia una sola "idea cardine" a determinare l'intreccio del romanzo, da assumersi come «il contenuto del testo nell'ordine stesso in cui viene presentato»⁴⁹. Se è vero dunque che la "fabula", dei *Malavoglia* si compone di motivi sociologici e ideologici desunti dall'*Inchiesta* e dalla «Rassegna», è pur vero che la loro coordinazione «nell'ordine stesso» che fornisce il romanzo è affidata all'idea-cardine dell'alternativa agraria (comune sia a Franchetti e Sonnino, sia al romanzo), che qui assumiamo formalisticamente

⁴⁷ Ivi, p. 104.

⁴⁸ C. SEGRE, *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova, 1977, p. 18.

⁴⁹ C. SEGRE, *Analisi del racconto...*, p. 4.

nell'accezione di «tema»³⁰, seguendo l'illuminante commento di Segre al pensiero della Frenzel.

L'organicità del romanzo risale pertanto alla funzione polarizzante del tema, inteso dapprima come "fonte", quindi come formalizzazione delle "fonti". Naturalmente, se la costruzione dei *Malavoglia* procede sul rapporto tra "fonti" e "fonte", porsi l'interrogativo dell'adesione politica o meno del Verga al progetto riformistico della Destra è una questione malposta, che chiede all'"opinione" esterna dell'autore una risposta che solo le strutture narrative possono dare. E la risposta che esse danno è sicura: l'artificio della regressione del narratore in una comunità arcaica si fonda sul postulato dell'eclisse dell'autore, e pertanto la ricostruzione di un paese tipizzato e polisemico è interamente affidata alla conduzione della forma e non all'onniscienza ideologica di un io narrante, chiaramente individuato. L'adesione politica all'ideologia di Franchetti e Sonnino è scartata a priori dal procedimento regressivo-allegorizzante della narrazione, che avverte la necessità della "fonte" solo per immettere il dinamismo nel paese e per vedere funzionare in esso, secondo una prospettiva diacronica, una soluzione politica applicata. Il dinamismo istituisce la conflittualità, una trama capillare di antagonismi che dà allo «studio "sociale"» significazioni profonde omologicamente ribaltabili al contesto storico nazionale. Ciò avviene mediante l'innesto, sulle fondamenta dell'edificio sociale artificialmente ricostruito, di un orientamen-

³⁰ C. SEGRE, *Tema/motivo* in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1980. Commentando il pensiero della Frenzel, Segre offre una considerazione del tema e dei motivi congeniale alla presente argomentazione. Mentre il motivo sarebbe «un'unità significativa minima del testo» (p. 9), il tema sarebbe invece «coestensivo alla "fabula"» (p. 9), per cui si potrebbe affermare che il rapporto intercorrente tra tema e motivi sarebbe proporzionalmente omologabile a quello che sussiste tra intreccio e "fabula". Riconvertendo questi concetti dal loro apparato formalistico-semiologico al terreno storico - "filologico" che presiede veristicamente alle tecniche narrative, adoperate dal romanzo, essi diventano da un lato un insieme innumerevole di informazioni "meridionaliste" (i motivi), dall'altro organizzazione o «combinazione» (p. 9) estetica dei motivi attraverso lo svolgimento narrativo del tema.

to finalistico, consistente nel progetto dell'alternativa agraria. Per questa via il tema non appare un'astrazione indeterminata, ma esso coincide con la rappresentazione di un "fatto", colto evolutivamente in una successione ordinata di cause. Solo grazie a questa astrazione, di tipo immanentistico, può aversi «l'illusione completa della realtà», o meglio l'identificazione del romanzo a campo applicativo e verificativo della teoria riformistica. La descrizione del romanzo può essere dunque sintetizzata nella seguente parafrasi: la soluzione politica riformistica, immessa in condizioni socio-economiche date (il paese tipizzato), provoca un processo evolucionistico, fondato in chiave oggettiva (materialismo) e narrato impersonalmente (verismo), il quale processo è contaminato da un progetto finalistico di natura teorico-politica (l'alternativa agraria), verificato dalla logica narrativa, intesa mimeticamente come logica materialistica del reale.

L'assunto di fondo, che cioè il tema sia l'alternativa agraria, è facilmente dimostrabile dall'allegorizzazione cui è sottoposto il personaggio patriarcale mediante i suoi attributi emblematici. Da questo punto di vista il significato sperimentale della vicenda è evidente, in quanto essa è costruita artificialmente dall'interazione evolucionistica delle "fonti" con la "fonte" in un contesto di economia agricola, espresso dalla questione sociale. Un decisivo riscontro testuale è costituito dal fatto che il romanzo concentra in alcuni punti nodali (e non a caso finali) un significato inconfondibile, relativo al destino tragico del tema e del personaggio che lo allegorizza. Esso si iscrive su un altro livello del contenuto del testo: quello del «discorso significante», sul piano del quale si possono rintracciare le «conseguenze» del "fatto" svolto e compiuto dal romanzo secondo una ferrea logica deterministica e oggettiva. Il sistema dei personaggi (malavoglieschi in particolare) e lo stile di resoconto tragico dell'ultimo capitolo offrono - a mio avviso - una sufficiente fondatezza a questa interpretazione.

3. L'intero organismo del romanzo coincide con la determinazione narrativa del destino del tema. Infatti cos'è lo svolgimento di esso e dei motivi se non un «condurre le cose alla conclusione»⁵¹ emergente dal livello del discorso significante?

Il personaggio patriarcale costituisce, s'è già visto, un'efficace semplificazione del contenuto ideologico "alto" nel comportamento quotidiano del personaggio attraverso la mediazione di motivi particolari. Il procedimento allegorizzante del romanzo, tuttavia, non percorre soltanto il livello della «ricostruzione intellettuale» del paese (andando dai motivi al tema), ma anche un itinerario inverso che va dalla verifica materialistico-narrativa del tema ai singoli frammenti o emblemi connessi, il cui contenuto *in questo momento* subisce un vistoso rovesciamento semantico. Questo fenomeno di rimbalzo dell'allegoria provoca un effetto "di ritorno" dall'esito tragico del tema ai motivi; ma questa volta sul piano risolutivo del "discorso" e dunque sul piano del compimento definitivo della vicenda. Infatti i motivi caratterizzativi del piccolo proprietario, dell'attributo etico-ideale, della separatezza antigovernativa e antiparassitaria del lavoro produttivo e dell'iniziativa individuale, ridotti nel personaggio di padron 'Ntoni, subiscono un notevole effetto di stravolgimento che è, a mio avviso, pronuncia tragica del "discorso" sul tema.

Subentra quindi una nuova sistemazione semantica dei motivi: il piccolo proprietario che è padron 'Ntoni deve trasferirsi nella «casuccia del beccaio»⁵², l'attributo etico-ideale si dimostra strumento insufficiente per il riscatto della casa del nespolo, la fiera separatezza del lavoro produttivo viene stritolata dalla coalizione illecita degli interessi egemoni, e infine l'iniziativa individuale si rovescia in imprudenza catastrofica proprio nel personaggio più

⁵¹ S. CHATMAN, *Storia e Discorso. Le strutture narrative nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1981, p. 41.

⁵² G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 108.

prudente del romanzo, provocando nel capitolo finale la trasformazione della parola monologica in delirio di disidentità (padron 'Ntoni infatti, secondo la "voce" del narratore, diceva «proverbi senza capo e senza coda»⁵³).

La tensione di questi motivi, portati dal fallimento dell'alternativa agraria contro l'industrialismo emergente, denotano l'ineluttabile esito catastrofico. Essi pertanto diventano "testualmente" per un verso sede di strutturazione di un significato tragico proveniente dalle spinte distruttive dell'acculturazione, e per altro verso emblemi stravolti, che allegorizzano una nuova significazione del tema sotto il segno tangibile del fallimento.

Non a caso quest'esito rovinoso del tema avviene con l'epilogo del destino tragico dei personaggi in circostanze notturne: avviene di notte il naufragio dei lupini e l'abbandono della casa del nespolo, la distruzione definitiva della *Provvidenza* e il ritorno di 'Ntoni (sia il primo che il secondo), di sera fugge Lia e ancora di notte avviene l'impresa del contrabbando.

Anche nella parabola auto-distruttiva di 'Ntoni il tema denuncia la sua catastrofe. Questo personaggio è una variante del tema, però insidiato dalle suggestioni corrompenti della città e sprovvisto di una protezione etico-tradizionale. Tuttavia esso è investito – sia pure inconsapevolmente – dal coinvolgimento nell'iniziativa individuale del nonno. Il rapporto tra 'Ntoni e il tema è dunque mediato dall'ambivalenza del nonno, il cui destino comporta il dirottamento del senso tragico del tema sul destino del nipote. Ma 'Ntoni non è un personaggio che riflette passivamente la rovina, in quanto è esso stesso soggetto della catastrofe per aver introdotto nella famiglia valori perturbanti, provenienti dalla caserma, dalla città e dalla istruzione. L'annientamento di 'Ntoni corrisponde pertanto all'affermazione acculturativa della civiltà moderna e industriale, sonniniamente considerata come cultura

⁵³ Ivi, p. 207.

portatrice di corruzione e lassismo, che seduce e distrugge la «folla nera»⁵⁴ in agitazione. Tuttavia solo per vie apparentemente diverse i due personaggi cooperano alla significazione allegorica della rovina del tema. La partenza definitiva di 'Ntoni, infatti, segnata da una «melanconia soffocante»⁵⁵, sancisce la mutabilità perversa del presente, che si consolida nelle preesistenti egemonie.

A questo livello di rappresentazione tragica il tema si raggruma nell'emblema di un'illusione politica consumata rovinosamente nell'impotenza. L'alternativa agraria può assolvere ormai ad una funzione di mito liberatore solo agli occhi di Franchetti e Sonnino, non certo per il romanzo che, rilevando il risvolto ingannevole di quel mito, è andato ormai oltre la «Rassegna». In questo "oltre" padron 'Ntoni è diventato un «uccellaccio di camposanto»⁵⁶ e dietro la seduzione della modernità, consumata da 'Ntoni fino alla tragedia disonorante del carcere, si sentono le «smorfie oscure», le «dividure», gli «spasimi»⁵⁷ di coloro che subiscono l'acculturazione. Il trionfo non è certo dell'alternativa agraria, ma di chi ricomincia la vita sotto il segno dell'impunità come Rocco Spatu.

Un intervento "eretico" del romanzo su una "fonte" di chiara derivazione franchettiana e sonniniiana conferma questa interpretazione: ci si riferisce alla "fonte" dell'emigrazione considerata dall'*Inchiesta* e dalla «Rassegna» come una necessità economica positiva che poteva favorire una maggiore circolazione di capitali verso le periferie più povere. Nel romanzo vi sono due partenze di 'Ntoni che, a ben vedere, sono due emigrazioni; la prima, temporanea, è un preannuncio della catastrofe definitiva, rappresentata dalla seconda. Che questa "fonte" sia nel romanzo un motivo di caratterizzazione è indubbio. Solo che il contesto del

"discorso" colloca questo motivo non nell'ambito della vicenda narrativa aperta, bensì nella pienezza dell'esito tragico della vicenda con un significato di evidente rovesciamento della "fonte". Ecco perché solo la prima partenza di 'Ntoni ha una vaga fedeltà documentaria alla "fonte" della «Rassegna», mentre la seconda si pone come un alto costo punitivo per il personaggio che ha tentato l'avventura della città. Non è un caso che dietro il sapere finale di 'Ntoni si sente «l'osanna dei trionfatori»⁵⁸ industriali, il passo potente dell'acculturazione che ha vinto.

Alla luce di queste considerazioni il sistema dei personaggi di *Malavoglia* non è più assimilato all'emblema della mano, ma ad una situazione infranta di scomposizione e disidentità, nella quale ogni personaggio diventa particella a se stessa, slegata dal tutto e estraneata dalla perdita definitiva di referenze. Ma la parola polifonica del loro dialogo tragico con l'esistenza non disperde l'univocità del senso nel groviglio delle "voci" in quanto essa diventa espressione del fallimento storico-politico del tema, scatenamento di linguaggi dovuti al naufragio e allo svuotamento di quella centralità condensata nel progetto riformistico. Tuttavia, se il sistema dei diversi personaggi è infranto, quello del personaggio collettivo acitrezzano, inteso almeno nelle sue gerarchie più alte, tende ad una maggiore coesione e stabilità nel perseguimento della roba. In esso la parola è ritornata ad essere monologica, dopo la catastrofe e la pluralità tragica delle "voci". La roba e la merce sono, infatti, i nuovi oggetti di riconoscimento della parola che sancisce un codice moderno-mafioso delle certezze, da considerarsi esito congiunto dell'acculturazione e della estensione dello Stato in periferia.

Di contro il personaggio di Alessi sembra rappresentare, a prima vista, simbolicamente il recupero del passato, la rigenerazione del nido-famiglia e il ripristino della saggezza tradizionale.

⁵⁴ E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 75.

⁵⁵ *Ivi*, p. 78.

⁵⁶ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 207.

⁵⁷ Cfr. E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 75.

⁵⁸ *Ibidem*.

Evidentemente se Alessi è un simbolo, ciò significa che esso ingloba nel suo "significante" un significato che ha come referenza concreta una imperturbata civiltà contadina. Tuttavia ad un esame più attento della tenuta antropologico-narrativa di questa referenza, il tempo etnologico di essa appare irrimediabilmente contagiato dalle «febbri»⁵⁹ dell'acculturazione e solo significativi frammenti della rovina rimangono ormai del contesto omogeneo della tradizione. In effetti la famiglia, la casa del nespolo, Alessi, Mena, ecc... sono «figure di contiguità»⁶⁰ organicamente inserite nella catena sintagmatica (plasmante) della tradizione. S'è già visto però che i significati risanatori del tema, intesi a bloccare l'avanzante processo di industrializzazione, ripristinando la ricchezza del suolo e della sua correlativa cultura monologica, hanno subito una "negazione" nella verifica del racconto. La rovina del tema è il segno narrativo del grande varco che si apre storicamente alla spoliatura deculturativa.

Dal testo emerge dunque che la catena sintagmatica della tradizione si raggela nella decomposizione, e che i suoi miti girano a vuoto in linguaggi superstiti che sopravvivono a stento nella frantumazione. Il motivo del proverbio, ad esempio, perdendo il riferimento organico al "tutto", spezza la sua significazione metonimica in una "mancanza" che allude allegoricamente alle macerie della catena sintagmatica della tradizione (la quale si screpola nella pluralità delle "voci" polifoniche). Alessi è proprio questo: un frammento metonimico che sopravvive alla catastrofe, però nelle forme della mancanza e dello spossessamento: e in effetti Lia, 'Ntoni, Mena, Luca, Maruzza e Bastianazzo non c'erano più, non c'erano nemmeno «le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe»⁶¹. Al di là della catastrofe c'è

solo il vortice prorompente dell'acculturazione, alla quale si può sopravvivere aggrappandosi ad alcuni emblemi superstiti. Alessi è appunto uno di questi emblemi che non può più significare la pienezza mitica del villaggio.

4. A conferma, si consideri l'ultimo capitolo del romanzo: in esso compaiono due costanti, la prima è la caratterizzazione narrativa di 'Ntoni, che potrebbe indicarsi come «da bramosia dell'ignoto»⁶², e l'altra è l'attaccamento di padron 'Ntoni alla tradizione. Non si tratta però di costanti stabili, ma costruite evolutivamente secondo l'intento della verifica tragica del romanzo, che assegna a 'Ntoni temporanee fasi di ricongiungimento col nido e di regressione verso il passato e a padron 'Ntoni l'inconsapevole istanza distruttrice di un codice commerciale esterno (l'affare dei lupini). Si tratta della convergenza tragica di due componenti opposte: quella di 'Ntoni, che è la rovina proveniente dalla bramosia dell'ignoto, e quella di padron 'Ntoni, che è la rovina proveniente dal depotenziamento delle «dita della mano». La costante è data da un desiderio inalterato, che si concretizza in forme variabili di destino, organiche tutte ad un esito cognitivo univoco del romanzo.

La costante di 'Ntoni è un desiderio inalterato di ricchezza, dissociata però dal lavoro come sacrificio; si tratta di un desiderio importato dalla città e dalla caserma, che trova la sua "fonte" di riferimento nei risvolti corruttivi del progresso e dell'industrialismo. Agli antipodi si trova la costante di padron 'Ntoni, desiderio di auto-conservazione e di protezione del nido, fondato sull'etica del lavoro produttivo del piccolo proprietario e connotato secondo i principi tradizionali del sacrificio e dell'unità familiare. La manifestazione narrativa del desiderio di 'Ntoni comincia già

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ Cf. A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino, 1971.

⁶¹ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 224.

⁶² *Ivi*, p. 3.

durante il servizio di leva, e poi, ritornato in paese, continua con puntuali ripetizioni in circostanze diverse. Nonostante la diversità delle forme permane alla loro base una ripetitività costante del desiderio trasgressivo. Si notino l'esuberanza del desiderio al ritorno dal servizio di leva:

– Le belle ragazze di qui non son degne di portargli le scarpe, a quelle di Napoli. Io ne avevo una colla veste si seta, e nastri rossi nei capelli, il corsetto ricamato, e le spilline d'oro come quelle del comandante. Un bel pezzo di ragazza così, che portava a spasso i bambini dei padroni, e non faceva altro.⁶³

e le imprecazioni per il fallimento del matrimonio con la Zuppidda:

– Maledetta la mia sorte! comincio a gridare 'Ntoni strappandosi i capelli e pestando i piedi. Tutto il giorno a lavorare! all'osteria non ci vado! e in tasca non ho mai un soldo! Ora che mi sono trovata la ragazza che mi ci vuole, non posso prenderla. Perché son tornato dunque da soldato?⁶⁴

– Sacramento! – esclamava 'Ntoni, vorrei tornare a fare il soldato! – E si strappava i capelli e si dava dei pugni nella testa, ma non sapeva risolversi a pigliare la soluzione che ci voleva, da vero cetriolo che era.⁶⁵

e la disperazione per la propria esistenza:

– Nulla ho. Ho che sono un povero diavolo.
– E che vuoi farci se sei un povero diavolo? Bisogna vivere come siamo nati. [...] Se suo fratello si metteva a cantare, mentre stavano alla vela,
– Sì, sì, canta pure. Quando sarai vecchio poi abbaierai come il nonno.⁶⁶

e il ritorno del "rimosso" in questi discorsi diretti:

⁶³ Ivi, p. 55.

⁶⁴ Ivi, p. 82.

⁶⁵ Ivi, p. 112.

⁶⁶ Ivi, p. 114.

– Vorrei andarci anch'io, [...] a farmi ricco, aggiunse 'Ntoni.⁶⁷

– 'Ntoni per un pò non seppe che dire: – Ebbene! esclamò poi, lo faccio per lei, per voi, e per tutti. Voglio farla ricca, mia madre! ecco cosa voglio. Adesso ci arrabbiamo colla casa e colla dote di Mena; poi crescerà Lia, e un pò che le annate andranno scarse staremo sempre nella miseria. Non voglio più farla questa vita. Voglio cambiare stato, io e tutti voi. Voglio che siamo ricchi, la mamma, voi, Mena, Alessi e tutti.⁶⁸

'Ntoni si grattò il capo, e si mise a cercare anche lui cosa avrebbero fatto.
– Faremo quel che fanno gli altri ... Non faremo nulla, non faremo! ... Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni.⁶⁹

– Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! rispondeva 'Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girare la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani.⁷⁰

cui segue poi l'improvvisa regressione verso la famiglia e l'abbandono momentaneo del progetto di partenza verso la città:

– No! no! non partirò se non volete voi! Guardate! Non mi dite così, non mi dite! Bene, seguirò a fare come l'asino di compare Mosca, che quando non ne può più di tirar la carretta lo butteranno a crepare in un fosso. Siete contenta ora? Ma non piangete più così! Lo vedete il nonno come si è arrabattato tutta la vita? ed ora che è vecchio si arrabatta ancora come se fosse il primo giorno, a tirar fuori dal pantano. Ecco come siamo destinati!⁷¹

anche se, dopo il colera, l'accentuazione della miseria spinge 'Ntoni

⁶⁷ Ivi, p. 144.

⁶⁸ Ivi, p. 146.

⁶⁹ Ivi, p. 147.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 149.

ad una partenza, che vuole essere, almeno inizialmente, una vera e propria abreazione catartica, mista però a sconforto:

'Ntoni si voltò prima di scantonare dalla strada del Nero, cogli occhi lagrimosi anche lui, e fece un saluto con la mano.⁷²

Ma 'Ntoni al ritorno non porta ricchezza. Anzi è «senza scarpe», «lacero e pezzente»⁷³. Gli atti trasgressivi del personaggio, pertanto, si accentuano a causa della repressione del desiderio, frustrato dal mancato soddisfacimento della partenza. È la «voce» del narratore in questa seconda versione della «costante» che moltiplica i suoi interventi denigratori togliendo dalla bocca del personaggio il discorso diretto, il quale tende a diminuire sempre di più. L'irraggiungibilità della ricchezza cittadina rovescia, a confronto con la propria miseria, l'immagine di essa, sicché la ricchezza si identifica con il mestiere redditizio e non faticoso che 'Ntoni scorge in alcune figure benestanti del paese. Fra l'altro la denuncia dell'ingiustizia nella distribuzione della ricchezza, tema profondamente sonniniiano anch'esso, fa diventare 'Ntoni «un predicatore, come lo speciale»⁷⁴. Ma ecco il commento del narratore:

Che bel mestiere gli aveva insegnato suo padre a colui, di far denari coll'acqua delle cisterne! Ma a 'Ntoni suo nonno gli aveva insegnato il mestiere di rompersi le braccia e la schiena tutto il giorno, e arrischiare la pelle, e morir di fame, e non aver mai un giorno da sdraiarsi al sole come l'asino di Mosca. Un ladro di mestiere che si mangiava l'anima, per la Madonna! e ne aveva fino al naso, che preferiva fare come Rocco Spatu, il quale almeno non faceva nulla. [...] Piuttosto voleva starci lui, colle mani sulla pancia, la domenica e il lunedì, ed anche gli altri giorni, giacché è inutile affaticarsi per nulla.⁷⁵

⁷² Ivi, p. 156.

⁷³ Ivi, p. 164.

⁷⁴ Ivi, p. 165.

⁷⁵ *Ibidem*.

e poi quest'altro:

Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! E poi quando si aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni? Mentre laggiù, dov'era stato lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva. [...] Poi quella storia d'andare a giornata non gli andava affatto, a lui ch'era nato padrone, l'aveva detto anche il nonno. Vedersi comandare a bacchetta, da gente che erano venuti su dal nulla, che tutti lo sapevano, in paese, come avevano fatto i loro denari a soldo a soldo, sudando ed affaticandosi! A giornata ci andava proprio perché il nonno ve lo conduceva, e non gli bastava ancora l'anima di dir di no. Ma quando il soprastante gli stava addosso come un cane, e gli gridava dalla poppa: – Oh! laggiù, ragazzo! che facciamo? gli veniva voglia di dargli del remo sulla testa [...] ⁷⁶

e quest'altro ancora, questa volta più vicino e fedele alla trasgressione di 'Ntoni:

Il nipote invece, per evitare le prediche, veniva a casa colla faccia scura; così non gli rompevano la devozione con le solite prediche. Già le prediche se le faceva da sé stesso, a voce bassa, ed era tutta colpa della sua disgrazia che l'aveva fatto nascere in quello stato. E andava a sfogarsi collo speciale e con gli altri di quelli che avevano un pò di tempo per chiacchierare dell'ingiustizia sacrosanta che ci è a questo mondo in ogni cosa; che se uno va dalla Santuzza, per dimenticare i suoi guai, si chiama ubbriacone; mentre tanti altri che si ubbriacano a casa di vino buono non hanno guai per la testa, né nessuno che li rimproveri o faccia loro la predica di andare a lavorare, giacché non hanno nulla da fare, e son ricchi per due; eppure tutti siamo figli di Dio allo stesso modo, e ognuno dovrebbe avere la sua parte egualmente. ⁷⁷

⁷⁶ Ivi, p. 166.

⁷⁷ Ivi, p. 172.

La parabola discendente di 'Ntoni, passata attraverso l'esperienza dell'intesa con la Santuzza e il ricorso frequente all'ubriacchezza, arriva al punto più degradato, quando diventa dissociazione completa dal lavoro e quindi preparazione all'azione criminale. Tuttavia se l'abbandono del lavoro rappresenta una frustrazione del desiderio sia pure nella forma tanto ambita del "non far nulla", la scelta dell'illecito invece vuole essere l'ultimo gesto di ritorno del desiderio. Questi due discorsi diretti di 'Ntoni sono abbastanza espliciti:

– Ma voi altri ve la passate forse meglio di me a lavorare, e ad affannarvi per nulla? È la nostra mala sorte infame! ecco cos'è! Vedete come siete ridotto, che sembrate un arco di violino, e sino a vecchio avete fatto sempre la stessa vita! Ora che ne avete? Voi altri non conoscete il mondo, e siete come i gattini con gli occhi chiusi. E il pesce che pescate ve lo mangiate voi? Sapete per chi lavorate, dal lunedì al sabato, e vi siete ridotto a quel modo che non vi vorrebbero neanche all'ospedale? per quelli che non fanno nulla e che hanno danari a palate, lavorate!⁷⁸

– Nemmeno mio padre non ci è morto. Il nostro mestiere è di lasciare la pelle laggiù, in bocca ai pescicani. Almeno, finché non ce la lascio, voglio godermi quel pò di bene che posso trovare, giacché è inutile logorarmi la pelle per niente!⁷⁹

Il desiderio di padron 'Ntoni al contrario ha una finalità auto-conservativa, che risponde al senso del dovere (del Super-io) e si contamina anche del tema dell'alternativa agraria. Anche in questo caso l'accumulazione narrativa di diverse e contrastanti "fonti" diventa esplicazione della "costante". I dialoghi tra i due personaggi appaiono, dunque, come metafora di un conflitto continuo tra i due desideri. In essi il nonno si attribuisce sempre la

⁷⁸ Ivi, p. 177.

⁷⁹ *Ibidem.*

replica del discorso diretto, in modi spesso bonari e commoventi, tendenti al recupero del nipote. Anche in questo caso, dunque, ponendosi la sanità del nonno come intervento dell'etica a risanamento della dissoluzione del nipote, si riscontra un evidente collegamento alla "fonte" franchettiana della «legge morale»⁸⁰. La proiezione di 'Ntoni verso una ricchezza indeterminata, rappresentata dalla città, trova in padron 'Ntoni le seguenti repliche, che pongono l'accento sul dovere e sulla solidarietà etica del nido:

– Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova». Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi! «Il buon pilota si prova alle burrasche». Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai! Quando la buon'anima di tuo nonno mi lasciò la *Provvidenza* e cinque bocche da sfamare, io ero più giovane di te, e non avevo paura ed ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora; e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre sinché ci avrò gli occhi aperti, come l'ha fatto tuo padre, e tuo fratello Luca, benedetto! che non ha avuto paura di andare a fare il suo dovere. Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta fra quelle quattro mura; e tu non sai quante lagrime ha pianto, e quante ne piange ora che vuoi andartene; che la mattina tua sorella trova il lenzuolo tutto fradicio! E nondimeno sta zitta e non dice di queste cose che ti vengono in mente; [...] non ha fatto altro, tutta la sua vita, prima che le toccasse di piangere tanto, fin da quando ti dava la poppa, e quando non sapevi ancora abbottonarti le brache, che allora non ti era venuta in mente la tentazione di muovere le gambe, e andartene pel mondo come uno zingaro.⁸¹

quindi:

– Va, va a starci tu in città. Per me io voglio morire dove sono nato; –

⁸⁰ S. SONNINO, *I contadini...*, p. 211.

⁸¹ G. VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 147-148.

e pensando alla casa dove era nato, e che non era più sua si lasciò cadere la testa sul petto. – Tu sei un ragazzo, e non lo sai!... non lo sai!... Vedrai cos'è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più dalla tua finestra!... Lo vedrai! te lo dico io che son vecchio! – Il poveraccio tossiva che pareva soffocasse, col dorso curvo, e dimenava tristemente il capo: – «Ad ogni uccello, suo nido è bello». Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene.⁸²

e poi quest'altra ancora:

Poi coll'aiuto di Dio, metteremo su un'altra barca; perché, devo dirtelo, alla mia età l'è dura andare a giornata, e vedersi comandare a bacchetta, quando si è stati padroni. Anche voi altri siete nati padroni. Vuoi che compriamo prima la barca coi denari della casa? Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola, perché devi avere più giudizio di me, che son vecchio. Cosa vuoi fare?⁸³

L'antitesi dei due desideri è quindi radicale, in quanto il desiderio determinato del nonno fonda la sua legittimità sull'etica, sulla produttività del lavoro e sul consolidamento del nido familiare, mentre quello di 'Ntoni, indeterminato, è illegittimo perché sedotto dall'ignoto e dall'alterazione significativa degli oggetti polifonici. Ma l'antitesi formale dei due desideri è un'espressione estetica specifica che media l'antitesi tra città e paese, tra Italia e Sicilia.

Un'ultima considerazione va fatta sul linguaggio dei due desideri: sincretistico e monologico quello di padron 'Ntoni; stravolto dalla polifonia, dissestato dall'acculturazione e oscillante tra smarrimento espressivo e deformazioni autoironiche, quello del nipote. Si veda questo passo che è un dialogo esemplare tra padron 'Ntoni e Alessi:

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, pp. 165-166.

– Che vuol dire che il mare ora è verde, ed ora è turchino, e un'altra volta è bianco, e poi nero come la *sciara*, e non è sempre di un colore come dell'acqua che è? chiese Alessi.

– È la volontà di Dio, rispose il nonno, così il marinaio sa quando può mettersi in mare senza timore, e quando è meglio non andarci.

– Quei gabbiani hanno una bella sorte, che volano sempre in alto, e non hanno paura delle ondate, se il mare è in tempesta.

– Allora non hanno da mangiare nemmeno loro, povere bestiole.

– Dunque tutti hanno bisogno del bel tempo, tale e quale come la Nunziata che non può andare alla fontana se piove, concluse Alessi.

– «Buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo!», osservò il vecchio.⁸⁴

Si tratta di un'applicazione estetica del correlativo oggettivo (già efficacemente diffusa in *Vita dei campi*) che trasforma gli oggetti del proprio ambiente lavorativo e residenziale in significanti organici dell'equilibrio esistenziale del soggetto. Sovraccaricati semanticamente dalla loro funzione simbolico-antropologica e provenienti, spesso, dal mondo animale e atmosferico, essi sono in perfetto collegamento con la "voce" del soggetto, efficacemente orientata dal dialogo con la tradizione. Questo linguaggio interiore costruito su parole materiali esprime un significativo dominio sul mondo, da parte di padron 'Ntoni, a livello di espressione, di intelligibilità e di comportamento. La sua "voce" che legge i fenomeni naturali è panteisticamente come la «volontà di Dio»⁸⁵, per cui l'operare nel mondo è ispirato a criteri di forte consapevolezza. Anche il desiderio è sostenuto da questa norma di dominio simbolico sul mondo, la quale, a sua volta, s'accorda con la tradizione e con la sua etica.

Invece nel discorso diretto di 'Ntoni il correlativo oggettivo è stravolto e depotenziato di quell'espressività coordinata a precise

⁸⁴ Ivi, pp. 117-118.

⁸⁵ *Ibidem*.

referenze, diventa l'oggetto simbolico di una "vita" da distruggere, perché contrastante il desiderio. I significanti animali vagano ormai alla derisione e, privati di referenza, diventano testimoni di una rottura irreparabile di 'Ntoni col mondo. Pertanto il significato che denotano è ormai diverso, inscritto nell'emblema frammentario che diventa sintomo angoscioso della rimozione del desiderio. Nel linguaggio dei correlativi oggettivi di 'Ntoni, recisi dalla trasgressione, non c'è più il dominio sul mondo, né sul vecchio né sul nuovo. La «volontà di Dio» è finita, ed è il delirio della volontà del soggetto che subentra a rifondare, però sullo stravolgimento dei significanti, il dialogo con il mondo. Ecco il discorso diretto di 'Ntoni:

– Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! rispondeva 'Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girare la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescecani.⁸⁶

5. Tuttavia è nel XV capitolo che le due "costanti" del desiderio giungono ad un epilogo significativo, traducendosi in manifestazioni linguistiche caratterizzate da una ricorrente ripetitività. Questa tendenza alla "ripetizione", nelle "voci" dei personaggi vinti, deriva dalla incapacità di relazioni oggettuali abreative e obbedisce alla logica della disidentità⁸⁷. Si tratta di un sintomo nevrotico di difesa del personaggio, particolarmente accentuato in 'Ntoni e padron 'Ntoni (il discorso è diverso per Alessi).

Ma è necessario qui fare alcune considerazioni preliminari,

⁸⁶ Ivi, p. 147.

⁸⁷ Sulla tecnica della ripetizione, vedi W. HEMPEL, *G. Verga Roman «I Malavoglia» und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln, Bowlan, 1959; A. LANCI, "I Malavoglia". *Analisi del racconto*, in «Trimestre», V, 1971; A.M. CIRESE, *Intellettuoli, folklore, istinto di classe*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 5-32.

prima di pervenire alla conclusione, cominciando dalla dimensione patriarcale, che caratterizza padron 'Ntoni, vero centro carismatico dell'unità familiare. L'esito verificativo del tema, s'è visto, determina il rovesciamento del ruolo patriarcale, sicché padron 'Ntoni da soggetto di protezione diventa un oggetto protetto, da Alessi prima e dall'ospedale poi. Ecco allora il patriarca diventare un «cucco»⁸⁸, il simbolo della saggezza trasformarsi in un locutore folle che dice «proverbi senza capo e senza coda»⁸⁹. La parabola del personaggio patriarcale approda ad un epilogo tragico. Ma già l'affare dei lupini aveva provocato la scissione tra il patriarca e gli altri, avendo introdotto l'istanza dinamica del futuro in un tempo etnologico e rituale. Tuttavia questa scissione materiale non sfocia mai nella ribellione, in quanto i personaggi dei *Malavoglia* sono pur sempre legati narrativamente al principio della piena adorazione del padre e al riconoscimento del suo ruolo per l'iniziazione dei figli al lavoro. Se è vero però che la disgrazia e la miseria non sconfinano mai nella paura e nell'odio verso il padre, è vero pure che emerge un punto di vista narrativo che tende ad evidenziare il naufragio di identità dei personaggi, quando essi sono indotti, a causa dell'infrazione del carisma, alla dissociazione dalla parola monologica e dai correlativi oggettivi. Qui sono rintracciabili elementi di transizione verso un distanziamento dal padre: ad esempio, lo stato di pietosa malinconia dei nipoti per il disfacimento del patriarca, espressione del tramonto della solidità del personaggio carismatico («[...] la Mena [...] lo [il nonno, n.d.a.] conduceva al sole, nelle belle giornate, e si metteva accanto a lui con la conocchia, a raccontar delle fiabe, come ai bambini, [...]»⁹⁰); e poi l'accordata protezione a quest'ultimo – da parte di Alessi e Nunziata – che produce un effetto di straniamento sul «dito grosso»⁹¹ di un tempo; e infine

⁸⁸ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 208.

⁸⁹ Ivi, p. 207.

⁹⁰ Ivi, p. 212.

⁹¹ Ivi, p. 7.

l'apparizione del futuro, il nemico oscuro (che non a caso viene dal mare) e con esso la paura (e per 'Ntoni, Alessi, Lia, Mena e Nunziata il tempo da ciclico diventa provvisorio e catastrofico).

Naturalmente cambia anche la "voce" narrante, che, se nel corso del romanzo aveva riservato a padron 'Ntoni una caratterizzazione energica, nel XV capitolo invece si rovescia nella denigrazione beffarda, deformando il carisma in «uccellaccio di camposanto»⁹². L'epilogo è il traguardo finale conseguito da una serie di procedimenti formali che sviluppano un "fatto" secondo la logica degli accadimenti causali e delle conseguenze necessarie. La «rappresentazione della realtà come è stata, o come avrebbe dovuto essere»⁹³ arriva al suo compimento e chiude quindi per sempre la "storia", spostandola nel ricordo e nella contemplazione del già avvenuto. Il romanzo diventa quindi epopea popolare, inscritta nella cornice della favola. Tutto sommato è nell'addio finale di 'Ntoni che ricordo e contemplazione, epopea e favola, diventano anche componenti interne del romanzo. L'addio di 'Ntoni dunque non è soltanto la fine del romanzo, ma anche la fine causalistica del "fatto", svolto dalla verifica estetica del tema. Il rapporto col nonno è quello di causa ed effetto, o meglio tra applicazione materialistico-narrativa del tema e sue sconcertanti conseguenze, condensate nel destino del personaggio ('Ntoni in questo caso).

Entrambi i personaggi sono però significanti della tragedia indotta dall'acculturazione, anche se quello di padron 'Ntoni si esprime nell'accettazione rassegnata della disgrazia e nella permanenza della parola etico-monologica, mentre quello di 'Ntoni reagisce alla disgrazia con parole "polifoniche" di ribellione e criminalità.

Discorso a parte merita invece il personaggio di Alessi, la cui analisi chiarirà quattro elementi cruciali del romanzo, tutti presenti

appunto nel XV capitolo: a) se Alessi è il simbolo della rigenerazione del nido e del recupero della casa del nespolo, in modi circolari o meno; b) quale funzione estetica hanno, nel sistema finale dei personaggi, le massicce componenti favolose, contemplative, regressive e memoriali, accumulate negli effetti della tragedia; c) se la forma della tragedia e le forme molteplici della regressione verso il tempo circolare perduto siano o meno parole di ammonimento ideologico, susseguenti alla verifica estetico-narrativa del tema; d) se, infine, l'allegoria della rovina coincide o meno con il taglio semantico-cognitivo finale del "discorso".

6. Punto nodale dell'analisi diventa qui la "voce" dei personaggi vinti, la cui forma linguistica tende a concentrarsi sempre più massicciamente in espressioni ricorrenti. È il bisogno di ripetizione che si inserisce in modi deformanti ('Ntoni) e parzialmente organici (padron 'Ntoni) nella catena sintagmatica della tradizione, assunta come orizzonte di riferimento. Si vedano questi esempi di discorso diretto di Alfio Mosca:

- Vi rammentate quando sono partito per la Bicocca? diceva lui, che stavate ancora nella casa del nespolo? *Ora ogni cosa è cambiata, che 'il mondo è tondo, chi nuota e chi va a fondo*⁹⁴.

- Ora me ne vado, - ripeteva lui, vedendo che non gli dicevano nulla.
- Quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni più, perché ogni cosa *muta faccia* mentre egli è lontano, e anche le faccie con cui lo guardano *son mutate*, e sembra che sia diventato *straniero anche lui*.

Sono i ben noti motivi della partenza definitiva e della lontananza. Ma Alfio Mosca detiene ancora gli strumenti etici di

⁹² Ivi, p. 207.

⁹³ Ivi, p. 5.

⁹⁴ Questa e tutte le citazioni, non numerate, che seguono sono tratte dal XV capitolo dei *Malavoglia*. I corsivi sono dell'autore.

resistenza al cambiamento rovinoso, rappresentati dall'onestà del lavoro, dall'amore per Mena e dallo spirito di sacrificio.

Per 'Ntoni invece non è così e nemmeno per padron 'Ntoni. La coazione a ripetere diventa in questi personaggi espressione di *Realangst*⁹⁵, subentrata alla repressione tragico-materialistica del desiderio di entrambi. Non è un caso infatti che la forma della coazione a ripetere trasmette contenuti di negazione, incentrati sul motivo della separazione totale dal paese, dalla famiglia e dal passato. Sempre nel XV capitolo:

padron 'Ntoni:

- Adesso della casa *non* abbiamo che farne, perché Mena *non* si può più maritare, e dei Malavoglia *non* ci è nessuno! Io ci sono ancora perché gli sfortunati hanno i giorni lunghi. Ma quando avrò chiuso gli occhi, Alessi piglierà la Nunziata e *se ne andrà via dal paese*.

Voce del narratore:

Egli stava zitto, e ascoltava queto queto tutto quello che diceva la ragazza. Ma poi tornava a ripetere: - *Non* mi ci mandare all'ospedale, perché *non* ci sono avvezzo.

ma poi padron 'Ntoni:

- Se mi mandate all'ospedale sarà meglio; qui ve li mangio io i denari della settimana. *Mandami via* quando *non* ci saranno in casa la Mena e Alessi.

⁹⁵ Cfr. J. LAPLANCE e J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1968, p. 28: il termine *Realangst* «non qualifica l'angoscia stessa, ma indica ciò che la motiva». Si tratterebbe in sostanza di «angoscia di fronte ad una situazione reale», la quale nel contesto del nostro ragionamento può essere identificata con gli effetti devastanti dell'acculturazione. La presenza, nel personaggio, di *Realangst* è inscritta in alcuni discorsi diretti molto espliciti, costruiti su forme negative della ripetizione.

Voce del narratore:

[...] il medico [...] predicava sempre che *se lo mangiavano le pulci*. Padron 'Ntoni *non* osava più fiatare, colla faccia bianca e disfatta.

Voce del narratore:

Così padron 'Ntoni se ne andò all'ospedale sul carro di Alfio Mosca, il quale ci aveva messo la materassa ed i guanciali, ma il povero malato, sebbene *non dicesse nulla*, andava guardando dappertutto [...]

Alfio Mosca:

Uno che *se ne va dal paese* è meglio non ci torni più.

Voce del narratore:

Padron 'Ntoni, disteso sulla materassa, *non* udiva nulla, e ci avevano messo sul carro una coperta colle canne, sicché *sembrava che portassero un morto*.

Alfio Mosca:

- Per lui è meglio che *non* oda più nulla, seguitava compare Alfio.

Voce del narratore:

Compare Alfio in questo mentre cercava di confortarli (Alessi e Mena, n.d.a.) col rammentar loro com'era *prima* la casa del nespolo, quando stavano a chiacchierare da un uscio all'altro, colla luna, e si udiva tutto il giorno il colpettare del telaio di Sant'Agata, e le galline che chiocciavano, e la voce della Longa che aveva sempre da fare. *Adesso tutto era cambiato*, e quando uno se ne va dal paese, è meglio che *non ci torni più*, perché la strada stessa non sembrava più quella...

dialogo Alfio Mosca-Mena:

– Allora vuol dire che *non* mi volete bene, comare Mena, e scusatemi se vi ho detto che vi avrei sposata. Lo so che siete nata meglio di me, e siete figlia di padroni; ma ora *non* avete più nulla, e se si marita vostro fratello Alessi, rimarrete in mezzo alla strada. Io ci ho il mulo e il mio carro, e il pane *non* ve lo farei mancare giammai, comare Mena. Ora perdonatemi la libertà!

– *Non* mi avete offesa, *no*, compare Alfio; e vi avrei detto di sì anche quando avevamo la *Providenza* e la casa del nespolo, se i miei parenti avessero voluto, che Dio sa quel che ci avevo in cuore quando *ve ne siete andato alla Bicocca* col carro dell'asino, e mi pare ancora di vedere quel lume nella stalla, e voi che mettevate tutta la vostra roba sul carretto, nel cortile; vi rammentate?

– Sì, che mi rammento! Allora perché *non* mi dite di sì, ora che *non* avete più nulla, e ci ho il mulo invece dell'asino al carretto, ed i vostri parenti non potrebbero dir di no?

– Ora *non* son più da maritare; tornava a dire Mena col viso basso, e sminuzzando gli sterpolini della siepe anche lei – Ho ventisei anni, ed è *passato* il tempo di maritarmi.

– No, che *non* è questo il motivo per cui *non* volete dirmi di sì! ripeteva compare Alfio col viso basso come lei. – Il motivo *non* volete dirmelo! (...)

– No, compar Alfio! – rispose Mena la quale si sentiva spuntare le lacrime. – Per quest'anima pura che tengo sulle braccia! *Non* è per questo motivo. Ma io *non* sono più da maritare.

– Perché *non* siete più da maritare, comare Mena?

– No! no! – ripeteva compare Mena, che quasi piangeva.

– *Non* me lo fate dire, compar Alfio! *Non* mi fate parlare! Ora se mi maritassi, la gente tornerebbe a parlare di mia sorella Lia, giacché *nessuno oserebbe prendersela* una Malavoglia, dopo quello che è successo. Voi pel primo ve ne pentireste. Lasciatemi stare, che *non* sono da maritare, e mettetevi il cuore in pace.

– Avete ragione, comare Mena! rispose compare Mosca; – a questo *non* ci avevo mai pensato. Maledetta sorte che ha fatto nascere tanti guai!

Voce del narratore:

[...] e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio, cogli occhi alla porta, sebbene *non* ci vedesse quasi, e li andava toccando, per accertarsi che erano loro, e poi *non diceva più nulla*, mentre gli si vedeva in faccia

che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e *non* la poteva dire.

Voce del narratore:

Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, *non* riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga. Come fu entrato e si fu messo a sedere in un cantuccio, *non* osavano quasi fargli festa. Ei *non* sembrava più quello, e andava guardando in giro le pareti, come *non* le avesse mai viste, fino il cane gli abbaiava, che *non* l'aveva conosciuto mai. Gli misero fra le gambe la scodella, perché aveva fame e sete, ed egli mangiò *in silenzio* la minestra che gli diedero, come *non* avesse visto grazia di Dio da otto giorni, col naso nel piatto; ma gli altri *non* avevano fame, tanto avevano il cuore serrato. Poi 'Ntoni, quando si fu sfamato e riposato alquanto, prese la sua sporta e si alzò per andarsene.

Voce del narratore e dialogo tra Mena, 'Ntoni e Alessi:

Alessi *non* osava dirgli nulla, tanto suo fratello era mutato. Ma al vederli riprendere la sporta, si sentì balzare il cuore dal petto, e Mena gli disse tutta smarrita: – Te ne vai?

– Sì! rispose 'Ntoni.

– E dove vai? chiese Alessi.

– *Non lo so*. Venni per vedervi. Ma dacché son qui la minestra mi è andata tutta in veleno. Per altro qui *non* posso starci, che tutti mi conoscono, e perciò son venuto di sera. Andrò lontano, dove troverò da buscarmi il pane, e nessuno saprà chi sono.

Gli altri *non* osavano fiatare, perché ci avevano il cuore stretto in una morsa, e capivano che egli faceva bene a dir così. 'Ntoni continuava a guardare dappertutto, e stava sulla porta, e *non* sapeva risolversi ad andarsene. – Ve lo farò sapere dove sarò; disse infine, e come fu nel cortile, sotto il nespolo, che era scuro, disse anche:

– E il nonno?

Alessi *non* rispose; 'Ntoni tacque anche lui, e dopo un pezzetto:

– E la Lia, che *non* l'ho vista?

E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce

tremante, quasi avesse freddo;

– È morta anche lei?

Alessi non rispose nemmeno; allora 'Ntoni che era sotto il nespolo, colla sporta in mano, fece per sedersi, poiché le gambe gli tremavano, ma si rizzò di botto, balbettando:

– Addio addio! Lo vedete che devo andarmene?

Alessi – Voce del narratore:

– Se volessi anche tu ci hai la casa. Di là c'è apposta il letto per te. –

No! rispose 'Ntoni. *Io devo andarmene.* Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lacrime *quando volevo andarmene. Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene.*

In quel momento parlava cogli occhi fissi a terra, e il capo rannicchiato nelle spalle. Allora Alessi gli buttò le braccia al collo.

– Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti.

Voce del narratore:

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Acì Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico.

Da questi esempi, due elementi emergono chiaramente: la regressione dei personaggi vinti verso il passato patriarcale, spinta

dal ricordo, e la permanenza nel presente di una lacerazione con esso, espressa nelle forme dell'addio e della partenza. Il primo testimonia la tensione sublimante verso la riconquista della parola monologica, il secondo introduce nella tragedia di disidentità e nella frattura con la tradizione. Ma l'uno e l'altro non sono separati, poiché la regressione "memoriale" verso la comunità arcaica e favolosa si pone anzi come effetto previsto dal rigore formale e causale della "costruzione" della vicenda. La struttura della tragedia e la struttura della favola si intersecano, presupponendosi vicendevolmente, in quanto l'espressione tragica del dolore, che sgretola la definitività antropologica dei personaggi, è rovesciata nello scioglimento favoloso del finale (nelle lacrime di Alessi come nelle regressioni di Alfio Mosca).

Eppure il velo di rimpianto e di sublimazione che si stende sulla "storia" non copre tutto lo spessore di tragedia, che emana dalla partenza di 'Ntoni, dalla rinuncia di Mena all'amore, dalla perdizione di Lia e dai silenzi di padron 'Ntoni. La tradizione non sopravvive più che in un insieme di rimanenze metonimiche; persino la casa del nespolo perde la sua significanza più congruamente monologica nelle parole di padron 'Ntoni: «meglio che non ci sia mai stata al mondo la casa dei Malavoglia ora che i Malavoglia erano di qua e di là». E tuttavia – è bene notare – mai il rimpianto degenera nell'idealizzazione dei valori incontaminati, ormai perduti, né la tragedia nel fatalismo; il senso del rimpianto e della tragedia va perciò riferito e spiegato alla luce delle rispettive funzioni estetiche, correlate naturalmente alla verifica rovinosa del tema. Nella fase posteriore ad essa i personaggi appaiono caratterizzati da una grande consapevolezza del loro dialogo interiore: discorsi diretti e interventi della "voce" narrante trasformano il linguaggio in strumento di *Realangst*.

Alcuni luoghi specifici di tale linguaggio, come s'è visto, sono quelli della coazione a ripetere. Ma vi è ancora un'"altra" esistenza del personaggio che deve essere indagata, ed è l'esistenza del "non", dell'impossibilità a ritornare indietro. Il destino dei personaggi dei

Malavoglia è contrassegnato ormai, nella fase post-verificativa del tema, dalla mancanza di identità e dalla demolizione del ruolo, che generano entrambi paura e riducono il desiderio a parola, a coazione. In questa fase c'è una consapevole negazione del mito e dei valori della tradizione, diversamente dislocata però sulla varietà dei punti di vista narrativi dei personaggi. Da una parte la crescita del "represso" coincide con il processo di deculturazione, che ha come effetto il ricordo che nasce dalla *Realangst*, dall'altra la crescita della "repressione" coincide con il processo di acculturazione, che genera anch'esso spavento e dà effetti di regressione. Nella forma della coazione vi è dunque un contenuto di negazione che include bipolarmente l'oggetto represso ed i fattori di repressione.

L'intensificazione stilistica di ripetere la "negazione" esprime l'avvento crescente del tragico, che si erge a significante della catastrofe del villaggio. L'industrializzazione distrugge sia la civiltà contadina, sia il desiderio di ritorno verso il suo "tempo". La soppressione di questo desiderio di ritorno alla vita patriarcale da una parte genera un esplicito rimpianto per la vecchia stabilità etnologica, dall'altra rende questo rimpianto illusorio e circoscritto nel tempo (lo spazio di una notte): la ripetizione esprime, con il suo carico di angoscia, la certezza nella coscienza del personaggio della rovina di un'epoca. La permanenza della centralità patriarcale è affidata ormai a residui metonimici stravolti, senza organica riferibilità alla catena sintagmatica della tradizione. Ma, mancando questa riferibilità, il personaggio introietta la deculturazione, e pertanto giunge all'accettazione del "represso", ad una forma di auto-declassamento sociale. La negazione compie perciò un percorso che va dai fattori di repressione al "represso": su quest'ultimo si eleva l'orizzonte della mancanza (il mito, il patriarca, i proverbi, il nido), mentre invece sui primi si eleva l'orizzonte dell'acquisizione del nuovo (la disgrazia dei lupini, il codice commerciale, l'espansione dello Stato ecc...). Tutto ciò è riscontrabile soprattutto nel personaggio di 'Ntoni, che presenta il

suo io sia come oggetto represso sia come luogo di rappresentazione dei fattori repressivi; ma la stessa compresenza è riscontrabile anche in Alessi.

Questa serie di considerazioni induce a modificare la prospettiva consolidata di ritenere padron 'Ntoni il simbolo dell'attaccamento alla tradizione, 'Ntoni il simbolo dell'avventura e Alessi il simbolo della rigenerazione del passato, poiché essa non evidenzia la comunanza del loro destino, che li rende necessari al contesto del romanzo a 'direzione' tragica e angosciosa.

Per tornare a 'Ntoni, il contenuto di negazione si indirizza verso la sua permanenza ad Acitrezza, che tuttavia non impedisce al personaggio il ritorno del "rimosso", recuperato attraverso la tensione regressiva verso quel "lontano" ormai sommerso. La bontà del passato non è, alternativamente, sovrapposta al rovinoso decadimento del paese, ma è assunta come punto di riferimento del personaggio che riflette sulla sua condizione. Il "rimosso", che ritorna per merito della regressione memoriale, è dunque un "significante" che diventa strumento di auto-coscienza della tragedia da parte del personaggio.

Da questa condizione nasce il senso di colpa dei due grandi personaggi dei *Malavoglia*. Solo grazie alla copertura della notte 'Ntoni può vivere una momentanea rimozione di esso. Così la tragicità del suo ritorno consiste nel fatto che la coazione a ripetere riconverte il ritorno nell'addio definitivo che irrompe in modi perturbanti e auto-repressivi in ogni parola e nel dialogo finale tra 'Ntoni, Alessi e Nunziata. Certamente il ritorno è un gesto effimero, se considerato sotto il profilo di un ipotetico ricongiungimento col paese; ma se si guarda ad esso dall'ottica del senso di colpa apparirà chiaro che la sua funzione corrisponde ad un atto di pentimento del personaggio sradicato. In base ad esso, e grazie anche all'assopimento notturno della "censura" del paese, si inserisce il desiderio di 'Ntoni al suo "ruolo" e alla sua identità, ambiti secondo il codice devastato della cultura originaria. Ma ormai il senso di colpa sancisce l'impossibilità del "rimanere"; nessuna conciliazione è

infatti possibile tra il "buio" di 'Ntoni e la "luce" della comunità acitrezzaana, nemmeno tra il tempo ripetitivo di Rocco Spatu, emblema finale dell'ordine mafioso che ricomincia e il tempo perdente di 'Ntoni. Ecco dunque come la necessità imminente della partenza anima ogni passo del ritorno notturno: esso è una regressione verso il passato, con la consapevolezza però della rovina di esso e con la malinconia, data dal senso di colpa che caratterizza il ricordo.

Il punto di mediazione tra il massimo di astrazione logica delle forme estetiche (adottate secondo la poetica del verismo) ed il risultato cognitivo del "discorso" è costituito proprio dai "significanti" rimossi che ritornano sia con effetti momentanei sublimativi, sia con proiezioni favolose del dolore per "negare" l'*Angst* del personaggio.

Così è più facile capire non solo perché la minestra di 'Ntoni si è trasformata «tutta in veleno», ma anche il senso del suo 'sapere' nell'adesso. Le parole di 'Ntoni: «[...] ora che so ogni cosa devo andarmene» e tutto l'intervento della 'voce' del narratore alla sua partenza (vedi sopra p. 90) sono, il primo, sintomo del senso di colpa, il secondo, commento del narratore, il quale, nella forma della malinconia, fonda sulle ripercussioni inconscie della rovina l'ammonimento ideologico. Ciò che 'Ntoni "adesso" sa sono le conseguenze catastrofiche sia dell'acculturazione e dell'industrialismo sia dell'alternativa agraria. L'impossibilità a 'rimanere' è un bisogno di punizione che il personaggio si auto-assegna man mano che cresce il peso dello scenario rovinoso. Sono i punti di vista collaterali a 'Ntoni, quello di Alessi e di Alfio Mosca ad esempio, che, spingendo l'aumento della malinconia, denotano inconfondibili messaggi di distruzione di un'epoca. Persino la casa del nespolo con la sua nuova funzionalità abitativa porta i segni tangibili del cambiamento e della disfatta. Anche il sapere di 'Ntoni, esprimendosi nel linguaggio del senso di colpa, intreccia bipolarmente pulsioni auto-punitive e regressioni malinconiche verso il passato, con funzione sublimante di quelle. Questa inversione del tempo che

sovrappone il ritmo della circolarità dispersa sul presente, non riguarda solo 'Ntoni. Direi anzi che vari punti di vista narrativi, raggruppati nel "coro" dei vinti, tentano di afferrare per mezzo del ricordo la comunità acitrezzaana così come era una volta. Sono le "voci" disperanti di 'Ntoni, Lia, padron 'Ntoni, Mena, Alessi e Nunziata che dissolvono in un attimo di rimozione "memoriale" della tragedia il movimento catastrofico del tempo.

È quasi un'atmosfera di incanto, sia pure brevissima, che ricomponi il "c'era una volta" di un tempo in suggestioni favolose. Ma la soppressione momentanea dell'*Angst* è fondata su un'introjazione della tragedia, che tende a personalizzarne le cause.

7. È possibile ora trarre alcune conclusioni.

a) In primo luogo il processo dell'auto-colpevolizzazione del personaggio appare fortemente intrecciato con l'andamento del "discorso". Ad un certo punto esso provoca, attraverso il senso di colpa, l'attribuzione della tragedia al personaggio. Il messaggio ideologico qui si pone come scoraggiamento alla modernità.

b) La coazione a ripetere è un bisogno inconscio di ripetizione, fondato sulla dispersione di contenuti appagativi, quindi sul ripiegamento consapevole del personaggio in uno spazio interiore, nel quale convivono *Angst* e favola, disidentità e rimpianto, tragedia e ricordo e nel quale la forma più frequente di espressione di questo bisogno è data dalla negazione. La vita del personaggio non ha più per contenuti né la società tradizionale, né la società moderna, né la legge, né la virtù, né i proverbi, ma nemmeno il tema dell'alternativa agraria.

c) La malinconia si pone come testimonianza certa della frantumazione inarrestabile del passato, la quale da una parte offre agli occhi del personaggio una dolorosa rappresentazione della rovina, dall'altra sembra rimuovere fuggacemente, per una notte, il senso di colpa. In tal modo i personaggi vinti non esistono, ma

sopravvivono: la simbolicità dei correlativi oggettivi è ormai dispersa, e il personaggio, che di fronte alla natura era come «la volontà di Dio», finisce con l'essere un miserabile frammento di disidentità. Da ciò deriva appunto la proliferazione di voci polifoniche e la dissoluzione completa della parola monologica.

d) Il recupero della casa del nespolo non è un felice lieto fine del romanzo. In realtà quell'opera di recupero di Alessi tende all'incremento narrativo del "sublimante", ponendosi come una simulazione del risorgimento dei Malavoglia. Nemmeno nel cuore buono di Alessi è più possibile un ricongiungimento simbolico di quegli emblemi al "tutto" della tradizione. La casa del nespolo non è più il nido: è solo la rimanenza di uno "status" antropologico tradizionale che ospita i superstiti (non certo Lia, 'Ntoni e padron 'Ntoni). Alessi è un personaggio che vive ormai nella separatezza tragica della metonimia, violentemente staccata dalla catena sintagmatica della tradizione, del nido e delle «cinque dita della mano».

e) Il rapporto tra i motivi dell'*Inchiesta* e della «Rassegna» e il tema dell'alternativa agraria da una parte e la sperimentazione narrativa del romanzo, dall'altra, non potrebbe essere più stretto. Il contesto socio-economico dei motivi di un paese, ricostruito per "fonti" franchettiane e sonniniiane, nel quale applicare e verificare il tema di un progetto politico di riformismo agrario e anti-industriale, fa del romanzo l'occasione di un fitto dialogo di un letterato come Verga con un preciso settore intellettuale della Destra storica. Ma il rapporto è tanto profondo da risultare alla fine, il romanzo, come politicamente più avanzato sul piano degli esiti della verifica narrativa del tema riformistico. E in effetti l'inadeguatezza storica della proposta franchettiana e sonniniiana è anticipata dal Verga nello sperimentalismo 'materialistico' del romanzo. L'ultimo capitolo dei *Malavoglia* conclude con uno stringente resoconto tragico del destino dei personaggi, concepibile solo al di là della verifica del tema. In questo "al di là" emerge dal sistema "infranto" dei personaggi vinti una negazione, fortemente pessimistica, del-

l'epoca contemporanea, intesa sia sotto il profilo tradizionale acculturato, sia sotto il profilo moderno acculturante, sia infine sotto il profilo alternativo del tema. Se la "negazione" nasce dalla tragedia, che è il palcoscenico stravolto della rovina, essa si esprime nel bisogno inconscio del richiamo ovvero della ripetizione, che è un desiderio angoscioso del "dire", piegato catastroficamente su se stesso, significante senza significato monologico, contrassegnato dall'insensatezza, dalla coazione, dal silenzio e dalla mancanza. Il contenuto di questa forma della "negazione" è il senso di colpa: in padron 'Ntoni è "negazione" del tema, nel nipote 'Ntoni dell'industrialismo. E in Alessi medesimo, benché immune da ogni rimorso, si riversa alla fine l'effetto congiunto del destino tragico degli altri Malavoglia.

Questi rilievi, scaturiti dal "discorso", costituiscono il giudizio politico del romanzo sulla storia. La forma del tragico e la forma del senso di colpa, anche se sono i significanti di personaggi e di vicende oggettive, traducono però nella loro testualità la "voce" dell'autore, coincidente con la sottile malinconia finale del narratore. L'auto-negazione del personaggio, espressa dal senso di colpa, diventa il segno formale tangibile dentro cui si iscrive un messaggio cognitivo di demistificazione, il quale ha presagito e attraversato gli effetti dell'innovazione industriale, di fronte alla quale l'opposizione del passato non può risultare che vana, come anche vani sono i tentativi di risanamento riformistico.

FRANCO PETRONI

IL LINGUAGGIO NEGATO

Chi è responsabile dell'infelicità dei Malavoglia? Un'operazione critica sul romanzo può partire forse anche da questa domanda. La risposta più ovvia è che responsabile delle sventure dell'onesto e tradizionalista padron 'Ntoni e della sua famiglia sia la società in rapida e radicale trasformazione (su questo tema si è soffermata particolarmente la critica marxista, e soprattutto la più recente). Non c'è più spazio per le virtù tradizionali nell'epoca delle imprese commerciali, in cui i vapori spazzano il mare «colle reti fitte», facendo concorrenza spietata ai piccoli pescatori come padron 'Ntoni, e in cui ai giovani proletari come 'Ntoni e Lia vengono proposti nuovi modelli di vita, ai quali essi non sono culturalmente e psicologicamente preparati. La specie di uomini di cui è rappresentante emblematico padron 'Ntoni è quindi destinata a scomparire, e il naufragio dei vinti nella fiumana del «progresso» sarà accompagnato, come ci avverte lo stesso Verga nella prefazione al romanzo, dalla sofferenza e dall'infelicità. Si può osservare che la lotta per la vita, senza esclusione di colpi, si verifica anche all'interno del microcosmo di Acì Trezza, dove le imprese capitalistiche non sono ancora giunte, ma dove esistono già gli sfruttati e gli sfruttatori, e dove i rapporti sociali sono improntati

alla più spietata durezza economica, e che la differenza tra i Malavoglia, da un lato, e personaggi come zio Crocifisso o don Silvestro o Piedipapera, dall'altro, non è solo di ordine sociologico (i Malavoglia sono lavoratori produttivi, mentre gli altri vivono parassitariamente), ma anche e soprattutto morale (i Malavoglia mettono al primo posto la legge dell'onore, mentre gli altri seguono criteri solo economici). Tuttavia si legge, ad apertura di romanzo, che mentre un tempo i Malavoglia («tutti buona e brava gente di mare») «erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza», al tempo in cui inizia la vicenda «a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo», dato che gli altri erano stati dispersi qua e là dalle «burrasche»: segno evidente, questo, che i tempi non erano proprio favorevoli alla «buona e brava gente», e che la dura lotta per la vita, pur essendo connaturata alla condizione umana, cominciava a produrre effetti più devastanti che in passato.

Ma se è indispensabile, per capire il *messaggio* che attraverso i *Malavoglia* ci viene trasmesso, collocare la vicenda del romanzo nella sua dimensione storica, e quindi riconoscere innanzi tutto i nessi causali che legano le sventure dei protagonisti a precise circostanze economico-sociali e politiche, è altresì indispensabile riconoscere che, secondo l'ideologia materialistica e pessimistica di Verga, il movente dell'attività umana è da ricercarsi in un «meccanismo delle passioni» che permarrà sostanzialmente identico in ogni tempo. Gli sfruttati e gli sfruttatori, le vittime e i carnefici ci sono stati e ci saranno sempre, in qualsiasi tipo di società. Tale sfiducia nella possibilità che mutino i parametri fondamentali entro i quali si svolge l'esistenza umana è alla base del conservatorismo dello scrittore catanese, come pure del suo moralismo. Accettare di buon grado la propria condizione sociale è non solo una necessità, ma un dovere; per cui chi, come 'Ntoni, si ribella, dal momento che elude gli imperativi fondamentali che la vita gli pone, è nello stesso tempo moralmente inconsistente e condannato alla rovina.

Si può osservare, d'altra parte, che nell'universo dei *Malavo-*

glia esiste un duplice ordine di necessità: quello economico, che vincola ugualmente tutti i personaggi; quello morale, che vincola solo alcuni di essi, e precisamente i componenti della famiglia Malavoglia e pochi altri (come Alfio Mosca, la Nunziata, la cugina Anna). A parte questi, tutti gli altri sono svincolati dalla necessità di uniformarsi a una legge morale: devono solo osservare certe regole e certi tabù sociali, la cui elusione è però possibile grazie a un comportamento accorto ed ipocrita, che salva la forma tradendo la sostanza. La totale assenza della dimensione morale non porta questi ultimi personaggi all'infelicità: tutt'al più, la loro maniacale dedizione a una pratica di vita solo economica li condanna a restare irrigiditi in atteggiamenti stereotipi, ad essere preda di *tic* comportamentali, di nevrosi che provocano in loro malessere, mai però angoscia. La violazione della legge morale (non quella della legge economica) porta viceversa i Malavoglia che se ne rendono colpevoli alla catastrofe e all'infelicità.

Ma che volto ha la legge morale, nei *Malavoglia*? Una parte della critica, particolarmente marxista, che ha analizzato acutamente il romanzo sotto l'aspetto socio-economico, quando ha cercato di comprendere qual è la morale a cui ispirano la loro vita gli abitanti della casa del nespolo, s'è trovata a proporre definizioni generiche, per lo più di origine idealistica, quali «etica del lavoro», «mito del focolare», e simili. Il lavoro più urgente da compiere, a nostro parere, non è tanto quello di chiarire, con l'ausilio dell'antropologia culturale, le origini di quel particolare modo di intendere i legami familiari e i rapporti col gruppo sociale di appartenenza che viene delineato nei *Malavoglia* (senza con questo disconoscere quanto una simile indagine sia utilissima, e quanto meritori siano gli sforzi degli studiosi che già si muovono in questo ambito di ricerca); neppure, sempre a nostro parere, è di primaria necessità uno studio, inevitabilmente di tipo psicanalitico, che indaghi i rapporti tra l'autore, l'intellettuale proprietario terriero Giovanni Verga, e i suoi personaggi, proletari ed emarginati (uno studio in questa direzione, acutissimo, è stato già compiuto da

Giacomo Debenedetti)¹. A nostro parere è necessario anzitutto seguire, sul testo, ed evidenziare le modalità dei rapporti tra i personaggi, in particolare tra quei personaggi che appartengono al nucleo familiare della casa del nespolo; in modo da non accogliere acriticamente le definizioni che questi stessi personaggi e il *narratore* danno di tali rapporti, ma viceversa osservando vicenda e personaggi da un punto di vista distanziato e quanto più possibile "neutro". Così si potrà ottenere, già a una lettura del testo effettuata senza il ricorso a particolari strumenti interpretativi, una prima risposta alla domanda che ci siamo posti all'inizio: la responsabilità delle sventure dei Malavoglia è attribuibile in primo luogo a colui che nel romanzo viene indicato come l'interprete della morale tradizionale, anzi della morale *tout court*: cioè a padron 'Ntoni. Il testo è chiarissimo su questo punto, anzi esplicito.

«Egli [Bastianazzo] è andato perché ce l'ho mandato io», riconosce padron 'Ntoni, «come il vento porta quelle foglie di qua e di là, e se gli avessi detto di buttarsi dal fariglione con una pietra al collo, l'avrebbe fatto senza dir nulla». Bastianazzo è morto nel naufragio della *Provvidenza*. Anche prima dell'assunzione di responsabilità del vecchio capofamiglia, il *narratore* aveva fornito gli elementi per individuare la catena di cause-effetti che aveva portato alla tragedia, catena che fa capo alla decisione di padron 'Ntoni. Il nipote 'Ntoni è militare, non bastano braccia per il lavoro di pescatore, bisogna prendere lavoratori a giornata, l'annata è magra, c'è la concorrenza dei grandi pescherecci che «spazzano il mare al di là del capo dei mulini», c'è da fare la dote alla Mena, quindi bisogna tentare la sorte, forzare i limiti della propria condizione sociale, da pescatori farsi commercianti. Ma sappiamo che, nell'universo verghiano, l'ostrica non ha salvezza lontano dallo scoglio al quale è sempre stata abbarbicata. La nuora, Maruzza la

Longa, sente infatti il «negozio dei lupini» come un'infrazione della legge morale, della quale tutti i Malavoglia sono responsabili, e per la quale è giusto che tutti paghino le conseguenze. Ma sta di fatto che la decisione è stata presa unicamente da padron 'Ntoni, al quale ha fatto anche difetto la capacità di prevedere la burrasca che affonderà la *Provvidenza*, capacità che avrebbe dovuto rientrare nelle sue competenze di marinaio. Non per niente il *narratore* evidenzia la sua ostentata sicurezza («"Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura", diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi»), alla quale fa seguito il disastro.

Padron 'Ntoni può riconoscere la propria responsabilità perché a questa consapevolezza non segue il dubbio sulla concezione che egli ha della vita. Egli non conosce infatti l'incertezza e la crisi. Afferma Vittorio Spinazzola, autore di uno dei più illuminanti saggi sui *Malavoglia*: «Davanti a tanta lealtà, è impossibile aggiungere parola; parrebbe sacrilego recar attentato a un'autorità così candidamente convinta di aderire a un senso del dovere naturalmente sovrano»². Non so quanto sia giusta questa reticenza del critico, che si inibisce il giudizio sulle responsabilità del vecchio, il quale "candidamente" si arroga il diritto di decidere della vita e della morte delle persone soggette al suo potere. Il *narratore* comunque non sembra avere questo scrupolo, dal momento che evidenzia sì la "buona fede" del vecchio, ma altresì i suoi errori e le loro conseguenze, derivanti per lo più dal fatto che padron 'Ntoni costantemente ignora le specifiche esigenze degli altri, e particolarmente dei giovani nipoti.

Padron 'Ntoni rappresenta la legge, la norma che non si discute perché essa è la "realtà", in quanto è costitutiva dell'universo morale, cioè del sistema di coordinate al di fuori del quale la vita

¹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

² V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 154.

è un caos. La legge, in quanto è la stessa cosa della "realtà", è indiscutibile. Chi discute la legge si pone, con ciò stesso, su un piano di non-realtà. È quello che accade a 'Ntoni, la cui estraneazione dalla realtà è evidenziata dal suo allontanamento, prima temporaneo poi definitivo, dall'universo di Trezza, accompagnato dal silenzio più totale del *narratore* su quella parte della sua vita che si svolge fuori dal paese. Spinazzola nota che il modo di esprimersi di padron 'Ntoni, l'interprete principale, nel romanzo, di questa legge, è il discorso diretto: le sue opinioni vanno «riferite alla lettera», dato che «il vecchio pescatore offre un modello di trasparenza umana assoluta, dove parole e gesti rispondono immediatamente agli stati coscienziali»; per cui non si pone nemmeno, nei suoi confronti, «questione di ricorrere alla tecnica dell'indiretto libero, come avviene per i personaggi antagonisti»³ (l'indiretto libero essendo, sul piano linguistico, il segno della duplicità del punto di vista, della contrapposizione tra chi conosce la verità e chi non la conosce).

Padron 'Ntoni, in quanto rappresenta la legge morale, il principio al quale bisogna uniformarsi (pena il disgregarsi della personalità e la caduta nel caos e nell'angoscia), rappresenta il principio di realtà; ma, nel romanzo, alla legge che vige per i Malavoglia si contrappone un'altra legge: la legge economica, che in parte coincide con la prima (perché come questa impone la repressione degli istinti), ma in parte non coincide (perché contrasta con i principi, talvolta con essa del tutto inconciliabili, dell'onestà e dell'onore). Nei *Malavoglia* vigono dunque due diversi sistemi: il primo per gli abitanti della casa del nespolo e per pochi altri personaggi che appartengono al loro universo morale; il secondo, per tutti gli altri. Quelli, degli abitanti della casa del nespolo, che violano le norme enunciate da padron 'Ntoni, sono destinati alla

rovina. Il *narratore* stesso, all'inizio della vicenda, per spiegare la sopravvivenza del nucleo familiare della casa del nespolo mette in rilievo l'uniformarsi dei suoi componenti ai precetti del patriarca, così da questi formulati: «Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro»; ed ancora: «Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo».

La vicenda, però, nel suo successivo sviluppo, sembra da un lato confermare, da un altro lato mettere in dubbio questa chiave interpretativa dei fatti narrati. Se è vero, infatti, che la mancata solidarietà del giovane 'Ntoni è una causa determinante nella rovina dei Malavoglia (dopo la morte del padre Bastianazzo, 'Ntoni si rifiuta di proseguire per altri sei mesi il servizio militare, nonostante possa liberare in questo modo il secondogenito Luca dall'obbligo di leva, e Luca, arruolato, muore nella battaglia di Lissa; l'allontanamento di 'Ntoni dalla famiglia fa mancare braccia al lavoro di pescatore, e i Malavoglia devono vendere la paranza, trasformandosi da padroni in salariati; l'esempio negativo di 'Ntoni, scioperato e vizioso, fa scivolare sulla cattiva strada la sorella Lia), è altresì vero che alle origini delle sventure dei Malavoglia vi sono sempre scelte sbagliate, o comunque avventate, del nonno, che queste scelte ha imposto alla famiglia. Fuori della famiglia, padron 'Ntoni è «il povero vecchio», come più volte lo definisce la voce narrante: le sue speranze, le aspettative che nascono in lui in base alla concezione che egli ha della vita cozzano irrimediabilmente con le dure leggi economiche che imperano nella realtà. All'interno della famiglia, egli è un despota, il cui potere è tanto più assoluto, quanto più esso si fonda sul rispetto e sull'amore che i familiari hanno per lui. Le conseguenze di questo dislivello tra la dimensione pubblica e quella privata di padron 'Ntoni non possono essere che catastrofiche per lui e per tutti coloro che da lui dipendono.

C'è dunque una frattura tra la legge morale, impersonata da padron 'Ntoni, e la legge economica. Per seguire la legge morale, il

³ V. SPINAZZOLA, *Verismo...*, p. 153.

vecchio agisce in maniera antieconomica; come per esempio quando fa compromettere la nuora nel debito dei lupini, permettendo così allo zio Crocifisso di rivalersi sulla casa del nespolo, nonostante che essa sia un bene dotale; o come quando dà l'intera mercede ai lavoranti, anche se costoro, per la scarsità della pesca, restano per gran parte del giorno inoperosi (mentre poi Campana di legno, una volta acquistata la *Provvidenza*, approfitterà della carestia per pagarli con un tozzo di pane). La narrazione è imperniata su questo contrasto tra economia e morale, che, come è stato notato da Romano Luperini⁴, è personificato da coppie di personaggi in reciproca opposizione: e l'opposizione più radicale è rappresentata dalla coppia padron 'Ntoni-Campana di legno. Tale opposizione, s'è visto, ha un riflesso a livello stilistico: le opinioni degli antagonisti di padron 'Ntoni vengono riferite mediante l'indiretto libero, che in queste specifiche occasioni ha la funzione di evidenziare il condizionamento del personaggio da parte delle leggi di natura, la sua totale soggezione agli istinti, e di evidenziare quindi il distacco del *narratore* dall'oggetto della narrazione, distacco che si manifesta nella forma più radicale di non-coinvolgimento emotivo e di distanziamento critico, cioè nell'*ironia*; le opinioni del vecchio pescatore, viceversa, vengono espresse normalmente solo attraverso il discorso diretto. Mentre l'*ironia* smaschera le opinioni dei furbi e degli opportunisti nell'atto stesso in cui esse vengono enunciate, nessuna voce si contrappone a quella di padron 'Ntoni per contestare la validità della sua concezione della vita. Fatta eccezione, in alcune occasioni, per quella del nipote 'Ntoni, le cui parole, in questi casi, vengono riferite, come quelle del nonno, mediante il discorso diretto. 'Ntoni, peraltro, non mette mai in dubbio la necessità di una dimensione morale della vita, e

⁴ R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei «Malavoglia» - Nuove ipotesi di lavoro*, nel vol. AA.VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il "caso" critico*, a cura di R. Luperini, Milella, Lecce, 1982.

neppure bara al gioco (come fanno viceversa i grotteschi ideologi del tipo di don Franco, il farmacista «rivoluzionario»). La sua divergenza col nonno verte sul problema della felicità, che dev'essere conseguita immediatamente per lui, mediamente, attraverso il lavoro, per il vecchio. Ma 'Ntoni non mette mai in dubbio valori come la solidarietà familiare, la fedeltà alla parola data, la dignità, l'onore: solo che le lusinghe del mondo lo portano a scorgere questi valori in oggetti che viceversa ne sono privi. Quando 'Ntoni contesta l'obbligo del lavoro, egli pone in discussione il senso stesso della vita, come la concepisce il nonno: anche se il *narratore* mette in evidenza l'abulia, l'inclinazione all'ozio del giovane, il lettore capisce che alla radice della scarsa voglia che questi ha di lavorare sta la demotivazione, la quale deriva dalla mancata risoluzione di un fondamentale quesito: se valga la pena di sacrificare la pienezza vitale del presente a un'ipotetica e sempre minacciata felicità futura.

Il contrasto tra il vecchio e il giovane, vertendo su una questione centrale dell'esistenza, ha perciò un tono tragico, e resta aperto, irrisolto: la coerenza morale di padron 'Ntoni, ed anche il successo economico del nipote Alessi, che segue lo stesso indirizzo di vita, non riscattano completamente il dolore del vecchio, la desolazione della sua fine nello squallore e nella solitudine. Inoltre, la rovina di 'Ntoni e di Lia ha il carattere della necessità: non è che il compimento del loro destino.

L'ostinato lavoro del vecchio padron 'Ntoni, che si oppone al non-senso dell'esistenza, tentando di porre un argine alla dissoluzione nel caos, non può non rivelare la sua tragica inutilità: che viene evidenziata dalle parole del nipote e dalle sventure che capitano alla famiglia. Padron 'Ntoni lotta per mantenere un senso alla vita, e a questo scopo costringe l'esistenza sua e dei familiari nel solco della tradizione, che è vista da lui come l'antitesi al caos e alla degradazione proprie della nuova società che si va delineando; nel far questo però, senza avvedersene, con violenza inconsapevole impedisce la naturale tendenza dei nipoti a realizzare compiuta-

mente se stessi. Quanto più la sua imposizione deriva da principi astratti e anacronistici, del tutto ingiustificati, al presente, e assurdi, tanto più la sottomissione dei nipoti è accompagnata dal silenzio. È in questi casi, infatti, che l'obbedienza alla «norma», l'ossequio alla tradizione hanno il carattere di un puro e semplice sacrificio di sé, di una umiliazione senza contropartita delle proprie concrete ragioni vitali: il compimento del sacrificio è paradossalmente, misticamente sentito come ultima ed esclusiva possibilità di vita. Alludo alla vicenda di Mena, alla mortificazione del suo legittimo desiderio di sposare Alfio Mosca. Ma anche il ribelle 'Ntoni singolarmente tace, non trova argomenti contro il nonno quando questi gli impone, contro ogni buon senso, di ritardare il matrimonio con Barbara Zuppidda per la sola ragione che, in ossequio alla tradizione, per prima deve sposarsi la sorella Mena. Sia nell'uno che nell'altro caso la spiegazione in chiave economica non regge, perché se è vero che l'imparentarsi con i ricchi Cipolla avrebbe rappresentato un vantaggio per tutta la famiglia, è altresì vero che i Malavoglia, nell'universo di Aci Trezza, si distinguono proprio per il fatto di non sacrificare all'interesse economico gli affetti familiari.

Insomma, quando si tocca il punto nodale della vicenda dell'uomo nel mondo – il sacrificio di sé a favore della collettività, sacrificio che è il solo mezzo per dare un senso all'esistente – allora non solo i personaggi non avvertono il bisogno di giustificare la propria sottomissione (come per esempio non dà spiegazioni 'Ntoni alla chiusa del romanzo, quando, constatata la propria irreversibile emarginazione da Trezza, sente di non poter fare altro che allontanarsi), ma anche la voce narrante tace. In questi episodi l'arte del Verga nasce veramente dalla capacità che ha lo scrittore di mantenersi (così si esprime Debenedetti) «al minimo di parole necessario per abolire il silenzio, ma già sulla soglia [...] di una rassegnazione al silenzio»⁵.

⁵ G. DEBENEDETTI, *Periplo...*, p. 157.

La vicenda dei *Malavoglia* si sviluppa dalla tensione tra due diverse coppie di opposti. La prima contrapposizione è quella tra la famiglia Malavoglia e la società di Trezza; tra coloro, cioè, che seguono essenzialmente il principio dell'onore e coloro che ignorano questo principio e seguono esclusivamente il criterio economico. La seconda è quella interna alla casa del nespolo, tra padron 'Ntoni, che con le parole e l'esempio impone la sua legge morale, e i nipoti che, pur non contestando questa nei suoi fondamenti essenziali, tuttavia non sanno conciliare con essa i propri impulsi vitali, tanto che il conflitto si risolve in un processo di autodistruzione. La concezione della vita che il patriarca ha derivato dalla tradizione è ormai anacronistica e astratta: quindi non è possibile una mediazione tra le norme su cui essa si regge e le concrete esigenze che l'esistenza pone. La società di Trezza, pur tributando a queste norme un formale ossequio, in realtà le ignora, vivendo nella sostanziale assenza di ogni norma morale. Esempio emblematico di questo atteggiamento è la figura di Venera Zuppidda, la quale enuncia una filosofia morale che è la parodia di quella di padron 'Ntoni, in quanto ne ripete gli aspetti esteriori (l'ossequio alle usanze tradizionali, il ripudio di tutto quello che è estraneo al piccolo mondo di Trezza, la diffidenza per le novità) e la priva però di ciò che ne costituisce l'anima: cioè la volontà di dare senso e coerenza alla vita mediante il riferimento costante alla tradizione. I giovani Malavoglia non possono ignorare o travisare la norma, dato che nel confronto con essa si gioca il senso della loro esistenza. D'altra parte, né la società di Trezza né il vasto mondo fuori dai confini del paese natale offrono loro, in alternativa alla tradizione rappresentata dal nonno, la minima possibilità di sviluppare le loro potenzialità vitali. 'Ntoni fallisce nel suo tentativo di trovare la fortuna con l'emigrazione, e non poteva non fallire dato l'assunto assiomatico che fuori di Trezza non c'è salvezza, perché solo a Trezza, il luogo natale, è possibile l'esistenza umana, intesa come sistema di relazioni intersoggettive rette dal vincolo della solidarietà reciproca. Ma neppure per Mena la felicità

è possibile, dal momento che la realizzazione del suo desiderio (il matrimonio con Alfio Mosca) non è impedita da circostanze occasionali (la povertà di Alfio, il disonore in cui sono caduti i Malavoglia per il travimento di Lia) ma dalla assoluta inconciliabilità del desiderio in sé con la rigidità ferrea della norma di cui è portavoce il nonno. È significativo che padron 'Ntoni non sia sfiorato dal dubbio che il matrimonio con Brasi Cipolla possa provocare l'infelicità della nipote; è significativa la sua totale insensibilità agli stati d'animo di lei, la quale tuttavia non solo accetta in silenzio la volontà del nonno, ma non vede neppure diminuire la sua stima e il suo affetto per lui.

La condizione affinché possa esplicarsi l'onnipotenza della norma è l'assenza di qualsiasi alternativa ad essa. Gli abitanti della casa del nespolo si muovono in un ristretto spazio circondato da uno smisurato deserto morale, per cui se tradiscono la norma che è in loro sono condannati al marasma psichico e alla disgregazione. Non c'è infatti nessuno scambio tra la famiglia e la società: i Malavoglia appaiono come gli unici interpreti della tradizione, che altrove è morta. Dal vasto mondo oltre i confini di Trezza possono venire solo sventure, per cui l'unico atteggiamento possibile di fronte ad esso è un atteggiamento di resistenza e di rifiuto. Al mondo di Trezza, abitato da ipocriti e da opportunisti, appartengono anche alcuni personaggi che hanno una dimensione morale, dato che alla consapevolezza della necessità del lavoro uniscono il senso della solidarietà: sono Alfio Mosca, la Nunziata, la cugina Anna, ed anche comare Grazia Piedipapera e il figlio della Locca. Questi hanno un rapporto di reciproco scambio con i Malavoglia, basato non sulla sola considerazione della convenienza economica, ma soprattutto sul riconoscimento di un complesso di valori comuni da difendere. Però neppure il rapporto con loro serve ai Malavoglia per acquisire l'esperienza di una possibilità di vita diversa, dato che essi non fanno che riecheggiare, con parole identiche, la morale di padron 'Ntoni. Anzi, in alcune situazioni-chiave del romanzo, questi personaggi hanno la funzione di ribadire l'ineludibilità della

norma che chiude i Malavoglia, e tutti quanti appartengono al loro universo morale, in una prigione ferrea. La cugina Anna riconferma a 'Ntoni, preso dalle prime inquietudini, la necessità di fondare la propria vita e quella della famiglia sul lavoro e sul sacrificio personale. La Nunziata, quando 'Ntoni si accinge per la prima volta a partire per cercare fortuna, ripete tre volte: «Così se ne è andato mio padre», (il quale non è più tornato, abbandonando lei e gli altri figli), a sottolineare che non è possibile lasciare, seppur temporaneamente, il paese e le occupazioni tradizionali, senza che questo attiri inevitabilmente sventura. Comare Grazia è la prima ad arrivare in paese per recare a Lia la notizia del suo disonore: «Cosa avete fatto, scellerata! che al giudice hanno detto che ve l'intendete con don Michele, e a vostro nonno gli è venuto un accidente!». Ma soprattutto Alfio Mosca, che tra questi personaggi è l'unico ad uscire dal paese ed a cercare fortuna fuori di esso, non per sua libera scelta, ma per necessità, ha il compito di fornire l'ultima conferma dell'impossibilità di sfuggire alla norma, di attenuare il rigore di questa con un qualsiasi compromesso. Non solo Alfio accetta immediatamente, senza discutere, come cosa ovvia la rinuncia di Mena a sposarsi, rinuncia motivata da lei con la vergogna in cui, per la vicenda di Lia, sono precipitati i Malavoglia, ma è proprio lui a riferire alla Nunziata la notizia dell'estrema degradazione di Lia, ritornando sull'argomento con un'insistenza che potrebbe sembrare sadica, se non apparisse evidente che questo motivo, della degradazione che consegue irrimediabilmente alla rottura della norma, ossessiona anche lui, che è costretto a impegnare tutte le sue forze, fino al sacrificio della salute e degli affetti, per non cedere e non precipitare nel baratro.

Se, come s'è detto, la tensione che genera la vicenda è duplice (contrappone i Malavoglia alla società esterna, ma passa anche all'interno della casa del nespolo), il motivo profondo, quello che presumibilmente spinse Verga a scrivere il romanzo, quello comunque al quale si devono le pagine più intense, è il motivo del contrasto, esplicito o latente, tra padron 'Ntoni (in quanto

interprete di una precisa concezione di vita) e i nipoti. La realizzazione di sé si misura, per 'Ntoni, Mena, Alessi, Lia, ed anche, in maniera postuma, per Luca, in rapporto alla morale del nonno. Luca è morto, la vita di Mena si consuma nel sacrificio di sé, nella dedizione agli altri: tuttavia la loro presenza nel mondo ha un segno positivo, come quella di Alessi, che riedifica il focolare dei Malavoglia. Viceversa la vita di 'Ntoni e quella di Lia sono perdute, la loro caduta nel vuoto di valore e di senso è evidenziata dal loro fisico allontanamento dal mondo di Trezza, dal perdersi delle loro figure nell'indistinto. Il dramma dell'esistenza si svolge in un universo chiuso, che può divenire soffocante se viene meno il costante sforzo di dare un senso ad esso col lavoro (il quale altro non è che la condanna di Sisifo a ricostruire quello che continuamente va perduto). Comunque – e ciò viene ripetuto più e più volte – altra alternativa non v'è. Cercare altre alternative significa solo barare al gioco; invano, perché prima o poi la realtà impone la sua legge.

Insomma, nell'universo dei *Malavoglia* l'esistenza si accompagna alla costrizione. Non è possibile una libera esplicazione di sé; l'impulso romantico all'affermazione nel mondo è demonizzato, e quindi represso. Un'analisi diacronica degli scritti verghiani mostra come questo motivo ritorni puntualmente in tutte le opere dello scrittore catanese, a cominciare da quelle giovanili. In particolare, appare significativo in tal senso il romanzo *Storia di una capinera*, che è forse il testo verghiano dal quale più chiaramente traspare quella che Debenedetti definisce «ambivalenza tra claustrofobia e agorafobia»: «*La Capinera*» – afferma il critico – «adora l'aperta campagna e l'allegria vita giovanile, ma si sente al sicuro nella piccola cameretta disadorna: ha bisogno dello scatolino»⁶. I personaggi verghiani provano angoscia e insieme attrazione per il

⁶ G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 402.

“soffoco”: solo nel chiuso di una condizione obbligata, senza spiragli e senza speranza, può acquistare un senso la loro vita. Tuttavia si può osservare che, mentre ancora la *Capinera* proclamava, romanticamente, la sua aspirazione e il suo diritto a una vita libera, la Mena dei *Malavoglia* non osa neppure formulare il proprio desiderio. La tensione narrativa di alcuni episodi, giustamente famosi, che la vedono protagonista insieme ad Alfio Mosca, nasce dal contrasto tra la forza inibitrice del desiderio, che non permette a questo di manifestarsi in parole esplicite, e il desiderio stesso, che si rivela indirettamente nelle parole e negli atti della vita quotidiana. Il termine “idillio”, con cui vengono definiti spesso questi episodi, non ci sembra adeguato, dato che in essi non viene rappresentata una situazione di pacificazione, di ritrovata sia pure momentanea armonia, di accettazione del proprio sia pure infelice destino, ma viceversa una situazione di insanabile frattura, di perenne contrasto tra desiderio e realtà. I due giovani riescono a comunicare solo mediante parole che si riferiscono alla loro condizione di oppressi (tema dei loro dialoghi sono il lavoro e i modi e gli strumenti di esso: non a caso viene così spesso menzionato l'asino di Alfio, simbolo di fatica senza speranza e senza risarcimento). Il *narratore* interviene a sottolineare liricamente il loro stato d'animo con notazioni paesistiche e talvolta riferendo pensieri e impressioni fuggevoli della giovane. È da notare la valenza simbolica di queste fantasie, che sembrano indicare una perdita di vita e di significato del mondo familiare a Mena (il carro passa nel buio, sobbalzando sui sassi, e va pel mondo «il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai»; l'ombra delle nuvole corre per i campi, «come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse»). Alla realtà quotidiana, fatta di lavoro e di fatica, si contrappone non già la speranza, ma l'attesa della dissoluzione.

Se Mena è radicalmente privata della parola che esprime il desiderio, anche 'Ntoni è capace di esprimere solamente il suo disagio, il suo rifiuto di una vita che non lo soddisfa. Quando è

invitato dal nonno a dire cosa propone in alternativa a quella vita di lavoro e di fatica, sa solo rispondere: «Non faremo nulla, non faremo!... Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni». Questa risposta non esprime tanto l'abbruttimento del fannullone e, rispetto alla concezione della vita che ha costui, la priorità dell'etica del lavoro, quanto piuttosto l'angoscia di una situazione senza alternative, in cui il senso della vita è dato soltanto dal totale annientamento di sé. 'Ntoni, come Mena, come Lia, è espropriato del diritto di esprimere le proprie più elementari esigenze.

Padron 'Ntoni formula e impone la legge, ma nemmeno lui conosce il linguaggio che esprime il desiderio. La capacità di dar voce in maniera chiara e diretta a un imperativo morale è stata da lui acquisita attraverso l'autorepressione. L'ideale del ritorno a un mondo in cui non siano affatto in crisi i valori tradizionali (mondo situato ormai in una prospettiva irrealistica, e quindi utopistico e arcadico) non può essere da lui intimamente sentito come attuale. In effetti, gli scatti di vitalità del vecchio, le maggiori manifestazioni della sua energia si verificano proprio quando egli si discosta dalla prassi consueta, quando rischia, e quando impone questo rischio agli altri membri della famiglia, trasformando il solidarismo che è la base della sua etica nella pura imposizione di una volontà che può trascinare tutti alla rovina. Gli esempi di ciò sono significativi, dal «negozio dei lupini» che è all'origine del primo naufragio della *Provvidenza* al sistematico azzardo (condannato dall'opinione pubblica di Trezza) che provoca il secondo naufragio. Da notare che, in tutti e due i casi, l'obiettivo al quale si sacrificano la tranquillità della famiglia e la vita dei suoi membri è la dote di Mena, che lei non desidera avere perché non desidera il matrimonio con Brasi Cipolla, al quale la destina il nonno: Mena, anzi, vorrebbe restare povera, perché solo così sarebbe possibile il suo matrimonio con Alfio. Quindi, se si considerano la cecità e l'ostinazione di padron 'Ntoni, la non coerenza dei mezzi che egli adotta con l'obiettivo (la felicità della famiglia) che egli coscientemente si

propone, la sua totale incomprendenza delle vere esigenze dei nipoti, è inevitabile trarre la conclusione che egli in realtà, sia pure inconsciamente, non agisce per realizzare una situazione di benessere collettivo, ma viceversa per imporre la volontà propria, che, attraverso un processo di sublimazione, è diventata, agli occhi suoi e degli altri, la legge morale.

Ne consegue un'altra prospettiva di interpretazione, per la quale il romanzo *I Malavoglia* non va letto soltanto come testimonianza del contrasto tra un vecchio mondo che muore e un mondo nuovo che si afferma sulle ceneri e le sofferenze di esso, ma anche e principalmente come rappresentazione del momento genetico di una società che l'autore riconosce ancora, nei suoi fondamenti, come la *propria* società: il momento, cioè, dell'imposizione della "legge" attraverso la repressione del desiderio, al quale verrà negato il linguaggio, e che sarà costretto, quindi, a esprimersi per vie tortuose e indirette. Letti in questo modo, *I Malavoglia* possono essere un *test* utilissimo per comprendere non solo le conseguenze, sui "vinti", del processo di trapasso dalle strutture economiche precapitalistiche a quelle capitalistiche, ma anche, e soprattutto, certi meccanismi psicologici sui quali si fondano il potere, l'ordine, la convivenza sia in una società "primitiva" come quella di Trezza, sia nel mondo borghese al quale Verga apparteneva.

Abbiamo visto che il negare se stessa fino a imporsi il silenzio è il modo d'essere di Mena, come è il modo d'essere della madre di lei, Maruzza la Longa; come è anche il modo d'essere di Lia, la quale, trascinata nella vergogna, prima di fuggire e perdersi definitivamente riesce a parlare del suo dolore solo con gli oggetti inanimati; come è il modo d'essere di 'Ntoni, che quando finalmente «sa ogni cosa» deve andarsene dal paese, il che, nell'universo dei *Malavoglia*, significa precludersi per sempre ogni possibilità di comunicazione. Condannato al silenzio è anche Alessi, per il quale la "felicità" è possibile solo se sistematicamente egli sottrae alla realtà ogni potenzialità alternativa (la qual cosa è

resa evidente, alla chiusa del romanzo, dalla sua tacita approvazione della autoesclusione del "deviante" 'Ntoni dalla famiglia). Depositario della "parola" nel mondo dei *Malavoglia* è solo il nonno, il vecchio padron 'Ntoni; ma è una "parola" che esprime una realtà unidimensionale, in quanto privata dell'essere e ridotta a un astratto dover essere.

Padron 'Ntoni, come s'è detto, ignora il desiderio, suo e degli altri; ma egli ignora anche i termini esatti della realtà socio-economica nella quale vive. Quest'ultima è espressa dal "coro" del paese, il quale adotta un modo sempre indiretto, servendosi della figura dell'*ironia*. I personaggi che, nonostante il loro ossequio formale alla legge morale, seguono esclusivamente e coerentemente la logica economica, vengono rappresentati prevalentemente dall'esterno, mediante la descrizione del loro comportamento, soprattutto verbale. Il *narratore* assume per un momento il loro punto di vista, esponendolo mediante la tecnica dell'indiretto libero, ma subito dopo ad esso accosta paratatticamente il punto di vista di qualche altro membro della collettività, che clamorosamente smentisce il primo; oppure, a smentirlo e a denunciarne l'ipocrisia, è l'evidenza stessa dei fatti, che rende inutile qualsiasi commento. Alla figura dell'*ironia* (il *narratore* sembra approvare le ragioni del personaggio rappresentato; al lettore appare immediatamente chiaro che in realtà le condanna) si alterna, in sequenza immediata, l'aggressività esplicita e dissacrante propria del parlare popolare. L'effetto è di una straordinaria efficacia. Il sarcasmo si rovescia non solo sulle squallide manovre dei furbi e degli ipocriti, ma anche su quella stessa ragione "positiva" (della quale sono figure emblematiche, rispettivamente nella versione "rivoluzionaria" e in quella conservatrice, il farmacista don Franco e il segretario comunale don Silvestro⁷) che si identifica con la ragione economica e nello stesso

⁷ La complementarità delle due figure è dimostrata anche dall'elogio che il farmacista fa di don Silvestro: «- Siete un bel prepotente! gli diceva don Franco accarezzandolo sulle spalle. - Un vero feudatario! Siete l'uomo fatale, mandato in terra per provare come quattro e quattr'otto che bisogna fare il bucato alla vecchia società».

tempo pretende ammantarsi del prestigio di chi afferma di perseguire "le magnifiche sorti e progressive". Il *narratore* popolare riduce questa "ragione" a quello che è, cioè a pura e semplice manifestazione della lotta per la vita, e a questo scopo la priva anche del decoro formale che alla ragione è conferito dall'osservanza delle regole della logica. Le argomentazioni e i comportamenti dei personaggi "economici" appaiono infatti, attraverso le parole del *narratore*, fondati su una logica "simmetrica", nell'accezione in cui Matte Blanco adopera questo termine⁸; cioè su una "logica" che ignora del tutto il principio di non contraddizione e ogni altro principio che vige nella logica "a-simmetrica", sulla quale si fonda il pensiero nella nostra civiltà. Nei rapporti tra "ragione" e "tradizione" si opera così un rovesciamento: non è più la "tradizione" che (come avveniva nel secolo dei "lumi") opprime la "ragione", la quale è costretta a esprimersi in un linguaggio criptico, "figurale" (la figura centrale sarà l'*ironia*)⁹, ma è la "ragione" che opprime la "tradizione", la quale ultima, a differenza della prima, si esprime (per bocca di padron 'Ntoni) in un linguaggio diretto, limpido, la cui chiarezza e il cui rigore logico corrispondono alla chiarezza e al rigore morale.

Il dramma che i *Malavoglia* vivono, nel loro contrasto con un microcosmo (quello di Trezza) e con un macrocosmo (quello del capitalismo in espansione e del nuovo Stato unitario) fondati ambedue sulla sola ragione economica, trova quindi adeguata e compiuta testimonianza. Il funzionamento del meccanismo oppressivo è mostrato nei suoi particolari; il "coro" del paese illustra le sofferenze della famiglia della casa del nespolo, causate dal suo

⁸ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

⁹ Si veda a questo proposito F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.

fallimento sul piano economico e sociale; l'ironia del *narratore* smaschera spietatamente la disumanità degli oppressori. Ma un meccanismo di oppressione più sottile resta ancora occulto. La spiegazione di esso può essere certamente ricercata in una concezione arcaica della famiglia, dell'onore, del pudore femminile; ma sta di fatto che, a Trezza, solo i Malavoglia sentono ancora intimamente questi valori, tanto da sacrificare ad essi la loro vita. Rocco Spatu, la Santuzza, zio Santoro possono tranquillamente vivere nell'abiezione (che dal *narratore* popolare è ferocemente evidenziata) e convivere, del tutto a loro agio, con gli altri abitanti del paese. Se, per 'Ntoni e Lia, l'infrazione al codice dell'onore provoca una condanna (o meglio un'autocondanna) inappellabile, ciò non è dovuto al fatto che essi vivono ancora in una dimensione "naturale", ma viceversa al fatto che se ne sono allontanati. La "naturalità" degli abitanti di Trezza infatti può benissimo venire a compromesso con le nuove esigenze imposte dalla rivoluzione economica, dal momento che tanto la società "primitiva" quanto quella capitalistica sono fondate sul medesimo principio: ognuno lotta per migliorare la propria condizione, per salire di grado nella scala sociale. Solo nel caso dei Malavoglia si verifica un corto circuito tra la volontà di migliorarsi socialmente e i "valori" tradizionali ai quali essi si proclamano fedeli (non diversamente, peraltro, dagli altri abitanti del paese, che a quei "valori" non cessano mai di prestare ossequio formale). Il fatto è che, per i Malavoglia, il mantenersi fedeli ai "valori" non è un comportamento "naturale", bensì il prodotto dell'autorepressione e della sublimazione: è cioè un tipico prodotto dello sviluppo culturale. Per questo possiamo affermare che i Malavoglia (e particolarmente padron 'Ntoni) sono figure sulle quali si proietta interamente la problematica dell'autore. E in questo senso possiamo spiegare il silenzio che circonda il loro più profondo dolore, il "male di vivere" al quale essi sono condannati: non col ritegno, cioè, dell'autore, che esita a dare esplicitamente voce ai sentimenti di creature troppo diverse da lui, in quanto troppo "naturali", ma, al contrario, con la

sua totale identificazione con esse. Il loro dramma è anche il suo, troppo urgente perché egli possa circoscriverlo mediante il linguaggio. Può solo alludervi, arrestandosi al limite tra la parola e il silenzio.

TERESA POGGI SALANI

LA "FORMA" DEI MALAVOGLIA *

Lu cuntu è nenti, tuttu sta cumu si porta.

In LEONARDO SCIASCIA, *La chiave della memoria*, in «Sigma», 10 (1977), p. 11.

Espacio, tiempo e imaginación son los tres elementos. El resultado puede ser una vida o una ficción y acaso ni eso. Las posibles combinaciones son infinitas, pero – cada vez – únicas; y ese solo es el juego.

FRANCISCA PERUDO, *Pasar las líneas*, México, Mortiz, 1977, p. 15.

« A dire la verità, allora non vi è più neppure narratore. Gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia. Nessuno parla: gli avvenimenti sembrano

* Ringrazio Luciano Agostiniani di un'attenta lettura del dattiloscritto di questo lavoro e di utilissimi suggerimenti e discussioni. Il testo, consegnato già nel novembre 1983, accoglie qui soltanto alcuni aggiornamenti bibliografici in nota (segnalati da parentesi quadre).

raccontarsi da soli». Così scrive Benveniste in uno dei suoi splendidi saggi su tempo e persona ¹, e qui riferendosi specificamente a sistemi di enunciazione individuati nel francese.

Ma quasi si direbbero parole del Verga, la formulazione del suo ideale di scrittura, come per esempio – per ricordare pagine ben note – sul finire della dedicatoria per *L'amante di Gramigna*: «Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che [...] la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore» ². Oppure, in primo luogo a proposito di *Rosso Malpelo*, nella lettera al Filippi dell'11 ottobre 1880: «Il mio studio [...] è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà» ³.

1. "Storia" e "discorso".

L'affermazione di Benveniste, dicevamo, appartiene ad un saggio che niente ha a che fare col Verga, eppure l'impressione è che essa e il lucido argomentare in cui si inserisce possano servirci da vicino. Converrà dunque trattenerci un momento su un terreno

¹ E. BENVENISTE, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, in *Problemi di linguistica generale* (trad. it.), Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 287. Da questo stesso saggio provengono le citazioni di Benveniste che seguono, finché non si dia diversa indicazione.

² G. VERGA, *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 967-968 (dal testo dell'ed. 1897, riprodotta dalla curatrice in appendice); da questo volume citiamo successivamente anche *Fantasticherie*.

³ P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria rusticana*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), p. 8.

linguistico generale.

Il passo citato di Benveniste chiarisce e commenta la distinzione da lui operata, per i tempi del verbo francese, in due sistemi tra loro complementari, che egli, è noto, ha denominato della "storia" e del "discorso". «L'enunciazione storica – egli definisce – [...] ⁴ caratterizza la narrazione degli eventi passati. [...] Si tratta della presentazione dei fatti sopravvenuti in un certo tempo, senza alcun intervento del parlante nella narrazione» (o, più esattamente, questi fatti narrati «dal momento che sono registrati ed enunciati in un'espressione temporale storica, [...] si trovano caratterizzati come passati»). In altri termini l'enunciazione storica impone di per sé una limitazione alle categorie del tempo e della persona, categorie "ostinate" come le chiama Weinrich, che felicemente attinge questo termine al linguaggio musicale ⁵, e dunque fondamentali e degne della massima attenzione: comunque sia, certo legate saldamente all'atteggiamento di fondo (alla disposizione dell'animo) di chi enuncia (parla o scrive).

«Lo storico – continua Benveniste – non dirà mai né *io*, né *tu*, né *qui*, né *ora* ⁶, poiché non prenderà mai in prestito l'apparecchiatura formale del discorso, che consiste anzitutto nella relazione di persona *io: tu*. Nella narrazione rigorosamente storica possiamo

⁴ Questa sola lacuna nella citazione del testo (corrispondente a: «oggi riservata alla lingua scritta») richiede di essere giustificata. La precisazione è stata tralasciata perché di specificità francese e non estensibile all'italiano. Infatti se il *passé simple* francese, tempo appartenente all'enunciazione "storica", è ormai riservato alla sola lingua scritta – ciò che comporta appunto la riduzione della "storia" alla lingua scritta – un'affermazione analoga non si può fare per il nostro passato remoto, per quanto non univocamente definibile, tra norma e usi regionali differenziati; ne consegue che per l'italiano la "storia" è sia scritta che orale.

⁵ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (trad. it.), Bologna, Il Mulino, 1978, p. 19 e *passim*.

⁶ *Qui e ora*, s'intende, in quanto deittici, ossia riferiti al tempo-spazio dell'enunciazione; non in quanto anaforici, ossia riferiti a quanto precede nel testo stesso. La formulazione d'altra parte è categorica e astratta, significativa proprio nel suo essere rivolta a una tipicità; rinviamo per chiarezza all'osservazione di Weinrich circa l'affinità – ossia la tendenza a combinarsi – di *maintenant* con l'imperfetto francese (*Tempus...*, pp. 301-302).

quindi trovare solo forme di "terza persona".

Di fronte alla limitazione imposta a quel tipo di enunciazione, si pone la libertà di tempo e persona del "discorso", cioè di «ogni enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore, e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo». Ma i passaggi istantanei da un sistema all'altro sono permessi dalla lingua: «Ogni volta che all'interno della narrazione compare un discorso, per esempio quando lo storico riproduce le parole di un personaggio oppure interviene lui stesso a giudicare gli avvenimenti che riferisce, si passa a un altro sistema temporale, quello del discorso», con la libertà che gli compete nell'uso delle persone.

La distinzione tra "discorso" e "storia" si può avvicinare a quella successivamente operata da Weinrich, benché per altra strada, tra "commento" e "narrazione"⁷. E potrà essere utile, in prima approssimazione, ripetere l'elenco dei tempi narrativi più frequenti da lui abbozzato per l'italiano: trapassato prossimo, trapassato remoto, imperfetto, passato remoto e i due condizionali⁸; dove predominano l'imperfetto e il passato remoto, che rappresentano il "grado zero del mondo narrato" (articolato tuttavia su piani diversi, che si alternano come "sfondo" e "primo piano"), mentre i trapassati e i condizionali corrispondono rispettivamente alla retrospezione e alla previsione proprie del testo.

2. La terza persona.

Domandiamoci ora astrattamente: un romanzo o una novella che per ipotesi vogliano tenersi rigorosamente sul piano della "storia" – intesa nel senso detto, e dunque con l'effetto già ricordato

che «gli avvenimenti sembrano raccontarsi da soli» – come dovranno disporsi rispetto agli attori o parlanti che in essi teoricamente agiscono, il narratore e il personaggio, e come formalmente dovranno atteggiarsi secondo le categorie di persona e di tempo-spazio? O meglio, immaginandoli come già realizzati: allora in essi, anzitutto, chi parla? Nelle parti narrative, non si sa. Qui anche il "discorso" del personaggio, che pone sé stesso, dicendo *io* e parlando al presente, è trasferito in un'antiorità testuale e trasposto in termini di "storia", modificandosi corrispondentemente tempo e persona: è diventato una porzione di quello che le grammatiche chiamano «discorso indiretto». Ove si narra, la persona è solo terza (singolare o plurale); tempo e spazio si accomunano nella lontananza – tra l'accaduto testuale e un *egli-esso* di altra epoca – e i tempi verbali largamente dominanti sono imperfetto e passato remoto. All'interno della narrazione compare un citare asettico, senza commento: il discorso diretto del personaggio, come un documento storico; per lo più isolato anche graficamente secondo la consuetudine, col suo diverso tempo-spazio è soprattutto racchiuso, come ogni citazione, tra chiari raccordi («disse», «rispondeva»). In realtà la terza persona lega il testo, lo tiene, elemento di fondo della sua "forma".

Ma cos'è questa terza persona? Rispetto a *io* e *tu* è *altro*, è un *tertium* che si pone come estraneo a quel rapporto. Benveniste ancora ci soccorre in altri suoi saggi: «Nelle due prime persone, sono implicati sia una persona, sia un discorso su questa persona. *Io* designa chi parla e implica nello stesso tempo un enunciato sul conto di *io*: dicendo *io*, non posso non parlare di me. Nella seconda persona, *tu* è necessariamente designato da *io* [...]. Per la terza persona, è sì enunciato un predicato, ma soltanto al di fuori dell'*io-tu* [...]. Di conseguenza, viene posta in dubbio la legittimità di questa forma in quanto "persona"»⁹.

⁷ L'accostamento è dello stesso WEINRICH, *Tempus...*, p. 292.

⁸ Ivi, pp. 78-80.

⁹ *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, in *Problemi di linguistica generale*, cit.,

E infatti *io* e *tu* «sono ogni volta unici», ma la terza persona «può essere un'infinità di soggetti – o nessuno». Ed è la sola per gli enunciati che «sfuggono alla condizione personale, cioè non rimandano a sé stessi, bensì a una situazione "oggettiva"»¹⁰; la sola per la forma detta impersonale. «Non è una "persona"; è anzi la forma verbale che ha la funzione di esprimere la *non-persona*».

Egli o esso, qualcuno o qualcosa sono oggetto (*designatum*), mostrato e trascritto (discorso indiretto alla terza persona, che viene a ricoprire ciò che era, non è più, *io* e *tu*). E in questo terreno privo di "indicatore di soggettività"¹¹, diventa fondamentale la funzione referenziale.

È trita notizia che Verga perseguisse un ideale di impersonalità, ma nessuno certo sarà disposto a riconoscere in questo ipotetico reticolo di persona-tempo-spazio l'ultraschematica desertica quintessenza dei *Malavoglia*. Il reticolo tuttavia, nei suoi effetti di fondo, astrattamente considerati, non pare essere distante da quell'ideale perseguito e trova probabilmente anche qualche non trascurabile invero in quel testo, una volta che si siano apportate le correzioni e le aggiunte (sostanziali) di un irripetibile attualizzarsi.

Ricordiamo intanto la ben nota dominanza dell'imperfetto (accanto al passato remoto) osservata nei testi del Verga maggiore, fin dal loro primo apparire.

Scrivendo il Filippi a proposito di *Vita dei campi*: «Non gli rimprovererei che qualche ricercatezza [...] e l'abuso del *passato imperfetto*, che alle volte stanca e infastidisce. Quel continuo *era, faceva, aveva*, alla lunga diventa come una cadenza fastidiosa»¹².

Appunto, «una cadenza», una tonalità che ritorna e monotona fa il fondo del testo narrativo. E il Verga risponde: «ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione*, direi, dell'autore» – un «modo di vedere» a distanza, perché come ha osservato Pouillon per il francese, «d'imperfetto di tanti romanzi non significa [...] che il romanziere è nel futuro del suo personaggio, ma, molto semplicemente, *che egli non è quel personaggio, che egli ce lo mostra*»¹³ (diremo: naturalmente alla terza persona, come le forme citate dal Filippi). E ricordiamo anche l'intuizione di Devoto: «Fra il narratore e la vicenda narrata c'è sempre un intervallo di tempo»¹⁴.

Del resto Weinrich rammenta, sempre a proposito di letteratura francese, come si sia ripetutamente osservato, fin dallo stesso secolo XIX, che «i romanzi di Flaubert, come in generale la letteratura narrativa del realismo e del naturalismo, si distinguono [...] per un'evidente prevalenza dell'imparfait nella parte narrata»¹⁵. Ma già Verga era quasi esplicito rispondendo nell'agosto del '94 alle domande di Ojetti: «Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero?». E poco dopo: «Il naturalismo è forma»¹⁶.

lavoglia», in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (1981), Catania, Fondazione Verga, 1982 [ma 1983], vol. II, pp. 445-513, § 13 (lavoro già visto in bozze, gentilmente procuratemi dall'Autore, cui esprimo qui la mia gratitudine).

¹⁰ Cit. in WEINRICH, *Tempus...*, p. 34.

¹¹ G. DEVOTO, *G. Verga e i "piani del racconto"*, rist. nel vol. *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 204.

¹² *Tempus...*, p. 134.

¹³ In U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a c. di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 118 e 121.

3. Il proverbio.

Un bel saggio di Cirese su Verga e il mondo popolare insiste sui proverbi, sulla loro frequenza e funzione nei *Malavoglia*, sul loro contenere «un alto grado di capacità individuatrice» del mondo che il romanzo intendeva esprimere, sul loro essere «anche e soprattutto connotazione caratteristica di una tonalità psicologica e, correlativamente, fatti di lingua e di “stile”», per configurarsi infine come «*modelli stilistico-ideologici del modo narrativo*» dell'opera. E ci interessa particolarmente una nota in cui lo studioso dichiara di ritenere che «i proverbi siano innanzi tutto *forme*, e che l'ideologia se ne colga essenzialmente al livello delle modalità formali», aggiungendo subito dopo: «più specificamente, però, li penso come prodotti di precise procedure di *messa in forma* di certi contenuti»¹⁷.

Dovremo domandarci anche noi allora, nel filo di discorso che tentiamo di tessere, stimolati dal diverso convergere di vari altrui illuminanti raziocini, che cos'è un proverbio. Potremo dire che è o appare come un “riassunto” d'esperienza (e forse non è casuale definirlo con questa parola, se si pensa alla frequenza in esso dell'uso del presente, il tempo normale dei riassunti¹⁸) o ricordare che nei proverbi la «rigidità [formale] pare pressoché assoluta, pena la loro dissoluzione come proverbi»¹⁹. Infatti formalmente non si contestualizzano, restano – immutati – sé stessi; parola d'altri non

¹⁷ A.M. CIRESE, *Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei “Malavoglia”*, rist. in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-32, più una postilla alle pp. 131-132 (citazioni qui dalle pp. 13, 131, 14). Per l'elenco dei proverbi dei *Malavoglia*, cfr. S. PAPPALARDO, *Il proverbio nei Malavoglia del Verga*, in «Lares», 33 (1967), pp. 139-153 e 34 (1968), pp. 19-32; e ora il lavoro puntuale di G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei “Malavoglia”*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

¹⁸ Osservazione di K. Hamburger, accolta e commentata in WEINRICH, *Tempus...*, pp. 57-62.

¹⁹ L. AGOSTINIANI, *Semantica e referenza nel proverbio*, in «Archivio glottologico italiano», 63 (1978), p. 82.

“prodotta” ma “riprodotta”, sono citazioni²⁰ presentate sulla base di un largo margine di presupposizione.

Dato come noto o come forma nota e riconoscibile, il proverbio porta con sé anche un'impersonalità presupposta, donde la sua apparenza di “sapere eterno”, atemporale. Al di là del suo essere per lo più in terza persona o, talvolta, nominale («A cavallo magro, mosche», 426²¹), la saldezza dell'area di presupposizione rende atemporale anche il suo presente verbale, e impersonale, ove ci sia, il *tu* («pari con pari e statti coi tuoi», 107), poiché l'*io* che il *tu* presuppone resta senza referenza testuale, si sa che è un ignoto che parla altrove, fuori del testo.

In questo, crediamo di aver chiarito, ci serviva la frase di Cirese: il proverbio, perennemente remoto, immutabile, e pur disponibile al ritorno, è stato davvero per il Verga “modello stilistico-ideologico” del suo “modo narrativo”, misura e chiave interpretativa di una somma di ricordi e sensazioni piantate nell'animo dalla Sicilia nativa. Di qui il giusto, e già fatto, collegamento tra proverbio, scansione ritmico-sintattica, e i tanti procedimenti iterativi dei *Malavoglia*. Anche di qui quel senso di necessità, del venire dalle cose, se non si sa chi parla e le cose o un'esperienza già conclusa si parlano da sé, quell'aria di assoluto, e “lo sappiamo tutti”.

Nel proverbio in fondo, con quella sua pretesa di già noto, non troviamo forse qualcosa che s'incontra per l'appunto subito nell'avvio del libro, visto che anche l'articolo determinativo pretende molto dal lettore? «Un tempo *I Malavoglia* erano stati

²⁰ Cfr. anche A.M. CIRESE, *Wellerismi e micro-récits*, in «Lingua e stile», 5 (1970), p. 291; «I testi che i folkloristi chiamano abitualmente wellerismi sono una *species* o sotto-classe del *genus*, o classe, delle “citazioni”». Di essi dunque diremo che inserirli in un testo è “citare una citazione”.

²¹ Ci si riferisce, qui e in seguito, all'ed. originale de *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881; il numero che segue le citazioni indica la pagina.

numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»: «la strada» come se tutti noi – naturalmente – dovessimo conoscerla.

4. *Lontano e vicino, tra "storia" e "discorso". La presupposizione; nome proprio e articolo determinativo.*

Terza persona²² (ma non priva di *io*) e tempi della "storia" nella parte narrativa, proverbio e sapore di impersonalità – "forme" dei *Malavoglia* – sono "eclisse" di chi scrive, ma sono anche distanza dal narrato. Com'è noto, di propositi di distanza parla lo stesso Verga riferendosi ai *Malavoglia*, in passi ormai famosi.

Per esempio, rileggiamo, nella lettera a Capuana del 17 maggio 1878, quando si propone «d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, – prosegue – e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza»²³.

O in quella ancora più esplicita, allo stesso Capuana, del 14 marzo '79: «avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad

²² Diverso dal nostro è l'intendimento di R. AMBROSINI, *L'impersonale nei "Malavoglia", dal punto di vista della critica linguistica*, in «Linguistica e letteratura», 6 (1981), 2, pp. 9-27 [poi in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi, cit., vol. II, pp. 619-635] (saggio dedicato all'uso del *si* con la terza persona, della terza plurale senza soggetto esplicito, ecc.).

²³ G. VERGA, *Lettere a L. Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 93-94 (la lettera è però scritta da Milano: cfr. G. VERGA, *I grandi romanzi*, a c. di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1981¹, pp. 753-754).

essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?»²⁴.

È la distanza psichica²⁵ che, il Verga sente, sola gli permette di osservare, di filtrare attraverso lo sforzo dell'intendere, mettendo ordine e chiarezza di giudizio nel coagulo del suo antico, personale sapere-sentire. Una distanza che, è chiaro, si è tradotta anche in distacco fisico a un certo punto della vita, per "vedere" meglio, lui, "sicilianissimo"²⁶, da città geograficamente lontane, da ambienti e modi di vita tanto diversi. Come giustamente ha ricordato Asor Rosa, «non è stato a sufficienza notato che i grandi romanzi e racconti siciliani sono tutti scritti da Verga a Milano».

Eppure chi narra («Un tempo *I Malavoglia* [...]») è narratore "conterraneo", che condivide lo stesso genere d'esperienza dei suoi personaggi e che lo pretende dal "lettore ideale" del romanzo²⁷.

Al di là di qualche sporadico uso del presente verbale («Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci», 4, e si noti anche il pronome *ci*; o poco sotto: «Per disgrazia il ragazzo era fatto con coscienza, come se ne fabbricano ancora ad Aci Trezza», ecc.), è una voce che si pone a distanza di tempo-spazio, non di cultura antropologica. E interviene, partecipa. Verga guarda e traspone nei *Malavoglia* il suo passato.

«Un tempo *I Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi

²⁴ *Lettere a L. Capuana*, cit., p. 114.

²⁵ Cfr. anche A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, pp. 721-776, specialmente p. 755 e sgg. (la citazione poco sotto: p. 755). Sulle «ambivalenze di Verga: tra il mondo e lo scatolino, tra il continente aperto e l'isola chiusa» ecc. e sull'«adattamento tra due ottiche, due modi di guardare», cfr. inoltre già il saggio di G. DEBENEDETTI, *Verga narratore senza "conversione"*, in *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 381-426.

²⁶ Lettera di Verga a N. Colajanni, in G. BOTTAI, *Verga politico*, in AA.VV., *Studi verghiani*, a c. di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, vol. I, p. 9.

²⁷ ORETTI, *Alla scoperta...*, p. 123.

della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere». «Come i sassi»: ma un paragone è riflessione, è giudizio, presuppone dunque un *io* che giudica, ed è giudizio dire «buona e brava gente» o sancire «come dev'essere», dove compare senz'altro anche un presente, il tempo – sempre – di chi parla. Questo raccontare di eventi risospinti nel passato (qui in un'antiorità testuale) allora non è “storia”, secondo la prospettiva di Benveniste, anche se desidera esserlo, è “discorso”. C'è, palese nel testo, al di là della volontà di “eclisse”, un *io* presente che narra e pensa e pone distanza tra sé e le cose al punto da proseguire imperturbato il suo monotono imperfetto anche nel censurato, ritenuto “illogico”, stupendo «da che mondo era mondo».

Enorme l'area di presupposizione che il narratore pretende subito dal lettore, quando presentandogli dall'ignoto in primo piano, senza preludi, i suoi protagonisti, li ancora senza problemi prima che a oscuri toponimi, che si accumulano con apparente naturalezza e con l'aria di aggiungere davvero informazione, addirittura alla «strada vecchia di Trezza», definita con l'articolo *la*. A Trezza c'è una sola strada vecchia, dice il testo, e rinvia ad una conoscenza anteriore che è richiesta a chi legge (il paragone si fa naturalmente con ciò che è noto; e con l'articolo determinativo si nominano subito, e sempre, *la* «casa del nespolo», *la* «Provvidenza», *il* «davatoio» e così via). Questo uso dell'articolo²⁸, del resto, e il nome proprio si pongono esattamente sullo stesso piano, dato che significano “referente unico”: che però si identifica solo se conosciuto²⁹.

²⁸ Cfr. L. RENZI, *Grammatica e storia dell'articolo italiano*, in «Studi di grammatica italiana», 5 (1976), pp. 5-42.

²⁹ H. SPRENSSEN, *Le problème du narrateur dans I Malavoglia de Verga*, in AA.VV., *Language and society. Essays presented to A.M. Jensen*, Copenhagen, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1961, pp. 149-150: «le narrateur est supposé de s'adresser à une personne

Verga sapeva quanto, contro ogni costume, pretendeva dal lettore: «d'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati si schiettamente da riapparirvi come persone conosciute [...]. [...] la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti [...] ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto» – scriveva all'amico Capuana il 25 febbraio 1881³⁰, usciti da poco *I Malavoglia*; e noi abbiamo confermata dalle sue parole l'importanza “linguistica” dell'avvio del romanzo.

Questa così vasta, nuova, assolutamente impreveduta preinformazione chiesta al lettore, in realtà lo forza, lo costringe a “chinarsi”³¹, a guardare da vicino, dentro il paese, e si salda con la presupposizione richiesta dal proverbio. Si è detto che il proverbio reca con sé un sapere impersonale: Trezza e Ognina e Aci Castello e «la strada vecchia di Trezza» invece sono più che definiti, sono unici al mondo, vanno identificati. Ma se il lettore non li conosce, come – al di fuori del romanzo – è del tutto previsto?³²

Il romanzo vive sul rischio, e inizia con caselle vuote, con oggetti e persone che arrivano, certi e sicuri, dall'ignoto: assoluti, senza legami connettivi; un impersonale che diventa «mano mano,

(écouté ou lecteur) ou à un groupe de personnes qui ont (ou sont supposées d'avoir) une certaine connaissance préalable des événements et des personnages du récit, de sorte que le narrateur peut calculer sur cette “connaissance commune”».

³⁰ Lettera a L. Capuana, cit., pp. 162-163. Simili, in proposito, anche le parole della lettera al Cameroni, scritta due giorni dopo (in E. GIUDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 79-80).

³¹ Lettera di Verga a E. Treves del 19 luglio 1880, in *I grandi romanzi*, cit., p. 760.
³² Cfr. la lettera al Rod del 4 dicembre 1881, a proposito dei *Malavoglia*: «d'argomento [...] si svolge in ambiente e fra personaggi assai diversi dal comune» (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a c. di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 38).

col progredire nella lettura», personalissimo, e allora tutto si situa nella propria, unica, casella, “necessario” e “fatale” – il Verga ama ripeterlo – come il ritornare delle stagioni e dei gesti.

5. L’“eclisse”. L’implicito.

Dicevamo, si definisce, in questo quadro, anche il narratore che, come ignaro d’altro, nomina Trezza con la naturalezza di lingua di chi crede che lì o poco più in là si concluda il mondo (dove invece la vuotezza, per il narratore, di nomi noti fuori del testo, Trieste o Alessandria d’Egitto, e quel ridurre sempre la storia esterna all’ottica paesana³³). Anche Pirandello riconosceva e tutti ripetiamo che Verga «guarda [la sua realtà] sempre, sempre da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua»³⁴. E Giacomo Debenedetti, a proposito della dedicatoria dell’*Amante di Gramigna*: «l’autore scompare perché immedesimato col suo mondo, tanto che non lo distinguiamo più. Ma è una strana impersonalità: perché si potrebbe altrettanto bene sostenere che quel mondo parla per bocca dell’autore, o che l’autore parla per bocca di quel mondo»³⁵.

Del resto di vicinanza e immedesimazione parla ripetutamente lo stesso Verga; a cominciare dall’introduzione ai *Malavoglia*, a proposito del «cammino fatale», comune, dell’umanità: «Solo l’osservatore, travolto anch’esso dalla fiumana [...]»; e poco oltre: «Chi osserva questo spettacolo [...] è già molto se riesce a trarsi un

istante fuori del campo della lotta [...]»; o dall’introduzione rimasta inizialmente inedita³⁶ a varie note lettere. Come quella del 27 febbraio 1881 al Cameroni: «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore»³⁷; o quella del 14 luglio ’99 al Rod: «ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole – ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia*»³⁸.

La lettera al Torraca recensore dei *Malavoglia*, scritta il 12 maggio ’81 equipara senz’altro immedesimazione ed “eclisse”: «il mio ideale artistico è che l’autore s’immedesimi talmente nell’opera d’arte da scomparire in essa. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e *necessario*». E più avanti, ricordando l’appunto fatto da qualcuno «di non aver separato [...] la parte dello scrittore da quella dei suoi personaggi»: «parmi che non possa sussistere un momento l’illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un’uniforme intonazione a tutta l’opera, senza eclissare completamente lo scrittore»³⁹.

In altri termini la ricercata “eclisse” è inseguita e realizzata per due strade pressappoco opposte, il porsi a distanza per “mostrare” (“non partecipazione”) e il sommergersi in una sola circoscritta realtà che si sa sconosciuta ma che il testo linguisticamente tratta come ovvia o, se si preferisce, come riassunte quasi il possibile

³³ Cfr. A. LANCI, “I *Malavoglia*” - Analisi del racconto, in «Trimestre», 5, 2-3 (marzo-giugno 1971), pp. 357-366; R. LUPERINI, Sulla costruzione dei “*Malavoglia*”. Nuove ipotesi di lavoro, in AA.VV., Verga. L’ideologia, le strutture narrative, il “caso” critico, a c. dello stesso Luperini, Lecce, Milella, 1982, pp. 106-112.

³⁴ L. PIRANDELLO, Discorso alla Reale Accademia d’Italia, in Saggi, poesie, scritti vari, a c. di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973, p. 403 (ma già nel precedente Discorso di Catania, ivi, p. 423).

³⁵ Verga narratore senza “conversione”, cit., p. 411.

³⁶ A proposito di una «divagazione della fantasia», notturna e trascinate, sulle ansie e le febbri, di nuovo, dell’umanità intera: «non fate che subire il sentimento dell’attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi [...] Ma visto d’avvicino [...]» (in L. PERRONI, Preparazione de “I *Malavoglia*”, in AA.VV., Studi verghiani, cit., pp. 124-125).

³⁷ In GHIDETTI, Verga. Guida..., p. 79.

³⁸ VERGA, Lettere al suo traduttore, cit., pp. 130-131.

³⁹ In GHIDETTI, Verga. Guida..., pp. 85-87.

del mondo: tra impersonalità e persona identificata, tra indefinitzza e nome proprio.

Rispetto al suo oggetto questo narratore vuole così essere, e risulta, lontano e vicino a un tempo (e nell'opera tutto è – «come dev'essere» – rintracciabile nella lingua). Con un casto dire *io*, attraverso un presente del verbo, un appello al lettore («tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco», 57) o un paragone, ma soprattutto attraverso la strada indiretta di recuperare i contorni mentali della persona, che pur narra nella dominanza della terza persona grammaticale e dei tempi della "storia". La presupposizione di un inedito sapere comune che, si è detto, è postulato dall'atteggiarsi della lingua subito nell'avvio del romanzo, è un implicito definire senza residui chi, pur rivelandosi, preferisce non abusare dell'*io*: come non ama dire altre cose che pur fa comparire dal testo.

È "eclisse" – è "forma" – anche "dire non dicendo": contro l'esplicitzza. E certo non è casuale che a Verga piacesse l'idea di un romanzo che visse da sé, senza nome d'autore, come scriveva al Torraca o, qualche mese prima, al Capuana⁴⁰. Del resto allo stesso atteggiamento si riporta l'arrivare dei personaggi, nei *Malavoglia*, «senza messa in scena», il rifiuto di «quella specie di profilo che – scrive al Cameroni – tu mi suggerivi pei personaggi principali»⁴¹; ma è contro l'esplicitzza anche la scelta di non separare «la parte [cioè la lingua] dello scrittore da quella dei suoi personaggi». E vi si ricollega il cosiddetto "non giudicare" del Verga, come egli stesso dichiara (si sa, proprio anche nell'introduzione ai *Malavoglia*) e ribadisce.

Significativa più di altre è la formulazione della già citata lettera al Filippi, a proposito di *Rosso Malpelo*, «un fior di birbone»: «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o

piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo [...]. Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo! questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dello interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata per la commozione sottintesa dello scrittore»⁴².

Ma il non giudicare del Verga – che sempre giudica! – è, di nuovo, soltanto la mancanza del "profilo" e un risultato generale composito del testo, che deriva da suoi aspetti abilmente contraddittori, eventualmente dalla somma di una serie di microgiudizi sparsi e alterni, che tra loro par quasi si elidano: per stare ai *Malavoglia*, tra i protagonisti «tutti buona e brava gente di mare» e quel «buon diavolaccio» dello zio Crocifisso. E in fondo la stessa «ngiuria» di «Malavoglia» è il rovescio del «buona e brava gente»: «come dev'essere» (e ora forse meglio si valuta il senso del già notato trapasso al presente: il narratore svela l'autore)⁴³.

La scrittura dei *Malavoglia* poggia così, largamente, sull'implicito. Ma per l'appunto, come scrive Ducrot, «il problema generale dell'implicito [...] è quello di sapere come si possa dire qualcosa senza per questo assumersi la responsabilità di averla detta, come godere, nello stesso tempo, dell'efficacia della parola e dell'innocen-

⁴² Cit., p. 8. Anche Capuana parla dell'atteggiamento non giudicante di Verga rispetto ai suoi personaggi (*Il teatro di Verga*, in L.C., *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p. 183).

⁴³ «Questo racconto è lo studio sincero e spassionato [...] è l'inizio dell'introduzione ai *Malavoglia*. Potremmo far rispondere al Manzoni del *Fermo e Lucia*: «è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni» (A. MANZONI, *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. III, Milano, Mondadori, 1954, p. 20).

⁴⁰ Lettera del 19 febbraio 1881, in *Lettere a L. Capuana*, cit., pp. 158-159.

⁴¹ Lettera citata alla nota 37.

za del silenzio»⁴⁴ («Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo [...]»).

“Eclisse”, allora, nella sintesi di lontano e vicino, nel “dire non dicendo” («del resto la più rigorosa efficacia parmi stia sempre nella sobrietà»⁴⁵) – così diverso dalla prova preliminare di strumenti, al paragone, discordi che è *Fantasticheria*, scritta in forma semiepitolare a un destinatario che fa *noi* con chi scrive, mentre il terzo sono «quei poveri diavoli»; e altre dieci volte compaiono *povero* e *poveretto* pur nella brevità del testo, oltre a «il tenace attaccamento», «questa rassegnazione coraggiosa» e così via: tutto in un palese giudicare, in un esplicito “discorso”, da una sponda diversa⁴⁶.

6. Parlare e riferire: aree indistinte e indiretto libero.

Leggiamo ancora dalla già citata lettera al Torraca. Ricordando il tentativo fatto, con i propri personaggi «primitivi», «di dare la fisionomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano», il Verga aggiunge, come in parte già abbiamo visto: «Certuni mi addebitano di non aver separato in questo metodo la parte dello scrittore da quella dei suoi personaggi; e se arrivano a concedermi venia per l'ardimento in questo, avrebbero voluto che per la diversa intonazione dello stile lo scrittore avesse fatto sentire ogni venti linee: ora son io che parlo».

Non è solo il fatto che non differiscano, per qualità di lingua e modo stilistico di trattarla, la narrazione e quanto spetta ai personaggi, è che Verga ha anche sfruttato sistematicamente

l'ambiguità strutturale situata all'incrocio tra narrazione “normale”, discorso diretto, discorso indiretto libero: tutta la zona di non distinzione grammaticale relativa, appunto, all'identificazione di “chi parla” e al parlare/riferire. Si ottiene, per altra strada, ancora, l’“eclisse”.

Torniamo un momento alla grammatica, indispensabile ad intendere il “trucco” verghiano (a toccare il segreto di quella “forma”), l'area di grammatica che riguarda appunto l'identificazione del soggetto parlante e la distinzione tra parlare e riferire il già formulato (detto o pensato) da altri: limitandoci però, per semplificare, esclusivamente alla lingua scritta con le caratteristiche della “storia” nell'accezione di Benveniste.

Per riferire l'altrui l'italiano dispone, come si sa, di vari modi⁴⁷. Il riferire con fedeltà assoluta appartiene a quel discorso diretto con cui, in un tessuto narrativo, si ceda la parola ad altri. Pura citazione, porzione chiusa, interrompe il testo con l'intervento di un altro *io* e

⁴⁴ Non ci occuperemo però del riferire con dipendente all'infinito (tipo *disse di*), che al nostro scopo risulta inutile considerare. [Per il discorso diretto, l'indiretto subordinato e specialmente l'indiretto libero, considerati in generale, cfr. da ultimo L. DANON-BOILEAU (cur.), *Les plans d'énonciation*, n. 73 di «Langages» (mars 1984); B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.] Per il Verga cfr. A. DANESI BENDONI, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nel “Malavoglia”*, in «Studi di grammatica italiana», 9 (1980), pp. 253-271. Di interesse stilistico, o prevalentemente stilistico, sull'indiretto libero (o quanto è stato così interpretato) del Verga ed eventualmente anche di altri autori: V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, rist. in *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952, pp. 221-239 (già comparso nel 1942-43); G. DEVOTO, *G. Verga e i “piani del racconto”*... (già comparso nel 1954); N. VITA, *Genesis del “discorso rivissuto” e suo uso nella narrativa italiana*, in «Cultura neolatina», 15 (1955), pp. 5-34; L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nel “Malavoglia”*, in «Belfagor», 11 (1956), pp. 37-53 (successivamente anche rist.); I. FRANGES, *Su un aspetto dello stile di G. Verga (il dialogo interiore)*, in «Studia romanica», 1, 2 (dicembre 1956), pp. 3-44; H. SØRENSEN, *Le problème...*; G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963; A. LANCI, *“I Malavoglia”. Analisi...*, pp. 373-380; G. BALDI, *Società antagonista e valori nel “Malavoglia”*, in *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 75-132 (*passim*). Ma sull'indiretto libero verghiano ora va visto anzitutto G. NENCIONI, *La lingua dei “Malavoglia”*..., §§ 5-9 e *passim*.

⁴⁵ O. DUCROT, *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica* (trad. it.), Roma, Officina, 1979, p. 20.

⁴⁶ Ancora dalla lettera al Torraca, cit.

⁴⁷ E l'esplicito interessa anche il destinatario («Diceste soltanto ingenuamente: “Non capisco come si possa viver qui tutta la vita”; ecc.).

si inserisce nella narrazione attraverso un *verbum dicendi*, *sentiendi* o assimilabile (che tuttavia può anche semplicemente restare implicito nel senso generale del contesto) per giustapposizione, con pausa, senza alcun legame sintattico esplicito.

Ora la presenza esplicita, ma sintatticamente slegata, oppure l'implicitezza, di un verbo del dire è, sì, valida chiave semantica a rivelare il riferire, ma la giustapposizione di per sé non può che genericamente indicare che nelle sue vicinanze si ritrova il detto altrui. In pratica arriva a delimitarlo esattamente solo se breve e sintatticamente compatto, ma, quando si prolunghi, non può precisare quanto si estenda nel testo che prosegue e, ancor più, all'indietro.

In un contesto scritto di "storia" il discorso diretto però già possiede, nell'insieme, buone possibilità di distinguersi dalla narrazione in cui è accolto. La distinzione infatti sarà assicurata dalla lingua stessa della "citazione" in discorso diretto, se in essa – in tutta la sua estensione – comparirà un uso, in primo luogo, nelle persone (è questo il vero elemento distintivo) e, secondariamente, nei tempi verbali e nei circostanziali di tempo e spazio, incompatibile con la "storia"; oppure se compariranno i segni grafici appositi per "l'altra voce" (virgolette o lineetta).

Se invece la porzione che il narratore concepisce come discorso diretto sarà tale da eludere l'uso del verbo, o di persona e tempo del verbo (forme nominali), oppure, riferendosi ad un "oggetto" esterno, prevederà alla terza persona tempi e circostanziali compatibili con la "storia" – e insieme non si useranno accuratamente le virgolette – è evidente che chi legge potrà trovarsi in difficoltà a definire anzitutto "chi parla" in quella porzione del testo⁴⁸: narratore, anche se linguisticamente nascosto nella "storia", o (convenzionalmente) personaggio?

⁴⁸ Qualche esempio fittizio per dare concretezza al ragionamento. «Arrivato in quel paesino, disse: "Qui è molto bello; mi trattengo senz'altro qualche giorno"»; la distinzione tra narrazione e discorso diretto d'altri è segnalata in modo addirittura sovrabbondante:

In tali condizioni la slegatezza sintattica del modo di inserimento giustappositivo apre nella scrittura una zona testuale affatto indistinta tra narratore – che parla in proprio o riferisce l'altrui – e personaggio, ossia tra narrazione non indiretta, discorso indiretto libero, discorso diretto del personaggio. E va anche detto che già il sussidio delle virgolette, quando non sia sostenuto da più forti elementi, appare un po' debole discriminante.

Sempre restando stabilmente all'interno della "storia" scritta, possiamo dire che invece col discorso indiretto si realizza nella narrazione una fedeltà, appunto, indiretta, mediata attraverso il narratore che, sia pur nascosto nel dominio della terza persona e della referenzialità, parla riferendo. Di quanto in partenza apparteneva ad altri egli si impegna a rispettare la sostanza, non necessariamente le parole, che comunque – sia pure attraverso forme varie di vicinanza al parlato sottostante o di «échappée dans le style direct»⁴⁹ – compaiono inserite pienamente nel tessuto narrativo con l'adattamento richiesto per persone, tempo e spazio.

«Disse che», «si domandava se» o forme simili, sono rivelatori non solo semantici ma sintattici del riferire (con margini molto ridotti di indeterminatezza, in un discorso indiretto prolungato⁵⁰).

narrazione di tipo "storico"; passaggio all'uso di *qui*, della prima persona, del presente; inoltre segno grafico di due punti e virgolette. «Arrivato in quel paesino, in mezzo a quella natura stupenda, si entusiasmò. "Una bellezza ineguagliabile"»; qui soltanto le virgolette rivelano il discorso diretto e senza di esse il testo presenta difficoltà d'interpretazione relativamente al problema che ci interessa; se il passo si chiudesse, per esempio, con un punto esclamativo, il problema interpretativo resterebbe lo stesso; l'intonazione esclamativa è di attribuzione inequivoca solo in presenza di virgolette, altrimenti si cade nella "zona indistinta" che accenniamo sopra (visto che anche il narratore, passando un attimo dalla "storia" al "discorso" nel senso di Benveniste, può partecipare al proprio narrare con una sua esclamazione).

⁴⁹ L'espressione è di CHE BALLY, *Figures de pensée et formes linguistiques*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 6 (1914), p. 410. Di queste "échappées" è fin troppo corrente parlare a proposito di indiretto libero, e sembra quindi opportuno ricordare che appartengono ugualmente bene all'indiretto subordinato, come ognuno può provare coniano esempi da sé.

⁵⁰ Quando un discorso indiretto subordinato si prolunga e si spezza con pause considerevoli, eliminando per esempio il *che* della dipendenza sintattica inizialmente

E nella totale omogeneità testuale col resto della narrazione appare più che mai evidente l'importanza della dipendenza sintattica, capace quasi sempre di stabilire precisi confini alle "responsabilità" e alla qualità del dire.

Ma la mancanza della dipendenza sintattica – oltre alla conseguente possibile implicitezza del verbo di dire, o simili – è per l'appunto l'elemento discriminante tra indiretto subordinato e indiretto libero. Ne nasce come conclusione ovvia che l'indiretto libero, non possedendo di per sé alcun elemento formale che lo distingua dalla narrazione, con cui in pratica si accorda in tutto, è categoria sfuggente, definibile soltanto su base semantica e stilistica, grammaticalmente inconsistente⁵¹, che annega nella narrazione (cui del resto appartiene, come l'indiretto subordinato).

Si ripete la situazione testuale già osservata ad inizio a proposito dell'inserimento del discorso diretto nella narrazione: un verbo del dire, espresso ma senza legamento sintattico con l'indiretto libero che pur semanticamente ne scaturisce, oppure addirittura implicito nel testo, dichiara il riferire, ma non ne definisce estensione e confini. Soltanto che l'indiretto libero, dicevamo, a differenza del discorso diretto considerato sopra, di per sé non ha caratteri costitutivi, formali, che lo rivelino. Al di là del breve tratto sotto l'influenza diretta del verbo del dire, si scioglie nella narrazione, affidando il suo trasparire malcerto ad altri dati semantici del testo o allo stile (o agli uni e all'altro), entità per loro natura senza sicuri confini, possibili garanzie – come vedremo – soltanto in condizioni particolari.

espressa, ne sortisce magari a distanza l'indiretto libero, ma una porzione intermedia di non definita estensione resta con statuto sintattico dubbio (indiretto subordinato o libero?).

⁵¹ Questo spiega le difficoltà e le contraddizioni, sul piano linguistico, della storia degli studi sull'indiretto libero, il quale d'altra parte ha ispirato invece più volte fini osservazioni semantico-stilistiche (accanto purtroppo a inutili o erronee pagine di interpretazioni pseudostilistiche).

Si allarga grandemente, allora, l'indistinto in cui l'indiretto libero scompare confondendosi con altro. Chi legge si trova facilmente a non poter distinguere, per lo più, fra due, a volte fra tre territori diversi: quello del narratore che "sa" e parla in modo autonomo, quello dello stesso narratore che media il già detto (pensato) da altri pur traducendolo in modo sintatticamente libero, e infine – per le forme nominali e gli enunciati "oggettivi" compatibili con le modalità della "storia", come già visto a proposito del discorso diretto – anche quello di un intervento diretto di altra voce⁵² (presenza delle virgolette a parte). Quando non entri in gioco anche, se non vogliamo dimenticare nulla, un equivocabile prolungamento di discorso indiretto subordinato.

C'è insomma tutta un'area di ambiguità, che la lingua a questo punto non risolve, tra *lui* che è personaggio-oggetto noto in partenza al narratore e *lui* trasposizione di un altro *io* che è stato tradotto o invece non privato della parola, mentre ci può essere perfino *lui* che è un terzo al di là del narratore e del personaggio.

Le incertezze del lettore diventano più frequenti nello snodarsi lento del periodo, in un suo prolungarsi sintatticamente poco strutturato, mentre si allontana nella memoria l'effetto testuale di un eventuale esplicito «disse» già trascorso e che non si riconfermi con cura via via. Questo «disse», il cui "difetto" grammaticale è quello di giustapporsi soltanto, stende appena un'ombra, o forse non la stende più, sulle estensioni appositive al già detto (uso della nominalizzazione, relative "non necessarie"), sulle causali, sulle coordinate vicine. Il suo giustapporsi, insomma, trova ancora ostacolo grave proprio nell'ulteriore giustapporsi sintattico di porzioni del testo e comunque nel suo prolungarsi: così il «disse» si offusca, o scompare, aprendosi il gioco delle interpretazioni

⁵² Se vogliamo usare delle formule visivamente evidenti, possiamo così esprimere le tre possibilità interpretative (con N = narratore; P = personaggio; < = derivazione da): 1) *io* = N; 2) *io* = N < P; 3) *io* = P.

diverse. E l'occhio del lettore attento scorre e riscalda il già letto, nel dubbio interpretativo, e il testo si mostra e si rimostra in modo diverso, distruggendo ciò che poco prima sembrava "logicamente" assodato (come – diciamo – quei pavimenti a losanghe, di instabile visione, che ora sembrano sfaccettarsi concavi ora convessi).

L'indipendenza sintattica permette all'indiretto libero anche l'intonazione interrogativa o esclamativa del periodo (vietata invece all'indiretto subordinato), forma che veramente esula dalla referenzialità – quindi in senso rigoroso dalla "storia" – e comporta *io/tu*: ma anche così, spesso, non migliora la certezza grammaticale del tipo. Possono restare aperte, per le interrogazioni o esclamazioni, soluzioni interpretative diverse e, analogamente a quanto osservato sopra, ci sono situazioni testuali in cui ci si può legittimamente domandare se chi interroga o esclama sia il narratore che "sa" e partecipa, abbandonando un momento il terreno della "storia", o lui stesso che, puro cronista, semplicemente riporta l'emozione altrui, o non sia invece, senz'altro, autonomamente il personaggio. Le tre ipotesi interpretative del resto possono riaffacciarsi, oltre che di fronte a singole espressioni interietive di delimitata estensione, che compaiano all'interno del periodo, anche – nei passaggi dalla "storia" al "discorso" di Benveniste – di fronte a sbalzi di un tempo verbale o a scatti di tempo-spazio nei circostanziali di tempo e di luogo.

In questa mancanza di univocità e di esplicitezza del testo, nelle zone dell'indistinto, può accadere che fatti stilistici di *langue* (per parole o schemi sintattici) siano impiegati a dare particolarmente effetti di parlato o più specificamente di parlato popolare, non appartenenti al resto della narrazione, o che conoscenze anteriori relative al narrato o comunque elementi di natura concettuale svelino, per esempio, le "idee" del personaggio. In questo caso potrà escludersi, con diverso grado di certezza, l'interpretazione: "è il narratore che parla autonomamente", restando aperto il testo alle altre soluzioni.

7. Ancora l'"eclisse".

Si può ovviare, certo, all'indeterminatezza costitutiva dell'indiretto libero, costellando il testo, quanto occorra, di «disse» o «pensava», stabilendo precisi trapassi, distinguendo in modo inequivoco la parte dei possibili attori nel testo: ma se non si vuole? Il Verga dei *Malavoglia* («Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere», ebbe poi a dire ad altro proposito⁵³), ascoltando gli altri e sé stesso, o le sue personali diverse verità, ha trovato un altro schermo, altra splendida possibilità di celarsi – oltre che nella già considerata sintesi di diversa distanza e nell'implicito del testo – proprio in quell'area che sfuma tra narrazione libera non indiretta, indiretto libero, discorso diretto d'altri: l'area di voce non definita, di difficile o non risolta identificazione del soggetto dell'opinione. L'ha usata nel silenzio del testo (e anche la terza persona, come non-persona, è silenzio) con asciutta bravura, da far discutere generazioni di studiosi su problemi interpretativi del genere accennato (la "forma" dei *Malavoglia*).

Si riconsiderino, allora, quanto continuo anche in questa direzione ("chi parla? chi pensa così?") certe altre caratteristiche della scrittura dei *Malavoglia*: quel periodo che non si vuole concludere e si aggiunge a sé stesso⁵⁴, facendosi via via, come il parlare o il pensare, giustappositivo, quegli *e* per esempio dove altri avrebbe spezzato con un'energica pausa, il *che* vago coordinativo, le relative appositive che si prolungano oltre l'usato. E poi il «non aver separato [...] la parte dello scrittore [noi diciamo "narratore"] da quella dei suoi personaggi», accomunati nel tipo di lingua che adoperano come nell'orizzonte in cui si muovono, dal ripetersi delle parole a quell'aria, condivisa, di già noto, naturale,

⁵³ ORETTI, *Alla scoperta...*, p. 116.

⁵⁴ Cf. E. GIACHERY, *Il "periodo lungo"* [verghiano], rist. nel vol. *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, p. 32; NENCIONI, *La lingua...*, § 11 e *passim*.

“necessario” (l’“uniforme intonazione” dell’opera). E quella curata ritornante ripresa che lega tra loro voci uguali o diverse del testo, che si richiamano e si rispondono, distinguendosi e confondendosi a un tempo («Guardate quante stelle che ammiccano lassù», «Le stelle ammiccavano più forte [...]», 44). E il vario riapparire velato dell’io narrante in una narrazione che pur aspira a essere “storia”: dove allora il comparire inaspettato di un presente di un verbo, cos’è?⁵⁵

Componenti varie cospirano così nei *Malavoglia* proprio nel senso opposto al far sentire “ogni venti linee: ora son io che parlo”⁵⁶. E mentre la legatezza e la ricercata compatta monotonia dell’opera – forma e contenuto – unificano nella “cultura di Trezza” la figura del narratore con quella dei diversi personaggi, la neutrale grammatica dei territori del testo non definiti, quanto all’identificazione del soggetto e al parlare o riferire, non trova qui gli appigli stilistici di altri testi (vistosa differenziazione stilistica tra narratore e personaggio), a volte neppure semantici relativamente alle “idee”.

È così che studiosi diversi hanno discusso, interpretando diversamente, passi famosi («Le stelle ammiccavano più forte [...] – così pensava Mena [...]», 44: per esempio⁵⁷). È accaduto,

soprattutto, che la non chiarezza costituzionale dell’indiretto libero, indagato particolarmente nel complesso garbuglio dell’“eclisse” verghiana, sia stata all’origine di un fraintendimento critico, variamente ripetuto. Appena qualche cenno già equivoco o equivocabile in questo senso si ritrova fino dalle pagine di Russo⁵⁸, ma ha segnato gli studi critici sulla tecnica scrittoria del Verga in primo luogo la stabile, a nostro avviso indebita, dilatazione dell’indiretto libero, con Spitzer, a categoria critica del «raccontare gli avvenimenti come si riflettono nei cervelli e nei cuori dei [...] personaggi». Secondo Spitzer diventa “erlebte Rede” (dicitura tra l’altro largamente adottata, ma già di per sé aperta all’equivoco⁵⁹) anche l’inizio del romanzo, che darebbe «l’illusione di esser presenti al parlare di un ente collettivo, di un “coro”», poiché, per esempio, già la prima similitudine «riflette il paese»⁶⁰.

L’intera opera «dal primo fino all’ultimo capitolò» risulterebbe così caratterizzata da una «filtrazione sistematica» corale: che è prospettiva critica di per sé dotata di non poco fascino, ma che porta diritto, se mantenuta proprio così, e non ci sembra

⁵⁵ Ed eliminiamo senz’altro con WEINRICH, *Tempus...*, pp. 239-247, la pretesa necessità del presente per le cosiddette “verità eterne” (ricordiamo il già cit. «da che mondo era mondo»).

⁵⁶ Cfr. per altra materia, Proust: «Le subjectivisme de Flaubert s’exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes [...]»; e poco più avanti: «cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu’elles se confondent avec le reste [...]» (M. PROUST, *A propos du “style” de Flaubert*, in «Nouvelle Revue Française», tome 14, janvier-juin 1920, p. 77).

⁵⁷ Devoto considerava l’intero passo, a proposito di “piani stilistici”, “filtrato” attraverso Mena («questa natura [...] è dentro l’animo del personaggio Mena»; art. cit., p. 206). Spitzer, in risposta al Devoto (il cui saggio, si è detto, era comparso nel 1954), lo attribuiva senz’altro, sempre nella sua intenzione, all’indiretto libero di Mena, distaccandosi in questo dalle sensibili osservazioni di Günther che già ponevano approssimativamente “nel mezzo” l’inizio dell’indiretto libero («mi sembra che il cuore di Mena aveva “cominciato

a battere” anche prima, benché meno percepibilmente – nella natura che sembra pervasa tanto dall’anima di Mena [...]»; d’altra parte Mena «è un “essere corale” che pensa con l’anima folklorica del villaggio [...]»; *L’originalità...*, p. 42). Tralasciamo rinvii a lavori successivi di altri studiosi.

⁵⁸ L. RUSSO, *G. Verga*, Bari, Laterza, 1966 (rist. della VII ed. del 1963; ma il cap. sulla lingua fu aggiunto già nella III ed. del 1941), pp. 333-334 (cfr. soprattutto, a proposito del passo di *Malavoglia* 60 «Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna, davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere [...]»: «Nemmeno nella prima parte del periodo c’è mai lo scrittore che descrive, ma sono gli stessi paesani che espongono le loro impressioni [...]»; poco dopo, ma in verità per altro passo del Verga, Russo nomina lo «stile indiretto libero», facendo il nome di Bally).

⁵⁹ Cfr. anche l’avvertimento di WEINRICH, *Tempus...*, p. 232, a proposito di «discorso vissuto»: «non si tratta affatto di un procedimento stilistico ma dell’uso assolutamente regolare, anche se non privo del tutto di qualche accorgimento, dei segnali di comunicazione sintattica [persone, tempi, verba dicendi ecc.]. Guardiamoci, in specie, dal darne un’interpretazione psicologica prematura». Con la dichiarazione conseguente: «La designazione che mi piace di più è discorso indiretto libero».

⁶⁰ Cfr. del resto anche DEVOTO, *G. Verga e i “piani del racconto”*, pp. 207-208.

vantaggioso, alla "distruzione del narratore", a nostro parere "eclissato", non scomparso. L'indiretto libero è per una sua natura sintatticamente slegato da "dire", "pensare" o verbi analoghi, che possono anche essere impliciti, non totalmente assenti. Si discuterà, certo, in tanti casi, sull'essere o non essere implicito un "dire" o un "pensare" (il Verga si è studiato proprio di metterci in questo imbarazzo) e forse sarà opportuno concludere che allora siamo nell'indistinto, in terreno neutrale per definizione, ma l'originalità inedita della "cultura di Trezza" non deve, crediamo, metterci nell'imbroglione di definire "sentito dire" tutto ciò che a quella cultura appartiene. Non ci sembra utile equiparare indiretto libero e "immedesimazione". Meglio era da questo punto di vista restare alle felici formulazioni critiche, di aspetto non tecnico, del pur malevolo Scarfoglio, riprese poi e diffuse dal Russo («Egli cerca, con effetti prospettici, di dare non già il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo»; «il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato»⁶¹).

Sarà opportuno dunque attribuire all'indiretto libero non più di quanto gli spetta, lasciando all'ambiguo ciò che tale vuol essere, lasciando anche la sua più giusta parte "non riferita" al narratore, non più ridotto a sfumare in una corallità cui pure nel fondo appartiene, ma da cui la sua voce emerge: dichiariamo insomma narrazione non indiretta tutto ciò che, come si dice con i termini della linguistica, "non è marcato" in senso diverso (come l'inizio del romanzo, per esempio; e ciò che "marca", che rende indiretto, è "dire" o "pensare").

Non sono di per sé le *e* che si aggiungono a un periodo in modo inaspettato nella nostra tradizione, né un altrettanto inaspettato *il quale*, né i tanti andamenti sintattici e fraseologici "parlati" che fanno scattare l'indiretto libero, anche se per esempio certe

coordinazioni molli possono svincolare più o meno da un «diceva che» precedente e se in genere tutto ciò che sentiamo appartenere stabilmente alla lingua parlata (mentre nello scritto magari potremmo aspettarcelo normalmente soltanto in un dialogo) ci richiama le voci del paese – una delle quali però, non dimentichiamo, è il narratore. E così l'imperfetto monotono, immutabile del Verga non è il tempo tipico dell'indiretto libero, anche se poi forse lo è: è, prima, il tempo tipico della narrazione – e della narrazione del Verga – della quale anche l'indiretto libero, come l'indiretto subordinato, fa parte.

È radicato in noi che un capoverso che inizia con «Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello»,⁶² sia trascrizione di una voce; data anche la plausibilità concettuale, facilmente quindi lo si interpreta come risposta alle appena apprese maldicenze di «don Silvestro, il segretario» («un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello [...]»). Partecipa della nostra stessa cultura, il Verga ha usato queste nostre reazioni, che erano le sue, per la durata del libro. Ma per il passo citato, stile parlato a parte (che niente vieta di attribuire senz'altro al narratore, in un libro come questo), si potrà discutere tra due possibili interpretazioni, narrazione non indiretta e indiretto libero (concordando anche eventualmente sull'implicito di un "rispondere", conseguente al "predicare" di don Silvestro). Solo che già il discutere è segno d'ambiguità testuale e forse è saggio dire che non si sa se il narratore semplicemente parla (risponde) o parla riferendo il detto (una risposta), perché qui come altrove chi scrive gradisce l'indistinto.

E a che punto – «Le stelle ammiccavano più forte [...]» – per dirla con lo Spitzer, «comincia a battere» il cuore di Mena?

⁶¹ E. SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, rist. di Napoli, Bideri, 1920, p. 122.

⁶² Cfr. i lavori citati di DEVOTO, p. 209, e SPITZER, pp. 39 e 50.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; – così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Dopo il dialogo, sommerso il narratore riprende notazioni sue e d'altri (le stelle, il mare), ne aggiunge di non prevedibili: «i tre re» mai nominati prima, ma trattati al solito come ovvi, e inoltre commentati («come Sant'Andrea»), s'intende dall'*io* nascosto del narratore. Poi la "zumata" di un presente («il quale è tanto grande [...]») e subito, in linea: «potesse» e «arriverebbe»), che inequivoca dice *io*: del narratore di paese, per chi legga la prima volta. Poi ancora il ritornare alla distanza usata («c'era pure [...] a quell'ora») e il riprendere elementi già noti. Fin dove ha senso, all'indietro, quel «così pensava Mena», che ora arriva inatteso, anche se preparato dall'indugio meditativo che precede?

Chi rilegga, certo, sente in altro modo, e più d'uno ha scritto che «il quale» dà inizio all'indiretto libero (sopra abbiamo ricordato anche interpretazioni diverse)⁶³. Si osserverà inoltre che il brano con i tempi non "storici" è, come l'intero passo del resto, un

⁶³ Naturalmente, se «pensava» fosse ad inizio del capoverso, non avremmo troppi problemi e l'intero passo apparirebbe meditazione, riferita, di Mena. Il sintagma «come Sant'Andrea» sarebbe in origine parola di lei e il passaggio al presente sarebbe una delle "échappées" dirette che l'indiretto libero permette. O veramente, ad essere proprio precisi, bisognerebbe dire che la porzione alla terza persona del presente, pur contenuta in quel caso in un compatto indiretto libero di "storia", potrebbe più giustamente essere definita zona indistinta tra indiretto libero e senz'altro discorso diretto. Qui occorrerebbe uno studio più approfondito sulle "échappées" dell'indiretto libero della "storia".

enunciato "oggettivo", dove sempre si parla di qualcosa o qualcuno al di fuori del narratore e del personaggio: è il terreno tipico delle tre possibili soluzioni all'ambiguità del testo (e infatti, se quel brano fosse tra virgolette, leggendo con attenzione non mancheremmo di dire che è discorso diretto). Allora, forse in questo caso è giusto lasciare sospesi gli interrogativi.

Il Verga usa la sapienza stilistica del lettore, la sua logica, il suo intendere via via le idee e il sentire dei personaggi: diciamo, per truffarlo, per accrescere attraverso il significato l'ambigua grammatica che pone l'interrogativo "chi parla? chi pensa?". Abbiamo detto infatti che anche per questa strada si ritorna all'"eclisse". Del resto proprio alla domanda appena formulata si ritorna, a tratti, attraverso altri dubbi ("che pensa chi scrive? per lui chi ha "ragione"?").

Nel proprio perseguito celarsi il Verga prende la maschera del narratore che riporta non solo il suo vedere e sentire, ma quello che "logicamente" ha visto e imparato, con una sorta di imperturbabilità dubitabile, che nasce anche dal sommarsi di giudizi diversi e opposti, messi perfino, quasi fosse normale, a contatto di gomito.

Così è nel famoso passo sullo zio Crocifisso ad apertura del quarto capitolo⁶⁴:

Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di «buone parole e mele fradicio», per questo lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e diceva che «alla credenza ci si pensa». Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, e se qualcheduno andava a chiedergli dodici

⁶⁴ Cfr. anche Russo, *G. Verga...*, pp. 332-333.

tari glieli prestava subito, col pegno, perché «chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno» a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e colle colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perché «coll'interesse non c'è amicizia». Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come S. Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, [...].

Il parteggiare per i Malavoglia e i poveri del paese si alterna qui col parteggiare per lo zio Crocifisso, ora con alternanza esplicita («Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di "buone parole e mele fradicie", [...]», contro: «Egli era un buon diavolaccio» ecc.) ora in modo un po' meno palese ma più facilmente interpretabile circa il "prender partito" (stretto legame sintattico tra parole che portano contenuti opposti e che si direbbero, e a rigore non sono perché il testo non è nettamente "marcato" in tal senso, eco di voci diverse, contendenti: «glieli prestava subito, col pegno» o «Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso»). In questa intessitura durevole di contenuti discordi, che accostati si scontrano e che hanno il sapore di opinioni ascoltate, l'indiretto libero quasi non compare (ce n'è un solo breve passo, legato a: «dicevano quelli che non erano mai contenti»⁶⁵; ci sono poi l'indiretto subordinato e il discorso diretto). Ma la narrazione è giocata, s'intende, con abilità malandrina, sul contenuto "logico" del testo.

⁶⁵ Il "dire" si riflette all'indietro, come soluzione minima, su: «le quali erano false come Giuda»; mentre ciò che precede diventa zona (quanto estesa?) di possibile duplice interpretazione. In avanti la sua influenza par certa su: «ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come S. Francesco», dove si incontra l'unico presente del verbo, s'intende, al di là dei passi in discorso diretto tra virgolette (dunque l'io che si pone al presente sarebbe quello del narratore che riferisce). Oltre, dopo il punto e virgola e la e, la ripresa dello stesso soggetto grammaticale di tutto il passo ai tempi della "storia" riaggancia alla narrazione non indiretta.

E allora, tirando un po' le fila di questa parte, si potrà forse constatare che la cifra del libro lentamente s'illumina attraverso una considerazione scientifica della lingua (la lingua che il Verga ha usato come un linguista consumato), attraverso l'attenzione alle sue strutture storiche, alla sua grammatica, al suo significare, mediante l'uso di categorie e strumenti tecnici definiti e con caratteristiche di esattezza. Ambiguità grammaticale, implicito, lontano/vicino: "eclisse", silenzio del testo, imperturbabilità dubitabile (certo, ché i *Malavoglia* "sono" il dolore del Verga).

8. Italiano "siciliano" (lontano vicino).

Ma in altro ritorna, ancora, la sintesi di lontano e vicino.

Verga scrive in italiano, un italiano che è stato detto anche "dialettale"⁶⁶. A parere di Pirandello «questa "dialettalità" del Verga è una vera creazione di forma, da non considerare perciò al modo usato, come "questione di lingua", notandone lo stampo sintattico spesso prettamente siciliano, e tutti gli idiotismi. Qua "idiotico" vuol dire "proprio". La vita d'una regione nella realtà che il Verga le diede, come la vide, come in lui s'atteggiò e si mosse, vale a dire come in lui si volle, non poteva esprimersi altrimenti: quella lingua è la sua stessa creazione»⁶⁷.

E infatti si legge nell'intervista di Ojetti: «Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da

⁶⁶ Sulla dialettalità dei *Malavoglia*, cfr. ora NENCIONI, §§ 15 e 16 [e F. BRANCHI, *L'autografo dei "Malavoglia"*, nello stesso vol. de *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi, pp. 515-562].

⁶⁷ *Discorso alla R. Accademia d'Italia*, cit., p. 395 (o, con lievi varianti, *Discorso di Catania*, cit., p. 417).

alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile»⁶⁸.

Questa personalissima concezione dello stile poggia sulla sintassi della lingua in quanto sintassi del pensiero: il "periodo" è ciò che noi chiamiamo sintassi linguistica di superficie e insieme è legarsi di parole, è prospettiva, sintesi di distanze, immagine, non detto, è l'intera "forma" dell'opera⁶⁹. Così va inteso anche il passo della lettera del Verga al Del Balzo del 28 aprile 1881: «sino a quando ci culleremo nella solita nenia delle frasi lisce da 50 anni, non avremo una vera e seria opera d'arte in Italia»⁷⁰.

Il discorso è così generale, totale, che tocca palesemente tutto quanto abbiamo cercato finora di vedere e intendere nella tessitura linguistica dei *Malavoglia*. Tocca naturalmente anche la "dialettalità" in senso stretto.

«Tono locale», «colorito» o «colore locale» sono parole che Verga adopera ad indicare una certa componente della sua scrittura. Anche «fisionomia»: la «fisionomia caratteristica siciliana, – scrive – come io ho cercato di renderla nell'italiano» (così al Rod il 18 aprile '81, a proposito di *Vita dei campi*⁷¹); e per i *Malavoglia*, abbiamo visto, dichiara al Torraca di aver tentato, con «quegli uomini primitivi» dalla «lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani», «di dare la fisionomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano»⁷².

Un italiano, allora, d'animo "primitivo" e siciliano, si potrebbe dire un siciliano popolare concettuale "non linguistico", divenuto intellegibile, che non è ma traspare: semantico e

sintattico, e soprattutto con quanto alla lingua sta dietro, di orizzonte, di vita, di concreto (diventa dunque "siciliano" anche, a volte, l'articolo determinativo o l'uso assoluto del nome proprio: come, dicevamo sopra, il narratore più che nel dire *io* si svela attraverso la strada indiretta dei suoi contorni mentali). Una dialettalità di fondo, anche questa «lavoro di ricostruzione intellettuale», di scavo alle proprie radici, ritrovata dalla distanza dell'italiano («da lontano»), divenuta sua componente: «perché il pensiero nasce in italiano – scriveva in una tarda lettera a Capuana – nella nostra mente *malata di letteratura*»⁷³. Quale italiano? – sarà pur legittimo domandarsi, ma qui preme di più che la "forma" dei *Malavoglia* richiedeva anche la "fisionomia" dell'"intelligere" siciliano.

Benché naturalmente il fondo possa arrivare a colorare in senso locale la superficie linguistica – nelle parole singole, nelle immagini, nella morfosintassi – già il Russo notava ed è stata più volte confermata la scarsità complessiva di sicilianismi vistosi nei *Malavoglia* (e in genere nel Verga siciliano).

Molti invece, e per lo più ancora da scoprire, quelli nascosti, profondi – fatti anche, di nuovo, di coincidenze con l'italiano e costituenti così quasi un possibile doppio strato della lingua – oppure visibili ma d'aspetto giudicato intellegibile: *gente di mare* per esempio, I e 243⁷⁴ (cfr. in *Fantasticheria*, 130: «Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori; "gente di mare", dicono essi, come altri direbbe "gente di toga"») o *faccia di pipa*, 426⁷⁵; l'uso

⁶⁸ *Alla scoperta...*, pp. 116-117.

⁶⁹ Cfr. anche Russo, *G. Verga*, cit., p. 334.

⁷⁰ In *I grandi romanzi*, cit., p. 767.

⁷¹ VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 30.

⁷² Cfr. anche nella lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878, dove a proposito del progettato ciclo di romanzi, allora col «titolo complessivo della *Maree*», ritorna insistentemente «fisionomia»: «Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica [...]»; «Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti»; ecc. (in *I grandi romanzi*, cit., p. 752).

⁷³ Lettera senza data, ma del 1911: *Lettere a L. Capuana*, cit., p. 215. Cfr. allo stesso Capuana il 31 maggio dello stesso anno: «Cangiu pinna pirchi 'nta stu linguaggio cu vossia mancu scriviri sacciu» (ivi, p. 217).

⁷⁴ Per singoli riferimenti lessicali o fono-morfo-sintattici mi sono valsa regolarmente delle concordanze dei *Malavoglia* (ed. 1881) elaborate dal CNUCE per l'Opera del vocabolario dell'Accademia della Crusca e ivi consultabili [ora presso il Centro studi CNR Opera del vocabolario italiano].

⁷⁵ Cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», 14 (1980), pp. 290-291.

particolare di *battesimo* («non voleva vederli più nel battesimo porco che quell'altro porco di don Giammaria gli aveva messo in fronte», 208, e «faceva il giro lungo per non vederli neanche nel battesimo», 372, in questa seconda occorrenza senz'altro nel senso di 'fronte, faccia'; al confine tra lessico e fraseologia)⁷⁶ o di *situare* («tu pure ci hai i tuoi ragazzi da situare», 328, e «prima bisogna maritare la Mena, ed anche la Lia, e situare i tuoi piccini», 330)⁷⁷; *assai* sempre posposto all'aggettivo o al sostantivo («Qui è meglio assai!», 193; «hanno visti guai assai!», 327; «dei peccati doveva avercene grossi assai», 359)⁷⁸, *sempre* anteposto in un caso al verbo di forma non perifrastica («Chi ha il cuor contento sempre canta», 44)⁷⁹ o l'ausiliare *avere* con un verbo pronominale («Non ce li abbiamo mangiati, i suoi lupini», 116; «con certi occhi, che [...] sembravano vuoti come se la morte se li avesse succhiati», 303)⁸⁰.

Ed è singolarmente interessante che anche tra le correzioni mostrate dal manoscritto dei *Malavoglia* e recentemente rese note

⁷⁶ Cfr. G. ALFIERI, *Innesti...*, p. 278; A. LEONE, *L'italiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 104.

⁷⁷ Cfr. R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in «Linguistica e Letteratura», 2 (1977), 1, p. 26.

⁷⁸ C. PASSERINI TOSI, *Due tecniche diverse di spogli lessicografici selettivi*, in «Lingua nostra», 30 (1969), p. 85. È obbligato invece l'esempio di 68, in un proverbio con rima «guai/assai». Piuttosto rara risulta invece la posposizione di *assai* rispetto all'aggettivo – e viceversa frequente l'anteposizione – da *Una peccatrice a Tigre reale e Eros* (e ciò depone a favore della nostra interpretazione di cosciente sicilianismo); cfr. N. PATRINO, *Language in G. Verga's early novels*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1977, p. 42, § 2.3.2.

⁷⁹ Cfr. la forma corrispondente del proverbio siciliano in PAPPALARDO, *Il proverbio...*, p. 153, [o ALFIERI, *Il motto...*, p. 296,] e la posizione di *sempre* negli esempi di G. TROPEA, *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne, 1976, p. 120, s.v..

⁸⁰ Cfr. AMBROSINI, *Proposte...*, p. 29; F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di G. Verga*, Atti del I Convegno di studi (1979), Catania, Fondazione Verga, 1981, p. 286. Inoltre M. SINISCALCHI, *Idiotismi voci e costrutti errati di uso più comune nel Mezzogiorno d'Italia*, Trani, Vecchi, 1889, s. «Ausiliarj» e «Verbi riflessivi»; TROPEA, *Italiano...*, p. 15; S.C. SGROI, *Lingue in contatto, italiano regionale e italiano di Sicilia*, in «Rassegna italiana di linguistica applicata», 11, 3 (1979)-12, 1 (1980), p. 202; LEONE, *L'italiano regionale...*, p. 127. E anche G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (trad. it.), Torino, Einaudi, 1966-1969, vol. III, § 731.

da Nencioni⁸¹ si possa a volte intravedere in fieri lo stesso consapevole indirizzarsi verso il sicilianismo intellegibile: «Non lo so. Venni per vedervi», 460⁸², che corregge un precedente «Non lo so, rispose 'Ntoni. Son venuto per vedervi».

Sicilianismi semantici e sintattici, «l'intimo [...] di quella parlata»⁸³, di alcuni dei quali dunque si potranno anche stabilire con esattezza i confini, ma anche sicilianismi innanzitutto per il Verga, che l'esame «spassionato» dall'esterno potrà anche sottolineare la flessibilità dell'italiano in cui tranquillamente può amalgamarsi o sparire senza lasciar traccia, o quasi, una movenza o una regola siciliana.

Lo studioso di forme e di parole trova corrispondenze anche tra siciliano, o italiano di Sicilia, e altre possibili specifiche componenti – ove siano distinguibili⁸⁴ – della lingua dei *Malavoglia*. Il toscano vivo, per esempio, coincidente anche con altri usi popolari e correnti dell'italiano: *che* ad introdurre interrogative («Che ce la daresti voi vostra nipote Mena?», 24; «Che non ci pensate a maritar la vostra Mena?», 31; «Che non avevi paura a

⁸¹ *La lingua...*, § 20.

⁸² Cfr. G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, rist. 1973, p. 58; i citati PATRINO, pp. 68-70, §§ 2.6.5-2.6.5d, e BRANCIFORTI, *Alla conquista...*, p. 286; e inoltre ROHLFS, vol. II, § 567. Per l'uso ipercorrettistico del passato prossimo nel Verga, cfr. S. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e "italiano di Firenze": l'ordito linguistico di "Storia di una capinera"*, in *I romanzi fiorentini di G. Verga*, Atti del II Convegno di studi (1980), Catania, Fondazione Verga, 1981, p. 202; e nell'italiano di Sicilia dei nostri giorni i lavori citati di TROPEA, pp. 35-36 e 130, SGROI, pp. 201-202, e LEONE, p. 128.

⁸³ A proposito dei *Promessi Sposi*: G. DE ROBERTIS, *Il Vocabolario del Cherubini*, in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 97. Ma cfr. anche il Verga nella lettera al Cameroni dell'8 aprile 1890: «[...] la forma che è così intima, necessaria cosa fusa col pensiero stesso» (in *I grandi romanzi*, cit., p. 777).

⁸⁴ *Cenciaiuolo*, per esempio, di una lettera del Verga (quella al Paola Verdura, cit. già alla nota 72; scritta da Milano) per lo scrivente è italiano scolastico e di vocabolario oppure è toscano o ancora italiano "giusto" di Milano (se "giusto" a Milano è quanto altri preferirebbe dire "corretto") o tutto questo insieme? Per *cenciaiuolo* nell'italiano di Milano del tempo, cfr. il mio *Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Errera*, in AA.VV., *Studi di lingua e di letteratura lombarda offerti a M. Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, vol. II, p. 959.

quest'ora nella *sciara?*», ivi; ecc.)⁸⁵ o *gli* pronomi obliquo con funzioni ampliate, per esempio nel senso di "le" («La cugina Anna ne aveva la casa piena [di topi], da che gli era morto il gatto», 26; «il mare [...] non pareva più quello che gli aveva rubato il marito alla Longa», 59; «La Mena [...] si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto», 62; ecc.)⁸⁶.

Del resto a quest'epoca ogni andamento parlato dimesso, ogni scatto d'espressività suona "dialettale" anche solo in quanto italiano non scritto, e in realtà, esaminato, è largamente familiare e colloquiale, più diffuso di quanto ognuno, da sé, creda: ma per il Verga è italiano/siciliano, e ai *Malavoglia* così appartiene di diritto: «[...] quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche nell'italiano – scrive al suo traduttore – formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro»⁸⁷.

Anche qui il Verga è distante (italiano) e a un tempo vicino, immedesimato, fedele (dialettale), secondo «la felice intuizione d'artista con cui [...] colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato», come subito riconosceva Capuana all'uscita dei *Malavoglia*⁸⁸. Dialettale senza esserlo, anche in questo modo il Verga ha piegato l'italiano all'"idea" dei

⁸⁵ Cfr. G. COSTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 142; AMBROSINI, *Proposte...*, p. 29, n. 51. Inoltre i citati studi sull'italiano di Sicilia: di TROPEA, p. 40; SGROJ, pp. 191-192; LEONE, p. 133. E d'altra parte, per esempio, S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961 e sgg., s. *che*, § 18, col. II; ROHLFS, *Grammatica storica...*, vol. III, § 757; P. FANFANI, *Voce e maniere del parlar fiorentino*, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1870, s.v.

⁸⁶ Cfr. i citati RUSSO, p. 330; AMBROSINI, *Proposte...*, p. 29, n. 51; BRANCIFORTI, *Alla conquista...*, p. 279. Inoltre SGROJ, p. 203; LEONE, p. 123. E infine, per esempio, il *Dizionario* del BATTAGLIA, s. *gli*; la grammatica del ROHLFS, vol. II, §§ 457-459; P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra, 1863, s.v.; ecc.

⁸⁷ Lettera al Rod del [circa 7] dicembre 1881, in VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., pp. 48-49.

⁸⁸ Capuana, *I Malavoglia*, in L.C., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 84.

Malavoglia. E si torna al giudizio di Pirandello sulla "creazione" verghiana della lingua: con cui si accordano le parole di Debenedetti: «il Verga buono ha creato quel suo straordinario linguaggio nel crinale tra lingua e dialetto; ma l'autenticità di quel linguaggio non viene dai prestiti che l'artista si sia fatti sul parlare siciliano; viene dall'identità di origine tra il parlar siciliano e quel parlare, cioè dal fatto che scaturiscono dalla stessa matrice»⁸⁹.

La questione della "forma" dei *Malavoglia* si distilla insomma anche nel connubio consapevole tra "codice" italiano e "intelletto" siciliano, o meglio tra come il Verga sentiva quel "codice" e quell'"intelletto".

Non che, naturalmente, anch'egli non avesse per l'appunto i suoi problemi di codice, anzi variamente testimoniati, prima e dopo l'esperienza varia dell'"ascoltare" l'italiano colto dell'uso, e dunque non solo in età giovanile⁹⁰, attestati tra l'altro proprio negli stessi *Malavoglia*: da *gazzara* («i passerì vi facevano gazzara sino al tramonto», 176)⁹¹ a *dippiù*, 58⁹² o *diggià*, 300 e 312⁹³, al più volte ripetuto *rastrello* 'cancello' («il primo che glielo disse [...] fu compare Alfio Mosca, dinanzi al rastrello dell'orto», 76, e poco

⁸⁹ Verga narratore senza "conversione"..., p. 421.

⁹⁰ Per le opere fino al 1875 cfr. *passim* i lavori citati di PATRUNO, BRANCIFORTI, *Alla conquista...* RIOLO. Ma nel cit. RAYA, *La lingua del Verga*, si segnalano per esempio particolarità grafiche meridionali e spie morfologiche di un pensare in siciliano da tarde lettere del Verga (pp. 64-66). Cfr. anche la rec. di P. Bongrani alla più volte nominata ed. delle lettere al Capuana curata dallo stesso RAYA, in «Lingua nostra», 37 (1976), p. 55. Si ricorderà infine la testimonianza dello Scarfoglio, del 1885: «Tranne i Toscani, tutti gli Italiani quando si trovano a discorrere con persone che non sieno del loro paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male. Ho notato ultimamente questo fatto nella propria persona di Giovanni Verga. Noi parliamo un giorno lungamente insieme, e io notavo lo stento e l'imperfezione del suo italiano, com'egli, certamente, si scandeleva della sconcezza del mio» (*Il libro di don Chisciotte...*, p. 122).

⁹¹ Cfr. PASSERINI TOSI, *Due tecniche...*, p. 85.

⁹² Cfr. i citati PATRUNO, p. 34, § 1.7.8; LEONE, p. 76, n. 11 (e infatti anche TROPEA, p. 24).

⁹³ Cfr. PATRUNO, pp. 73-74, § 2.7.3. Anche in VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 101 (lettera del 6 gennaio 1887).

oltre: «La Mena teneva in mano il nottolino del rastrello, ma non si risolveva ad aprire», 77; inoltre 152, 162 e 446)⁹⁴.

Ma il sicilianismo involontario (quando si sia in grado di dichiararlo tale), il toscanismo d'uso (magari, come spesso accade, pur non privo di qualche circolazione, come *grullo*: «Tu poi sarai sempre uno sciocco che non saprai fare gli affari tuoi; uno di quei grulli che abbaiano alla luna! un chiacchierone!», 283⁹⁵) o anche il milanesismo (troncamento davanti a "s + consonante": «in quel gran sbalordimento», 9; «a gran stento», 153; «un gran squallore», 306; o addirittura «aveva un bel sgridarlo», 149; «Avete un bel strillare», 175⁹⁶; oppure per il lessico: *tondo*, sost. 'piatto': «i monelli diedero il sacco al tondo», 178⁹⁷) in fondo non toccano il problema della "forma".

⁹⁴ Cfr. gli studi citati di RAYA, p. 54, e LEONE, p. 21, n. 9. Cfr. anche l'italiano di A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1868, s. *rastreddu*: «Porta fatta di stecconi: *rastrello*, *cancellolo*» (formulazione identica già nel Mortillaro, di cui vedo l'ed. 1862).

⁹⁵ Cfr. per esempio s.v. i citati *Dizionario* del BATTAGLIA, *Vocabolario dell'uso toscano* del FANFANI, ecc. Ulteriore documentazione anche nel mio *Il lessico della "Tancia" di M. Buonarroti il Giovane*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 119-120.

⁹⁶ In 99, per esempio, invece: «Bello stare deve essere da quelle parti!». Per le modalità tradizionali del troncamento in italiano, cfr. A. CAMILLI, *Pronuncia e grafia dell'italiano*, a c. di P. Fiorelli, Firenze, Sansoni, 1965, § 96; Ž. MULJAČIĆ, *Fonologia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1972, § 38.

⁹⁷ *Tondo* in questo senso è dato come italiano di Milano nell'attento lavoro di R. e E. ERRERA, *Voci e modi errati. Saggio di correzione di idiotismi e d'altri errori dell'uso milanese*, Milano, Albrighti-Segati, 1898; le autrici consigliano i previsti lettori milanesi (il volumetto è «destinato specialmente alle scuole») di sostituire *tondo* con *piatto* (pp. 13-16). Per altre testimonianze e giudizi su questa parola (che è compresa nel glossario del RAYA, *La lingua del Verga...*), cfr. il mio *Italiano a Milano a fine Ottocento...*, s.v. In certi casi l'ipotesi di milanesismo, come accade anche per altre possibili componenti linguistiche del testo, si combina, o si pone in alternativa, con altra ipotesi interpretativa (cfr. quanto osservato alla nota 84 per *cienciauolo*). Così è per esempio per *scranna*, per cui NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"...*, § 20, osservando attraverso il manoscritto la correzione da *seggiole* a *scranne*, 64, opportunamente ricorda che i vocabolari di Rigutini-Fanfani e di Giorgini-Brogio definiscono *scranna* «sedia rozza e da povera gente»; l'ipotesi di un mutamento così motivato potrà anche accostarsi (forse a tratti concordemente sommersi, ove si scoprirono altre correzioni nella stessa direzione) a quella di un'incertezza del Verga sul "codice", da cui poteva scaturire anche un intervento sul forse troppo sensibilmente toscano *seggiole* (già

Indagare su queste componenti della lingua dei *Malavoglia* non è propriamente indagare sullo specifico dello scrivere quest'opera, tocca più in generale – e anteriormente – lo strumento, l'idea di lingua che il Verga aveva, l'orizzonte di codice linguistico cui egli poteva riferirsi anche in altre sue opere; questi sono in primo luogo elementi di una lingua che intorno a lui si andava facendo.

Di fronte alla domanda di Ojetti «Crede ella che per il completo sviluppo della letteratura nostra, la lingua, quale è scritta o quale potrebbe scriversi oggi, basti?» (una domanda dunque formulata sulla lingua scritta), il Verga risponde riferendosi senz'altro alla lingua parlata: «Certamente, la lingua italiana è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo deriva la mia teoria dello stile»⁹⁸.

Appunto in questa idea di lingua formatasi in una pratica linguistica colta tra la Sicilia, Firenze e Milano, poi Roma dopo i *Malavoglia*, si situano anche le tessere un po' disperate di codici

comparso in *Storia di una capinera*: cfr. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia...*, p. 208) a favore dell'italiano corrente di Milano *scranna* 'sedia' (sedia qualsiasi, povera o lussuosa che sia). Al di là di quello che possa svelare il manoscritto, in particolare l'ipotesi milanese sarà sostenibile in relazione all'esempio di 114 («se ne stavano appollaiati sulle loro scranne senza osare di fiatare»: i *Malavoglia* dall'avvocato Scipioni), dove non pare si possano designare sedie povere (a differenza della maggior parte delle occorrenze del volume: oltre le due citate, si vedano le altre in 62, 118, 178, 181, 302, 341; *sedia* invece compare nei *Malavoglia* soltanto in 418 e 424, qui a poche righe di distanza dall'unica comparsa di *seggiole*: esempi, nel penultimo capitolo del romanzo, sfuggiti ad una revisione?). Cfr. di nuovo le appena nominate tradizionaliste-toscaniste ERRERA, pp. 20-23, che propongono come sostituti di *scranna* «*sedia* e *seggiole*», della quale ultima parola, che pure è molto più familiare dell'altra in Toscana, si fa scarsissimo uso in Lombardia; in questo caso particolare ripercorrendo esse esattamente la strada già seguita dal Manzoni nella revisione dell'ed. 1827 dei *Promessi Sposi* (cfr. F. D'OVIDIO, *Le correzioni ai "Promessi Sposi" e la questione della lingua*, Napoli, Pirollo, 1895, p. 45). Anche per *scranna* cfr. il mio *Italiano a Milano a fine Ottocento*, s.v.

⁹⁸ OJETTI, *Alla scoperta...*, p. 116.

regionali diversi convogliati dal Verga nella sua idea del codice italiano reale, non lessicografico: un italiano, in fondo, dicevamo, prima e al di fuori dei *Malavoglia*. Un'indagine in tal direzione è altra cosa dal nostro tentativo di individuare (isolare e connettere) alcuni congegni linguistici essenziali che, in sintonia con l'atteggiamento generale dello scrittore – «mai citato prima e sono parole di Contini» o vicino/lontano – governano la specialissima costruzione dei *Malavoglia*, quella «narrazione che si fa di suo [...] autorevolmente remota nel referto d'un eterno presente»⁹⁹.

«Ma quante sere scoraggiate per una di soddisfatta! – scriveva Verga a Capuana il 30 luglio 1881 – Poi, finita la febbre del lavoro, quando il lavoro fatto può guardarsi e giudicarsi con occhio tranquillo, se esso ti lascia contento di te, come quei *Malavoglia*, la soddisfazione è durevole e resta»¹⁰⁰.

E al Del Balzo qualche mese prima: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia*, li scriverei allo stesso modo, tanto mi pare necessaria ed inerente al soggetto la forma»¹⁰¹.

Poi al Rod: «Sento che non ho scritto nei *Malavoglia* né un rigo, né una parola di superfluo»¹⁰².

INDICE

<i>Premessa</i>	p.	7
CARLO ALBERTO AUGERI, <i>La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne I Malavoglia</i>	»	9
DONATO MARGHERITO, <i>I Malavoglia: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi ...</i>	»	53
FRANCO PETRONI, <i>Il linguaggio negato</i>	»	99
TERESA POGGIO SALANI, <i>La "forma" dei Malavoglia ...</i>	»	121

⁹⁹ CONTINI, *Letteratura...*, p. 142.

¹⁰⁰ *Lettere a L. Capuana*, cit., p. 190.

¹⁰¹ Lettera del 28 aprile 1881, cit., p. 767. Cfr. l'introduzione ai *Malavoglia*: «la forma è così inerente al soggetto [...]».

¹⁰² Lettera del 4 dicembre 1881, in *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 39.

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIFORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575
del 17-11-1981

**Finito di stampare nel mese di Maggio 1988
presso Idonea Giovanni Litografo - Catania**

Fotocomposizione: Southcomp - CT

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

I romanzi catanesi di Giovanni Verga, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 Nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316

I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 Nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228

I Malavoglia, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 Nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930

Capuana verista, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310

SERIE STUDI

COSIMO CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335

GABRIELLA ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320

SERIE CARTEGGI

FERDINANDO DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaïmo, Catania, 1985, pp. 560

In preparazione:

R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*

W. HEMPEL, *«I Malavoglia» di G. Verga e la ripetizione come principio di struttura narrativa*, con presentazione di Giovanni Nencioni

F. DE ROBERTO-G. VERGA, *La lupa*, libretto d'opera, a cura di B. Alfonzetti

MARCO PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta

GIORGIO PATRIZI, *Una poetica della distanza*.

Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2