

GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI

DONNE DEI MALAVOGLIA

Lia (Rosolia) è la più piccola dei Malavoglia, l'ultima nata da Maruzza la Longa e Bastianazzo, ancora in tenera età all'inizio della vicenda tanto che, nella presentazione della famiglia, mentre ognuno dei componenti viene connotato per qualche sua precisa caratteristica, ci si fa incontro come avvolto in un bozzolo indifferenziato: « ancora né carne né pesce » la definisce infatti l'autore (p. 182)<sup>1</sup>; poco dopo apprendiamo che la madre la portava ancora in braccio: « Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva », mentre il marito preparava la barca; il negozio dei lupini era la notizia del giorno, ad Acitrezza non si parlava d'altro e i Malavoglia erano osservati con nuova curiosità, estesa anche alle donne da parte delle comari, che si affacciavano all'uscio quando « la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo » (*ibidem*). Seppure tra le braccia naturalmente rassicuranti della madre, davanti al mare in tempesta dove la *Provvidenza* è naufragata, Lia percepisce, anche se oscuramente, i segnali della sventura che si abbatte sulla sua casa, con quelle che sono le sue facoltà cognitive, il profondo malessere che accomuna la sua sorte a quella degli altri. Non solo la bambina percepisce in profondità il dramma della sua famiglia, ma esteriorizza anche la sua partecipazione, esprimendosi nell'unico modo che è consentito al suo livello, ovvero col pianto il quale, a sua volta, attraverso il legame simbiotico con la sua creatura, viene avvertito dalla madre come una risposta che suona funesta alla sua ansia angosciosa: « La piccina piangeva [...] Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio » (p. 208). Anche le dimostrazioni d'affetto che riceve dalla madre, come il canto di una nenia volta a calmare la sua

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte da G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Milano, Ricciardi, 1968<sup>2</sup>.

irrequietezza o l'atto di essere stretta fra le braccia, non possono essere percepite dalla piccola Lia come manifestazioni serenatrici poiché, in quei momenti nei quali vengono prodigate, lo stato d'animo della madre non è sereno, e, pertanto, ne rispecchiano l'ansia e la paura; piuttosto che la tranquillità, veicolano impercettibilmente nell'animo infantile di Lia angoscia e turbamento: [la Longa] « non sapeva che inventare per tranquillizzarla, e le cantava le canzonette colla voce tremula che sapeva di lagrime anch'essa » (*ibidem*); sbigottita dalle inconsuete attenzioni dei vicini, la povera donna « si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela » (*ibidem*).

Come tutti i bambini di quel mondo elementare, anche Lia partecipa totalmente alla vita degli adulti, senza che nulla sia risparmiato alla sua tenera età. L'attenzione verso « il fanciullo » trova la sua collocazione legittima nella società opulenta, dove i bisogni primari sono assolti regolarmente e l'appagamento ne è assicurato. Nel microcosmo di Trezza non esistono spazi privilegiati dove il dolore che si abbatta sugli adulti possa venire taciuto ai più piccoli o sia pure agli infanti. E così anche Lia va assieme alla famiglia che chiede consiglio su come pagare il debito dei lupini perduti nel naufragio: « nonno, nipoti e nuora, persino la bimba, andarono di nuovo in processione dal segretario comunale » (p. 238); anzi, in quell'occasione, come avviene per il cucciolo che talvolta è presente, quasi appendice animata, a un incontro fra adulti, riceve un segno della accattivante e interessata benevolenza che quella volta si voleva dimostrare: lo zio Crocifisso « fece una carezza alla bimba, e le regalò una castagna » (*ibidem*).

Come in questa, sia pur modesta, elargizione tutt'altro che disinteressata di simpatia da parte dello zio Crocifisso, la piccola Lia viene « usata » per trasmettere un segnale, spesso i bambini vengono fatti oggetto di piccoli riguardi da parte degli adulti, che spostano su di essi, quasi trasmettitori neutri, le loro attenzioni, con un agire che nella sua incidenza velata e come di più discreta misura, raggiunge ugualmente anzi, forse, ancor più efficacemente per la sua apparenza disinteressata, il destinatario prescelto dalle loro mire. In quest'ottica, durante il corteggiamento corrisposto di 'Ntoni per la Barbara, Lia aveva preso l'abitudine di andare a giocare nel cortile della Zuppidda e ne riceveva anche piccole leccornie; ma quando la situazione tra i due giovani muta, non solo la bambina non riceve

in dono più nulla, ma anzi diventa oggetto di rimproveri e viene ritenuta addirittura un malizioso strumento di indagine, di controllo domestico, portatore di molestia e provocazione, usato a bella posta da parte della madre, che non vedeva di buon occhio quelle nozze:

La piccola Lia, che non sapeva tutte quelle chiacchiere, continuava a venire a giocare nel cortile di comare Venera, come l'avevano avvezzata, quando la Barbara le dava i fichidindia e le castagne, perché voleva bene a suo fratello 'Ntoni, ed ora non le davano più nulla; la Zuppidda le diceva: — Che vieni a cercare tuo fratello qui? Tua madre ha paura che vogliono rubartelo tuo fratello! (p. 288).

La bambina non può rendersi ragione di quanto accadeva, ma percepisce dolorosamente di essere stata rifiutata, tanto che in quel cortile non metterà più piede:

La bambina molte cose non le capiva; ma quel po' che rispondeva faceva montare la mosca al naso alla Zuppidda e le faceva dire ch'era sua madre Maruzza che la indettava, e la mandava apposta da quelle parti per stuzzicare la bile, tanto che finalmente la piccina non ci andò più (p. 288).

Quando padron 'Ntoni ferito nel naufragio, una notte sembra che stia per morire e la famiglia rimane all'erta per vegliare il malato con la candela accesa, nessuno bada alla piccina, che possa dormire qualche ora, come i suoi pochi anni richiederebbero: « Lia si rompeva le mascelle dallo sbadigliare, pel gran sonno » (p. 300); e quando, la sera successiva, il vecchio affida al nipote il carico della famiglia e lo riconosce capo della casa, in sua vece, vedendo che le donne gridano e si mettono le mani ai capelli, anche la bambina vive ed esteriorizza mimeticamente la commozione e la solennità del momento: « Le donne si mettevano a gridare colle mani nei capelli, udendo discorrere a quel modo, persino la piccola Lia » (p. 301).

Eppure questo piccolo essere, nei disegni del nonno morente vive già nella prospettiva matrimoniale: il destino della donna saldamente introiettato e scolpito nella coscienza dignitosa e netta del gran vecchio non può essere immaginato con eccezioni e va favorito e promosso, a costo di gravi sacrifici, e posponendogli anche altri doveri pur sacrosanti, primo fra tutti la riappropriazione della casa

paterna: « quando avrete maritato pure la Lia, se fate dei risparmi metteteli da parte e ricomprate la casa del nespolo » (p. 301).

Fin qui abbiamo visto quasi sempre la piccola Lia all'ombra di figure maggiori, quasi senza una propria vita autonoma se non per qualche indefinita risposta ai rimbrotti della Zuppidda, infagottata in una vestinella sudicia e strappata. La sua microstoria personale, seppure ancora breve di anni, registra una somma patrimoniale — l'abbiamo visto analiticamente nelle righe qui avanti — di esperienze traumatizzanti giunte a lei attraverso il filtro dell'angoscia e dell'ansia materne e i gesti eclatanti delle persone più prossime: il naufragio della barca, la morte del padre, la ferita quasi mortale del nonno, la miseria, la vita stentata della famiglia; c'è, inoltre, la chiusura per lei inspiegabile di quella felice oasi di gioco e di piccole dolcezze per il palato, che era l'accogliente cortile di Barbara amata da 'Ntoni. A questo punto l'autore introduce però quattro righe in funzione quasi prolettica, leggibili come una nota sommessa che anticipa quell'affermazione impetuosa dell'ego che porterà Lia a ribellarsi e ad attuare l'impennata che la farà perduta per sempre al suo piccolo mondo. Quando il medico del paese, don Ciccio, accerta il miglioramento delle condizioni generali di padron 'Ntoni il quale, per la sua forte costituzione fisica, ha superato il momento cruciale del male per cui tutti avevano temuto che morisse, è Lia a comunicare al piccolo mondo del vicinato in attesa di notizie lo scampato pericolo del nonno: « Lia s'era messa sulla porta, tutta pettoruta a dire alle comari: — Il nonno sta meglio. Ha detto don Ciccio che il nonno per adesso non muore » (p. 303). La bambina, in questa circostanza, non si sente semplice portavoce di una buona notizia, veicolo di un'informazione di cui il suo animo è lieto e della quale anche gli altri si rallegreranno; Lia vive quel momento in prima persona, da protagonista, percepisce che la situazione la investe di una dignità quale precedentemente non ha mai posseduto e assume confusamente una posa da primo attore; nel dare agli astanti la lieta novella, sente come di annunciare l'alba di un nuovo giorno, quale in effetti l'insperato miglioramento di padron 'Ntoni è per la sua famiglia, e mima le modalità esperienziali che l'orizzonte in cui è circoscritto il suo piccolo mondo le fornisce.

Si pone sulla soglia « tutta pettoruta »: letteralmente, col petto in fuori, secondo la valenza dell'attributo che richiama l'immagine

del gallo il quale col suo verso annunzia il sorgere dell'alba, dopo aver reso, con quell'aggettivo, il linguaggio muto del corpo che esprime efficacemente lo stato d'animo di Lia, lo scrittore aggiunge, di rincalzo: « e non le pareva vero che tutte le comari stessero ad ascoltarla come una donna fatta » (*ibidem*), il che è ancora una connotazione di infantilismo, perché traduce l'atteggiamento di ascolto, ancora passivamente recettivo della bambina di fronte alle donne adulte, ovvero la normale situazione psichica di dipendenza dagli adulti che hanno i bambini della sua età.

Lia ha prontezza di intelligenza e propensione a seguire attivamente gli stimoli della fantasia. Nelle serate quiete di serena intimità, allorché nel piccolo gruppo malavoglioso con le vicine si recitavano gli indovinelli e ci si lasciava andare a quella semplice attitudine naturale verso le fantasticherie, Lia è attivamente presente con la sua pronta risposta, col suo intrigato domandare il seguito di un sogno fatto ad occhi aperti e assorbito passivamente dagli altri:

— Vediamo se mi indovini quest'altro: — disse la Nunziata — *Due lucenti, due pungenti, quattro zoccoli e una scopa.*

— Un bue — rispose tosto Lia.

— Questo lo sapevi! ché ci sei arrivata subito — esclamò il fratello (p. 320).

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna. — E dove se la porterà? — domandò poi la Lia (p. 321).

Nella sua qualità di ragazzetta, Lia non deve ancora sottostare all'obbligo della riservatezza, del non mostrarsi se non raramente fuori dalle mura domestiche, com'è già costume della sorella Mena, diciassettenne, perché — diceva la madre, « a donna alla finestra non far festa » (p. 193); la sua vita si svolge, come per tutti i bambini del paese, fuori di casa, giocando per la strada, andando per i campi, visitando le vicine; quando la madre si mette a letto per quella malattia che la porterà alla tomba, è Lia che viene mandata a raccogliere le erbe medicinali per i primi rimedi tradizionali: « la Lia corse a cogliere dell'erba santa, e delle foglie di malva » (p. 328), mentre Mena prepara il letto alla malata. Tutti i familiari si prodigano ad aiutare come meglio possono la Longa, ché la paura del colera teneva le persone chiuse in casa, ma la sua giovane età non

assegna a Lia compiti collaborativi oltre quello, che ha assolto, di raccogliere le erbe medicinali; inchiodata alla sua impotenza, non potendo partecipare all'opera di soccorso degli adulti, la bambina esprime la sua affettività con l'unico mezzo sensibile a sua disposizione, ovvero piangendo: « Lia si sfogava a piangere » (p. 328); « La Lia piangeva in modo da spezzare il cuore » (*ibidem*). Infine la Longa muore.

Nel vissuto della bambina, dopo la perdita del padre nel naufragio della *Provvidenza* e quella del fratello Luca nella battaglia di Lissa, si iscrive ora anche la separazione dalla madre, un evento traumatico sempre grave per ogni individuo, particolarmente incisivo nella fase evolutiva in cui Lia si viene a trovare. Con mano leggera, Verga ha tratteggiato la preistoria di Lia, tutta nutrita di eventi luttuosi, fino alla soglia dell'adolescenza, dove fa il suo ingresso di colpo, proprio attraverso questo accadimento funesto: la perdita della figura materna che, automaticamente, la sottrae alla primitiva spensieratezza. Un segnale di questa « promozione » di Lia dalla fase ludica a quella della compostezza esteriore richiesta a un'età più matura, si coglie nei segni esteriori del lutto che, mentre sono stati taciuti alla morte degli altri congiunti (e a quell'epoca i bambini di quell'area geografica non ne erano risparmiati), questa volta la ingramagliano al pari della sorella considerata già donna da maritare. Vero è che Mena, infatti, nutriva per la sorella più giovane sentimenti materni, tuttavia, anche Lia, « quella povera orfanella [...] aveva il fazzoletto nero come lei » (p. 330). E proprio in questa stessa pagina lo scrittore colloca discretamente una significativa informazione sull'aspetto fisico di Lia, a sottolineare che la crisalide comincia a diventare farfalla: « e la sorellina, con quel fazzoletto nero, cominciava a farsi un bella ragazzina ». Non è certo un caso che, nel tratteggiare il personaggio di Lia, lo scrittore ne fornisce la prima connotazione fisica attraverso i pensieri e le impressioni di Don Michele il brigadiere, il quale avrà poi un'incidenza risolutiva sul destino della ragazza.

La dipendenza di Lia si è spostata ora dalla madre alla sorella, la quale ha assunto nei confronti di lei, come ritiene sia un suo preciso dovere, il ruolo materno: « Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di dovercela tenere sotto le ali come una chioccia » (p. 320); e Lia apparentemente non si distacca

ancora dalle sue manifestazioni infantili: dimostra impaurito stupore alle smanie insofferenti di fronte alla miseria del fratello 'Ntoni (come pure fa Alessi nella sua adesione incrollabile al guscio dell'ostrica): « La Lia e Alessi spalancavano gli occhi, e lo guardavano sbigottiti » (p. 332); alla partenza di 'Ntoni, mentre la sorella « in un cantuccio piangeva cheta cheta » (p. 333), Lia esteriorizza nel suo solito modo vistoso, che già conosciamo, i sentimenti che l'avvenimento suscita nel suo animo turbato: « la Lia cominciò a strillare »; « Lia [...] piangeva a voce alta » (*ibidem*). Se il comportamento di Lia conserva modalità espressive ancora infantili, il tempo fa il suo corso e lentamente ma irresistibilmente afferma le caratteristiche del giovane corpo che sboccia; sarà ancora don Michele a verificare questa trasformazione, gettando costantemente il suo sguardo dentro la casa del nespolo, nel passare che fa per la strada del Nero: [...] « rallentava il passo e guardava dentro, per vedere le belle ragazze che crescevano nella casa dei Malavoglia » (p. 338). In famiglia ormai le nozze di Mena non si mettono più in bilancio da sole, con poi, in una prospettiva futura, quelle di Lia: il progetto matrimoniale è diventato uno stereotipo binario che investe insieme le due sorelle nella fantasia del nonno, di 'Ntoni e, perfino, di Alessi. Infine anche Lia percepisce a livello cosciente di non essere più una bambina e avanza le sue brave pretese: « Lia comincia a volere le vesti lunghe e i fazzoletti con le rose » (p. 339). La trasformazione fisica della ragazzetta diventa un fatto compiuto e, questa volta, quasi a consegnarci un dato obbiettivo, non sarà un estraneo, l'avvoltoio in cerca di preda, ma sarà il fratello, di ritorno dal suo sfortunato viaggio in cerca di prosperità: « 'Ntoni non conosceva più la Lia, tanto s'era fatta grande » (p. 342).

Col ritorno di 'Ntoni, come la sua inquietudine e le sue frustrazioni segneranno una svolta negativa e lo sfaldarsi della già intatta compagine familiare, si colgono i primi segnali del manifestarsi di Lia come elemento « diverso ». Già lo scrittore aveva collocato una spia valevole a indurre oscuri presagi di malasorte quando, volendo riportare 'Ntoni sulla strada maestra, il nonno tentava di responsabilizzarlo col pensiero delle sorelle: « Se tu prendi la mala strada [...] le tue sorelle ti verranno dietro » (p. 347) e razionalizzava i suoi consigli, al suo solito modo, con i proverbi degli avi: « Una mela fradicia guasta tutte le altre » e, ancora ribadiva il suo dire

con la saggezza esperienziale dell'uomo di mare: « Per un pescatore si perde la barca » (pp. 347-8).

Ma già nel paese, dove ogni gesto è registrato e contrappuntato in sordina, le passeggiate di don Michele non sono passate inosservate e le sue intenzioni, ancorché poco chiare al soggetto stesso che le concepiva, sono state interpretate nel modo corretto e rispondente all'impulso ancora inespresso. Al malanimo serpeggiante in paese verso « tutti coloro col berretto gallonato », facendo eco il malumore minaccioso di 'Ntoni, Piedipapera infatti, voltate che ebbe le spalle il giovane, dice esplicitamente, seppure con voce bassa per prudenza: « — Se volesse ammazzare don Michele, dovrebbe ammazzarlo per qualche altra cosa; ch  gli vuole rubare la sorella » (p. 351). A rafforzare l'affermazione del personaggio, lo scrittore conferma la notizia, che non   lieta e nemmeno rassicurante, tant'  che don Michele meriterebbe di essere *ammazzato* dal fratello della ragazza, che il « gallonato » gli vuole *rubare*; n  si possono nutrire speranze di giusta vendetta da parte di 'Ntoni, che « si fa mantenere dalla Santuzza », l'ostessa; anzi   per colpa di lui che le due ragazze non vengono pi  rispettate come prima; « Quelle povere Malavoglia erano arrivate al punto che andavano per le bocche di tutti, per colpa del fratello » (*ibidem*).

E don Michele, leggiamo per la prima volta in tutte lettere, « aveva gettato gli occhi su di Lia, la quale si era fatta una bella ragazza anche lei, e non aveva nessuno che le stesse a guardia » (*ibidem*). 'Ntoni   presentato come l'elemento perturbante, e al suo comportamento non conforme alle regole osservate dal padre e dal nonno i quali, a loro volta, le avevano ricevute dai padri, va addebitata dallo scrittore la condotta della sorella minore. Antifrasticamente   messo in rilievo che il comportamento di Lia non   conforme a quello della sorella Mena, custode e modello essa stessa di compostezza e dignitosa modestia: « Rientriamo in casa, Lia. Sulla porta non ci stiamo bene ora che siamo orfane », sono le parole di Mena alla sorella (p. 351); la condotta di Lia vuole essere definita specularmente a quella di 'Ntoni e a tal uopo lo scrittore enfatizza nei due fratelli quei tratti comuni dei fattori negativi che focalizzano certa leggerezza dell'indole: « Lia era vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni, e le piaceva starsene sulla porta a far vedere il fazzoletto colle rose, che ognuno le diceva: — Come siete bella con quel

fazzoletto, comare Lia! — e don Michele se la mangiava cogli occhi » (p. 351).

In queste brevi righe, un solo giro di frase, si può individuare il clima di quella che è stata la fase preparatoria sapientemente costruita del triste destino di deviante assegnato dal Verga alla più giovane donna dei Malavoglia. Nel breve volgere di una frase sola lo scrittore condensa un nucleo pregnante, denso di significati e gonfio di un rilievo tutto particolare. Lia non è amante di starsene chiusa in casa; al contrario, le piace mettersi in mostra davanti all'uscio e usare consapevolmente l'unico mezzo di seduzione che le è consentito per attirare sulla sua persona l'attenzione di quelli che passano e riceverne i complimenti: il suo fazzoletto con le rose. Ma, mentre tutti i passanti sono lasciati dallo scrittore in una dimensione indefinita « *ognuno* le diceva » [...], l'unico nome di persona che viene fatto è quello di don Michele; non solo, ma anche, di don Michele soltanto viene restituito il linguaggio del corpo: « don Michele se la mangiava cogli occhi » dove va sottolineato che, seppure dell'espressione corporea del brigadiere sono messi in risalto solamente gli occhi, tuttavia ciò che essi esprimono afferisce ad una tra le azioni più concrete della fisicità, qual è il mangiare. Nella scena, leggibile nella sua ingenuità elementare, è dato cogliere un simbolismo abbastanza scoperto. Viene attivato un gioco dinamico tra due poli opposti: il corpo della ragazza e quello del brigadiere; tra i due, quasi a fare da schermo, lo scrittore colloca il fazzoletto, su cui fanno spicco le rose, promessa simbolica di gioia per i sensi, e sul quale, quasi schermo su cui fare breccia, si appunta l'arma verbale del brigadiere che scocca il suo complimento galante.

A partire da questo momento assistiamo al progressivo e definitivo svincolarsi di Lia dal naturale modello che per ogni adolescente di sesso femminile è la madre o, in mancanza di questa, la figura parentale omologa succedanea, che abbia assunto il ruolo materno come ha fatto, nel caso di Lia, la sorella Mena. La psicologia dell'età evolutiva vuole che il modello venga distrutto affinché l'adolescente acquisti la sua identità. La distruzione del suo modello viene messa in atto da Lia, in primo luogo, sul piano verbale: allorché fa ricorso a una rabbiosa metafora fagica corrente nell'immaginario popolare e razionalizza sprezzantemente il suo atteggiamento divergente dalle regole della tradizionale modestia, scrupolosamente

osservate da Mena, usando motivazioni di ordine economico con preciso riferimento al tracollo della loro situazione, per respingere con risentita aggressività, mai prima manifestata, l'invito a rincasare che la sorella le rivolge vedendo avvicinarsi don Michele: [...] « Lia le rispondeva: — Hai paura che mi mangi? Già, nessuno ne vuole di noialtri, ora che non abbiamo più niente » (p. 351); parlando con le vicine, ora fa mostra di seguire certi suoi pensieri segreti e disegni assennati di persona matura: « Quando si è ridotti allo stato in cui siamo, — diceva la Lia che parlava come una donna fatta — bisogna aiutarsi da sé, e che ognuno pensi ai suoi interessi » (p. 356). E fa da sfondo a questa scenografia il definitivo dissolversi del sogno di riappropriazione della casa del nespolo perfino nella mente coraggiosa e testarda di padron 'Ntoni, unitamente al progetto dotale per le due ragazze: « Il vecchio [...] mulinava pure che era inutile pensare alla dote di Mena, e di Lia, giacché non ci sarebbero arrivati mai » (*ibidem*).

In questa situazione psichica, condotta con abile regia secondo un calibrato crescendo si insinuano, sottilmente dapprima e via via con toni sempre più certi e svelati, le lusinghe affascinanti della seduzione, affidata dall'autore al personaggio di don Michele. Il brigadiere non è un seduttore da strapazzo. Dal punto di vista sociale, nel miserabile mondo di Trezza don Michele, nella sua qualità di comandante delle guardie doganali, è un simbolo del potere e l'autore sottolinea abilmente in molti passaggi tutta la simbologia marziale, attivando sotterraneamente quel convincimento — che si vuole latente nell'inconscio femminile — secondo cui la divisa militare sarebbe strumento di seduzione: ha i galloni sul berretto, dà ordini alle guardie che sono tenute ad eseguire, calza gli stivali, porta la spada; la sua maschera fisica è connotata da un classico segno di virilità quale i baffi e, inoltre, sa tenere a freno la lingua quando non può (o non vuole) far ricorso alla manifestazione verbale, affidando volentieri il compito della sostituzione al linguaggio efficace degli occhi. Con l'aggiunta di altre notizie riguardo a tresche, trame e ripicche con altre donne del paese, il personaggio emerge dal romanzo come un cripto-gaudente che apprezza e persegue, ovviamente entro i suoi limiti culturali, i piaceri della vita. La sua persuasiva corposità letteraria è la spia di una certa complicità del suo autore e, se volessimo tener conto delle indicazioni biografiche, segnata-

mente di provenienza epistolare, ne troveremo nella figura di don Michele riferimenti esperienziali, opportunamente e sapientemente filtrati. Certo è che nella vita psichica e intellettuale del Verga la corda dell'edonismo aveva risonanze allettanti e profonde. Attingendo presumibilmente al proprio vissuto, senza perdere mai di vista la specificità del paradigma di vita descritto, nelle pagine mosse e incalzanti che tracciano la dinamica della storia di Lia fino all'estrema consumazione del suo gesto ribelle, il Verga ci dà una profonda fenomenologia della seduzione.

Le soste di don Michele davanti all'uscio dei Malavoglia si vanno intensificando; il « gallonato » esibisce la sua bonomia, talché il consesso femminile del vicinato ormai ha acquisito con lui una certa familiarità capace di fugare il reverenziale timore di prima; in questa nuova atmosfera confidenziale suscitata dal brigadiere, di contro allo squallore umano che circonda le due Malavoglia a causa del progressivo svilimento di 'Ntoni, la spigliatezza di Lia acquista una nuova spinta e la ragazza si fa sempre meno inibita, tanto che non solo ascolta le « quattro chiacchiere » di don Michele, ma addirittura assume lei stessa una parte attiva, e non più contrastata: « la Lia s'era lasciata andare a dire anche lei le barzellette, e ci rideva sopra; né la Mena osava sgridarla » (p. 357). Don Michele dispiega i piani tattici del suo assedio erotico e attua la strategia della seduzione investendo tutti e due i poli dell'arco dialettico, che sono i sensi e l'immaginazione. Mettendo in atto la sua opera di seduzione, don Michele utilizza nei confronti di Lia un duplice linguaggio diversamente sensibile ed efficace: quello corporeo e quello verbale. Il primo è fatto di sguardi diretti e appassionati, di tocamenti dei propri mustacchi, di posizioni particolari del berretto gallonato, di pugni sulla sciabola, di sfregamenti della mano sul mento; a volte si toglieva il berretto e si metteva a sedere sui sassi, a volte sminuzzava sterpolini per darsi un contegno e tratteneva per la mano la ragazza che voleva rincasare. In parallelo col linguaggio del corpo, si snodano frasi le più seducenti, nuove per le orecchie della ragazza, che non avevano precedenti, perché nessuno gliele aveva mai dette; don Michele elogia ora apertamente la bellezza di Lia e proclama la ragazza degna dei più preziosi ornamenti, coi quali Lia avrebbe oscurato la bellezza di molte signore di città. Le parole del brigadiere incantano la ragazza, facendo passare davanti ai suoi occhi vesti di

lana e di seta, orecchini lunghi, fazzoletti da testa e collane d'ambra; e una bella casetta in città e passeggiate alla Marina e alla Villa, ad ascoltare la musica: visioni fiabescamente lontane dalla sua povera vita di ogni giorno, che attirano la ragazza come l'ape il nettare dei fiori. Il rito della seduzione si rinnova senza posa nei termini più affascinanti, finché culmina nel dono di un fazzoletto dai colori del sole e del fuoco. Ma Lia respinge il regalo, percepito dalla sua coscienza come pegno di corruzione; anzi, da quel momento sfuggirà gli incontri col graduato. Don Michele si era studiato con arte consumata di incantare la ragazza con le doti del suo spirito e con la maestria della sua parola, onde condurla a quello stadio di turbamento in cui ella smarrisce il proprio equilibrio per varcare i limiti imposti dalle regole sociali. Ma Lia era sedotta, sì, sul piano della immaginazione, però la sua innocenza era integra e il suo elementare mondo morale, nutritosi al seno della famiglia patriarcale, era ancora saldo e composto. È necessario rileggere per intero la pagina:

E se don Michele trovava la Lia sola, la guardava negli occhi, tirandosi i mustacchi, col berretto gallonato messo alla sgherra, e le diceva: — Che bella ragazza che siete comare Malavoglia!

Nessuno le aveva detto questo; perciò ella si faceva rossa come un pomodoro.

— Come va che non vi siete maritata ancora? — le diceva anche don Michele.

Ella si stringeva nelle spalle, e rispondeva che non lo sapeva.

— Voi dovrete avere la veste di lana e seta, e gli orecchini lunghi; ché allora, in parola d'onore, gli fareste tenere il candeliere a molte signore della città.

— La veste di lana e seta non fa per me, don Michele! — rispondeva Lia.

— O perché? La Zuppidda non l'ha? e la Mangiacarrubbe, ora che ha acchiappato Brasi di padron Cipolla, non l'avrà anche lei? e la Vespa, se la vuole, non se la farà come le altre?

— Loro son ricche, loro!

— Sorte scellerata! — esclamava don Michele battendo col pugno sulla sciabola. — Vorrei pigliare un terno al lotto, vorrei pigliare, comare Lia! per farvi vedere cosa son capace di fare!

Alle volte don Michele aggiungeva: — Permettete? — colla mano nel berretto, e si metteva a sedere lì vicino sui sassi, mentre non aveva da fare. Mena credeva che volesse stare lì per comare Barbara, e non gli diceva nulla. Ma don Michele alla Lia le giurava che non era per la Barbara, e non ci aveva mai pensato, sulla santa

parola d'onore! Pensava a tutt'altro lui, se non lo sapeva comare Lia!...

E si fregava il mento, o si tirava i baffi guardandola come il basilisco. La ragazza si faceva di mille colori e si alzava per andarsene. Però don Michele la prendeva per la mano, e le diceva: — Perché volete farmi quest'offesa, comare Malavoglia? Restate lì, che nessuno vi mangia.

Così, mentre aspettavano gli uomini dal mare, passavano il tempo; ella sulla porta, e don Michele sui sassi, sminuzzando qualche sterpolino per non sapere che fare, e le domandava: — Che ci verreste a stare nella città?

— Che verrei a farci nella città?

— Quello è il posto per voi! Voi non siete fatta per star qui, fra questi villani, in parola d'onore! Voi siete una roba fine e di prima qualità, e siete fatta per stare in una bella casetta, e andare a spasso alla Marina e alla Villa, quando c'è la musica, vestita bene, come m'intendo io. Con un bel fazzoletto di seta in testa, e la collana d'ambra. Qui par di stare in mezzo ai porci, parola mia d'onore! e non vedo l'ora di essere traslocato, che mi hanno promesso di richiamarmi alla città coll'anno nuovo.

Lia si metteva a ridere della burla, e scrollava le spalle, che lei non sapeva nemmeno come fossero fatte le collane d'ambra e i fazzoletti di seta. Una volta poi don Michele tirò fuori in gran mistero un bel fazzoletto giallo e rosso, colla sua brava carta, che lo aveva avuto da un contrabbando, e voleva regalarlo a comare Lia.

— No! no! — diceva lei tutta rossa. — Non lo piglio se mi ammazzate! — E don Michele insisteva: — Questa non me l'aspettavo, comare Lia. Non me lo merito, vedete! — E dovette avvolgere un'altra volta il fazzoletto nella carta e metterselo in tasca.

D'allora in poi, quando vedeva spuntare il naso di don Michele, Lia correva a ficcarsi in casa, per paura che volesse darle il fazzoletto. Don Michele aveva un bel passare e ripassare, e far brontolare la Zuppidda colla schiuma alla bocca, e aveva un bell'allungare il collo dentro l'uscio dei Malavoglia, che non vedeva più nessuno, talché alla fine si decise ad entrare. Le ragazze, come se lo videro dinanzi, rimasero a bocca aperta, tremando quasi avessero la terzana, e senza saper che fare. — Voi non l'avete voluto il fazzoletto di seta, comare Lia, — diss'egli alla ragazza, la quale s'era fatta rossa come un papavero — ma io sono tornato pel bene che voglio a voi altri. Che cosa fa vostro fratello 'Ntoni? (pp. 357-358).

Visto svanire miseramente quello che era stato la mira di tutti i suoi sforzi concentrici, ché anzi il suo oggetto di desiderio gli si sottrae perfino allo sguardo, restando invariato in lui il tema dominante,

don Michele cambia allora registro. Se gli strumenti ordinariamente delegati con successo alla seduzione hanno rivelato invece, nel suo caso, tutta la loro inadeguatezza, nella ferma determinazione di raggiungere il fine ultimo della sua tensione erotica, il brigadiere, messa da parte la maschera di seduttore galante, non si perita ora, cinicamente, di far ricorso a mezzi più sottili e addirittura più subdoli e si avvale pertanto di elementi delicatissimi, perché toccano corde profonde, di cui egli solo ha cognizione, in virtù del suo grado nella milizia doganale, finalizzandoli senza scrupoli alla sua meta edonistica. Rivolgendosi a Mena, come la maggiore delle due sorelle, dopo essere entrato nella casa dei Malavoglia con piglio risoluto, il brigadiere rivela che 'Ntoni, ormai in combutta con alcuni contrabbandieri del paese, corre il pericolo prossimo di cadere in un agguato teso dalle guardie doganali al suo comando, se non eviterà quella combriccola. Nel dare questo avvertimento don Michele sottolinea enfaticamente le generose motivazioni affettive che lo spingono, pur nella consapevolezza del gravissimo rischio per la sua carriera che egli tuttavia osa affrontare con coraggio, in loro favore: « — Se si sapesse che son venuto a dirvi tutto questo, sarei fritto. Io mi giuoco il mio berretto gallonato, per il bene che vi voglio a voi altri Malavoglia » (p. 359).

L'effetto immediato che l'avvertimento di don Michele consegue è quello di accomunare le due sorelle nel timore partecipe per la sorte di 'Ntoni e nella tensione collaborativa che le anima all'unisono, come una volta, onde distogliere il fratello dall'ulteriore frequentazione della furfantasca brigata: « Le povere ragazze non ebbero più pace » (p. 359); « Non chiudevano occhio nella notte, aspettando il fratello dietro l'uscio sino a tardi, tremando di freddo e di paura [...] alle povere ragazze pareva sempre di udire delle grida, e delle schioppettate » (p. 360). Mena circondava ancora la sorella minore col suo atteggiamento protettivo, antico riverbero del suo ruolo materno: « — Tu va a dormire [...] Tu sei troppo giovane, e certe cose non devi saperle » (*ibidem*) diceva a Lia; e tentava con le sue buone maniere di stornare 'Ntoni dai suoi traffici pericolosi e dagli amici poco fidati. Ma la situazione si evolve secondo un suo tristissimo corso: 'Ntoni non osa più comparire nella sua casa e in Lia si acuisce quel suo atteggiamento ribelle di fronte alla sorella Mena, che aveva già fatto capolino in passato: « E la Lia, se la Mena

le diceva di ficcarsi dentro quando passava don Michele, rispondeva con tanto di bocca: — Sì! bisogna ficcarsi in casa, quasi fossi un tesoro! Sta tranquilla che di tesori come noi non ne vogliono neppure i cani! » (p. 365); e come già prima, razionalizza il suo comportamento motivandolo con la necessità di provvedere da sola a se stessa, ora che la madre non c'è più e il fratello maggiore è un vagabondo col quale nessuno vorrà imparentarsi: « — Se mia madre fosse qui, non sarei orfana, e non dovrei pensarci da me ad aiutarmi. E nemmeno 'Ntoni andrebbe per le strade, che è una vergogna sentirsi dire che siamo sue sorelle, e nessuno vorrà prendersi in moglie la sorella di 'Ntoni Malavoglia » (*ibidem*).

In questo triangolo familiare si accampa la figura del brigadiere: egli continua a dare i suoi avvertimenti a Mena per 'Ntoni e con tale pretesto passa e ripassa per la strada del Nero, entra ed esce dalla casa dei Malavoglia a tutte le ore. In paese si mormora: « Lo so io cosa va a fare nella strada del Nero! » (p. 367) diceva Piedipapera del brigadiere; e si arriva a parlare fuori dai denti perfino di una tresca tra Lia e don Michele: « Che lo sai d'onde viene don Michele? » (è un dialogo tra quattro comparì di 'Ntoni); « — È stato dalle Malavoglia — soffiò loro nell'orecchio. — L'ho visto escire io! — Buon prò, — rispose Cinghialenta — ma bisognerebbe dire a 'Ntoni che raccomandì a sua sorella di trattenere don Michele tutta la notte, quando abbiamo da fare... » (p. 372); e « quell'ubbracone » di Rocco Spatu arriva a dire a 'Ntoni, che teme di essere atteso a casa dalla sorella: « — Non sta ad aspettare te, no, tua sorella. — Se mai, aspetta don Michele! » (p. 374).

Scatta infine l'agguato ai contrabbandieri. È buio, don Michele bussa alla porta dei Malavoglia e, all'insaputa di Mena, si fa aprire da Lia che recalcitra, usando una chiave infallibile quale lo scopo di evitare a 'Ntoni la galera e il rischio suo personale: « — Se vostra sorella vi sente ad aprire non fa nulla. Si tratta appunto di 'Ntoni, ed è affare di premura. Non voglio che vada in galera vostro fratello. Ma apritemi, che se mi vedono qui perdo il pane » (p. 375).

Il brigadiere, entrato nella stanza, questa volta dà a Lia un avvertimento preciso: che 'Ntoni quella notte non esca da casa. E qui lo scrittore, con mano veramente maestra, sviluppa una sequenza delicata e toccante che mette in risalto l'anima vera di Lia, senza colpa e senza malizia. Al fraseggio breve e quasi crepitante dell'uomo fan-

no da controcanto le invocazioni alla Vergine da parte della ragazza atterrita che, infine, sfociano in un pianto abbandonato e somnesso, col viso raccolto fra i palmi della mano; anche l'uomo è commosso e, tutto calato nel suo ruolo di seduttore, convoglia quel momento di alta emotività nella sua strategia della seduzione, piegandolo per istinto con l'ausilio della sua elementare retorica, in favore del suo progetto erotico mai abbandonato e, in quell'ora, godibile soltanto sul piano del narcisismo:

[...] don Michele la vedeva piangere, colle pistole sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali. — Per me stasera non c'è nessuno che stia inquieto, o che si metta a piangere, comare Lia, ma anch'io sono in pericolo come vostro fratello. Allora, se mi accade qualche disgrazia, pensateci che son venuto ad avvertirvi ed ho arrischiato di perdere il pane per voi!

Allora la Lia alzò il viso dalle mani, e lo guardò cogli occhi pieni di lagrime. — Dio ve la paga, don Michele, la carità!

— Io non voglio esser pagato, comare Lia; l'ho fatto per voi e pel bene che vi voglio (p. 375).

Le cinque righe che seguono sono fondamentali per focalizzare la storia di Lia; non è plausibile sottacerle o sorvolare su di esse senza correre il rischio di travisare la dinamica interna al personaggio:

— Ora andatevene, che tutti dormono! andatevene, per l'amor di Dio, don Michele!

Don Michele se n'andò, ed ella rimase dietro l'uscio a dire il rosario per suo fratello; e pregava il Signore che lo mandasse da quelle parti (p. 376).

Nulla, non che di sensuale ma neppure di mera sensibilità, afferente al tatto e sia pure lontanamente: un gesto ravvicinato, uno sfioramento superficiale, è avvenuto concretamente fra i due.

La situazione da quel momento, com'è noto, precipita: 'Ntoni quella notte non rientra in casa e, pertanto, non può essere avvertito del pericolo cui va incontro, i contrabbandieri cadono nell'agguato delle guardie doganali, 'Ntoni ferisce il brigadiere, viene rinchiuso nel carcere di Catania.

Tutta la famiglia ne è sconvolta « ed anche la Lia si era cacciata le mani nei capelli » (p. 378). Si farà il processo e il nonno incarica della difesa un avvocato della città. Lia, unica depositaria

dell'avvertimento di don Michele che avrebbe potuto evitare il succedersi di quelle drammatiche situazioni, non partecipa alle lamentazioni generali, come schiacciata e stravolta dal suo segreto, ma i segni di un profondo turbamento sono chiaramente visibili: « Lia, bianca come la camicia, piantava tanto d'occhi in faccia a ciascuno che parlava, senza poter aprir bocca » (p. 381). Il giorno del processo tutto il paese va in tribunale e anche Lia vorrebbe andare, in preda a un oscuro presentimento che l'affannosa ricerca della mantellina per tutta la casa traduce con magistrale incisività e rilievo psicologico: « Lia, coi capelli arruffati, gli occhi pazzi e il mento che le ballava, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa senza dir nulla, ma con la faccia stravolta e le mani tremanti » (p. 384). Quelli che sono indefiniti presagi per Lia ed anche per Mena, la quale trattiene la sorella in casa (« Mena però l'aveva afferrata per le mani, pallida anche lei, e le diceva: — No, tu non ci devi andare! — e non le diceva altro », p. 384); sono, viceversa, un dato di fatto esperienziale nella coscienza delle comari di Trezza convocate al processo di 'Ntoni per convalidare con la loro testimonianza la tesi difensiva dell'avvocato, il quale puntava sull'esistenza di una vecchia ruggine fra 'Ntoni e il brigadiere, per motivi d'onore. Diceva il coro delle comari: « Vogliono sapere se è vero che la Lia se la intendeva con don Michele, e che suo fratello 'Ntoni abbia voluto ammazzarlo per tagliarsi le corna; me l'ha detto l'avvocato [...] — Questa è la verità. Li ho visti io cogli occhi miei, e lo sa tutto il paese » (p.383); e l'avvocato, forte di quelle testimonianze, tuonava: « — Potevano domandarlo un'altra volta alla Zuppidda, e a comare Venera, e a centomila testimoni, che don Michele se la intendeva con la Lia, la sorella di 'Ntoni Malavoglia, e ronzava là da quelle parti della strada del Nero tutte le sere per la ragazza. L'avevano visto anche quella notte della coltellata! » (p. 385). Padron 'Ntoni era certo che non fosse così e l'avrebbe giurato davanti al Crocefisso; lo stesso 'Ntoni si era alzato dentro la gabbia per contraddire le parole dell'avvocato, e faceva gesti e cenni vistosi di negazione del suo capo.

Ormai non c'è più nulla da fare, né alcun dettaglio da aggiungere. Il ruolo di Lia è definito per sempre e consegnato a gran voce agli annali delle cronache di Trezza. Lo scrittore affida il compito

di ufficializzare la notizia a una delle comari, la gnà Grazia, quasi corifea che anticipa il tema degli inarrestabili commenti del coro:

Appena vide la Lia la quale aspettava sull'uscio, come un'anima del purgatorio, le disse prendendole le mani, e tutta sottosopra anche lei:

— 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! (p. 385).

Le parole della gnà Grazia, cariche di emotività, ambivalenti per un duplice potenziale colpevolizzante e, a un tempo, pietoso, introducono come un sapiente preludio, una scena di alta drammaticità tutta giocata saldamente su una trama di profonda conoscenza del cuore umano e condotta su un registro di tensione che non cede, dall'inizio alla fine, in una sola battuta.

Lia non disse nulla, come non avesse udito, o non gliene importasse niente. Rimase a guardarla cogli occhi sbarrati e la bocca aperta. Infine adagio adagio cadde sulla sedia, e parve che le avessero rotto le gambe in un colpo. Poi, dopo che fu stata un gran pezzo a quel modo, senza muoversi e senza dire una parola, che comare Grazia le gettava l'acqua sulla faccia, cominciò a balbettare: — Voglio andarmene! non voglio starci più qui! — e l'andava dicendo al canterano, e alle seggiole, come una pazza, che invano sua sorella le andava dietro piangendo (p. 385-6).

Nessun critico oggi oserebbe individuare nei *Malavoglia* la sostanza del mito greco discesa nel calco manzoniano degli umili; eppure, anche se la critica verghiana ha sviluppato e annesso al suo territorio ulteriori e persuasive intuizioni, non è senza fondatezza — anche sul piano strutturale — che i primi lettori del romanzo abbiano assimilato questo mondo elementare del Verga all'universo dei grandi tragici greci. La maledizione che pesa sulla famiglia degli Atridi, per esempio, fatta salva la differenza di classe dei personaggi, e la temperie letteraria in cui sono calati, da chi è educato al mondo classico, è senz'altro confrontabile con la serie di disgrazie che si abbatte sui *Malavoglia*, con quel tipico accanirsi del fato che, tramite il singolo, produce alla famiglia altre sventure.

In questa scena culminante della storia di Lia si impone la sua essenzialità scultorea e lontana dalle complessità decadenti di cui è

nutrita la letteratura novecentesca. In questo universo prefreudiano le contrapposizioni sono nette e senza ambiguità e, seppure la malasorte si accanisce ciecamente e senza scampo allo stesso modo che il fato dei Greci, la piccola comunità paesana ha il suo peso determinante e pretende che sia pagata in denaro sonante la violazione delle regole imposte da lei. Nella tragedia dei Greci la potenza fatale che sovrasta l'uomo lo spinge dall'esterno ad agire come un cieco contro se stesso: Ulisse, Edipo, Medea, Ifigenia, quei personaggi che hanno assunto un valore archetipico sono spinti all'agire dal fato posto al di sopra di essi; la pulsione incoercibile che spinge Lia ad agire ciecamente contro se stessa con la decisione della fuga, viceversa, trova fondamento e radice nella psiche di lei medesima e determina oscuramente il suo operato.

In sostanza, alla rivelazione della gnà Grazia, Lia sviene. Lo scrittore costruisce tutta la scena utilizzando e restituendoci in chiave letteraria la fenomenologia dello svenimento: Lia non parla, non sente, sbarra gli occhi e apre la bocca; infine cade sulla sedia come se le avessero spezzato le gambe con un colpo; rimane immobile in quell'atteggiamento, per riaversi dopo che comare Grazia le getterà dell'acqua sul viso. Verificata la corrispondenza dei segni descritti con la definizione clinica del fenomeno, piuttosto che sottolineare ancora una volta il topos dello scrupolo documentario su cui il Verga fonda la sua opera, il che è un dato certo e definitivamente acquisito, ci si chiede invece il perché dello svenimento. Abbiamo avuto modo di notare come ad ognuna delle sventure che si sono abbattute sulla casa dei Malavoglia Lia abbia reagito puntualmente in modo vistoso ed altisonante, con grida, con pianti e clamore. Anche quando ha pianto sommessamente, nell'ultima scena con don Michele, si registrano le sue invocazioni iterate alla vergine Maria. Questa volta, viceversa, non dice motto e perde coscienza. Nella storia di Lia, tra le prime esperienze, si iscrive la perdita traumatica del padre, che l'abbandona quando la madre la portava, abbiamo visto, ancora al collo; a questo primo lutto segue la perdita del fratello Luca e poi quella della madre: è con queste modalità, ci rivela la psicologia del profondo, che si struttura una personalità « abbandonica »; ad ogni nuova perdita, lutto o abbandono, ritorna alla superficie della coscienza tutta la somma dei relativi traumi precedenti. Alla notizia della gnà Grazia, Lia è posta bruscamente di

fronte a un grave abbandono binario: la perdita del suo sogno d'amore lungamente inseguito e vagheggiato e la perdita della sua onorabilità agli occhi dei paesani. La traumatica perdita di coscienza di Lia è conseguente alla forte e improvvisa emozione: « Sviene istericamente l'individuo il quale, constatando di non riuscire a far fronte alle conseguenze dello stato interiore che ha improvvisamente rivelato, vi sfugge lasciandosi cadere di colpo in una condizione temporanea di sonno-oblio-morte simulata, chiamata *svenimento* »<sup>2</sup>. Anche in un altro grande conoscitore dell'animo umano e creatore di personaggi universali, prefreudiano come e anzi più del Verga, troviamo lo svenimento usato precisamente nella funzione classica della psicoanalisi: *Riccardo III*, « Questa notizia m'ha ferita a morte: mi sento mancare »; *Antonio e Cleopatra*, « [...] dorme — o è svenuto piuttosto »; *Tito Andronico*, « [...] se il terrore ti ha fatto svenire » e la ricerca esemplificativa potrebbe continuare fruttuosamente in questa stessa direzione. Risvegliatasi da questo stato di sonno-oblio-morte, Lia percepisce a livello di coscienza di non essere più in grado di vivere in un ambiente dal quale la sua figura reale è stata respinta, per il nuovo ruolo che le è stato ormai definitivamente assegnato, e pertanto non le resta altra scelta che la fuga: « Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più » (p. 386). La storia di Lia si conclude così, come le antiche leggende, delle quali la più nota è forse quella di Melusina di cui certo inconsapevolmente Verga ripete la conclusione: ripresasi dallo svenimento seguito alla rivelazione del marito, sguscì via dalla finestra per non tornare mai più<sup>3</sup>.

Ma anche a non voler riconoscere al Verga qualità indagatrici dell'animo umano tali da portarlo alla soglia della psicologia del profondo e penetrarla con la sensibilità del suo intuito e forse anche al di sotto della soglia cosciente, la fuga di Lia è l'unica conclusione possibile di una storia come la sua, nell'ambiente in cui è collocata: ambiente culturale, non meramente geografico. In quella data situazione socio-culturale il ruolo assegnato alla donna è sempre uguale nel trascorrere dei secoli e non concepisce alternative; non è concepibile che la donna possa costruirsi uno spazio autonomo attra-

<sup>2</sup> Cfr. S. ROSENBERG, *Perché Freud è svenuto*, Roma, Astrolabio, 1980, p. 118.

<sup>3</sup> Ivi, p. 115 e sgg.

verso la sperimentazione di una forma di vita indipendente. L'unica possibilità consentita a una donna che non voglia ricalcare il destino e il ruolo tradizionalmente legato alla preparazione del cibo e alla domesticità, resta quella della prostituzione. E seppure alla prostituta viene attribuito un potenziale in certo senso inquietante per l'ordine costituito, la scelta del ruolo non è trasgressiva: Lia non propone una forma nuova e diversa di ruolo femminile; scegliendo il suo ruolo dalla parte rovesciata la giovane donna risponde ugualmente in modo tradizionale alle aspettative di quel microcosmo e si armonizza anche perfettamente con l'atteggiamento ambivalente e con gli spunti misogini che si colgono nel Verga, segnatamente sul versante epistolare, e che si potrebbero facilmente spiegare come segnali di paura verso un'entità da esorcizzare, ovvero da mantenere ben salda nel suo ruolo fissato<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Queste pagine sono un'anticipazione di un più ampio lavoro sullo stesso tema, in fase di elaborazione.

EMERICO GIACHERY

ECHI GOLDONIANI NEI MALAVOGLIA?

Goldoni e Verga? È vero che non è mancata in questo convegno un'autorevole voce che ha parlato di strutture teatrali nei *Malavoglia*, ricordando suggestivamente un pensiero di Northrop Frye secondo il quale il coro costituisce « nella tragedia il germe iniziale della commedia », evocando il termine *commedia*, a proposito specialmente della « commedia dei matrimoni », (che del resto è termine in uso almeno a partire dal Russo, per il quale « la commedia c'è in lui, ma per dar rilievo maggiore alla tragedia »). Ma certo non è agevole trovare di quelle affinità sintoniche che collegano autori lontani nel tempo e nello spazio tra il comunicativo e sereno *amor vitae* del commediografo veneziano e il pessimismo desolato del narratore catanese. Quale allora il movente delle pagine che seguono? Poco più che un'ipotesi, la possibilità di qualche traccia, forse inconsapevole, di letture goldoniane. Non una supponibile fonte, quindi: lungi ogni idea di rapporto deterministico. Ma uno spunto suggestivo, un esiguo lievito sotterraneo, un'eco che agisce forse in quella sfera subconscia in cui fermentano le opere e si articola la scrittura.

Anzitutto, Verga aveva letto il Goldoni? È supponibile di sì, ma nessun indizio consistente sta a confermarlo. Si è troppo insistito sull'approssimativa cultura del Verga, sulla scarsezza e superficialità delle sue letture. La sua biblioteca, per il non molto che può dirci, non è eccezionalmente ricca, e tuttavia non vi mancano, oltre ai « classici moderni » francesi e russi, a numerosi autori italiani contemporanei (alcuni dei quali donarono al vecchio scrittore opere loro con dediche autografe, tra cui Palazzeschi, Pascarella, Ferdinando Russo, Lucini e persino Marinetti), i classici italiani da Dante a Petrarca, da Machiavelli a Guicciardini, dall'Ariosto al Tasso, dal Cellini al Bartoli, dal Baretto al Parini, all'Alfieri, al Foscolo. Vi si trovano anche accanto all'inevitabile Meli (e non credo ciò fosse fre-

quente in biblioteche siciliane del tempo) ben due edizioni dei sonetti del Belli, testimonianza di interesse per la dialettalità anche non siciliana. Anche se non è facile scovarlo nell'utile volume di Garra Agosta sulla biblioteca verghiana perché schedato sotto la voce *Cameroni*, vi si trova naturalmente anche Goldoni: esattamente i due tomi non molto comuni dal titolo *Capolavori di Carlo Goldoni*, illustrati da G. Prosdocimi e curati da F. Cameroni nel 1858 per l'editore Colombo Coen di Trieste.

Tra le commedie goldoniane ivi raccolte esiste, come era lecito supporre, un'opera che aveva conosciuto un singolare successo ottocentesco, *Le baruffe chiozzote*, che avrebbero dovuto o potuto interessare il Verga per l'attenzione verso opere in dialetto, or ora ricordata, e soprattutto verso il mondo popolare, che nel testo goldoniano è rappresentato con tanta felice pienezza e ricchezza di movimento e umana simpatia.

Non è il caso di percorrere l'intera critica goldoniana e verghiana per trovare precedenti a questo modesto collegamento Goldoni-Verga che qui si propone, ma se ne potrà, forse utilmente, fornire qualche *specimen*. Anzitutto il raccordo forse un po' paradossale ma non privo di ingegnosità suggerito da Mario Apollonio: « Quell'abate Vianello che in Chioggia andava sobillando i buoni paesani contro il Goldoni, reo di lesa maestà chioggiotta, non aveva compreso il profondo rispetto che il poeta andava nutrendo, con vivo amore, per quella vita provinciale autonoma, insegnando a trascurare i solenni valori per ritrovarne altri più umili, sì, ma più vicini al quotidiano avvicinarsi delle cose; né certo poteva supporre che la zucca barucca, ch'egli poteva accostare, al più, alla *Secchia rapita* e al *Lutrin*, abbandonata la satira secentesca del Tassoni e del Boileau, e ogni altro fasto, sarebbe divenuta, col tempo, l'antenata comica e schietta della tragica barca di lupini di Giovanni Verga »<sup>1</sup>.

Un collegamento, questo, che sembra buttato lì, così alla brava, ma è sottile e suggestivo, tanto che viene ripreso da Edmondo Rho nel noto saggio *La missione teatrale di Carlo Goldoni*: « Si può dunque capire che l'Apollonio abbia pensato al Verga: ma l'accostamento stesso basta a chiarire come un'interpretazione siffatta sarebbe

<sup>1</sup> Nel volume *L'opera di Carlo Goldoni*, Edizioni Athena, Milano, 1932, pp. 259-260.

errata, se non tenesse conto che per il nostro poeta questa materia psicologica ha ben altro valore. Al Verga interessa la vita dei pescatori di Acì Trezza, il loro umano destino, ed etica e passionale è la catarsi; al Goldoni importa l'annullarsi continuo dei motivi reali nella gioia musicale, che è il vero tono della sua poesia. L'arte del Siciliano scade quando disperde nel pettegolezzo il suo nucleo drammatico, quella del Veneziano ritrova nel dialogo l'unità che non aveva saputo raggiungere quando, con la *Putta onorata*, tentava il dramma verista »<sup>2</sup>.

A questa pagina ne va messa accanto un'altra, dello stesso Rho, tratta dal saggio *Verga primitivo*, raccolto nel volume *Primitivi e romantici*: « Proprio l'opposto di quanto avveniva nel Goldoni: l'unità e il valore delle *Baruffe* stanno nella rete orchestrale dei pettegolezzi: la debolezza dei romanzi verghiani consiste nel chiacchiericcio spesso tedioso della folla che circonda gli eroi e commenta le loro vicende. Ne nasce un contrappunto ironico, ma raramente il coro si salda con la melodia dei protagonisti; anzi questo è uno dei punti in cui più dissento dal Russo, il quale ritrova tra la folla e i protagonisti un'unità che a me pare intellettualistica. Quindi va intesa con discrezione anche la dialettalità: il Verga minore è il rappresentante del popolo siciliano, ma le grandi figure sono nella loro *sicilianità* essenzialmente umane. Difatti il lettore sfronda le vicende dei Malavoglia e dei Motta da tutti i pettegolezzi di piazza, che sono forse il maggior ostacolo alla popolarità dei romanzi, e perciò il catanese è migliore novelliere che romanziere, sfuggendo le novelle più riuscite al pericolo della dispersione e rimanendo tutte raccolte al loro nucleo lirico »<sup>3</sup>.

Pagine « datate », certo, queste del Rho, che non è possibile accogliere *in toto*. Non possibile da una parte, riguardo a Goldoni, per l'eccessivo, compiaciuto accento posto sulla « musica » goldoniana: osserva Guido Davico Bonino<sup>4</sup> che « ha criticamente poco senso » l'insistito « parlare, con termini presi a prestito dalle arti musicali, di una struttura da 'pantomima', da 'opera buffa', e scoprirvi una 'volontà di contrappunto' o un 'intreccio sinfonico di

<sup>2</sup> Laterza, Bari, 1936, pp. 119-120.

<sup>3</sup> Sansoni, Firenze, 1937, p. 131.

<sup>4</sup> Nella prefazione alla sua edizione delle *Baruffe*, Torino, Einaudi, 1972.

motivi' », mentre « l'arte del Goldoni non esige una consapevolezza così scaltrita », e si debbono piuttosto considerare le *Baruffe* come un'esemplare « commedia di conversazione »; tuttavia la metafora musicale, a parte il compiacimento un po' stucchevole dell'insistervi, non appare troppo impropria per esprimere il « gioco di cadenze verbali », di cui parla lo stesso Davico Bonino, la gioia del significante dialettale e scenico, il gusto del concertare, ovvero l'armonia anche compositiva di opere di perfetta strutturazione quali, ad esempio, *I rusteghi* o il tardo, impeccabile *Ventaglio*, per di più in un secolo in cui la musica è così spesso amabile « conversazione » strumentale; e senza dimenticare l'interesse dei musicisti per Goldoni, se è vero che Wagner si è ispirato, riconoscendo così ad esse quasi un valore di modello istituzionale o « sottogenere », alle *Baruffe* goldoniane per la celebre grande baruffa dei suoi *Maestri cantori*, se è vero che Verdi si sarebbe preparato al *Falstaff* con un'*amorosa lettura* (l'espressione è ancora di Rho) delle commedie goldoniane; senza dire della grande docilità delle opere goldoniane a lasciarsi trasportare in musica: si pensi soprattutto a Ermanno Wolf-Ferrari. (Tra parentesi, si ricordi la nozione di romanzo *corale* applicato spesso ai *Malavoglia*, che può richiamare comunque anche all'antica tragedia, o di romanzo *concertato*, o *concertante*, che non mi sembra priva di pertinenza). Dall'altra parte, riguardo a Verga, non è accoglibile l'idealisticggiante dicotomia tra parti poetiche, concernenti i protagonisti (la melodia) e parti impoetiche mal fuse affidate al coro. Il lettore che « sfrondi » le vicende dei protagonisti dal cicaleccio della piazza e dell'intero villaggio rischia di non passare attraverso l'esperienza centrale della narrativa verghiana, che è appunto il mescolato tessuto di pathos e di piatta banalità: un'esperienza tecnica geniale e coerente che è anche (con buona pace di Luigi Frasca) in molti casi strumento irrinunciabile di scoperta poetica, strumento di trascrizione artistica di una realtà polivalente e polare nel suo quotidiano manifestarsi, con un ritmo di ripetizione e monotonia che può anche generare rallentamenti e stanchezze nel lettore, ma che è il ritmo necessario alla quotidianità di Acì Trezza, in cui al brontolio familiare ma insieme irrequieto dell'ambiguo mare, al dramma degli addii, deve mescolarsi la banalità ripetitiva di Rocco Spatu che conclude così significativamente il distacco finale.

Sebbene il raccordo con Verga affiori soltanto di striscio e in

direttamente alla fine del passo, può considerarsi implicito nella prima parte, in cui Goldoni è sentito come possibile, o forse necessario, « precursore », nel senso più lato e indiretto del termine, quale risulta dalla seguente pagina di Mario Petrinì: « Quanti alibi sono spariti dalle *Baruffe!* Non più carnevale, anzi il giorno di lavoro » (come si attaglia questa constatazione anche al Verga di *Nedda* e di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* rispetto a quello dei romanzi giovanili!); « non più *lustrissimi*, anzi poveri burocrati principianti; non più un'economia angustamente domestica o addirittura servile, ma il duro lavoro dei pescatori, e dei relativi commerci e sfruttamenti da parte dei rivenditori all'ingrosso ». Vi ha luogo l'« esplicita confessione da una parte della possibilità dell'autore di scavare con vera penetrazione nel mondo 'popolare', e insieme la « riprova dell'impossibilità di uno scavo analogo nel mondo delle classi superiori » (e anche questo come si attaglierebbe bene alla tormentata storia della narrativa verghiana!). Infine « proprio l'alibi provinciale permette all'autore la polemica contro gli sfruttatori delle fatiche di questi pescatori, quei *bazzariotti*, *marcanti col bareton de veludo*: coppole e cappelli, verrebbe da dire, verghianamente ».<sup>5</sup> Il sia pur breve spunto di « denuncia » sociale del Goldoni al quale allude Mario Petrinì è la battuta di Toni nella scena quinta del primo atto: « Magari lo podessimo vende tutto a bordo el pesse, che lo venderia volentiera. Se andemo in man de sti bazzariotti, no i vol dar gnente; i vol tutto per lori. Nu altri, poverazzi, andemo a rischiare la vita in mare, e sti marcanti col bareton de veludo (mentre, chiarisce in nota l'autore, i pescatori portano in capo un cappellaccio o un berrettino di lana) i se fa richi co le nostre fadighe ». Non credo ci sia molto di simile nel teatro italiano del Settecento. Si ricordi l'indugio, che contiene un'implicito giudizio di condanna pur nell'apparente impersonalità del racconto, su analogo problema sociale ed economico nel quarto capitolo dei *Malavoglia*, a proposito dello zio Crocifisso: « Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari; ma doveva pesargliela colle sue bilance, le quali erano false come Giuda... Senza essere uomo di mare aveva barche, e attrezzi, e ogni cosa, per quelli che non ne avevano, e li prestava,

<sup>5</sup> *Le commedie popolari del Goldoni*, Liviana, Padova, 1976, pp. 72-73.

contentandosi di prendere un terzo della pesca... E quando gli dicevano perché non ci andasse lui a rischiare la pelle come tutti gli altri, che si pappava il meglio della pesca senza pericolo, rispondeva: — Bravo! e se in mare mi capita una disgrazia, Dio liberi, che ci lascio le ossa, chi me li fa gli affari miei? ».

Le affinità sin qui affiorate possono considerarsi soprattutto affinità di situazione. Anzitutto, si tratta di due scrittori che hanno saputo riscoprire il personaggio popolo, lo hanno lasciato parlare, hanno cercato di assumerne e interpretarne la voce, pur serbando un distacco che accanto al positivo ne indicava il negativo. Di certo lo hanno amato. Verga non ha bisogno di esprimere giudizi positivi sulla santità dolente e schiva di personaggi come Padron 'Ntoni, la Longa, Mena « Sant'Agata », o anche Bastianazzo e Luca: la nobile dedizione della loro vita parla da sé. Goldoni invece fa dire esplicitamente (proprio nella scena già ricordata) a Padron Vincenzo, che ne constata l'umana solidarietà: « Gran boni omeni che xe i pescatori ». (E del resto è sintomatico che in Goldoni sia il personaggio popolo a prendere in mano, dopo la mediazione del « cogitore » Isidoro, la situazione scenica, a dominare la scena, a trascinare sulla piazza, che è il proprio regno, Isidoro che invece voleva invitare i chiogetti nella propria casa). Restrungendo l'ambito, si può constatare che l'uno e l'altro hanno scelto il mondo dei pescatori, rispettivamente per le *Baruffe* e per i *Malavoglia*, ma Verga già per il previsto bozzetto *Padron 'Ntoni* (che, ha ricordato Nino Borsellino in questo convegno, doveva rappresentare il bozzetto « piscatorio » da far ditico con quello campagnolo di *Nedda*); e c'è chi ha rilevato come già al tempo delle non molto leggibili *Storie del castello di Trezza*, il Verga avesse notato e descritto « i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole », i quali « chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe », mentre « lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale ». L'uno e l'altro scoprono l'ansiosa e dolorosa poesia dell'attesa di chi ha gli uomini in mare. Le donne goldoniane, come dice Manlio Dazzi, « lavorano di merletto, ma, con il cuore ai loro uomini in mare, sentono per epidermide il minimo mutare del vento ».<sup>6</sup> A Titta Nane, che chiede di essere

<sup>6</sup> Carlo Goldoni e la sua poetica sociale, Einaudi, Torino, 1957, p. 187.

rassicurato sull'amore di Lucietta per lui, Madonna Pasqua dice (nella scena terza dell'atto secondo): « Mo no, Titta Nane, mo no, che la ve vol tanto ben! Che co la ve vede andar in mare, ghe vien l'angossa. Co vien suso dei temporali, la xe mezza matta; la se stremisse per causa vostra. La se leva suso la notte, la va al balcon a vardar el tempo ». Dei *Malavoglia* è ben noto il passo del capitolo terzo, che Luchino Visconti ha rappresentato in memorabili immagini, assortite e scarmigliate, e antiche e ieratiche come rivivessero il mito di Niobe, in una scena cruciale del film *La terra trema*: « Sull'imbrunire comare Maruzza coi figlioletti era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del Purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette con voce tremola che sapeva di lacrime anch'essa ».

Esistono, comunque, affinità più precise. Anzitutto l'uso dei soprannomi. In Goldoni, « soprannomi calzanti che par di vederli di persona », come scrive Dazzi, che rappresentano un vivace elemento di colore e hanno anche una specifica funzione dell'economia della baruffa, tanto che non si saprebbe immaginare senza i soprannomi quella commedia. In Verga, con funzione ben diversa, ma non certo meno importante, già del resto a partire da Rosso Malpelo: quasi sopraffazione della gente del villaggio sull'autentico nome anagrafico, quasi etichetta imposta dagli altri, su cui lo scrittore torna con variazioni sottili, non di rado segno di una contraddizione esistenziale tra l'essere e l'apparire, tra ciò che si è e ciò che gli altri ci costringono a essere: fermento, a mio avviso, già pirandelliano avanti lettera.

In secondo luogo va ricordato che due nomi si riscontrano nell'una e nell'altra opera; meno importante il primo: Padron Fortunato (Cipolla, nei *Malavoglia*, come ognuno ricorderà); più importante il secondo: Padron Toni (certo quasi identico a 'Ntoni). Pura coincidenza? Non saprei: il calcolo delle probabilità esula dalle mie competenze. Se si trattasse di uno scrittore diverso dal Verga si potrebbe pensare a un ammicco al lettore, quasi una chiave per dire: vedi, ho scritto anch'io come Goldoni la mia opera « pisca-

toria » e popolare. Ma trattandosi del Verga l'ipotesi mi pare del tutto improbabile. Più probabile una reminiscenza involontaria. A volte sono misteriosi, sotterranei, inconsci i legami, così interessanti e numerosi, che collegano scrittore a scrittore attraverso il tempo e lo spazio e che fanno della letteratura, nonostante il continuo impulso innovativo, una affascinante continuità fondata sulla sostanziale continuità della natura umana.

GIAN PAOLO MARCHI

IL FINALE DEI MALAVOGLIA:  
DALLA ROMANZA AL RECITATIVO

È ormai circostanza nota, anche se non certo vulgata, che la redazione definitiva dei *Malavoglia*, testimoniata dal ms. che Verga mandò in tipografia, presenta un finale diverso rispetto alla *princeps* del 1881; diverso nel senso che si chiude con l'addio del giovane 'Ntoni:

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

Alla descrizione del manoscritto, sommaria e approssimativa, e comunque di seconda mano, pubblicata una decina d'anni fa nel mio volume verghiano<sup>1</sup>, faccio seguire ora alcuni appunti non meno sommari, che derivano peraltro da un diretto esame compiuto a Catania il 26 novembre 1980, in occasione del convegno sui romanzi fiorentini promosso dalla Fondazione Verga.

Il ms., rilegato in tela con impressioni a secco, è conservato presso la Biblioteca Universitaria. La legatura fu probabilmente fatta eseguire dal Capuana, prima di regalarlo alla moglie, come risulta dalla dedica sul foglio di guardia: « A mia Moglie Adelaide Bernar-

<sup>1</sup> *Concordanze verghiane*, Verona, 1970, pp. 55-57. La descrizione (di cui converrà perdere anche il ricordo, dopo il saggio di Francesco Branciforti sul ms. dei *Malavoglia*) era dichiaratamente costruita sulla base dell'articolo di L. PERRONI, *Preparazione de «I Malavoglia»*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, 1932, pp. 112-125. Registrando l'informazione (p. 113, n. 1) secondo cui il «grosso volume di 379 pagine... contiene, premesse, delle note preparatorie e due prefazioni, ed è seguito da sei novelle», proponevo in via ipotetica che tali novelle potessero appartenere alle *Rusticane*. Tale «approssimativa informazione» (che varrebbe ancora la pena di chiarire) ha destato qualche perplessità in A. ANDREOLI, *Circolarità metonimica del Verga «borghese»*, in «Sigma», vol. X, 1977, p. 178, n. 9. Ma è probabile, appunto, che nel 1970 non fosse possibile descrivere meglio il ms.; e nemmeno nel 1977, a quanto pare.

dini questo autografo di un autentico capolavoro ». Il Capuana aveva chiesto in dono il manoscritto al Verga, il quale aveva aderito al « desiderio... lusinghiero » manifestato dall'amico. L'invio autografo del Verga si legge sulla prima delle sei carte non numerate che precedono il testo del romanzo vero e proprio: « All'illustre ' fotografo ' Luigi Capuana / il suo Giovanni ». Dal f. [1] r fino al f. [2] v si estendono i noti appunti relativi alla cronologia del romanzo (1865-75) e al *Fondamento dei caratteri locali*, che si chiudono con lo schema in cui è abbozzato *L'uomo di lusso*: « Per l'Uomo di lusso / Precocità originaria d'isolano / Istinti voluttuosi / Fragilità dell'organismo / Leggerezza della mente - esaurimento / Voluttà d'indole e perciò d'immaginazione - Eretismo intellettuale ».

Dal f. [3] r al f. [6] r sono raccolti dei proverbi trascritti per ordine alfabetico di soggetti (*Abitudini varie, Adulazioni...*). Da notare che subito dopo i proverbi relativi agli *Animali* si leggono alcuni appunti sul *Padron 'Ntoni*, cioè quelle *Note e richiami per coordinare il ms.*, già pubblicati dalla Perroni<sup>2</sup>. Tra i ff. [4] e [5] è inserito un foglio protocollo scritto per traverso, con gli appunti che riguardano *Personaggi, carattere fisico e principali azioni*<sup>3</sup>, in fondo al quale si nota uno schema grafico delle costellazioni dell'Orsa: sono disegnate le sette stelle dell'« Orsa maggiore » e le sette stelle dell'« Orsa minore in volgare siciliano *i sette ladri* », con l'indicazione della Stella polare. Seguono altri nomi di costellazioni: « La chioma di Berenice - Puddara - L'Aquila di Giove - I tre bastoni - Venere - Stidduzza »<sup>4</sup>. L'elenco dei proverbi finisce, come s'è detto, a f. [6] r; il f. [6] v è bianco. Segue, su fogli numerati da 1 a 6, la prefazione al romanzo nella redazione che comincia « Quando vi siete trovati di notte... »<sup>5</sup>, accantonata a favore dell'altra effettivamente stampata, e che si legge in un foglio protocollo di formato più piccolo, privo

<sup>2</sup> L. PERRONI, *Preparazione de «I Malavoglia»*, p. 114.

<sup>3</sup> L. PERRONI, *Preparazione de «I Malavoglia»*, pp. 117-121.

<sup>4</sup> L'interesse verghiano per l'astronomia popolare può essere utilmente confrontato con la conoscenza del *Trattato di astronomia popolare* di G. Meyer che sta dietro ad un poemetto del Pascoli (N. EBANI, *Per una lettura del «Ciocco»*, canto secondo, in «Studi di filologia italiana», vol. XXXIX, 1981, pp. 158-200) e con la coperta polemica Pascoli-D'Annunzio a proposito del nome delle Pleiadi (Chiocetta/Vergilie), messa in luce da P. GIBELINI, *Fiori di carta: la fonte della flora di «Alcyone»*, relazione al convegno pescarese del 1980 su *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Pescara, 1982, pp. 41-52.

<sup>5</sup> L. PERRONI, *Preparazione de «I Malavoglia»*, pp. 124-125; ristampata da E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, 1979, pp. 74-75.

di numerazione, inserito dopo il f. 6. La numerazione riprende da capo con il testo del primo capitolo del romanzo, per concludersi al f. 379 con la battuta di 'Ntoni che abbiamo riportato sopra nella lezione del ms., che presenta rispetto alla stampa qualche piccola differenza di interpunzione. Si può quindi ragionevolmente concludere che non solo le prefazioni, ma anche le pagine finali vennero scritte quando il romanzo era già in bozze. Un esame della stampa Treves<sup>6</sup> risulta in proposito abbastanza interessante.

La prefazione, che porta la data 19 gennaio 1881, è stampata infatti su un dodicesimo con numerazione romana. Seguono poi 28 sedicesimi (da p. 1 a p. 448) e un ventesimo: cioè un fascicolo composto da un sedicesimo più un quartino accavallato. La stampa finisce a p. 465 con la celebre battuta « Ma il primo a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu ». La p. [466] è bianca, come bianche dovevano essere le due carte [467] e [468] dell'ultimo foglio, che spesso veniva tagliato via nelle legature, cosicché il foglio corrispondente (pp. 449-50) tende talora a uscire dalla legatura<sup>7</sup>. Il fatto che la prefazione sia stata stampata su un dodicesimo con numerazione a parte, dopo che i sedicesimi del romanzo erano stati composti e forse tirati, non ha niente di eccezionale, e rientra anzi in una prassi diffusa e ancor oggi riscontrabile. Assai più singolare risulta il fatto che il finale, che secondo il ms. catanese veniva a cadere giusto a conclusione dell'ultimo sedicesimo, sia stato ampliato in bozze sì da rendere necessario il ricorso al quartino accavallato. Non ho difficoltà a confessare che da un primo, rapido confronto tra il ms. e la stampa Treves ero arrivato alla conclusione che il Verga fosse stato indotto a scrivere il celebre finale per ragioni tipografiche, vale a dire per non lasciare troppi fogli bianchi nell'ultimo sedicesimo. Di per sé, l'ipotesi non si presentava come improponibile. Si sa che nella seconda edizione di *Vita dei campi* Treves si permise di aggiungere contro la volontà dell'autore la novella *Il come, il quando ed il perché*, al solo scopo di rendere più grosso il volume<sup>8</sup>; si sa anche — e qui la cosa appare anche più curiosa —

<sup>6</sup> Ora ristampata anastaticamente a cura di G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, 1981.

<sup>7</sup> Così anche nel mio esemplare della seconda edizione con lo stesso millesimo.

<sup>8</sup> Cfr. la *Nota* di Vito Perroni alla « onesta edizione di *Vita dei campi* » stampata da Marderstein per Mondadori nel 1959, pp. 165-169.

che il Verga si sottomise (quanto volentieri, poco importa sapere) alle richieste dell'editore torinese Casanova, che pretese ed ottenne dall'autore aggiunte di varia entità al testo di molte delle *Novelle rusticane*, al fine di assicurare una migliore impaginazione delle illustrazioni (bruttine) di Alfredo Montalti:

Per *far bene* bisogna mi aggiunga 10 o 12 righe tanto alla *Malaria* che agli *Orfani*, così la pagina di chiusa rimarrà con 4 o 6 righe e la vignetta campeggia bene<sup>9</sup>.

Le righe aggiunte a *Malaria*, ad esempio, riguardano la scena di compare Carmine che, « ridotto a cercar impiego nella ferrovia », osserva la società elegante che passa in treno nei vagoni di prima classe. « Il contrasto tra mondo borghese e mondo dei poveri, appena accennato nella 'Rassegna settimanale', viene forse eccessivamente dilatato nel 1883. Accortosi dell'incongruenza, nella redazione viciana lo scrittore cerca di rimediare sopprimendo certi particolari superflui, ma senza una precisa linea di rielaborazione »<sup>10</sup>. Queste conclusioni potei trarre da un semplice esame delle varianti d'autore, senza conoscerne le motivazioni esterne e fortuite, riconducibili esclusivamente alle pressanti esigenze dell'industria culturale, quali emergono dal carteggio del Verga con il Casanova, che il Tellini ha il merito di aver scoperto e utilizzato<sup>11</sup>. Che di siffatte esigenze — o pretese — dell'industria editoriale si potesse tener conto anche per proporre una spiegazione della discrepanza tra ms. e stampa nel finale dei *Malavoglia*, non era cosa che potesse, di per sé, essere considerata come manifestamente infondata o sconveniente, solo perché poteva suonare *piarum aurium offensiva*: offensiva, s'intende, per le pie orecchie di chi è troppo sensibile alle « supreme ragioni dell'arte », e un po' imbarazzante per chi trova riposo nell'« ultima volontà dell'autore »: una formula che possiede certo una sua dignità notarile, ma che par adatta a disposizioni testamentarie relative a immobili o a beni di fortuna, più che all'ambito dei mobilissimi e contestati patrimoni dei testi letterari e della loro trasmissione. Nel caso di Verga, in particolare, mi sono formato l'opinione che sia impossibile individuare e proporre dei parametri sufficientemente si-

<sup>9</sup> G. TELLINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le novelle*, vol. II, Roma, 1980, p. 559.

<sup>10</sup> *Concordanze verghiane*, p. 74.

<sup>11</sup> G. TELLINI, *Nota ai testi*, pp. 557-565.

curi che consentano di operare una discriminazione nell'ambito delle varie redazioni di romanzi e novelle, di cui l'autore abbia curato successive edizioni a stampa. Per quanto riguarda le *Novelle*, la scelta delle prime edizioni — che caratterizza la raccolta mondadoriana curata da Carla Riccardi — risponde all'esigenza di fermare un testo (come ad esempio quello di *Vita dei campi* del 1880) che è anche « documento di una fase essenziale nell'evoluzione della narrativa verghiana, sia dal punto di vista tematico che stilistico »<sup>12</sup>; mentre la scelta delle ultime edizioni praticata dal Tellini « riposa sul rispetto della diacronia, non per ossequio acritico verso una insindacabile ultima volontà dell'autore, ma per il diritto di cittadinanza che riconosce alle varianti verghiane »<sup>13</sup>. Occorre poi salvaguardare di fatto non solo la fisionomia del testo delle singole novelle, ma anche quella del corpus delle varie raccolte, le cui varianti non possono essere umiliate nelle zone basse o defilate degli apparati critici: preoccupazione altra volta manifestata, con proposte di soluzione editoriale talora non bene interpretate come frutto di agnosticismo critico<sup>14</sup>.

Ma torniamo al limitato obiettivo della nostra breve incursione. Le caratteristiche del ms. e della stampa dei *Malavoglia* dimostrano che Verga, aggiungendo le ultime pagine del romanzo, obbedì alla sua ragion poetica, e non alla ragion tipografica o a preoccupazioni di sfruttamento economico della sua opera, cui del resto era sensibilissimo, come mostrano « i laboriosissimi calcoli relativi all'utilizzazione più redditizia d'una relativamente recente — non dell'ultima, certamente ancora incompiuta — redazione de *I Malavoglia* »<sup>15</sup>. In

<sup>12</sup> C. RICCARDI, *Note ai testi*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1979, p. 1016.

<sup>13</sup> G. TELLINI, *Nota ai testi*, p. 544.

<sup>14</sup> C. RICCARDI, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», vol. XXXV, 1977, pp. 315-316, e G. P. MARCHI, *Mantissa alle «Concordanze verghiane»*, negli «Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», s. VI, vol. XXX, 1978-79, pp. 109-127. Sta di fatto che la bella edizione Salerno delle novelle verghiane, curata dal Tellini, pubblica le *Rusticane* nelle due redazioni dell'83 e del 20, e salva l'integrità di *Drammi intimi*, una raccolta importante proprio per il motivo che veniva addotto, fino a qualche tempo fa, per giustificare lo smembramento (peraltro autorizzato in qualche modo dallo stesso autore): la compresenza, nel 1884, del registro borghese-aristocratico e di quello popolare-rusticano.

<sup>15</sup> V. PERRONI, *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, in «Le ragioni critiche», vol. II, 1972, p. 551.

relazione alla richiesta di collaborazione alla « Rassegna settimanale » fattagli da Sidney Sonnino con lettera del 4 febbraio 1878, il Verga, in vista di una pubblicazione a puntate dei *Malavoglia* per cui pensava anche alla « Nuova Antologia », compie minuti calcoli di lettere, parole, righe, colonne, fogli di stampa, alla fine dei quali arriva a concludere che la pubblicazione sulla « Nuova Antologia » gli avrebbe reso L. 750, e quella sulla « Rassegna settimanale » L. 1.013 e centesimi 40: onde l'offerta alla « Rassegna », declinata peraltro dal Franchetti con lettera del 3 marzo, giustificata col fatto che « siamo costretti a escludere i *continua* da una pubblicazione che esce solamente ogni settimana. Il lettore perde il filo nei sette giorni »<sup>16</sup>. Con ragioni di interesse economico si spiega anche la remissività di cui dette prova il Verga a proposito delle *Rusticane*. L'editore Casanova si era mostrato più generoso del Treves, anticipando tra l'altro all'autore — tra il novembre '82 e il gennaio '83 — 2500 lire per la pubblicazione del *Gesualdo*, annunciato come *sotto i torchi* nel fascicolo di varia pubblicità editoriale legato insieme con la *princeps* delle *Rusticane*. Una simile condiscendenza il Verga non avrebbe certo manifestato al Treves. I rapporti con l'editore milanese furono infatti fin dal principio improntati al sospetto e alla diffidenza, e ad un continuo spirito di rivalsa, come risulta dalla lettera ai familiari del 18 giugno 1874, dopo l'insperato successo di *Nedda*, pubblicata da Brigola:

Treves mi diventò matto addirittura, ieri mandò a chiamarmi, ieri sera venne a cercarmi al Gnocchi ed al Cova inutilmente, finalmente lo vedo stamane, mi dice che gli è molto piaciuta e si lagna che non l'abbia data a lui — *Crepa!* volevo dirgli, ma questo gli servirà di lezione per un'altra volta. — Intanto volle che gli promettessi di scriverne anche un'altra per lui e mi disse che aveva preparato articoli nell'*Illustrazione* e che so io — questo non pel mio bel viso, s'intende, ma per preparare la reclame per quello che intende pubblicar dopo di mio. Intanto guardate che volpe fina! so che aveva intenzione di domandarmi — e lo so da Torelli — se volessi permettergli di ripubblicarla, anche in volume, unendovene qualcun'altra, ma non me ne disse niente, temendo di far montare le mie pretese. — È impossibile idearvi i sotterfuggi che adopera

<sup>16</sup> V. PERRONI, *Sulla genesi de « I Malavoglia »*, p. 513, n. 38.

con me, ma mi sento più forte di lui, ed ho avuto il piacere di vedermelo correr dietro parecchie volte<sup>17</sup>.

Ragioni e preoccupazioni mercantili di questo genere non hanno investito minimamente la rielaborazione del finale dei *Malavoglia*; sicché non può essere revocata in dubbio la dichiarazione formulata dallo scrittore nella lettera al Rod del 4 dicembre 1881: « sento che non ho scritto nei *Malavoglia* né un rigo, né una parola di superfluo »<sup>18</sup>.

Sarebbe anche interessante ripercorrere le circostanze, ricostruite egregiamente dalla Riccardi, della rescissione del contratto col Casanova per la pubblicazione del *Gesualdo*, e vedere i calcoli minutissimi per la stampa del romanzo nella « Nuova Antologia »<sup>19</sup>. Ma giova piuttosto sottolineare, già che abbiamo accennato al *Gesualdo*, una coincidenza di qualche rilievo: e cioè che il finale sia dei *Malavoglia* sia del *Gesualdo* viene rielaborato secondo un procedimento che sembra obbedire ad una medesima esigenza di attenuazione sonora e ottica. Vediamo il finale del *Gesualdo* nella redazione della « Nuova Antologia »:

Passava per la strada un sussurro di folla ammutinata, e dei bagliori d'incendio attraverso il portone spalancato. Il Duca passeggiava nell'anticamera e andava ogni momento a sollevare la tendina delle finestre che dava nel cortile. Tutt'a un tratto si udì un legno che fermavasi dinanzi allo scalone.

— Avvertite la duchessa di salire qui subito! — ordinò il Duca.

Essa arrivò, ansante, stralunata, col velo imperlato dal suo anelito dinanzi al viso, degli schizzi di fango sul mantello foderato di pelliccia. La prima sua occhiata, in quel gran sbalordimento in quel batticuore, in quel tumulto, fu pel marito che l'attendeva senza dire una parola.

Di là dell'uscio, udivasi una voce che non riconobbe alla prima, che le fece drizzare i capelli sul capo, che borbottava ansando, smanando:

— Sentite quegli urli?... Vogliono la mia roba!... Tutti quanti!... colle unghie!... coi denti!... Qui! Qui dentro!... Lasciatemi stare!... Tutto! Pigliatevi tutto!... Lasciatemi stare!... L'Alia!... La Canziria!... Lasciatemi stare!...

<sup>17</sup> V. PERRONI, *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, p. 498.

<sup>18</sup> G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, 1974, p. 39.

<sup>19</sup> C. RICCARDI, *Introduzione a Mastro don Gesualdo*, Milano, 1978, pp. XI-XXI.

È facile rendersi conto come la rielaborazione per la stampa Treves comporti la soppressione del delirio (sostituito dai « guaiti rauchi, come uno che sbuffasse e ansimasse ») e l'interdizione del pur indiretto riferimento ai moti rivoluzionari: il coro della « folla ammutinata » viene sostituito dalle battute dimesse e crudeli della servitù<sup>20</sup>; ai melodrammatici « bagliori d'incendio » subentra la luce dell'alba che illumina progressivamente la stanza del morto (« La finestra cominciava ad imbiancare »), secondo un « artificio » del resto consueto nella macchinistica teatrale, e già sperimentato in *Eros* per la morte di Adele:

Cominciavano ad udirsi i campanacci delle mandre che andavano al pascolo. Il marchese levò il capo come svegliandosi, e vide confusamente che i vetri delle finestre cominciavano ad imbiancare. Alla pallida luce dell'alba...<sup>21</sup>.

Stessa luce e stessa mimica del protagonista nel finale dei *Malavoglia*:

Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Pud-dara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire...<sup>22</sup>.

La luce dell'alba è qui, come prima in *Eros*, come poi nel *Gesualdo*, segnale di svelamento, di cognizione. I personaggi verghiani, oltre che dalla tragedia di un destino di sventure e calamità esterne, sono tormentati da una tragedia che nasce nell'intimo di una coscienza straziata dalla cognizione di una verità angosciosa. Questa tragedia

<sup>20</sup> « Quest'alba di morte è da annoverare tra le pagine più perfette del Verga »: F. NICOLOSI, *Questioni verghiane*, Roma, 1969, p. 106. Purtroppo in qualche edizione Mondadori sono saltate le due righe della battuta del portinaio (« — Ah... così... alla chetichella?... — osservò il portinaio che strascicava la scopa e le ciabatte per l'androne »; cfr. « Oscar », 1968, p. 379); la grave lacuna tuttavia non si riscontra più nella recente edizione « Oscar » (settembre 1980), dove però si legge « palpebre flosce e castanti », p. 323 (per « cascanti »), e « sebbene non discesse nulla », p. 249 (per « dicesse »).

<sup>21</sup> *Eros*, Milano, Brigola, 1875, p. 401. Nessuna correzione nella successiva rielaborazione, a parte la sostituzione di « Il marchese » con « Alberti » (Milano, Treves, 1917, p. 307).

<sup>22</sup> *I Malavoglia*, Milano, 1881, p. 464.

della coscienza, che comporta una condanna alla solitudine e all'esilio, si chiudeva con la « romanza » d'addio di 'Ntoni, mentre il fratello Alessi lo stringeva a sé nell'ultimo abbraccio (da cui 'Ntoni — prevedibilmente — si sarebbe sciolto bruscamente, mentre calava la tela). Ciò avrebbe conferito alla scena finale un'atmosfera troppo commossa e gratificante, e avrebbe riportato 'Ntoni ad una dimensione di *Heldentenor*: soluzione non impossibile, anzi concretamente sperimentata ed esaurita in *Cavalleria rusticana*: se è vero, come è vero, che il personaggio di Turiddu non è che lo svolgimento eroico del giovane 'Ntoni, dal quale anche materialmente deriva<sup>23</sup>. Con mirabile sapienza teatrale, il Verga rielabora la scena finale, affidando l'espressione del doloroso sgomento di 'Ntoni ad un sommesso recitativo, all'amara riflessione sulle opere e i giorni di Rocco Spatu, che rappresenta « il vecchio io » di 'Ntoni<sup>24</sup>, l'immagine dell'uomo vecchio, per usare l'espressione paolina, riflessa nello specchio della coscienza. Dolore e solitudine sono il prezzo che 'Ntoni, nella sua ricerca di identità, sa di dover pagare nel momento in cui dimette per sempre la maschera burattinesca (la *persona*) di Rocco Spatu che ciancia e sputa davanti all'osteria.

La visione del mondo già emersa dai discorsi del giovane 'Ntoni, personaggio pur negativamente abbozzato nello schema dei caratteri (« vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto »)<sup>25</sup>, non è che il referto dell'analisi condotta dal Verga stesso: ma la razionalità dell'utopia (i poveri che non dovrebbero lavorare per i ricchi; l'asino di compare Mosca che dovrebbe sdraiarsi sull'erba con le zampe in aria) urta contro l'irrazionalità della storia.

Non è insomma da scartare l'ipotesi che attraverso le vicende dell'impossibile ribellione del giovane 'Ntoni, espressa in termini ingenui, ma connotati da positive filigrane renzotramaglinesche — e che pure comporta la necessità del *discidium* da Aci Trezza — Verga stesso maturi la consapevolezza che l'ideale dell'ostrica lodato in *Fantasticheria* riposava su un sillogismo difettivo, e che la spontanea riaggregazione del formicaio umano percosso da peste fame guerra non era che un'illusione accreditata da una scienza sociale insensa-

<sup>23</sup> G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, 1979, pp. 957-962.

<sup>24</sup> W. HEMPEL, *Vergas Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, 1959, p. 232.

<sup>25</sup> L. PERRONI, *Preparazione de « I Malavoglia »*, p. 117.

tamente orgogliosa delle sue istituzioni<sup>26</sup>. Una diversa, più rassicurante conclusione avrebbe potuto essere prospettata soltanto in una favola: proprio in quel torno di tempo ci si provò infatti, non si sa quanto convinto, l'autore della celebre *Storia di un burattino*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> In questa prospettiva, non mi sento di condividere in tutto quel che scrive di seguito Wido Hempel nella pagina citata, e cioè che nei personaggi di Rocco Spatu e di 'Ntoni, nel finale dei *Malavoglia*, « stanno ancora una volta di fronte i due mondi, il cui inconciliabile contrasto determina l'intero romanzo: qui, incarnata da Rocco Spatu, un'umanità miserabile e abbietta, perpetuamente e ostinatamente chiusa nel suo microscopico orizzonte; là, l'altra — i pochi che sono puri di cuore, che portano nell'anima l'alto ideale del 'focolare domestico', e di cui 'Ntoni, ora, col cuore purificato, può essere considerato come rappresentante ».

<sup>27</sup> *La storia di un burattino*, come si sa, era finita col cap. XV, quando Pinocchio è impiccato dagli assassini (« Giornale dei bambini », 27 ottobre 1881). Il racconto riprese in seguito (16 febbraio 1882) col titolo *Le avventure di Pinocchio*, dopo il salvataggio del burattino da parte della « bella Bambina dai capelli turchini » (*Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, 1962, pp. 45).

GIANCARLO MAZZACURATI

PARALLELE E MERIDIANE:  
L'AUTORE E IL CORO ALL'OMBRA DEL NESPOLO

1. Il problema dell'autore, del suo punto di vista, è in parte un problema di posizione, in parte un problema di produzione. Nel caso dei *Malavoglia*, mentre è ancora sospesa e perciò fervente una questione intorno ai modi di produzione del testo, la posizione dell'autore appare ormai solidamente indagata e riconosciuta, in quel processo di delega, di rimpicciolimento e di annullamento entro la scena che, annunciato fin da *Fantasticheria*, prende corpo teorico nelle celebri prefazioni degli anni intorno all'80, nonché in alcune lettere dell'epistolario. Questo ipotizzato mediatore di una matassa testuale trascrivibile solo perché potenzialmente già inscritta nella comunità verbale del paese, con tutte le sue *koinè* rurali e marinare, una volta che ne è stato accertato il programma, non sembra destinato a riservare ulteriori sorprese. Si possono moltiplicare immagini e metafore circa il suo luogo d'osservazione e il suo ruolo, ma la linea programmatica è aperta, esplicita: mentre progetta e pronostica una inevitabile « eclissi dell'autore »<sup>1</sup>, del suo dominio ideologico e della sua distanza culturale, Verga sembra riservarsi al massimo una funzione di scrivano pubblico, abilitato soltanto a tradurre e ad organizzare in scrittura un afflusso di voci e di pensieri retrostanti che non sono più d'autore ma appartengono o vorrebbero appartenere ad una nuova « autorità » collettiva, quella degli attori popolari.

Per i retroscena politici e culturali della produzione e in particolare per i materiali mitico-antropologici che convergono in quelle voci e in quei pensieri, per i problemi di rappresentatività sociale dei

<sup>1</sup> Di recente, si è occupato particolarmente di questo aspetto della « conversione » verghiana G. PIRODDA, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Edes, 1976. Si veda in particolare il cap. IV, *Aspetti della tecnica narrativa nei « Malavoglia »*, con interessanti applicazioni di strumenti della narratologia contemporanea.

personaggi, per le tecniche comunicative dell'immagine, per i procedimenti di tipizzazione e di individuazione dei linguaggi, il dibattito sembra invece molto aperto ed acquista spazi sempre più preminenti. Per conto mio, mi riprometto di indugiare ancora in bilico tra questioni di posizione e questioni di produzione, analizzando un aspetto di quella che definirò genericamente la produzione simbolica del testo che, di per sè, rinvia ancora con diversa luce al problema della sparizione o della latitanza programmata dello sguardo d'autore. Lo scopo immediato è quello di rendere meno pacifico, anche per *I Malavoglia*, il rapporto tra livelli teorici o progettuali e livelli di pratica formale, più rugosa e venata di strategie diverse la superficie dell'oggettività testuale. La questione si può porre anche così: scontati alcuni dislivelli tra immagine progettuale dell'opera (inscritta nelle prefazioni) e sistemi materiali della scrittura, occorre ancora verificare a fondo se quei dislivelli siano tutti da addebitare ad imperfezioni e difficoltà esecutive o se non accada talvolta che il raccoglitore neutrale di voci, l'osservatore affettuoso quanto impotente si trasformi in suggeritore, infrangendo i limiti d'orizzonte delle sue varie maschere (i narratori interni e il narratore corale), sovrapponendosi alla loro visibilità e prolungandola fin dove il loro sguardo non può ancora giungere.

Non più signore delle parole (patrimonio che è stato delegato e in qualche modo alienato), lo scrittore resta tuttavia ancora signore della trama; e la nostra breve indagine mira a dimostrare che, perfino ne *I Malavoglia*, questo dominio talvolta si rovescia sulla scrittura, anche se in forme non immediatamente visibili, anzi deviate e nascoste dietro un certo numero di produzioni simboliche emesse impersonalmente dal testo. In questo senso, oltre ad essere utile per isolare caratteri di continuità del simbolismo verghiano rispetto ai modelli romantici (o di contiguità rispetto a quelli dell'imminente « decadentismo »), un'analisi di tali produzioni potrà anche servire da spia per riconoscere lo sguardo dell'autore nel testo e per cogliervi i suoi movimenti di posizione, al di là del patto fissato in manifesti legislativi ben noti.

Questo, dicevo, è lo scopo immediato dell'indagine; quello più remoto, che tuttavia proprio di qui deve e può partire, è d'attrezzarsi per riattraversare il lungo tragitto della scrittura verghiana verso il *Mastro don Gesualdo*, che è poi anche un tragitto verso la riappro-

priazione della scrittura, della responsabilità di dar forma<sup>2</sup>. Dai *Malavoglia* in poi (e neppure troppo timidamente, se a ridosso c'è già *Il marito di Elena*) ha comunque inizio un decennio fitto di esperimenti che, se offrono soltanto un'affinità nominale con lo sperimentalismo zoliano, sono tuttavia segnali formali d'una linea teorica in evoluzione. Già con molte *Novelle Rusticane*, è ormai ben noto, la prassi delle grandi deleghe può dirsi esaurita; e saranno poi sempre meno le figure abbandonate a farsi conoscere e a prendere forma da sole, attraverso la mimèsi mediata del loro linguaggio, della loro sintassi esistenziale, del loro sguardo selvaggio od ingenuo sulle cose. Prima di sbieco, poi sempre più frontalmente<sup>3</sup>, lo sguardo dell'autore si riappropria di loro: è uno sguardo « diverso », che domina, organizza, forma il testo, tramite la scrittura, senza più triangolare o nascondere continuamente il proprio punto di vista dietro il recitante anonimo o altri paraventi più corali. Per di più, è uno sguardo che l'impotenza desolata, l'estraneità morale, talvolta il disgusto (come ne *Il Reverendo*), altre volte una remota pietà tengono lontano definitivamente dalle vecchie soglie della passione, del coinvolgimento, dell'interventismo correttivo o restaurativo. Dai *Malavoglia* in poi, tra Verga verista e il suo campo di rappresentazione si profila una barriera più alta della stessa impersonalità o della neutralità: una barriera di diversità, di opposizione talvolta tra punti di vista, che paralizza quasi tutti i transiti emotivi, recide i filamenti della solidarietà, il vischio della partecipazione lirica e delle mitografie antropologiche dell'innocenza, consegnando autore e figure alla solitudine ardua dei reciproci ruoli e destini. Il primo torna padrone della pro-

<sup>2</sup> Assumo complessivamente, anche se non mi nascondo gli antichi problemi e i recenti dissensi che queste posizioni provocano, l'analisi condotta da V. MASTIELLO, *La lingua del Verga tra mimèsi dialettale e realismo critico*, in AA.VV., *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972 (a cura di A. Asor Rosa), partic. pp. 108-117; le trasformazioni dell'ottica del narratore sono state ottimamente illustrate dal saggio di A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica, in onore di N. Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, anche se, come qua e là forse traspare, mi avviene di dissentire da alcune conclusioni, per quanto riguarda il rapporto *Malavoglia - Mastro don Gesualdo*. Su questi stessi temi utilissime e documentate analisi si troveranno in R. BIGAZZI, *Sul Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975; e non vorrei dimenticare soltanto perché è un'ovvietà la quantità di osservazioni sparse nella monografia di R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1968, ora giunta alla III ediz. (1982).

<sup>3</sup> Si veda, per un esempio di questa diversa tecnica costruttiva della visione affiorante nelle *Rusticane*, G. MAZZACURATI, *Il testimone scisso*, in AA.VV., *Verga inedito*, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 45-60.

pria arte, ma per doverne scontare fino all'estremo l'inutilità e l'impotenza, rispetto ai processi che osserva; i secondi tornano a muoversi dentro i segni irredimibili della nuova storia, scontando le sue leggi e i suoi effetti senza che li avvolga più una memoria di valori perduti, di paradisi domestici o di felicità, di istinti naturali smarriti. E dunque, senza che il sogno di un'altra storia possibile, l'utopia statica del presepe, annebbi l'ineluttabilità del loro viaggio.

Dentro il *Mastro don Gesualdo* (come già in molte *Novelle Rusticane*) torna dunque ad affiorare, mai tuttavia a signoreggiare, lo sguardo d'autore. Questo distingue già notevolmente la sua posizione rispetto a quella assunta nei *Malavoglia*, almeno nella patina più evidente di quel testo. Rispetto al vecchio sguardo di *Eva* o di *Eros*, la differenza è ancora più forte e significativa, perché questo sguardo nuovo non introduce una voce suppletiva o sostitutiva nè intromette nel testo una coscienza vicaria che si sovrapponga alle orbite mentali o agli eventi che coglie. È uno sguardo freddo, che adegua le distanze, registra i colori e perciò i sistemi di rappresentazione formale, da un punto di osservazione che è esterno al centro ma non equidistante ad ogni scena. È perciò anche uno sguardo mobile, che si defila ma non si nasconde; e che dunque rinvia immagini non uniformi, non mimetizzate, non annegate dentro la stessa modulazione di toni.

Sto parafrasando in fondo i caratteri o i punti d'arrivo della stagione sperimentale di Verga<sup>4</sup>. Qualcuno potrebbe agevolmente sostenere (e di fatto sostiene) che se di pratiche sperimentali si deve parlare, esse hanno inizio nell'orbita dei *Malavoglia* e non a partire dalla sua dissoluzione. Certo, se il discorso su Verga sembra destinato a rimanere ancora a lungo un periplo intorno alla costituzione di quest'opera, frutto di una iniziativa formale inedita, di uno sfondamento coraggioso della vecchia barriera rusticale e tardo-manzoniana, questo si deve anche all'effetto di infrazione che la sua superficie testuale produsse e continua retrospettivamente a produrre: i neo-verismi e i neo-realismi, da Tozzi a Fenoglio, ripartirono di qui. Senza

<sup>4</sup> Di una prospettiva «sperimentale» affidata particolarmente alle novelle, da *Vita dei campi* a *Per le vie*, ha già parlato R. BIGAZZI, op. cit., p. XII e *passim*; per *I Malavoglia* torna ora a rinforzare i suoi argomenti R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei «Malavoglia»*. *Nuove ipotesi di lavoro*, in AA.VV., Verga. *L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a cura di R. Luperini, Lecce, Milella, 1982, p. 73.

questa superficie, il romanzo sarebbe apparso (come in parte è) una « traduzione » o meglio un trasferimento della sostanza ideologica del *Vicario di Wakefield* di Oliver Goldsmith tra i pescatori, i contadini e i piccoli notabili della Sicilia rurale. La devoluzione della forma fu una rivoluzione della nostra prosa d'arte dopo decenni di stasi; e a questa esperienza certo alludeva Verga, quando ricordava a N. Colajanni d'essere stato definito « rivoluzionario in arte ». Ma un trasferimento del diritto d'autore dal soggetto storico che lo deteneva ai nuovi soggetti sociali che si impadroniscono della scena testuale, riversando la scrittura dal laboratorio alla piazza, dalla solitudine dell'artificio alla corallità dei teatri naturali, non significa ancora di per sé l'apertura di un campo sperimentale. Manca, perché si possa definirlo in questi termini, quella condizione di autonomia che fa della scrittura uno dei poli dialettici dell'operazione formale. Prima parlava dentro e attraverso di essa un demiurgo detentore di sapere, ora parla una comunità o collettività che a sua volta detiene e comunica la propria verità: in un caso e nell'altro la scrittura è uno strumento monocentrico, monocolo e in qualche modo anche monotono, irretito da un punto di vista univoco, che attraverso di essa produce e riproduce uniformemente le stesse istanze, lo stesso orizzonte. Avvolta com'è da un'ipoteca accentrata, la scrittura dei *Malavoglia* si sottrae (a parte alcuni episodi che analizzeremo) alle vibrazioni di campo, alle moltiplicazioni di codice, alla stratificazione di modelli che di per sé definiscono uno spazio sperimentale. Ad esso contraddice, fin dalla genesi, la circolarità chiusa e rigorosa di una ipotesi tecnica (oltre che ideale) com'è quella dell'« opera che si fa da sé ». È certamente una delle ragioni principali del fascino di questo testo, ma anche il risultato della rigidità di un progetto formale così schiacciato sul proprio sfondo sociale, sulla propria intonazione unitaria, da risultare infine irripetibile o impraticabile al di fuori di un tale confine. E questo certo Verga, se non l'aveva compiutamente previsto, l'aveva almeno presentito, fin dai toni perplessi e sospesi che aleggiano nella stessa prefazione ai *Malavoglia*, quando tenta di articolare il disegno dei « vinti » oltre lo stadio « naturale » dei primitivi.

L'indagine filologica, felicemente avviata anche per *I Malavoglia* da Francesco Branciforti, chiarirà o smentirà definitivamente questa impressione: ma quel che si può ricavare da altre prove di questa

stagione<sup>5</sup> parla di un codice che cala con griglie piuttosto strette sulla scrittura. Non ci sono, nei pochi reperti finora compiutamente transitabili dal punto di vista filologico, esitazioni di statuto narrativo o di punto di vista, quanto problemi di adeguamento del primo getto o dei primi cartoni a quello stadio di monovisione orizzontale degli attori e del locutore interno che è stato felicemente definito come « artificio della regressione »<sup>6</sup>. Tutt'altra immagine offre, com'è noto, il banco di lavoro del *Mastro don Gesualdo*, dove l'ultima redazione emerge da una stratificazione spesso eterogenea di moduli formali, di nuclei esitanti, di orizzonti di scrittura accavallati e dove non mancano sbandamenti, rigurgiti di vecchie forme e di vecchi stili, come se tutti gli antecedenti, tutta la strumentazione privata e gli strati storici della narrazione realistica fossero stati volta per volta richiamati, scartati, modificati dentro l'orbita complessa di un progetto senza precisi baricentri. Qui il segno dominante è dato dal distanziamento, dalla separazione della scrittura sia dal soggetto che dagli oggetti, dal produttore della narrazione e dai protagonisti della vicenda: nel suo campo (almeno, nell'ultima redazione) si scaricano e si neutralizzano le tensioni di pensiero e di sguardo che provengono dall'occhio del narratore e dalla vita degli attori.

Da una parte, negli anni in cui la scrittura è una pratica delegata (tra *Vita dei campi* e *I Malavoglia*), si assiste in definitiva ad una grande scommessa sull'autonomia della voce popolare, sulla capacità dei semplici di dirsi da sè, con la sola mediazione tecnica di uno scrivano-registratore; dall'altra si giunge invece, attraverso innumerevoli prove e strati di funzione, ad una pratica più mobile del testo, dove la scrittura appare in grado talvolta di avvicinarsi e rifondersi agli oggetti, altre volte di distanziarsi e di allargare il punto di vista sopra ed oltre il raggio di vita che descrive, assumendo uno statuto eminentemente neutrale e separato, che comporta strategie diverse e

<sup>5</sup> Ho potuto sperimentare il tragitto della scrittura verghiana, in questa fase, dal manoscritto alle redazioni a stampa de *La lupa* (cfr. G. MAZZACURATI, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi de « La lupa »* nel vol. *Forma e Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974); ma le recenti edizioni delle novelle (Milano, Mondadori, 1979, a cura di C. Riccardi; Roma, Salerno, 1980, 2 voll., a cura di G. Tellini) offrono già un sufficiente campo di verifica; aggiungerei le stratificazioni indagate da G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970 e quelle indagate da G. TELLINI, *Nuove 'concordanze' verghiane*, in AA.VV., *Verga inedito*, op. cit., pp. 61-89.

<sup>6</sup> È il titolo del libro di G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

processi articolati dalla complessità, dall'intreccio degli sguardi. Dalla registrazione monodica all'elaborazione plurima, potrebbe essere una formula sufficiente a definire le grosse linee di questo transito. Sotto questo punto di vista, dell'autonomia strumentale della scrittura e dell'elasticità dei piani narrativi, il *Mastro don Gesualdo* non soltanto risulterebbe, tra i due, il romanzo più « sperimentale » per arricchimento e pluralità di codici, per molteplicità di griglie, ma anche per maggiore avvicinamento alle leggi dello sperimentalismo naturalistico, se è vero che a governarne gli ingredienti e a provocarne la reazione è tornato dietro il banco, se non uno scienziato, almeno un autore, che per di più si misura con un sistema pluricellulare, avendo abbandonato il cerchio della scrittura monogama e monocentrica, il sogno di una generazione delle forme, per partenogenesi, dagli oggetti che le delegano a rappresentarli. Con la scrittura del *Mastro don Gesualdo*, neutralizzata in complessa macchina della rappresentazione, Verga prende congedo, alla maniera di Flaubert, se non alla maniera di Zola, dall'ultimo mito romantico che lo teneva avvinto alla sua genesi risorgimentale: il mito dell'artisticità naturale, dell'espressività istintiva, dell'autenticità immediata delle culture autoctone e della loro voce. È un aspetto dell'ideologia malavogliesca che non sempre i più agguerriti critici del populismo hanno valutato con l'attenzione che merita.

2. Se si interroga all'ingrosso la tradizione critica verghiana circa le ragioni che fanno velo al sogno di una generazione spontanea delle forme dalla vita quotidiana dei protagonisti, la risposta più unanime che ancora si può ottenere riguarda la ben nota rigidità della *langue* letteraria e dei suoi codici di genere; di conseguenza, la difficoltà del *langage* verghiano o meglio del fittizio *langage* collettivo di Acì a sopperire uniformemente, con adeguate mediazioni e traduzioni, all'estraneità comunicativa che la parola dei romanzi imponeva, rispetto ai parlati regionali, fino a quegli anni '80.

L'illusione del *continuum* verbale che trasmigra dal dialogo all'indiretto libero, il sortilegio mediano prodotto dalle filze proverbiali, che avvolgono il lettore colto e lo trascinano dentro il ritmo d'una oralità oscillante tra morfologie italiane e culture, ritualità dialettali, talvolta si interrompe bruscamente, quasi infrangendosi sullo scoglio di una parola, di una locuzione o di una costruzione così

irrimediabilmente letteraria da costringerlo a risvegliarsi e a prendere atto di uno scacco della comunicazione scritta, che, contro ogni programma, violenta la visibilità orizzontale delle figure e degli oggetti, la loro predicata capacità di dirsi, di « farsi opera da soli ». Come quando, alla fine delle esequie di Bastianazzo, la piccola Lia, innocentemente eccitata dalla luminaria funebre, si mette a « galloriare » (cap. IV)<sup>7</sup>. Qui appunto il manzonismo residuo agisce come una ferita, un taglio dall'alto sul corpo di un linguaggio che sta faticosamente modellandosi a ridosso dei propri soggetti; e come tutti i tagli, aprendo l'involucro, interrompendo l'illusione di omologia e quasi di omofonia offerta dalle soluzioni mediane del linguaggio, svela che l'artefice o l'esecutore non riesce a fare aderire fino in fondo la pellicola linguistica alla scena naturale. Col risultato che, lasciando affiorare attraverso quello strappo una sorta d'errore di calcolo, l'autore svela anche se stesso, la propria fallibile presenza, gli strati retrostanti della propria cultura formale.

Altri critici (in genere, sono tra i più recenti) indicheranno giustamente anche una certa attività simbolica emanante dal testo<sup>8</sup> come

<sup>7</sup> Le edizioni accurate dei *Malavoglia*, in attesa di quella critica, sono ormai diverse. Adopero G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972: ma indico nelle citazioni solo i capitoli.

<sup>8</sup> È un problema che riemerge periodicamente nella critica verghiana, già latente nella classica monografia di L. Russo. Per le novelle (a parte il mio già ricordato saggio su *La Lupa*) basterà tornare ai saggi di A. ASOR ROSA (*Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in AA.VV., *Il caso Verga*, op. cit.; *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica*, op. cit.), di R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo: saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana, 1976; di V. SPINAZZOLA, ora raccolti in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, nonché a quelli raccolti nel già ricordato volume di G. Baldi. Su altri versanti, psicoantropologici, sarà utile riattraversare alcune letture contenute in S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Sandron, 1978, mentre un buon contributo narratologico (con qualche rilievo sulla funzione delle opposizioni simboliche) si troverà in M. JEULAND-MEYNAUD, *Verga par Verga: de «La roba» a «Mastro don Gesualdo»*, in AA.VV., *Aspects de la civilisation italienne*, Univ. de S. Etienne, CIEREC, 1976. Per *I Malavoglia* occorre rinviare particolarmente a G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, al recentissimo e già citato R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei «Malavoglia»*. *Nuove ipotesi di lavoro*; ma in modo particolare ora alla nitida ricostruzione di prospettive contenuta in N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982. La questione, connessa al rapporto autore-narratore e ai reciproci ruoli, affiora ovviamente qua e là, con tagli diversi, in ogni intervento che abbia spessore problematico: come in D. CONSOLI, *Il narratore nei «Malavoglia»* (in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini, 1979) che, riprendendo la questione delle forme del discorso e dei livelli linguistici utilizzati nei *Malavoglia*, sulla linea Devoto-Spitzer-Hempel-Sørensen, avanza a sua volta il sospetto che la narrazione «delegata» non esaurisca e non possa esaurire l'orizzonte della scrittura verghiana.

segnale di una presenza sommersa dello scrittore, che inarca e sottolinea le valenze mitiche degli oggetti, dei colori, degli eventi naturali, per contrabbandare talvolta un significato, un messaggio che nasce dal suo sguardo e dalla sua scienza. Basterà ricordare, per un veloce esempio, la fine del II capitolo: mentre il tempo volta a burrasca, Mena ed Alfio Mosca commentano lo splendore delle stelle:

— Guardate quante stelle che ammiccano lassù! — rispose Mena dopo un pezzetto. — Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso.

— Sentite, — le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; — voi che siete Sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie...

— Buona sera! — rispose Mena.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui farigioni colle braccia in croce, come Sant'Agata...

Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò:

— Mare amaro!

Qui è difficile attribuire la costellazione antropomorfizzata in una figura religiosa di sofferenza solo all'immaginazione del narratore interno anonimo, ancor meno alla Sant'Agata (Mena), cui è attribuito in parte l'indiretto libero che (non citato qui) completa il capoverso. È vero che siamo alla festa dei Morti: ma il brillio delle stelle Mena ed Alfio lo traducono in un'immagine felice (il transito delle anime dal Purgatorio al Paradiso), mentre la forma assunta dai *Tre Re* parla di contrizione e di lutto. Più che un presagio, aleggia sul simbolo l'ombra di una prescienza (l'affondamento della *Provvidenza*) che non è ancora tra i presentimenti dei Malavoglia né del paese; e sembra che attraverso quel simbolo l'autore, detentore di un sapere non ancora collettivo, abbia anticipato una tragedia che solo il suo disegno conosce<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Attraversiamo in volo un'antica *croce* interpretativa, che va appunto dall'attribuzione della figura della croce a S. Andrea (cfr. la 1<sup>a</sup> ediz. dei *Malavoglia*, ripresa nelle edizioni del Russo, Firenze, Vallecchi, 1926, nonché nella Ricciardi) invece che a S. Agata, fino al cumulo di letture (Günther, Spitzer, Cecchetti, Bigazzi ed ora il già ricordato Pirodda, pp. 88-91), che si è addensato intorno a questo passo. Molto gioca sulla questione, posta da Spitzer (cfr. ora L. SPITZER, *Studi italiani*, Milano,

Quei critici avvertono, in altre parole, che occorre distinguere e discriminare più acutamente di quanto non si faccia di solito tra materiali contigui ma culturalmente e funzionalmente diversi: il simbolismo feticistico dei « primitivi », che è tra i materiali antropologici della mimèsi verghiana e il simbolismo segnato da impronte di autore, da echi di letteratura. Da una parte si troveranno ripetizioni rituali, formule circolari, fenomeni naturali atavicamente iscritti in uno spazio stereotipo di significato, si ritroverà insomma l'automatismo dei segni proverbialmente codificati e riferiti ad un universo fisico, economico, culturale, socialmente chiuso e riconoscibile; dall'altra, rapidi squarci di identificazione emblematica tra fenomeni e situazioni, sovrapposizioni e prolungamenti di messaggi o di sintomi, segnali intrinseci di un sapere superiore, che rinviano ad un universo di valori che appartiene all'autore dissimulato, al suo sguardo sia pure involontariamente padrone, alla sua conoscenza dell'intreccio e della fine.

Un esempio possibile di questa differenza è proprio nel passo citato poco sopra, dove la simbologia delle stelle, del loro insolito brillio, viene letta da Nunzia ed Alfio in chiave di leggenda religiosa, da padron 'Ntoni (alla fine) viene tradotta nell'ovvio segnale marinaro di rischio, di tempo mutevole, mentre il narratore scorge, oltre il piano del sapere popolare, un annuncio di sofferenza e di morte. E in questo caso, non si tratterà del cosiddetto « narratore interno », che racconta all'imperfetto o al passato e che, essendo all'altezza dei protagonisti, dovrebbe sapere solo ciò che accade e ciò che è accaduto: mentre Verga conosce anche ciò che accadrà.

Questa distinzione di livelli e funzioni simboliche non punta ad accumulare ostinati documenti sullo scacco verghiano rispetto al pro-

Vita e pensiero, 1976, pp. 299-303), se a Mena vada attribuito (come appunto ritiene Spitzer) l'intero indiretto libero contenuto nel capoverso o se, come altri (il sottoscritto compreso) credono, la prima parte non possa essere attribuita a Mena e non sia neppure, in senso stretto, indiretto libero. La Sant'Agata (Mena) non avrebbe di sé un'immagine tanto dolente, a meno che non fosse colta da un presentimento. Spitzer questo presentimento lo legge nel ricordo della leggenda sul brillio delle stelle (« ...sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso »): in realtà la burrasca non si è ancora scatenata al punto da far presentire che Bastianazzo sia morto; e quel che Mena ricorda ad Alfio (una lettura popolare dei fenomeni celesti, come quella relativa alla notte di S. Lorenzo) suona al contrario come una convinzione di festività e di salvezza, resa stridente e pietosa proprio perché, mentre lei individua nelle stelle un segno felice, il narratore-autore (in questo caso credo siano tutt'uno) esibisce alla sua vista ignara i Tre Re raccolti, come la santa sua omonima, in posizione dolorosa. L'indiretto libero di Mena in realtà inizia al massimo dal punto seguente e forse anche dopo (da « ...e andava per il mondo... »).

getto di una scrittura narrativa tutta germinata dall'orizzonte basso dell'oralità o (che è poi lo stesso) rispetto al suo impegno di neutralità intellettuale e di immedesimazione corale del proprio punto di vista d'autore: serve invece ad individuare articolatamente le tecniche operanti in questo stadio, per delimitarne con più esattezza i confini e per coglierne le trasformazioni dall'interno delle sequenze testuali che vanno da *Nedda* alle *Rusticane*. In altre parole, di fronte ad una scrittura che fu comunque una sfida ai limiti storici della forma narrativa italiana, non si tratta ormai più di affollare un già trito catalogo di « errori », di ricadute, di realizzazioni precarie, quanto di riconoscere nella sua complessità un sistema di produzione testuale che, tra statuti e deroghe, resta una delle più radicali novità della nostra prosa narrativa moderna. Solo a questo fine si può e forse si deve insistere a chiedersi ancora come e fin dove si immerga l'autore, quando, per quali segni e perché riemerge infine, dopo essere stato per circa un triennio sommerso nel « mare dell'oggettività », per riprendere il titolo di un celebre saggio di Italo Calvino.

L'indagine critica, in un caso come questo, deve essere in parte anche inchiesta, deve cioè accumulare indizi, decifrare segni, procedere per campioni, esitare tra diverse ipotesi. Tra le ampie facoltà di prova che lo stato attuale della critica verghiana concede, il rischio della ripetizione e dell'accumulo inerte di reperti è forte: ci limiteremo perciò ad un solo « corpo » della numerosa serie di possibili reati simbolici d'autore, inseguendone evoluzioni e funzioni attraverso il testo.

Confitta ai margini del racconto (una sorta di ricorrente ricucitura del sistema diegetico, come il mare, i mitici luoghi lontani, i carri che rotolano nella notte) c'è una figura, l'unica che analizzeremo in questa sede, che assume a tratti un alone ambiguo, nel senso che sembra oscillare tra il punto di vista del narratore interno e il punto di vista dell'autore. Questa figura è l'albero del nespolo: un cippo di confine o forse ancor più un *relais*, un luogo di scambio di funzioni e di prospettive. Il suo transito dall'orizzonte della descrizione a quello dell'interpretazione, da figura del quadro a simbolo del medesimo, avviene gradualmente. La metamorfosi in chiave simbolica si svela infine, nella continuità seriale delle epifanie, più per ridondanza iterativa degli attributi (che tuttavia non trascendono mai le sue sfere di pertinenza « naturali ») che per il tipico sfondamento

romantico dell'oggettività descrittiva. In altre parole, non si può qui parlare di un processo di antropomorfizzazione dell'albero, né di un trasferimento emotivo o d'altre esplicite ipoteche morali e sentimentali che ricadano sulla sua forma, come avveniva nei residui ortisiano-byroniani di cui è ancora trapunta la simbologia verghiana nei precedenti romanzi. Nel finale di *Eva*, ad esempio, un albero viene coinvolto a simboleggiare, agli occhi del protagonista morente, la continuità insensibile della vita:

Domani... fra due giorni... quando lo stesso albero getterà la stessa ombra sulla mia povera casa, e quegli uccelli schiamizzeranno fra le foglie... io sarò morto... non vedrò e non sentirò più nulla...

In questo caso, l'investitura simbolica, il nesso tra sfera umana e sfera naturale, agisce per *differenza*; in altri casi, lo stesso processo agisce invece per *identità* ovvero per *analogia*: in ogni caso, disgiuntiva o congiuntiva, la pratica simbolica più tipicamente romantica esprime un rapporto di relazione tra universo naturale e mondo sociale, tra soggetti ed oggetti<sup>10</sup>. Al centro del sistema, un'immagine e una funzione circolare della natura, che rende in qualche modo integrati e speculari spazio fisico e spazio umano. È appena una premessa, per verificare ora come si comporti prevalentemente la funzione simbolica del nespolo e quale sguardo venga infine a celarsi tra le sue foglie.

L'albero, come vedremo, funge da luogo di scambio figurale quasi in ogni sua apparizione: ma il segnale più denso, da questo punto di vista, lo emette verso la fine quando, durante l'ultima notte di 'Ntoni al paese, la sua oscurità viene sottolineata, con una sorta di eccesso tautologico, entro l'oscurità che avvolge ogni tratto del paesaggio. Sotto il nespolo avviene il congedo di 'Ntoni dai fratelli:

... 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...

<sup>10</sup> Rinvio per lo sfondo storico e teorico della dottrina romantica del simbolo ad un saggio di straordinaria ricchezza analitica, che sventuratamente non ha trovato da noi l'accoglienza e la diffusione che meritava: cfr. P. DE MAN, *La retorica della temporalità*, nel vol. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di E. Saccone, Napoli, Liguori, 1975.

La stessa iterazione attributiva si estende poco dopo, insistentemente, sul paese, che la scrittura ci consegna (attraverso lo sguardo di 'Ntoni) come immerso in una notte raddoppiata:

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare *il paese tutto nero* [...]. Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando *il paese nero*...

Una relazione classica, quasi mitologica, tra oscurità e destino era stata segnata poco prima del ritorno di 'Ntoni, attraverso lo stesso commutatore figurale di sentimenti e di presagi inespressi:

Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaino nella scodella, e pensavano a tutto quello che era accaduto, *che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo*.

Per tutto il romanzo, del resto, il nespolo aveva agito da commentatore muto della vicenda, sia come parte dell'intero sistema simbolico costituito dalla casa che isolato in posizione metonimicamente solitaria: una sorta di manzoniano « cantuccio dell'autore », un coro privo di voce, cui è rimasto il potere di emettere testimonianze metaforiche, messaggi, forse predizioni, attraverso variazioni di luce o di forma stagionale, per animazione naturale o per funzione commemorativa. Basta percorrere un breve catalogo di ricorrenze. Qui la sintonia è tra l'albero e i pensieri di padron 'Ntoni:

E il pensiero dei lupini gli ficcava più dentro nel cuore la spina di Bastianazzo. Il nespolo lasciava cadere le foglie vizzate, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile.

— Egli è andato perché ce l'ho mandato, — ripeteva 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. Almeno è morto che la casa e il nespolo sino all'ultima foglia erano ancora suoi...

Le foglie vizzate del nespolo, obbedienti al vento, funzionano evidentemente nella mente di padron 'Ntoni come simboli analogici della volontà di Bastianazzo; come, poco dopo, le stesse foglie sono simbolo di una proprietà ancora integra e forse, implicitamente, di una unità familiare che ora (cap. IV) è invece già incrinata o minacciata. Ma l'immagine ha uno spazio semantico più ricco di quello che legge

padron 'Ntoni: quelle foglie disperse dal vento hanno anche l'aria di un presagio, circa il destino della famiglia, la sua imminente dispersione. Da questo cap. IV si può passare al VII, quando la pioggia sul nespolo accompagna l'addio di Luca:

...quel giorno pioveva, e la strada era tutta una pozzanghera.

— Non voglio che mi accompagniate, — ripeteva Luca alla mamma; — già la stazione è lontana. — *E stava sull'uscio a veder piovere sul nespolo*, col suo fardelletto sotto il braccio...

Alla fine del cap. VIII, Mena va con Nunziata « a piangere sotto il nespolo al chiaro di luna », per la partenza di Alfio Mosca; e quando, nel IX cap., il nuovo padrone, zio Crocifisso, subentra nella casa dei Malavoglia, tocca ancora all'albero il compito di interpretare ed esprimere la malinconia della casa deserta. Come l'albero dell'Eden dantesco, nella sua simbologia allegorica, si riveste e si denuda seguendo i cicli delle stagioni storiche, così il nespolo, simbolo (o forse anche allegoria) del loro piccolo Eden, agisce da sigillo o da sintomo delle stagioni malavogliesche: quasi fosse un Lare, un simulacro tutelare, attraverso il quale traspaiono le rovine e le felicità domestiche, intriso forse della pietà e dei pronostici di un vecchio dio in esilio, l'autore:

Lo zio Crocifisso andava scopando coi piedi la paglia e i cocci, e raccolse anche da terra un pezzo di cappello che era stato di Bastianazzo, e lo buttò nell'orto, dove avrebbe servito all'ingrasso. *Il nespolo intanto stormiva ancora, adagio adagio*, e le ghirlande di margherite, ormai vizzate, erano tuttora appese all'uscio e le finestre, come ce le avevano messe a Pasqua delle Rose.

Piantato presso la casa cui ha dato il nome, per quasi tutta l'opera il nespolo è dunque evocato come un richiamo o un riparo<sup>11</sup>, nel

<sup>11</sup> Nel cap. XII (un altro caso lo citeremo tra poco) lo stesso padron 'Ntoni « aveva sempre la casa davanti agli occhi, là vicino, colle finestre chiuse, e il nespolo che si affacciava sul muro del cortile »: dove appare che, nella casa vuota, disabitata, il nespolo sia rimasto come l'unica forma vivente, « affacciato », cioè sporgente oltre il muro del cortile, quasi per richiamarli dentro. Ma per dire quanto il nespolo sia confitto nel sistema metaforico ideato da Verga intorno ai suoi protagonisti, bisogna indietreggiare fino a *Fantasticheria*, dove insieme agli abbozzi dei vari Malavoglia non ancora tutti identificati, c'è già il nespolo. Prima (al tempo del viaggio con la signora del nord) faceva ombra nel cortile dove una donna (la Longa?) vendeva arance; ora, al tempo del ritorno solitario dell'autore e della sua « fantasticheria », « ...il panchet-

dialogo e nella diegesi, in stretta simbiosi non solo col blocco simbolico costituito dagli altri elementi della casa (muretto esterno, cortile, finestre, aperte o chiuse) ma, ancor più, con le attese o le sventure che si abbattano sulla famiglia, alle quali sembra prestare una forma animata dalle stagioni, dagli eventi atmosferici, dalla luce. In una delle ultime apparizioni, la sua ombra funziona di nuovo (come prima del « peccato originale ») da conforto e da protezione, per Alessi, Nunziata e Mena:

...e quando il suo nome (di 'Ntoni, n.r.) cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo disegni per l'avvenire, *all'ombra del nespolo* e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto...

È la stessa funzione che Alessi sognava, quando il vecchio 'Ntoni pareva rimettersi e il nipote lo immaginava in riposo, protetto dal sole estivo, all'ombra del nespolo (cap. XII). Ma subito dopo questa apparizione edenica, nel passo contiguo già citato, la stessa ombra diviene sinonimo del precipitare oscuro degli eventi, come se qui si raccogliesse l'enigma delle sventure, delle fughe, delle punizioni occulte che si sono addensate negli anni. Ed è la stessa oscurità che il nespolo diffonde sulla testa di 'Ntoni, mentre si congeda; la stessa che ancora dall'albero si estende sulla piazza « scura e deserta », infine al paese « tutto nero ». L'intensificazione dello stereotipo descrittivo si fa visibilmente metafora, sintomo: questo trasferimento e questo ampliamento, dall'ombra protettiva all'ombra dolente che sembra nascere intorno alla chioma del nespolo per propagarsi al paese, come una doppia notte, ha l'aria di mettere in scena una grande epifania simbolica, che in parte nasce dallo sguardo smarrito di 'Ntoni, in parte lo avvolge come una diagnosi o come una predizione. L'oscurità che scorre dal passato, dall'agnizione di una fatalità illeggibile nascosta nei suoi eventi, disegna sopra il congedo di 'Ntoni

tino non c'è più; hanno tagliato il nespolo del cortile, e la casa ha una finestra nuova ». Sembra l'embrione di uno sviluppo ancora più tragico di quello che il romanzo avrà: la casa alienata per sempre, il nespolo (che è ormai chiaramente il simbolo metonimico del destino dei Malavoglia) tagliato, i figli grandi morti o prigionieri o peggio, il vecchio 'Ntoni morto, la Longa mendica circondata dal nugolo dei più piccoli « ...che vi scortavano come sciacalli e assediavano le arancie; rimangono a ronzare intorno alla mendica, a branciarle le vesti come se ci avesse sotto del pane... » (*Novelle*, ed. Mondadori cit., pp. 133-135).

una figura di premonizione, costruita con l'intenzionalità di una allegoria. È comunque un gesto conoscitivo prodotto dal testo, dalla scrittura; e che, pur abilmente dissimulato, valica decisamente i confini d'ogni simbologia antropologicamente attribuibile agli attori e al narratore interno, orizzontale, della vicenda.

Proprio un tale tragitto, col suo esito estremo, rende difficile infatti identificare chi manovra questo strumento figurale con altri che non sia il signore della trama, depositario di un sapere che esorbita l'orizzonte dei protagonisti. Se infatti nelle prime apparizioni del nespolo la sua istanza simbolica lavorava comunque in sintonia emotiva o in analogia possibile col punto di vista dei Malavoglia o dello stesso narratore popolare anonimo, nel finale l'ombra si alza sopra la loro vita e la sigilla con pochi, rapidi tratti di scrittura: una frase incidentale (« ...sotto il nespolo, che era scuro, disse anche... »), una ripetizione attribuitiva che intensifica e sottolinea una immagine ben oltre le esigenze della descrizione naturalistica (« ...a guardare il paese tutto *nero* », « ...guardando il paese *nero*... »). Ed ecco che i segnali di una disdetta estrema circondano l'addio di 'Ntoni. La scrittura estrae dal suo sguardo e sovrappone alla sua visione, turbata dal passato, sintomi che invadono il futuro. È per effetto di quest'ombra simbolico-mitologica che la pagina su cui sembrò rovesciarsi una partecipazione « lirica » a lungo repressa<sup>12</sup>, può diventare anche il sigillo di un pronostico tragico, destinato ai transfughi e agli apostati della religione naturale dei padri.

Dispersa lungo il perimetro della vicenda, nelle tappe più intense, la figura-simbolo del nespolo si delinea dunque, nella logica profonda e sommersa del testo, come un parafulmine di tensioni, di istanze di partecipazione che l'orizzontalità dei procedimenti narrativi e lo stato di contumacia dell'autore vieterebbero. Ancora una volta, i segni e i sovraccarichi delle proiezioni simboliche, i livelli

<sup>12</sup> Il richiamo al grande libro di Luigi Russo è qui d'obbligo, perché se questa dimensione di lettura lirico-poetica, ormai datata, in parte gli appartiene, gli appartiene anche l'individuazione (particolarmente nel finale) di una ritualità tragica dell'Esodo, collegata ad una spietata legge di sopravvivenza, che mi appare ancora ineccepibile: i segni formali, che allora si analizzavano meno di oggi, confermano non solo l'ineluttabilità quasi religiosa del « sacrificio », ma dimostrano che a nessun livello del testo il dio nascosto ha potuto o saputo sospendere, attenuare il verdetto: che è praticamente un verdetto di morte (cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959<sup>6</sup>, pp. 183-188).

della figuralità si rivelano patrimonio difficilmente alienabile del diritto d'autore, tali da non lasciarsi azzerare neppure dalla più rigorosa mimesi, dal più stretto controllo. Come da un ideale grado prossimo allo zero, di qui, attraverso le *Rusticane*, riparte il viaggio di Verga verso una più complessa distribuzione ed articolazione del proprio punto di vista e delle proprie risorse di scrittura. Ma fin dai *Malavoglia*, molte sporgenze simboliche, come questa, rivelano che il demiurgo non poteva rimanere perennemente sommerso: andrà talvolta snidato dietro un rumore che si ripete, dietro una costellazione o una voce naturale, dentro l'ombra metaforica di un albero.

PIETRO MAZZAMUTO

## IL CRONOTOPO DE *I MALAVOGLIA*

Un discorso motivato che giunga alla definizione de *I Malavoglia* come « romanzo storico » è stato abilmente iniziato da Giuseppe Giarrizzo<sup>1</sup>, ma ovviamente non è stato concluso, sia perché un problema critico come questo non si esaurisce alle prime battute, sia perché le sue riflessioni hanno forse bisogno di qualche integrazione non soltanto di esegesi letteraria.

Non credo si possa, intanto, prescindere dal rapporto storia-struttura, per capire *I Malavoglia* non solo come storia, ma anche come romanzo; e non credo si possa ignorare quale metodologia « storiografica » in senso stretto adoperi il Verga, per giungere alla sua poetica narrativa (beninteso, non mancano nel Giarrizzo alcune giuste indicazioni, anche sulla struttura, ma, a nostro avviso, sono da sviluppare e precisare ulteriormente). Voglio per di più aggiungere subito che potrebbe non bastare, da sola, l'idea d'una storicità prodotta dal possesso anticipato di tutta la verità e non violata e anzi resa più credibile dalla libertà del suo montaggio narrativo, anche se (è doveroso annotarlo) tale impianto interpretativo dà ragione all'ottica verghiana del « lontano » e della « mente », che la critica ha ormai recepito e consacrato e perciò esclude la tentazione del « raccontare cronistico », privilegia l'approccio critico-fantastico di chi « possiede la chiave » dell'intera vicenda, evita lo scoglio della mera riproduzione fotografica propria del naturalismo gretto e spicciolo e alla fine, con procedimento più sommario di quello seguito per lo stesso risultato da Asor Rosa e Luperini<sup>2</sup>, toglie di mezzo

<sup>1</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, 1981, pp. X-XIX.

<sup>2</sup> A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in « Vita dei campi »*, in « Problemi », 1968, 8, p. 370; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, 1968, *passim*.

il diaframma ideologico (è il « trarsi... fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione », quella che Giarrizzo chiama la « superiore dignità del discorso storico ») che ha dato tanto fastidio ai sostenitori di un Verga realmente aperto ai problemi, se non addirittura al « progresso » della sua gente, perché fiducioso nel « cammino fatale, incessante », anche se « faticoso e febbrile che segue l'umanità »<sup>3</sup>.

In altre parole, non si può non essere d'accordo con lo storico che afferma essere entrato il Verga nell'intero possesso della sua vicenda, prima della rimanipolazione narrativa, e in questo caso ritengo non si debba mettere in discussione la vocazione veristica dello scrittore, se gli si riconosce il merito di essersi per così dire documentato e di essersi, cioè, posto dinanzi alla realtà storica che aveva colpito il suo interesse di intellettuale e di scrittore, come dinanzi a fatti che stavano in piedi da sé, che godevano della loro condizione oggettiva. Quella che lascia piuttosto perplessi è invece l'insidia bergsoniana e crociana che si annida nella proposta giarrizziana, l'idea di una libertà senza ideologia usata nel ricomporre tale realtà, nel darle cioè veste o struttura narrativa, visto che siamo in molti a riconoscere valida la coincidenza intuita da Asor Rosa tra ideologia e poetica, se ammettiamo che l'andamento narrativo del romanzo non è appunto la piatta e cronologica riproduzione di quei fatti, ma la loro ristrutturazione nata dalla convergenza della *Weltanschauung* verghiana (fatta idea politica sulla società siciliana e italiana insieme) — quella che lo stesso Asor Rosa chiama l'« ideologia reale » o l'« ideologia poetica »<sup>4</sup> — e del modo tecnico di concepire e porre in atto la narrazione; e visto che proprio dal settore teorico e metodologico della storiografia, ad esempio da Edward Carr, ci viene più di un'indicazione sul modo di fare storia e di farla necessariamente col supporto e con le sollecitazioni dell'ideologia.<sup>5</sup>

Tant'è vero che lo stesso Giarrizzo caccia l'ideologia dalla porta e la fa entrare dalla finestra, quando, volendo liberare il Verga dell'*impasse* del positivismo filologico, finisce con l'immaginarlo in una

<sup>3</sup> Citiamo dall'edizione Mondadori, Milano, 1969.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> E. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, trad. N. Ginzburg, Torino, 1966.

dimensione filosofica della storia (quanto dire ideologica) e in un rapporto critico col documento, in una interiorizzazione (necessariamente ideologica) che investe tanto la sua « chiave » di interpretazione, quanto la condizione dei personaggi e le dimensioni nelle quali essi agiscono, il tempo e lo spazio. Sopra tutto quanto egli ritiene che il romanzo contenga la proiezione di una precisa credenza dello scrittore, la credenza nel « progresso », che sembra preesistere alla narrazione, accompagnata dalla convinzione che esso comporti un grosso scotto, che abbia addirittura costi altissimi, i costi che ne ritardano l'attuazione, attraverso la resistenza di chi è costretto a soccombere per pagare. Se poi « progresso » vale, come sostiene Giarrizzo, « ammodernamento », il Verga parrebbe in linea con la programmazione capitalistica e industriale della nuova economia italiana. Lo si può considerare ipotizzabile, convinti come siamo anche noi della sua solida fede monarchico-unitaria e nazionalistica, del suo credo positivistico che non poteva ignorare la necessità e l'utilità di una economia industrializzata. Solo che così non ne faremmo più un conservatore soltanto, né un « reazionario » nostalgico del passato, ma dovremmo costringerlo sempre più nell'area borghese, cioè più di quanto abbiano fatto Masiello e Luperini<sup>6</sup>; e tutt'al più riconoscergli quel tanto di populismo che è compatibile con la sua estrazione di agrario e con la stessa condizione di siciliano. Per non aggiungere che dovremmo addirittura riconoscergli persino la volontà programmata, quindi ideologica, di distruggere ciò che si oppone al progresso, anche se tale distruzione significhi sofferenze e dolori gravi, lacrime e sangue; anche se un'operazione del genere comporti la scomparsa di vecchie e nobili tradizioni di lavoro e di virtù familiari e sociali.

Ora è proprio questo il punto di minore consenso alle motivazioni giarrizziane. Una rilettura attenta del testo non porta, a nostro modesto avviso, a due movimenti del tutto divergenti e conflittuali: uno circolare che coinvolga i vinti e li costringa alla rassegnazione; e l'altro lineare che guardi al futuro e metta in mostra i vincitori. Questa dicotomia geometrica non farebbe che aggravare il quadro della già inesorabile dualità positivistica e darwiniana, che è anche

<sup>6</sup> V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, 1970, *passim*; LUPERINI, *op. cit.*, *passim*. Per entrambi, si veda pure A. ASOR ROSA, *Il caso Verga*, Palermo, 1972.

dualità di classi e di ceti, considerata inalterata e inalterabile, quasi fosse antagonismo di natura, al punto che lo stesso Verga sembra ritenere inutile e dannosa qualsiasi lotta di classe e lascia intendere, attraverso i pochi esempi che porta (vedi *Libertà*), che essa è anzi un fatto del tutto irrazionale, destinato a risolversi in ribellioni disperate e inconsulte, in massacri, e non in un conflitto ben guidato e finalizzato, perché sorretto da matura e adeguata coscienza sociale. Per questo risponderebbe di più all'ideologia verghiana un solo grafico simbolico, un movimento curvilineo che investa tutti indistintamente, compresi quelli che incarnano e rappresentano il progresso, compresi quelli che stanno sulla cresta dell'onda, tutti senza eccezione. Una delimitazione di questo tipo universalizza l'alternarsi di vincitori e vinti (la prefazione al romanzo non esclude nessuno dalla sconfitta), suggerisce nel Verga un impianto più antropologico che sociologico, confuta ed elimina la lotta di classe, per concepire, come condizione strutturale dell'uomo, solo la lotta per la sopravvivenza, naturalisticamente ridotta o allargata a conflitti di individui o gruppi familiari (spesso e non casualmente nell'ambito della stessa fascia sociale) o romanticamente configurata come antagonismo tra individuo e società o tra individuo e natura. Proprio questa curvilinearità ci tiene lontani da quelle organiche e strutturali risoluzioni socio-giuridiche, che il Verga ignorava o non riusciva a formulare, e introduce nel suo universo ideologico la sola componente che avesse per lo scrittore una reale capacità terapeutica dei mali dell'uomo, l'etica interindividuale, la disposizione mentale e psicologica a compatire e a lenire le sofferenze degli altri (anche se l'attribuisce a un personaggio sospetto, don Franco, la battuta ha il suo spicco: « gli uomini dovrebbero essere tutti fratelli »). Senza questa curvilinearità troveremmo non poche difficoltà a caratterizzare storicamente il suo pensiero e la sua poetica, sopra tutto la configurazione bifrontale del suo modo di concepire la realtà e gli avvenimenti che descrive, sopra tutto la saldatura di ideologia e storia nella struttura narrativa del suo romanzo.

Questa curvilinearità garantisce in sostanza sia del « movimento incessante » che l'uomo compie nella sua « ricerca del meglio », nella « conquista del progresso », sia della compartecipazione di tutto e di tutti (« dall'umile pescatore al nuovo arricchito ») alla « lotta per

l'esistenza » e al « benessere » che essa produce, sia del « grandioso risultato » che sempre ne deriva.

Il nodo critico da sciogliere poi rimane sempre quello di confrontare questo pezzo di filosofia della storia con la storia, in particolare di vedere come si possa conciliare questo carattere effimero del successo con quel tanto di conquista e di stabilità che il progresso esige; di chiedersi se la pendolarità verghiana contenga quel minimo di dialettica che la liberi del disperato pessimismo in cui l'ha cacciata Luperini.

Certo, il modo seguito da Giarrizzo sarebbe il più risolutivo ed efficace, quello di sacrificare l'ideologia alla storia, per cogliere meglio nel romanzo la condizione del vissuto, il senso reale delle scelte economiche di quel tempo, l'effettiva volontà di proiettare la società siciliana fuori del suo isolamento e verso un fruttuoso raccordo con la società italiana ed europea, lo sarebbe, se intanto lo stesso Giarrizzo non facesse nascere il sospetto di aver pensato a una storiografizzazione più di metodo che di materia e se potessimo concepire un positivismo senza ideologia e uno scrittore, come il Verga, che non sia anche un intellettuale (solo in quanto intellettuale, egli può e sa giudicare la materia storica o storicizzata del suo romanzo; mentre è il letterato che trova la sua buona poetica, la sua tecnica per costruire la struttura narrativa dell'opera: il risultato complessivo sarà sempre quello dell'ideologia fatta poetica, della soluzione letteraria data a un problema storico e politico). Lo sarebbe senz'altro, nonostante queste riserve, se almeno il Verga, nel problema di fondo della proposta giarrizziana, il problema dei « costi », fosse stato più risoluto e unilaterale, mentre egli non lo è affatto, perché guidato da un moralismo spesso severo e da una pietà populistica che cerca di trasformarsi in giudizio politico e storico, in giudizio di protesta contro la violenza e la sopraffazione che giungevano da Roma, sopra tutto guidato dalla ricerca, prima ideologica e poi storica, dell'opportunità di trasformare il sacrificio dei suoi vinti in elementi dinamici, in presenze attive del nuovo corso storico (questo è pure il senso ultimo di Giarrizzo), starei per dire in protagonisti quasi dialettici di un processo che la sua fede risorgimentale vede nella prospettiva della « luce gloriosa » nella quale si dileguano « le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che

si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni »<sup>7</sup>.

Di qui dunque l'immagine bipolare, contraddittoria se si vuole, del Verga, che non si spiega senza la tensione culturale del positivismo, di quel positivismo che non si comprende senza ideologia, senza quella che Comte chiamava la scienza delle idee, dinnanzi alla quale, secondo Adorno, « la falsa coscienza — ossia l'ideologia come verrà chiamata più tardi — deve dissolversi » e si può dissolvere come manipolazione di potere ma non come logica intimamente borghese, sino a porsi, diremmo sempre con Adorno, come « coscienza obiettivamente necessaria e nello stesso tempo falsa, come intreccio indiviso di verità e controverità »<sup>8</sup>. Di qui il profondo bivalente senso storico-politico del romanzo, nel quale verità e controverità si comprendono e non si distinguono, che non bisognasse mettere in discussione la validità politica del Risorgimento e la necessità « borghese » dell'unificazione, e che, in pari modo, non bisognasse avviare la Sicilia verso il futuro italiano, facendole pagare l'« ammodernamento » con la perdita delle sue risorse locali e con la caduta delle sue buone e antiche usanze, violando la sacra, autoctona vitalità della civiltà patriarcale del contadino e del pescatore siciliano, per sottometterla e non per adeguarla al nuovo corso dell'economia postunitaria; che non bisognasse dunque privare la Sicilia dei vantaggi che giungevano dal nuovo progresso, se è vero che la polemica verghiana tocca sopra tutto duramente ciò che mette in grave crisi, come vedremo, la società acitrezzaiana (le navi a vapore, la leva e le tasse) e sembra invece attenuarsi o vanificarsi quando si racconta o si discute di ciò che poteva diventare o era divenuto, per quei pescatori, strumento reale di benessere (la ferrovia, l'illuminazione, la scuola). In altre parole, il Verga non solo sembra condannare la distruzione impietosa dell'economia contadina e marinara del Mezzogiorno, anche se essa può discendere ineluttabilmente dall'industrializzazione italiana voluta dalla sua stessa ideologia positivistica

<sup>7</sup> Sul problema dei costi è utile il rinvio a *Due parole di preambolo* di S. SALOMONE MARINO nel vol. *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, a cura di A. Rigoli, Palermo, 1968, p. 39, opportunamente collegate alla problematica verghiana da G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in AA. VV., *Studi verghiani*, a cura di A. D'Antona, Palermo, 1977, p. 286 e sgg.

<sup>8</sup> *Lezioni di sociologia*, a cura di M. Horkheimer e T. W. Adorno, trad. A. Manzone, Torino, 1966, p. 212.

e borghese, ma sembra anche volerla salvaguardata e potenziata, così com'era nei progetti della stessa Destra, al momento del suo rilancio, rappresentato dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino, probabilmente anche perché il Sud si trasformasse in più efficiente area di mercato per il Nord industriale e capitalistico (si preparavano già i tempi di quel *pactum sceleris* tra industriali del Nord e agrari del Sud, che poteva rientrare per taluni aspetti nella bivalente ideologia del Verga).

Era in fondo questo il pensiero di Sonnino: « produrre una rivoluzione sociale ed economica in una metà d'Italia » (quella meridionale), « senza mutamenti politici, senza disordini, né odii, né ingiustizie, ma con vantaggio di tutti »<sup>9</sup>, compresi il vecchio padron 'Ntoni e la sua famiglia, compresi la Locca e i suoi figli, compresi Alfio Mosca e il suo asino, compresi la Nunziata e i suoi fratellini. E il Verga, come tanti altri intellettuali siciliani (estremamente emblematico il caso dello zio di Pirandello, il garibaldino Rocco Ricci Gramitto, la cui protesta giunge sino ad avallare e a sollecitare la renitenza di leva) soffre che i « costi » siano « altissimi », che si debbano pagare secondo il disegno cieco e perverso di un meccanismo distruttivo e non secondo la dinamica curvilinea del progresso, sopra tutto se sa che il Sud e la Sicilia in particolare, dopo l'ultimo fervido decennio borbonico, avevano pagato e pagavano lo scotto dell'unificazione, a livello di competizione capitalistica, col progressivo esaurirsi dell'azienda Florio e della metallurgia siciliana, col fallimento della *Trinacria*, della Cassa di risparmio di Catania e della casa Vadalà di Messina, con la sottomissione del Banco di Sicilia alla Banca nazionale. Dopo di che il Verga ha buon giuoco nel protestare col suo romanzo, perché a pagare duramente debba essere il più attivo e onesto degli acitreziani, padron 'Ntoni, proprio lui che aveva ben capito dove ormai tirasse il vento, sino ad avventurarsi nel commercio dei lupini; perché sia « il piccolo-medio padrone di barca » ad essere sacrificato, mentre tutti gli altri restano a galla dell'« immensa corrente », quando il modello su cui si reggono le proposte terapeutiche di Franchetti e Sonnino è senz'altro quello del ceto medio, del piccolo proprietario, il solo capace di garantire una stabile alternativa all'inerzia e alla prepotenza del latifondismo

<sup>9</sup> Citiamo dall'ediz. Vallecchi, Firenze, 1974, in due voll., con intr. di E. Cavaliere e nota storica di Z. Ciuffoletti. Il passo cit. nel vol. II, p. 162.

e alla precarietà e pericolosità del sottoproletariato. Dopo di che sembra conseguente a tutto l'idea che, se l'organigramma degli avvenimenti ha un senso, se la caduta della destra e le elezioni del '74 significano proprio in Sicilia una radicale svolta di tendenza, la « difesa d'ufficio della Sicilia rivolta alla Destra », non tanto il verismo siciliano di tipo capuaniano, quanto il verismo di Giovanni Verga, la faccia da « sinistra », sinistra moderata e costituzionale, s'intende, quale fu la sinistra che si diffuse in Sicilia dal 1873 in poi.

Il documento di Franchetti e Sonnino, insomma, mentre poteva adescare l'agrario Verga nella difesa di una politica economica rivolta alla campagna e mentre trovava lo scrittore catanese consenziente a talune sue interpretazioni socio-antropologiche e socio-politiche dell'individuo e dell'ambiente siciliano, non poteva suscitare alcun suo consenso, al momento in cui, nel rilanciare, ad integrazione e in concorrenza con le proposte industriali della sinistra, un programma di riforma dell'agricoltura e di emancipazione del proletariato agrario siciliano, attraverso l'abolizione del latifondo e la fondazione della piccola proprietà contadina, responsabilizzava gli agrari siciliani della condizione di arretratezza e di disagio in cui versavano le plebi rurali dell'isola (la polemica verghiana verso la parte avida e corrotta dell'aristocrazia agraria siciliana avrebbe atteso meglio *Mastro don Gesualdo*). Era il punto, forse il solo, di piena divergenza, per la quale l'*intelligenza* siciliana aveva contestata l'inchiesta e aveva subito elaborato l'alternativa della responsabilità governativa, dell'abbandono in cui il Sud era stato tenuto dalla politica finanziaria di un Sella, che aveva preferito il pareggio del bilancio a qualsiasi programma di « ammodernamento » e di riforma del Mezzogiorno. Un Sud — e in particolare la Sicilia — che per questo continuava realmente il suo secolare calvario di paese vessato da uno Stato vorace, di paese spaventato da ogni manifestazione o minaccia di interventi pubblici nella sfera del privato, così com'era nell'opinione del Verga e come attesta ampiamente e puntualmente il suo romanzo, dal « subbuglio » prodotto dall'uscire che va dai Malavoglia, alla « leva del diavolo che si scopa via tutti i giovinotti del paese », alle tasse indirette che piovono a diretto sulla povera gente, sino a far dire che « Fin l'acqua che si beve ci fanno pagare », fino all'accreditata dichiarazione, niente affatto ironica, del governo ladro (« avevano ragione don Giammaria e lo speciale quando parlavano del

Governo ladro») o dei «ladri del Parlamento» le cui chiacchiere — a detta dello stesso speciale (personaggio-spia, anche se ambigualmente costruito, di questa presa di coscienza del Verga, incarnazione del piccolo intellettuale di paese che protesta contro il mal governo) — sono «vesciche del popolo che paga i ladri e i ruffiani».

Ecco che per la parte di verità che adornianamente contiene, l'ideologia verghiana non fa a meno della storia e se ne serve per dimostrare o esemplificare i suoi assunti; a sua volta la storia, che non può mai essere riprodotta per intero e non può essere ripresa, direbbe Lukács, con una «piatta riproduzione della realtà empirica quale essa è», tanto da essere rappresentata nel romanzo solo da «una minuscola particella dell'incommensurabile realtà sociale»<sup>10</sup>, la storia, dico, si lascia frantumare e ricomporre dall'ideologia fatta poetica. A questo punto diventa più che lecito ragionare de *I Malavoglia* come di un romanzo storico, non tanto perché esiste già nel codice manzoniano<sup>11</sup> l'idea di dare una *tranche de société* attraverso una *tranche d'histoire* (così nella lettera al Fauriel del 3 novembre 1821, in cui il romanzo storico è appunto definito «une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable») e non tanto perché l'unità d'azione manzoniana sembra anticipare il montaggio ideologico attribuito alla materia storica o storicizzata del romanzo verghiano, quanto perché questo carattere specifico che, dietro l'indicazione di Giarrizzo, non ci rifiutiamo di attribuire a *I Malavoglia* si deve più ad un'operazione di storicizzazione narrativa del presente, alla contemporaneità bachtiniana<sup>12</sup> più propria d'un certo romanzo «storico» moderno che a un'operazione di attualizzazione del passato, più propria del cosiddetto romanzo «storico» classico, del tipo manzoniano.

Chi obietasse alla formula giarrizziana, a onta di rendere ripetitivo questo discorso, un'eccessiva valorizzazione del concetto di progresso finalizzato ad accreditare la formula (non v'è romanzo storico senza storia e senza fiducia piena nel suo reale progredire), avrebbe ragione o in rapporto al codice letterario tradizionale o in

<sup>10</sup> G. LUKÁCS, *Arte e società*, Roma, 1972, vol. I, p. 343.

<sup>11</sup> Su questa problematica, P. MAZZAMUTO, *Poetica e stile in A. Manzoni*, Firenze, 1957, *passim*.

<sup>12</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Jacovič, Torino, 1979.

riferimento a una concezione ancora più moderna, magari postpositivistica o marxistica, del progresso. Mentre convincerebbe di meno, se più storicisticamente ci ponessimo nella citatissima ottica positivistica del Verga, la cui idea del progresso non può avere altro significato, altro suono che quello del suo tempo e della sua cultura, il significato comtiano-spenceriano della legge che governa il passaggio da uno stato meno ordinato a uno stato più ordinato della vita sociale, della ricordata legge che cadenza l'alternanza di elevazione e di caduta, sopra tutto del superamento della competizione e della lotta<sup>13</sup>. Caso mai il Verga, che riproduce l'ambiguità ontologica e gnoseologica del positivismo, nel registrare sia l'economicità e l'empiria dei fatti umani, sia la loro soggettività e interiorità, sembra privilegiare e trascinare dal serbatoio positivistico le categorie che rinviano maggiormente alle leggi coscienziali dell'uomo, a quella condizione nella quale si condensa e struttura l'intero suo destino, il suo posto nel mondo, la sua totalità concreta; che rinviano, per esemplificare, alla comtiana « rassegnazione », in quanto « profondo sentimento nei confronti delle leggi immutabili », alla spenceriana « saggezza » in quanto profonda consapevolezza che accompagna lo evolversi dei fatti nella direzione del progresso, a quella « disposizione morale », di cui parla Ardigò (tanto per accennare a qualche significativa rielaborazione italiana del positivismo), che è propria di ogni società e cui « l'individuo deve sottostare », sopra tutto quando nei suoi confronti la società si difende e reagisce con sanzioni destinate a trasformarsi in imperativi morali (la vicenda del giovane 'Ntoni), a quel senso di giustizia immanente nel diritto naturale (il rifiuto del vincolo dotale da parte del vecchio Malavoglia), che è norma di molto più progredita e perfetta del diritto positivo; e infine a quella malavogliesca « adeguazione » che è condizione imprescindibile alla formazione e alla crescita degli individui. Questa può sembrare ed è piuttosto un'antropologia filosofica, donde il rischio che corre il positivismo del Verga, il rischio di « murare » l'uomo, per usare le parole di Karel Kosík<sup>14</sup>, « nella soggettività della razza, della socialità e dei disegni soggettivi nei quali, in vari

<sup>13</sup> Su questa tematica, basta il rinvio a S. KOLAKOWSKI, *La filosofia del positivismo*, trad. N. Paoli, Bari, 1974.

<sup>14</sup> K. Kosík, *Dialettica del concreto*, trad. G. Pacini, Milano, 1965, p. 274.

modi, ha sempre definito se stesso ». Ma è proprio diverso il tentativo del Verga scrittore, se egli cerca di dare un senso storico alla sua antropologia, di verificare il suo astratto modello antropologico, proprio della sua ideologia di intellettuale, nell'individuo storico, nella totalità concreta « di natura e di storia », se è possibile, dell'individuo siciliano. La sua saldatura di natura e storia è senz'altro ancora imperfetta, perché viziata dall'insanabile ambiguità positivista tra la libera spontaneità storica dell'individuo e la sua biologica dipendenza della natura, ed è ancora piuttosto lontana da una delle tante sintesi marxistiche che si sono maturate nel Novecento, ma è già tanto che egli abbia in parte rifiutato la feticizzazione dei fatti e abbia dato molto credito alla parte interiore e più dinamica del complesso affresco teorico del progresso positivista. Anche se, per la parte più strettamente sociologica e politica della sua ideologia, il Verga non poteva avere la coscienza critica di tutte le contraddizioni della sua antropologia e non poteva misurare tutto il contrasto tra le formulazioni teoriche dell'uguaglianza e il mantenimento reale della disuguaglianza, tra la dimensione industriale e capitalistica del progresso e il conseguente aumento dei dislivelli sociali a danno delle masse subalterne, è pure già tanto che egli abbia capito la falsa universalità dello Stato (borghese), cui il cittadino rimane estraneo e ostile e abbia capito (possiamo convenire con Giarrizzo), ma non accettato del tutto, il pesante costo sociale imposto dall'industrializzazione e dalla concentrazione capitalistica della nuova economia italiana.

Conta, ad un certo punto, che il Verga abbia avvertito con la stessa forza le due tensioni storiche e i modelli che ad esse preesistono e abbia magari sperato di conciliarli, in una più composita accezione del concetto di progresso: l'antica civiltà contadina e marinara, nelle sue più autentiche componenti di religione della casa, di dedizione al lavoro, di rispetto degli altrui diritti, di concordia familiare, e la nuova moderna civiltà industriale, propria dell'economia dell'Italia postunitaria, come condizione di sviluppo e di prestigio anche per il suo ceto. Due tensioni e due modelli che, oggettivamente, gli si scontrano nelle mani, resi credibili dalla sua bivalente ideologia anche politica (il conservatorismo lafariniano, da un lato, e il progressismo « crispino » dall'altro) e dalla sua duplice esperienza socio-esistenziale di campagna e città, e producono il « tut-

to tondo » del romanzo, che è, giusta il Forster, la ragione e l'esito del suo « drammatico » nodo narrativo<sup>15</sup>, se rileva Edwin Muir, sulle orme del Forster<sup>16</sup>, « la figura drammatica è l'opposto dell'uomo abitudinario... Infrange l'opinione, o trova qualcuno che gliela infrange; scopre la verità sul proprio conto o, in altre parole, si sviluppa ». Sopra tutto le due tensioni storiche producono (riprendiamo il discorso sul rapporto storia-struttura) quello che bachtiniano-mente possiamo chiamare il « cronotopo » del romanzo<sup>17</sup>. Che è cronotopo antagonistico e drammatico, come vedremo, e conferma tra l'altro l'idea manzoniana, ripresa da Hebbel, della storia che è intimamente dramma e del dramma che è intimamente storia « nella misura in cui lo è già in sè e per sè » (e allora, sempre secondo Hebbel, che riprende questa volta non solo Manzoni ma anche Balzac, l'arte, il romanzo divengono « la più alta forma di storiografia, poiché essa [l'arte] non può rappresentare i più grandi e più significativi processi di vita senza mettere insieme in evidenza le crisi storiche decisive che li suscitano e li determinano »<sup>18</sup>. Hebbel per questo rinvia al Verga, in quel suo tragico senso della sconfitta, in cui si insabbia o di cui ha bisogno l'eroe-protagonista di ogni conquista e di ogni progresso. Hebbel però si muove nella direzione di Nietzsche e il Verga si rivolge a Darwin.

Quello de *I Malavoglia* è infatti il quadro di una crisi storica, l'immagine di un crocevia storico, la crisi definitiva dell'insularità politica ed economica della Sicilia, difesa ed attuata con alterna fortuna e in forme compromissorie sino alla convivenza borbonica con Napoli nel regno delle due Sicilie, della Sicilia trasformata ora in provincia italiana, terra decantata per la bellezza del suo paesaggio e per il benessere dei suoi abitanti e poi scoperta nella secolare miseria del suo mondo agrario e del suo proletariato urbano, dopo che le rivolte contadine e le sollevazioni cittadine postsessantesche ne denunciarono il vero volto, e dopo che le inchieste pubbliche e private ne osservarono il livello drammatico di degradazione civile ed economica.

Il cronotopo, che ne caratterizza la struttura, visualizza questo

<sup>15</sup> E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, London, 1927, p. 75 e sgg.

<sup>16</sup> E. MUIR, *La struttura del romanzo*, trad. A. Guadagnin, Milano, 1972, p. 141.

<sup>17</sup> M. BACHTIN, op. cit., p. 231 e sgg.

<sup>18</sup> Citazione ripresa da G. LUKÁCS, op. cit., pp. 360-361.

momento, giacché è il tempo che lo guida, pur servendosi dello spazio e pur caratterizzandosi attraverso lo spazio. Tempo e spazio, osserva Giarrizzo, sono interiorizzati, appartengono alla psicologia dei personaggi malavoglieschi e, così interpretati, depongono a favore della formula del romanzo storico, se prestiamo fede al citato Muir in quello che egli chiama il « romanzo drammatico », dove il « tempo è interno » e il « destino è visibile »<sup>19</sup>. Ma è mio modesto avviso che almeno il tempo abbia ne *I Malavoglia* una dimensione più complessa, non foss'altro che per la sua spazializzazione che avviene attraverso il cronotopo, cui esso fa, come s'è detto, da elemento trainante. Tra l'altro la cultura positivista, specialmente spenceriana, tende al fenomenizzarsi di tempo e luogo, anche se, almeno da parte dello stesso Spencer, non si esclude una loro dimensione per così dire ontologica, in quanto proiezione del misterioso noumeno che sta dietro e dentro la realtà. Una condizione verificabile anche nel Verga, la quale, se è vera, non può autorizzarci troppo verso spazi poco verghiani o nient'affatto verghiani, cioè bergsoniani (e del Bergson per giunta che polemizzò, a proposito del tempo, proprio con Spencer), cioè verso il Verga della memoria, che rischia di diventare proustiano, come si evince più da Sciascia che da Sapegno<sup>20</sup>, se insistiamo più del necessario sulla funzione determinante della coscienza, il cui libero movimento fantastico annulla, secondo Giarrizzo, il « tempo cronologico » e crea il « tempo del racconto » che, per essere storico, dal punto di vista positivista e veristico, ha bisogno di una sua diacronia oggettiva, di una sua sensazione di ritmo che investa e sovrasti uomini e cose, condivise quanto si vuole da chi ne è protagonista, proiettate nella sua coscienza, e tuttavia, direbbe Spencer che pur non escludeva la coscienza e sapeva di trovarsi dinnanzi a realtà anche enigmatiche, colte come dati di un processo, come effetti di una causa. Ciò che rende, in tal senso, meno positivista l'ideologia verghiana (Spencer e Bergson sembrano addirittura invertire o capovolgere, in essa, i significati delle loro categorie) è l'idea del tempo interno, come tempo della coscienza, e come tempo della libertà e della sicurezza, del « destino visibile », dei traguardi

<sup>19</sup> Op. cit., pp. 112 e 117.

<sup>20</sup> L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in AA.VV., *Studi verghiani* cit., pp. 357-366; N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, 1947, vol. III, pp. 307-308.

che si vedono (anche se talvolta non si raggiungono) e l'idea del tempo esterno, del tempo cronologico come tempo imprevedibile, come tempo delle schiavitù e delle incertezze, delle mete lontane, appena intraviste o soltanto vagheggiate.

Questo è in fondo il senso strutturale de *I Malavoglia*, il modo con cui lo spirito storico del Verga si fa consapevolmente guida narrativa di un affascinante itinerario che vede l'individuo siciliano protagonista di una società chiusa (continua la tentazione di pensare a Bergson) sconvolta da avvenimenti esterni che fanno della sua terra una società aperta, messo dall'ideologia dello scrittore nell'ambigua situazione di volerlo ancora il suo spazio arcaico e di non volerlo più, di restare nella sua idillica tradizione e insieme di tradirla, violarla, attratto da un ignoto che promette un diverso e maggiore benessere, di ritenere essere « il peggio », « lo spatriare dal proprio paese », tanto che chi « se ne va » « è meglio non ci torni più » e di considerare il mondo « come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano posto ».

Di qui dunque il tempo patriarcale del romanzo, che è il tempo acitrezzaiano, quotidiano, scandito come tempo liturgico e stagionale, diremmo con linguaggio legoffiano<sup>21</sup> tempo di Chiesa (l'anno del terremoto, la festa dei Morti, la vigilia dei dolori di Maria Vergine, Santa Chiara, Natale, giorno di Pasqua, Madonna dell'Ognina, la sera dell'Ascensione, la raccolta delle ulive, Ognissanti, S. Sebastiano, S. Giovanni). Esso presiede ad un cronotopo che inizialmente si presenta come onnicomprensivo della realtà del paese e perciò compatto e saldato nelle sue parti fondamentali, vale a dire la casa e la strada (s'intende anche la piazza), unite in maniera tale, direbbe Sebastiano Aglianò, che la seconda sembri proprio « la propaggine naturale » della prima, se « almeno per nove mesi su dodici, lo spazio antistante all'abitazione fa da laboratorio, da mercato di commestibili, da tinello e, perché no?, da sala di conservazione »<sup>22</sup>. Non sono poche le ragioni di questa saldatura cronotopica, dalla scarsa agibilità della dimora domestica alle invitanti condizioni climatiche, dalle facili umorali relazioni sociali alle necessità esterne della piccola economia

<sup>21</sup> J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, trad. M. Romano, Torino, 1977, pp. 3-24.

<sup>22</sup> S. AGLIANÒ, *Questa Sicilia*, Milano, 1950, p. 56.

domestica: sembrano gli ingredienti materiali e psicologici di un piccolo universo chiuso, quanto più ristretto tanto più intenso e ricco di vita affettiva, di interna coesione, di senso più religioso che economico del vivere individuale e comunitario. Il paesaggio disegnato è, infatti, sopra tutto antropologico ed esprime un'altra saldatura, quella dell'uomo con il suo ambiente (l'ideale dell'ostrica), del contadino con la sua terra, del pescatore con il suo mare, un rapporto che vanta, in sede romantico-positivistica, autorevoli ascendenze teoriche e culturali non soltanto di tipo biologico e scientifico, ma anche di tipo storico e letterario. Si pensi di primo acchito almeno a Ippolito Taine, ma si pensi per un momento anche a Jules Michelet. Il grande storico francese ci dà più di un'indicazione per farci capire, dal punto di vista più romantico che positivista, la condizione dell'uomo malavoglioso, assai simile a quella del *paysan* francese descritto ne *Le peuple* del 1846. L'uomo micheletiano è colui che sulla sua terra « a si longtemps déposé le meilleur de l'homme, son suc et sa substance, son effort, sa vertu, il sent bien que c'est une terre humaine, et il l'aime comme une personne »; « Attaché à la terre, il croit qu'un homme qui porte avec lui son métier, qui travaille sans s'inquiéter des saisons, de la gelée ni de la grêle, est libre comme l'oiseau »<sup>23</sup>. La figura di padron 'Ntoni pare addirittura anticipata da questo schizzo tanto emblematico quanto storico e reale: « La sueur vient au front, quand on observe dans le détail les accidents divers, les succès et les chutes de cette lutte obstinée, quand on voit l'invincible effort dont cet homme misérable a saisi, lâché, repris la terre... Comme le pauvre naufragé qui touche le rivage s'y attache, mais toujours le flot l'emporte en mer; il s'y reprend encore, et s'y déchire, et il n'en serre pas moins le roc de ses mains sanglantes »<sup>24</sup>. V'è la terra anche ne *I Malavoglia*, anche se è la modesta zolla del cortile dove si coltivano le patate o le cipolle, ma la casa e il mare fanno bene le sue veci in questa simbiosi vitale, che micheletianamente vede l'uomo libero soltanto nella dimensione del suo sacrificio e del suo lavoro, libero e felice nella totale dipendenza dalla natura (quando padron 'Ntoni esclama

<sup>23</sup> J. MICHELET, *Le peuple*, Introduction et notes par P. Viallaneix, Paris, 1974, pp. 84 e 93.

<sup>24</sup> J. MICHELET, op. cit., p. 82.

« casa mia, madre mia », ripete lo stesso rapporto biologico e storico che Michelet istituiva tra i suoi contadini e la loro terra). E i Malavoglia, nella condizione esistenziale che corrisponde a tale simbiosi, appaiono creature libere e felici, così come lo scrittore li coglie ad apertura di libro, nel quadro delle « burrasche » che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia e avevano risparmiato i Malavoglia di padron 'Ntoni, come fosse stato un « miracolo », il miracolo delle « cinque dita » espresso dalla compatta « processione » della famiglia che va a messa e più concretamente condensato nella « casa del nespolo » che « prosperava ».

Anche per Michelet, non soltanto per Darwin, e dunque per Verga, la vita è lotta, ma è lotta che si può combattere e si può vincere, in cui c'è il momento della caduta e c'è il momento della rivalse, se essa è sopra tutto quella per così dire « naturale » che si ingaggia e si combatte con le avversità atmosferiche, con le ricorrenti avarizie della terra e del mare, con le insidie oscure dei mali fisici. E si vince, se leopordianamente si è uniti nella difesa, se le cinque dita fanno un « pugno chiuso ». Certo, Verga è lontano dalla profonda fede democratica di Michelet, epperò non solo non è escluso che anche egli abbia la sua Gerusalemme, ma che nell'immaginarla tenga molto conto della romantica terapia micheletiana del « cuore »: « Le mal est dans le coeur. Que le remède soit aussi dans le coeur!... Il faut que le coeur s'ouvre, et les bras... Eh! ce sont vos frères, après tout. L'avez-vous oublié?... »<sup>25</sup>. È il cuore di padron 'Ntoni che manda con Alessi quattro fave alla Locca che faceva la fame; è il concetto o il sentimento, già sottolineato da Giarrizzo, del paese-famiglia (insistiamo sul rinvio a Michelet, che aveva quello di nazione o patria famiglia), che il giovane 'Ntoni intuisce e conosce solo alla fine, quando ricorda che un tempo « si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia »<sup>26</sup>.

Ma c'è dell'altro: lo stesso Michelet ci aiuta a capire meglio la dimensione storica del romanzo verghiano, quando annota che egli la ricerca delle vicende del suo popolo l'ha compiuta e la compie per le strade (« je l'ai ramassé sur les routes »), attraverso il *ménage* familiare, nell'incidenza della donna sull'economia e sulla moralità

<sup>25</sup> J. MICHELET, op. cit., p. 147.

<sup>26</sup> Si leggano le felici pagine di L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, 1941, pp. 164-167.

delle comunità agrarie e cittadine (« l'influence surtout de la femme »), nelle « défauts incontestables », nello « choc des intérêts, des idées », nell'« entente des honnêtes gens »<sup>27</sup>, nella vita comune, nelle verità profonde dell'etnos. Sono i connotati del « tempo lungo », valorizzati dagli storici della « nouvelle histoire »<sup>28</sup>, che considerano Michelet un loro antesignano; sono i connotati che appunto rappresentano la vita reale delle strutture sociali, della mentalità della gente, del suo comportamento, del suo modo di alimentarsi, di vestirsi, di organizzare la sua dimora e la produzione del suo lavoro. Tale è il materiale storico che ne *I Malavoglia* Verga evidenzia come proprio del tempo acitrezziano e liturgico, patriarcale e stagionale, il materiale che, forse più d'ogni altro elemento, sollecita e autorizza la definizione giarrizziana. Non a caso lo scrittore ha un'attenzione veramente costante, organica, direi « strutturale », al « materiale » e al « quotidiano » dei suoi personaggi e aggiungiamo un'attenzione veramente storica se è difficile coglierlo in anacronismi, in genericità o in approssimazioni delle realtà che descrive. Tutto sembra rigorosamente ambientato in quel tempo, e tutto sembra intanto discendere dall'unità cronotopica dalla quale siamo partiti. L'unità che vede la Longa lavorare col suo arcolajo sul ballatoio; Maruzza, la cugina Anna e comare Grazia conversare sulla strada dinanzi a casa loro; le vicine fare come le lumache « quando piove », tanto che « lungo la straduccia non si udiva che un continuo chiacchierio da un uscio all'altro »; la casa del nespolo inondata di sole, aperta sulla « stradiciuola ». Ecco la storia malavogliesca della casa, il cui arredamento (il canterano, la cassa sotto il letto, le scanne, la lanterna) è tipico di una dimora siciliana di paese nel sec. XIX; ecco il lavoro, proprio di quell'epoca e di quell'ambiente, che vi si svolge: al telaio, con la conocchia, a filare la stoppa, il lavoro di allevare le galline, salare le acciughe, preparare la conserva di pomodoro. Allo stesso modo fanno lunga e cospicua mostra, da un lato, le bevande e i cibi, dal vino all'acqua e limone, dalla minestra al pane e cipolla, dai ceci abbrustoliti alle fave abbrustolite, dai legumi all'insalata; e, dall'altro, l'abbigliamento, dal giubbone alla mantellina, dai guanti

<sup>27</sup> J. MICHELET, op. cit., pp. 58-61.

<sup>28</sup> Vedi *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, trad. T. Capra, Milano, 1980, pp. 116-117.

al cappello. Non diciamo delle ritualità domestiche, come le visite di lutto o l'accoglimento in casa del promesso sposo; non diciamo della « mentalità » affidata all'incessante sequenza paremiologica del romanzo, protagonista padron 'Ntoni, volutamente calcata per il ruolo che adempie di testimonianza psicologico-morale, per la coscienza che instaura delle norme fondamentali del vivere, per la valenza storica che esprime, se lo scrittore sembra enunciarlo, il proverbio, più come dato oggettivo di saggezza popolare che come proiezione della sua ideologia. A livello episodico o scenico, valga per tutti, infine, quale documento storico della secolare piaga dell'analfabetismo che l'Italia unita provvedeva a sanare con deprecabile lentezza (in Sicilia l'89% del 1861 passa solo all'85% nel 1871 e giunge appena all'81% nel 1881), la vicenda delle lettere che 'Ntoni soldato si faceva scrivere da « un camerata che sapeva di lettere » e che il nonno si faceva leggere dallo speziale e da don Giammaria. Un modo abbastanza esemplare di costruire questo particolare tessuto storico del romanzo, come intreccio interattivo di « pubblico » e « privato », un « privato » quotidiano che diventa collettivo, popolare e perciò si stratifica nel racconto come « pubblico », aumentando via via, sempre più, il suo spessore e diventando la struttura portante del libro.

Ebbene, a questo punto, si spiega ancora meglio l'ispirazione storico-narrativa del Verga, che mette in atto il problema socio-politico che gli stava a cuore e che impegnava la sua attenzione di intellettuale siciliano catturato alla causa « borghese » del nuovo Stato italiano e ancora legato « sentimentalmente » e « populistamente » alla sorte della sua gente. Egli perciò immagina che un tempo diverso, il tempo evenemenziale o il tempo legoffiano del mercante, tempo esterno e cronachistico, irrompa nella compagine cronotopica che abbiamo finito di illustrare, per porla in crisi, per disintegrarla, per strappare i suoi protagonisti dal loro chiuso piccolo universo e inaugurare un nuovo diverso rapporto tutto antagonistico e perciò drammatico sia tra il tempo religioso della patriarcale Aci Trezza e il tempo profano della nuova realtà politico-economica dell'Italia unita; sia tra il cronotopo della casa, rimasta il solo punto materiale e spirituale di riferimento della vecchia società, e il cronotopo della strada (e della piazza), non più fisiologica appendice e naturale completamento della casa, ma luogo nuovo, nuovo teatro

degli avvenimenti che contrassegnano la nuova storia italiana e siciliana.

Anche qui Michelet fa da specchio, tanto per ciò che concerne la sua presa di coscienza verso i rapporti antagonisti tra città e campagna e verso i costi pagati cinquant'anni prima dell'analogha vicenda italiana, dall'agricoltura francese e dalla stessa classe operaia all'industrializzazione voluta dalla borghesia postnapoleonica, quanto per ciò che riguarda la metodologia dello storico contemporaneo, di quella che Michelet chiamava « mon enquête sur le vif », in considerazione del fatto che « le progrès de mon Histoire — scrive nella prefazione a Quinet — m'a conduit à m'occuper des questions actuelles, et que j'ai jeté les yeux sur les livres où elles sont agitées, j'avoue que j'ai été surpris de les trouver presque tous en contradiction avec mes souvenirs »<sup>29</sup>. In tal senso il Verga ha indubbiamente evitato l'*Instant History*, quando ha preferito l'ottica della mente e del lontano, ma ha adottato i criteri micheletiani di quella che oggi Jean Lacouture chiama la « storia immediata » che ha poco dell'istantaneità fotografica, ma ha molto del « rapporto affettivo tra l'autore e l'oggetto della sua ricerca »<sup>30</sup>. Quanto dire che *I Malavoglia* possono considerarsi il documento storico-narrativo elaborato da chi si era reso conto che i contenuti di molta pubblicistica italiana non rispondevano alla realtà siciliana, che le terapie ufficiali, di tipo prevalentemente militare e poliziesco, non erano le più adatte a guarire i mali dell'isola, alla cui testimonianza provvedeva l'intellettuale siciliano che li conosceva nel profondo, per averli toccato con mano, anche se poi nell'illustrarli e nel rappresentarli preferisce l'emblematica sede della Milano borghese e capitalistica, perché il risultato d'insieme, affidato al micheletiano *souvenir*, alla memoria « storica » del vissuto, godesse della duplice veste della verità oggettiva e della sua ideologica difesa ad opera dello scrittore.

Di qui dunque l'autonomia e la funzione di rottura che assume il cronotopo della strada nella struttura del romanzo (« colpo di vento funesto » che soffia sulla casa e disperde la famiglia), proiezione narrativa del critico dato storico dell'irrompere della nuova gestione politico-amministrativa dello Stato italiano e della nuova economia

<sup>29</sup> J. MICHELET, op. cit., pp. 58-59.

<sup>30</sup> *La nuova storia* cit., p. 211.

industriale e commerciale della città nella subalterna condizione civile della piccola borghesia e del proletariato meridionale, nonché nella precaria economia del mare e della campagna.

La prima rottura è offerta dall'unica data espressamente indicata nel romanzo, il dicembre 1863, proprio per dare risalto al primo avvenimento italiano che turba profondamente Acì Trezza, la leva militare, la partenza del giovane 'Ntoni, la leva che non a caso mette in discussione le tendenze politiche degli intellettuali del paese, il prete e lo speziale, il borbonismo del primo e il repubblicanesimo del secondo, entrambi antisabaudi, e non a caso produce il primo sconvolgimento psicologico e materiale di quella società patriarcale: la strada diviene improvvisamente lo spazio che si attraversa per uscire da Acì Trezza e non per restarvi, il luogo che la Longa è costretta a percorrere « trafelata » per stare al passo del figliuolo che partiva (si noti come la casa, anzi la sua parte più riposta, la cucina, divenga poi per lei, in contrapposizione, il luogo-rifugio per piangere e consolarsi di quella partenza). La stessa strada, anzi la « stradiciuola » su cui dava la casa del nespolo, vede pure partire Luca (una partenza più triste, perché lo scrittore sa che è partenza senza ritorno) e diventa impraticabile per l'abbondante pioggia (« era tutta una pozzanghera »), non tanto per impedire a Luca di uscire di casa, quanto per assurgere a simbolo di quella tristezza e dei dolori che avrebbero accompagnato quel distacco<sup>31</sup>. Per di più, fuori di casa, sulla strada o in piazza, fosse dinnanzi alla stessa Chiesa, si cominciano a fare i patti col diavolo, cioè con l'usuraio, personaggio estremamente emblematico di una società minacciata dalla reificazione (il tempo del mercante), sicché leggendo la scena del negozio dei lupini tra padron 'Ntoni e lo zio Crocefisso, mediatore Piedipapera, e imbattendoci nella disapprovazione della Longa, non solo ci soccorre l'immagine disegnata da Michelet dell'« usurier du lieu, ou l'homme de loi qui a tous les papiers du paysan, qui connaît ses affaires mieux que lui, qui sait ne rien risquer », il quale « voudra bien, d'amitié, lui prêter », ma preferisce « lui faire prêter, à sept, à huit, à dix! », donde l'angosciosa domanda: « Prendra-t-il cet argent funeste? Rarement sa femme en est d'avis »<sup>32</sup>, non

<sup>31</sup> P. MAZZAMUTO, *Il capitolo settimo*, in « *I Malavoglia* » di Giovanni Verga. 1881-1981, Letture critiche a cura di C. Musumarra, Catania, 1982, pp. 107-126.

<sup>32</sup> J. MICHELET, op. cit., p. 85.

solo dunque il ricalco letterario, se c'è, ma sopra tutto ci sollecita il fatto storico, l'usura, che l'unità d'Italia aggravò proprio in Sicilia, sino a farne — dice Sonnino — il « tarlo roditore » di quella società. Un tarlo che rode non tanto attraverso la figura dell'usuraio feudale (il proprietario che prestava al contadino e gli espropriava la terra), quanto attraverso la figura più moderna dell'« usuraio di mestiere », la cui crescita s'accompagna all'aumento della fiscalità e si pone in corrispondenza con la rifioritura della finanza privata (attestata in sede nazionale dal proliferare delle banche e dalla nascita del credito industriale). Quella dello zio Crocefisso, infatti, non è più la vecchia usura praticata a danno dell'indigenza, ma è quella imprenditoriale, tipica del nuovo sistema bancario italiano, efficace strumento del decollo industriale postunitario, come finanziamento di un'attività produttiva o di un'impresa commerciale, cui lo stesso padron 'Ntoni per un momento finisce col dedicarsi, data « l'annata » « scarsa » e la crisi della pesca (dal romanzo si evince non poche volte che essa viene attribuita dagli acitreziani alla presenza nelle loro acque di battelli da pesca a vapore — anch'essi proiezione e strumento della nuova economia italiana — che facevano piazza pulita del mare e lasciavano ben poco alle modeste barche del luogo). Diciamo addirittura che Campana di legno è una sorta di piccola banca paesana che finanzia un po' tutte le attività di Aci Trezza, sopra tutto la pesca (leggi il medaglione che il Verga dedica al suo personaggio in apertura del cap. IV), mentre don Silvestro sta a simboleggiare nel suo piccolo quell'accumulazione patrimoniale, che è l'equivalente siciliano della concentrazione capitalistica operata dagli industriali italiani. A ragione i due sono spesso in combutta e non casualmente le armi di cui dispongono sono anche quelle della nuova amministrazione civica, che sopra tutto don Silvestro riesce a gestire a vantaggio suo e del suo ceto, dopo che, in seguito alla legge nazionale del 1865 sul decentramento amministrativo, si attribuivano e si garantivano agli enti locali i poteri specialmente fiscali che sappiamo. I due sono in sostanza la longa manus, nell'angusto ambito acitreziano, della realtà politica e socio-economica postunitaria, tanto che l'azione di Campana di legno molto simbolicamente parte dalla strada e colpisce la casa, la casa del nespolo messa in crisi da qualcosa che aveva che fare col tempo delle mercanzie, col movimento subdolo del denaro, con i progetti della nuova economia. Questo è

infatti il nodo narrativo e anche storico del romanzo in cui si condensa e si articola la bivalenza drammatica dell'ideologia verghiana verificata nella storia: « La casa dei Malavoglia era sempre stata una delle prime a Trezza, ma adesso con la morte di Bastianazzo, e 'Ntoni soldato, e Mena da maritare, e tutti quei mangiapane pei piedi, era una casa che faceva acqua da tutte le parti ». E faceva acqua, perché insidiata da quel luogo di sbandamento e di perdizione nel quale si trasforma la strada (tanto che nel romanzo le battute dello stare in strada o dell'andar per le strade assumono questa specifica connotazione): la strada vede partire per la seconda volta e inutilmente 'Ntoni; sulla strada il vecchio nonno, dopo il malo esempio del nipote, « non osava più mostrarsi » « dalla vergogna »; la strada diventa per 'Ntoni la sede del bighellonaggio, della lenta continua dissipazione, sino al contrabbando e al delitto, il luogo che lo vede passare ammanettato; sulla strada si metterà anche Lia per partire e non tornare; e la strada attraverserà sul carro di Alfio Mosca il vecchio padron 'Ntoni per andare a morire fuori della sua casa. La strada è una forma di deprivatizzazione della casa, come esemplarmente attesta l'episodio delle tasse, il punto di maggiore risentimento meridionalistico del Verga siciliano e agrario (che sa però di non porre in discussione la legittimità del potere, sibbene i modi di gestirlo), se sono le donne a uscire dalle loro abitazioni e a contestare l'insopportabile peso fiscale della nuova amministrazione pubblica, se per bocca delle donne Garibaldi e Vittorio Emanuele divengono soltanto l'immagine dell'Italia fiscale (donna Rosolina « se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse »), quando non vengono umiliati nei sapidi confronti del conversare quotidiano (la Mangiacarrubbe non avrebbe cambiato il suo uomo con nessuno dei due).

In sostanza, la struttura cronotopica del romanzo, costruita su una conflittualità di spazio che discende da un antagonismo di tempo, dà, a nostro modesto avviso, piena ragione sia della presenza attiva dell'ideologia dello scrittore nel racconto, sia della materia storica con la quale l'ideologia è confrontata, così che la loro saldatura sembra il difficile esito letterario che più caratterizza il romanzo. In particolare ci consente, sulla falsariga delle proposte giarrizziane, l'opportunità di considerare « storia » quella cospicua parte del romanzo che eravamo abituati a definire metastorica e precisamente quella parte che racconta la vita acitrezziana nelle sue più tradizio-

nali movenze ed usanze (ci sovengono al riguardo alcune illuminanti riflessioni di Carlo Salinari sul merito del Verga di aver portato « al livello della ragione e della storia la parte irrazionale, istintiva, primitiva che pur vive nell'uomo moderno, colto e civilizzato »)<sup>33</sup>. Un concetto che va in piena sintonia con il pensiero dello scrittore, quando in *Fantasticherie* dichiara che « il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio... questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano... cose serissime e rispettabilissime »<sup>34</sup>. Quanto dire che non solo questa esistenza, così apparentemente emarginata e « arretrata », è storia, (e quindi autentica condizione di vita della società siciliana, specialmente agricola e marittima), ma è anche civiltà, come direbbe il citato Michelet, e non è arretratezza, se i componenti di quella comunità arcaica sanno superare i loro egoismi e sanno « stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita », anzi è progresso (magari nella chiave apparentemente contraddittoria dell'« utopia regressiva »), sia nel senso spenceriano dell'evoluzione in quanto « crescente armonia tra la natura spirituale dell'uomo e le sue condizioni di vita », sia nel più specifico senso verghiano della tenace sopravvivenza dell'uomo, della vita che continua senza soste, del « brulicame » cui « il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata » e invece esso « ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché »: è il senso profondo del recupero finale dei Malavoglia che ritornano alla casa del nespolo e riprendono con la famiglia di Alessi il nuovo ciclo della loro storia. Per questo formuliamo qualche riserva al giudizio di Masiello che giudica reazionario il Verga quando oppone « alla città il villaggio organico, unito » e « allo sviluppo capitalistico lo stato precapitalistico, idillico e patriarcale »<sup>35</sup>, non solo perché esiste un versante culturale del positivismo di tipo russoiano (sintomatica in Italia la ricordata prevalenza assegnata dall'Ardigò al diritto naturale sul diritto positivo), ma anche perché la società siciliana (e non soltanto siciliana) offriva testimonianze autentiche di quelle condizioni di

<sup>33</sup> C. SALINARI, *Storia popolare della letteratura italiana*, Roma, 1962, vol. III, pp. 164-165.

<sup>34</sup> Citiamo da G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1941, p. 145 e sgg.

<sup>35</sup> Vedi A. ASOR ROSA, *Il caso Verga* cit., p. 159.

sanità e di libertà (tra l'altro il Verga sembra rifiutare qualsiasi eudemonismo archetipico, convinto che la « vita è ricca... nella sua inesauribile varietà » e che perciò la si possa vivere e godere in tutti i modi possibili, anche attaccati a uno « scoglio », fra « quattro sassi »). Naturalmente non ci sfugge la pertinente sottolineatura di Masiello sul Verga « storicamente reazionario », ma è proprio questo che ci siamo sforzati di confutare, per giungere con maggiore convinzione alla formula di Giarrizzo, forti della mediazione michelietiana della Nouvelle Histoire, e dimostrare che per il Verga l'opporre il villaggio alla città non significhi mettersi fuori della storia, sia pure della storia quale lui la intendeva e la osservava. Del resto è questo il Verga che abbiamo intenzione di cogliere, un Verga intero, pur nelle sue bipolarità ideologiche e nelle sue contraddizioni apparenti e reali. Non il Verga dimidiato di chi ha voluto ridurre la sua ideologia o eliminarla del tutto, piuttosto il Verga dello stesso Masiello che più degli altri ha insistito sulla sua duplicità di interessi culturali e di strutture narrative: il Verga, lui per primo, drammaticamente preso dalle sue due fondamentali spinte ideologiche (il nazionalista e il regionalista, il cittadino e il paesano, l'aristocratico e il populista) e poi sconvolto dalla drammaticità oggettiva della storia da lui vissuta e sofferta (direbbe Luperini sino alla disperazione) nell'impatto della sua terra e della sua gente con la nuova realtà italiana, dal « dramma » — come lui stesso annota nella citata *Fantasticheria* — « modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei », messi in mostra e fatti conoscere alla gentile amica e visitatrice di Acì Trezza. Egli ha « cercato di decifrare » quel dramma e lo ha raccontato, perché non restasse « ignoto », come lo era tanta realtà della sua Sicilia, se era vero, sia per effetto dell'andamento curvilineo della vita dell'uomo, sia per effetto di quel particolare momento storico, che le « ostriche » erano state insidiate dal « gambero » e addirittura dal « coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio ».

Per altro verso, faremmo torto allo stesso Verga e a Giarrizzo, se pensassimo che il nostro scrittore che vive a Milano quando scrive, che ha visitato le maggiori città italiane e si è reso certamente conto della irreversibilità del nuovo processo economico, che ha tenuto sempre desta la sua fede monarchico-nazionalistica, non veda ad Acì Trezza il palo del telegrafo, la ferrovia, la navigazione

a vapore, la scuola pubblica come segni tangibili di progresso e faremmo torto a Giarrizzo se non tenessimo nel giusto conto le sue notazioni sui costi di tale progresso. Quel che ci convince di più è che il progresso per così dire cittadino non debba per il Verga mettere necessariamente in crisi, per affermarsi e crescere, l'altro « progresso », quello della civiltà contadina e marinara, i cui connotati, nella dimensione etica del vivere, direbbe Santangelo<sup>36</sup>, si offrono allo scrittore con una suggestione deontologica più profonda (vedi lo stupendo discorso sul dovere, del vecchio padron 'Ntoni, nel cap. XI). È il Verga siciliano e agrario che non può non guardare con la dovuta attenzione alle proposte di Franchetti e Sonnino<sup>37</sup>, al rilancio dell'agricoltura e di tutte le altre attività propriamente regionali, come la pesca, in un quadro che gli si faceva più dotato di equilibri socio-economici, pur nella gerarchizzazione delle classi alla quale non sa rinunciare piuttosto per una ragione di verità scientifica che di egemonia sociale, e in un'ottica non più da sociologia ma da antropologia storica, la quale conferisce alla sua narrativa una straordinaria originalità precorritrice, alla maniera di Michelet, di più moderne metodologie, come quella che pone come « storico » l'universo quotidiano, psicologico e mentale dei suoi personaggi, tende all'immagine dell'uomo e non dell'uomo universale, ma dell'uomo siciliano, collocato in un preciso spazio storico, nella inconfondibile vicenda cronotopica che abbiamo visto e nella « totalità » che la poetica veristica patrocinava e programmava (utili in tal senso alcune pagine scritte da Giovanni Bronzini)<sup>38</sup>. Una totalità, conviene ribadirlo a chiusura, certamente non dialettica, ma vitalizzata dal suo stesso spezzarsi nelle due valenze ideologiche e storiche che la compongono e resa problematica dal dinamismo che le viene dalla poetica dello scrittore che scompone la realtà storica o storicizzata e la ricomponne attraverso il filtro critico e selettivo dell'ideologia, sino alla felice coincidenza intuita da Leone De Castris<sup>39</sup> tra il massimo dell'oggettività e il massimo della soggettività. Tutto questo,

<sup>36</sup> G. SANTANGELO, *Condizione di Verga*, in AA.VV., *Studi verghiani* cit., pp. 18-19.

<sup>37</sup> P. MAZZAMUTO, *La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari*, nel vol. *La scena dell'immaginario*, Palermo, 1980, pp. 143-186.

<sup>38</sup> Op. cit.

<sup>39</sup> A. LEONE DE CASTRIS, *I Siciliani e la letteratura*, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, 1976, vol. I, p. 321.

per confermarci nell'idea che se il Verga avesse fatto, come qualcuno pretende, una sola scelta di fondo, per una più coerente strutturazione della sua ideologia e della sua realtà rappresentata, o sacrificando la parte « deteriore », quella privata, del suo universo teorico, o guardando alla storia senza i paraocchi delle sue idee; se avesse considerato il telegrafo solo come veicolo di pericolose e corruttrici novità e non pure come strumento di benessere per i suoi acitreziani; la città solo come luogo di perdizione e non pure come sede di una più fruttuosa organizzazione civile e sociale; la casa solo come sede di affetti e di felicità domestiche e non pure come catena e vincolo; se cioè il Verga avesse privilegiato una direzione univoca, non sarebbe stato il grande scrittore che fu, perché gli sarebbe mancato quel senso problematico che oggi tutte le teoriche letterarie considerano irrinunciabile e indispensabile alla validità di una narrazione, senso problematico che gli venne proprio dalla illustrata compresenza drammatica delle due componenti ideologiche e storiche che formano la sua ambigua condizione di intellettuale meridionale e sono la trama cronotopica, narrativamente più dotata, della struttura storica del suo romanzo. Il cui messaggio rivela una densissima gravidanza politica, se con esso i Malavoglia, cioè i siciliani, specialmente i più colpiti e i più diseredati, chiedono di essere parte integrante del nuovo processo storico italiano, perché non solo pagano più del dovuto, sacrificando le parti più preziose e feconde del loro patrimonio umano, di lavoro e di condizione di vita, ma rilanciano, in favore del progresso, il loro violentato ma inalterato modello, non appena l'andamento curvilineo della vicenda umana e la grande illusione dell'avvento della sinistra in favore del Mezzogiorno, li restituiscono con Alessi allo spazio vincente della storia. *I Malavoglia* sono un romanzo storico anche e sopra tutto per questo, perché contengono, nel loro profondo, un atto di fede nella storia, sottendono, in una dimensione implicita che preme dal di dentro, un'utopia reale: il rilancio del Sud e in particolare della società siciliana (siamo già nel vivo della questione meridionale), sul presupposto nazionale e monarchico di una più autentica e imparziale unificazione del paese (la micheletiana patria-famiglia, adombrata e simboleggiata nel paese-famiglia), unificazione tra Nord e Sud, con un Sud che non vuole restare emarginato, non vuole essere luogo di sfruttamento e intende trasformarsi in zona vitale, civil-

mente ed economicamente non subalterna, della nuova condizione italiana. Sono un romanzo storico, perché, come ha sottolineato bene Giarrizzo, il loro contenuto di fondo, giova ripeterlo, è politico e il loro stesso tessuto antropologico tende alla dimensione politica. Ed è politico sino a collocarsi, nella massima vicenda letteraria dell'800, in diretta e dialettica corrispondenza con *I Promessi Sposi*, l'altro grande romanzo storico, legato all'utopia politica del Risorgimento che muoveva i suoi primi passi risolutori, documento della borghesia settentrionale (impegnata nella grande impresa), con una precisa destinazione nazionale; mentre *I Malavoglia* appaiono la grande verifica, anch'essa con destinazione nazionale (una delle ragioni per le quali il Verga si rifiutò di scriverli in dialetto, come suggeriva Alessio Di Giovanni), che la borghesia meridionale compiva del programma implicito nella trama politica del capolavoro manzoniano, dopo che la saldatura tra le due Italie era risultata imperfetta e le attese risorgimentali avevano fatto pirandellianamente « bancarotta ». *I Malavoglia* sono il documento più drammatico di una promessa non adempiuta, di un processo storico troncato nel pieno del suo svolgimento. E tanto più credito hanno, in questa loro denuncia, che non è lamento o risentita polemica, sibbene invito costruttivo a una reale solidarietà, a un coinvolgimento di destino, a una terapia di emancipazione e di ricomposizione, quanto più essi vengono da un intellettuale che aveva creduto e non aveva cessato di credere nei valori nazionali e unitari del Risorgimento, di un intellettuale che si sentiva di rappresentare un'area del paese che, senza alcuna contropartita, aveva dato il suo contributo di sangue alla cacciata dei Borboni e alla causa dell'Italia unita (la morte di Luca).

ROSSANA MELIS

I VIAGGI, IL DESIDERIO:  
LE GIOVANI DONNE MALAVOGLIA  
E GLI SPAZI DELL'ATTESA

1. Il capitolo XI dei *Malavoglia*, capitolo di viaggi e di morte, si apre su uno scenario raccolto di narrazione, in cui si intrecciano e si scontrano la « storia buona » narrata da 'Ntoni e la fiaba narrata dalla cugina Anna<sup>1</sup>. A queste voci tornerà nel ricordo 'Ntoni prima del distacco definitivo, chiudendo, nel tragitto testuale, quella parabola di tensioni tra desideri di fuga e ricerche di stabilità, che strutturano il romanzo:

Ti rammenti le *belle chiacchierate* che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovini? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che *si sentiva chiacchierare* per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? (pp. 287-288).

Capitolo chiave, mi pare, proprio perché qui affiora visibile quella fiaba che, dice Benjamin, « continua a vivere clandestinamente nel racconto »<sup>2</sup>. Accoccolate davanti ad una casa che non è la loro,

<sup>1</sup> « — *La storia buona*, disse allora 'Ntoni, è quella dei forestieri che sono arrivati oggi, con dei fazzoletti di seta che non par vero; e i denari non li guardano cogli occhi, quando li tirano fuori dal taschino. Hanno visto mezzo mondo, dice, che Trezza ed Aci Castello messe insieme, sono nulla in paragone. Questo l'ho visto anch'io; e laggiù la gente passa il tempo a scialarsi tutto il giorno, invece di stare a salare le acciughe; e le donne, vestite di seta e cariche di anelli meglio della Madonna dell'Ognina, vanno in giro per le vie a rubarsi i bei marinari » (G. VERGA, *I Malavoglia*, pp. 181-182, in *I Grandi Romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972. Tutte le citazioni del romanzo sono tratte da questa edizione. Le sottolineature sono mie). Si scontrano anche le direzioni: dal chiuso del villaggio la voce femminile, evocatrice di fughe nell'immaginario, e dal mondo ignoto oltre il mare le vicende reali che penetrano nel chiuso delle case, e generano desideri di evasione; sono tutte situazioni che si concretizzano nell'opposizione primaria maschile/femminile, che tradotta in tempi verbali diviene l'opposizione passato/futuro.

<sup>2</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 253.

con le vicine, intente alla conservazione del cibo, salvacondotto per il futuro, stanno le donne Malavoglia: da questo universo femminile partono evasioni verso il fantastico, storie di prodigi oltre il chiuso cerchio delle voci:

— Chi deve mangiarsi queste sardelle qui, cominciava la cugina Anna, deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove, scendendo da cavallo per bere, troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia Mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno (p. 183)<sup>3</sup>.

La protagonista della fiaba che attende davanti al lavatoio (esile spazio aperto concesso alle ragazze da marito), il principe azzurro, l'avventura, da una distanza incommensurabile, magica, è Mara, la cui voce è muta nel romanzo, la cui vita non avrà sviluppo né itinerario, se non nella fiaba, che la riscatta, parla del suo silenzio: e già accenna, nel valore ottativo, ad un paradigma. Come uno specchio concentrico, infatti, la fiaba della cugina Anna, modello di narrazione, trattiene in sé, rimpicciolite, alcune delle tensioni fondamentali della storia dei Malavoglia: dalle immagini evocate si srotolano reazioni al racconto che racchiudono i caratteri, se non anche i destini, delle giovani donne:

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna.  
— *E dove se la porterà?* — *domandò poi la Lia.*

— Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più.

— *Come compar Alfio Mosca, — disse la Nunziata. — Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più* (p. 183).

<sup>3</sup> Accenna alla fiaba del capitolo XI A. M. CIRESE, nella *Prefazione* al volume miscelaneo *Tutto è fiaba, Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme edizioni, 1980, pp. XVI-XIX.

2. Alla voce della piccola Lia che, attirata da altri mondi, è la prima che rompe il silenzio che si prolunga dopo il racconto, s'opone rigidamente la voce di Nunziata, che rifiuta lo spazio aperto, l'avventura, il re di corona, nella paura del non ritorno. Nel rapporto spazio-voce, questo contrappunto costante segnerà lungo tutto il romanzo le loro esistenze.

La voce, di pianto e protesta, di Lia, aveva accompagnato l'attesa inutile della madre del ritorno della *Provvidenza*:

Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, *le sembrava quasi un malaugurio*; non sapeva che inventare per tranquillarla, [...] (p. 41).

Nell'accento alle capacità che saranno proprie della madre, di prevedere il futuro, la morte, dai segni più familiari<sup>4</sup>, viene anticipata anche una costante dell'intelligenza precoce e inquieta di Lia, quel desiderio di espressione, di uscita dai propri destini, quel suo essere « sfasata », come quando si diverte ai funerali del babbo (« e la bambina, vedendo la luminaria, e udendo suonar l'organo, *si mise a galloriare* », p. 45), o quando, giocando nel suo cortile, si difende dalle accuse che Zuppidda rivolge alla sua famiglia: « La bambina molte cose non le capiva; ma *quel po' che rispondeva* faceva montare la mosca al naso alla Zuppidda, e le faceva dire ch'era sua madre Maruzza che la indettava [...] » (p. 142)<sup>5</sup>.

Quando padron 'Ntoni sembra stia per morire, mentre Nunziata entra veloce in casa colla brocca in capo, Lia appare sull'uscio, in tensione verso il mondo esterno, nel desiderio di crescere, bruciare le tappe:

Lia *s'era messa sulla porta*, tutta pettoruta a dire alle comari: — Il nonno sta meglio. [...] e non le pareva vero che tutte le comari stessero ad ascoltarla *come una donna fatta* (p. 161).

Nel capitolo XI, quando poi la madre s'ammala, se Mena si mette a piangere, è Lia che reagisce correndo fuori, cercando nel-

<sup>4</sup> Oscuramente ma infallibilmente, Maruzza interpreta dal suo mondo quotidiano: « — Lasciatelo stare! esclamò la Longa, i danari dello zio Crocifisso portano disgrazia! *Anche stanotte ho sentito cantare la gallina nera!* » (p. 89).

<sup>5</sup> Cfr. anche alle pagine 157, 193, 199.

l'azione, nello spazio, un rimedio: « [...] la Mena che era sola in casa, si mise a piangere al solo vederla, e la Lia corse a cogliere dell'erba santa, e delle foglie di malva » (p. 192).

La tensione verso l'esterno, oltre la barriera dell'uscio, quando la morte della madre rende incerto il dominio degli spazi (e quindi i confini permessi e vietati, già messi in crisi da altre vicende, vengono minacciati), segna tutti i successivi atteggiamenti di Lia, e gli sforzi di Mena, nell'educarla al mondo del chiuso, già denunciano il loro fallimento:

— Rientriamo in casa, Lia. *Sulla porta* non ci stiamo bene ora che siamo orfane.

Ma la Lia era vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni, e *le piaceva starsene sulla porta* a far vedere il fazzoletto colle rose [...] (p. 223).

Il codice di comportamento della comunità paesana aveva infatti sentenziato: « A donna alla finestra non far festa » (p. 23). E usci, porte, finestre, orli oltre i quali inizia il mondo grande, pertugi da cui si può spiare, non visti, attraverso cui è possibile penetrare nel chiuso mondo degli affetti, assumono enorme importanza nella strutturazione del romanzo, soprattutto in rapporto con la figura femminile. Colmi di valenze antitetiche, mediatori di visioni del mondo, finestre e usci tornano ossessivamente nel testo<sup>6</sup> a ritmare i rapporti tra individuo e collettività, ma soprattutto tra donna e uomo, nel cerimoniale dell'adescamento amoroso: le donne e gli uomini infatti usufruiscono di spazi quasi sempre diversi, rigidamente codificati nell'opposizione fondamentale *aperto/chiuso*. Alla frontiera dell'uscio, mai impunemente violata, a parte eccezioni

<sup>6</sup> « Lo spazio artistico coincide [...] col modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali », sostiene J. LOTMAN ne *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, p. 195 (in J. M. LOTMAN - B. A. USPENSKI, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975). Esempio, a questo proposito, il brano corale del capitolo II (introdotta dal motivo della *finestra*), dove le paure del mondo esterno trovano, nelle chiacchiere delle donne, unico insistente argine, la barriera dell'uscio: « Ai gatti non conveniva *aprire l'uscio* di notte, perché una vecchia di Acì Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, *aveva aperto l'uscio*, e così s'era ficcati i ladri in casa » (p. 24).

esse stesse codificate<sup>7</sup>, corrisponde, in scenari allargati, la frontiera della spiaggia, oltre la quale c'è il mare, elemento connotato da termini ambivalenti, anch'esso luogo di perenne conflitto, come l'uscio, la finestra.

L'aspirazione alla vita di Lia, il suo desiderio di spazi, coinvolge sempre la parola, nella precoce maturazione:

— Quando si è ridotti allo stato in cui siamo, — diceva la Lia *che parlava come una donna fatta*, [...] (p. 229).

in una commistione, quasi, col mondo maschile:

Don Michele di tanto in tanto si fermava a salutarle o a dir qualche barzelletta; [...] la Lia *s'era lasciata andare a dire anche lei le barzellette*, e ci rideva sopra (p. 229);

e sono desideri ritmati anzi sull'esagerazione della parola:

E la Lia, se la Mena le diceva di ficcarsi dentro quando passava don Michele, *rispondeva con tanto di bocca* [...] (p. 239).

Ma quando la barriera dell'uscio, nella schermaglia amorosa, è stata violata da don Michele<sup>8</sup>, per avventatezza di Lia, e tutto precipita, Lia stessa non riesce più a parlare:

<sup>7</sup> Gli uomini stanno nell'apertura della piazza, sull'uscio dell'osteria, o dello speciale, o di compare Pizzuto, o sugli scalini della chiesa. Le donne parlano sugli usci delle proprie case o, più raramente, al lavatoio o, attraversando velocemente in gruppo, sulla piazza. Il rispetto della soglia delle case sottostà a precise eccezioni: o per le visite da morto, o per le feste di fidanzamento, o quando arriva il viatico: « Don Giammaria venne quando il sole era già alto, e tutte le vicine, come udirono il campanello per la stradicciuola del Nero, accorrevano a vedere il viatico che andava dai Malavoglia, ed *entravano tutte, perché dove va il Signore non si può chiudere l'uscio in faccia alla gente*, tanto che quei poveretti a vedersi la casa piena non osavano nemmeno piangere e disperarsi [...] » (p. 159); ma sempre la casa, anche se attenuato, mantiene in questi casi il sapore della violazione. Così, antifrasticamente, sempre le distanze vengono divorate, gli interni continuamente violati, lo spazio frantumato, attraverso ciò che si ode: il riparo, il chiuso infatti diventa inutile, se *chi vede tutto*, lo zio Santoro, è *cieco*.

<sup>8</sup> Il passo, che deciderà del destino di Lia, era stato anticipato da un altro, che don Michele aveva compiuto non come membro della comunità di Acì Trezza, ma come uomo della legge, con diritto quindi di violare soglie di donne sole, nella luce

Lia, bianca come la camicia, piantava tanto d'occhi in faccia a ciascuno che parlava, *senza potere aprir bocca* (p. 259);

dilaniata tra l'amore segreto e l'angoscia per il fratello, Lia è di fronte all'indicibile<sup>9</sup>. Ancora una volta cerca di ribellarsi, di uscire, se non dal silenzio, dalla casa, il mattino del processo:

[...] e Lia, coi capelli arruffati, gli occhi pazzi e il mento che le ballava, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa *senza dir nulla*, ma colla faccia stravolta e le mani tremanti (p. 262).

In un vuoto di parole, il moto dentro lo spazio chiuso, senza direzione, sta per portare velocemente alla rivelazione dell'atto di Lia, mentre, ancora una volta, l'attesa impotente si svolge sull'uscio:

Appena vide Lia la quale *aspettava sull'uscio*, come un'anima del purgatorio, le disse [...]: — 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.

*Lia non disse nulla*, come non avesse udito, o non gliene importasse niente. Rimase a guardarla cogli occhi sbarrati e la bocca aperta. Infine adagio adagio cadde sulla sedia, e parve che le avessero rotto le gambe in un colpo. Poi, dopo che fu stata un gran

del giorno, altrimenti negato dalle regole della comunità; il pretesto è il comportamento del giovane 'Ntoni, ormai contrabbandiere: «Don Michele aveva un bel passare e ripassare, e far brontolare la Zuppidda colla schiuma alla bocca, e *aveva un bell'allungare il collo dentro l'uscio* dei Malavoglia, che non vedeva più nessuno, talché *alla fine si decise di entrare*. Le ragazze, come se lo videro dinanzi, *rimasero a bocca aperta, tremando quasi avessero la terzana, e senza saper che fare*» (p. 231). A sua volta, la violazione del maresciallo era stata anticipata dalla figura dell'*usciera* che, nella prima parte del romanzo, attraverso la legge, è l'estraneo che entra in casa, lascia l'uomo indifeso perché contro di lui non si possono invocare tradizioni, riti: rappresenta la legge, il mondo che viene da lontano, e mette in crisi gli equilibri della comunità. Del resto è superfluo ricordare come l'*usciera*, il maresciallo, assieme alla leva, ai vapori, alla strada ferrata, ecc., siano i responsabili, in una lettura più strettamente storicizzata dell'opera, dei danni e degli squilibri che l'unificazione dell'Italia apportò alle comunità meridionali. Cfr., a questo proposito, R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.

<sup>9</sup> Il pallore e il silenzio, uniti, dietro l'uscio, avevano segnato Lia nella notte dell'agguato: «Mena infatti aspettava il fratello *dietro l'uscio*, col rosario in mano, ed anche Lia, *senza dir nulla di quello che sapeva, ma pallida come una morta*» (p. 251). La scena dell'incontro con don Michele, ritmata da ossessioni spaziali, si allunga poi nelle cadenze delle domande e delle risposte: l'atto dell'insidia e della trasgressione, esaltato dal ritardo, viene però taciuto, diviene tabù: solo dall'uscio che si chiude sappiamo che Lia, sola, l'ha aperto a don Michele.

pezzo a quel modo, *senza muoversi e senza dire una parola*, [...] cominciò a balbettare: — Voglio andarmene! non voglio starci più qui! e l'andava dicendo *al canterano, e alle seggiole, come una pazza* [...] (p. 265).

La parola, venuta meno dopo la trasgressione degli spazi, ritorna a Lia solo per esprimere la sua volontà di fuga, mentre gli oggetti dell'interno domestico, che altre volte nel romanzo trattenono la vita dei loro abitanti<sup>10</sup>, nel giro di tensioni claustrofobiche ora si rovesciano in nemici, incalzano e respingono<sup>11</sup>.

3. Gli oggetti, le cose, nel loro ritmo enumerativo, accompagnano e difendono sempre, invece, l'immagine opposta di Nunziata, donna dell'azione breve, quotidiana, del gesto elementare e necessario.

A lei spetta, dopo la fuga di Lia, nel mondo stravolto della casa violata, dove l'interno e l'esterno si sono rovesciati (« Adesso la casa era grande come il mare, e si perdevano dentro », p. 266<sup>12</sup>), riaccendere il fuoco nella cucina dei Malavoglia: « [...] la Nunziata faceva la carità di venire ad accendere il fuoco [...] » (p. 266).

Già nella sua prima apparizione nel romanzo, solidale con Alessi, appare schiacciata da una realtà economica più grande di lei:

<sup>10</sup> Soprattutto per Maruzza. Così avviene quando 'Ntoni va soldato: « La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, *quasi avesse furia di trovarsi a quatt'occhi colle vecchie stoviglie* [...] » (p. 12); per questa loro capacità di assorbimento, padron 'Ntoni cercherà poi tracce di Lia nelle cose dell'interno: « E l'andava cercando per la casa, fingendo di aver perso il berretto; toccava *il letto e il canterano*, e si metteva a sedere al *telaio*, senza dir nulla » (pp. 267-268).

<sup>11</sup> Altre volte, mescolate alla ricerca della difesa, erano affiorate tendenze alla claustrofobia: « Perciò comare Maruzza non potè avere altro aiuto che dei suoi, poveracci, i quali *correvano per la casa come pazzi*, al vederla andarsene in tal modo, in quel lettuccio, e non sapevano che fare, e *davano della testa nelle pareti* » (p. 192); « Il vecchio *si strappava quei pochi capelli bianchi, e andava come un pazzo per la casa*, ripetendo: — Ah! perché non siamo morti tutti! » (p. 259).

<sup>12</sup> L'immagine della casa che, è noto, nei *Malavoglia* include tutto ciò che è positivo, oltre che interno, riparato, vitale, e l'immagine del mare, che esprime valenze dell'esterno, del mobile, del diverso, sempre scandite da una frontiera ben visibile (anche se perennemente minacciata), in questo punto perdono senso, e la realtà si appiattisce in un universo in cui il mare, l'elemento infido, ha inghiottito il rifugio, l'ha aperto all'infinito della solitudine. Mai però, come nei *Malavoglia*, bisogna ricordare che questa barriera può continuamente rovesciarsi: « Il dentro e il fuori sono ambedue *intimi*, sono sempre pronti a capovolgersi, a scambiare la loro ostilità. Se vi è una superficie limite tra un tale dentro e un tale fuori, tale superficie è dolorosa da ambedue le parti » (G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, pp. 238-239).

[...] si udì un fruscio di frasche per la via, e arrivarono Alessi e la Nunziata, *che non si vedevano sotto i fasci di ginestre, tanto erano piccini* (p. 27),

perché

[...] lavorava per dare pane a tutti quei fratellini che suo padre le aveva lasciato sulle spalle, quando l'aveva piantata *per andare a cercar fortuna ad Alessandria d'Egitto!* (p. 24).

« Io non vorrei andarci col figlio del re, *se non dovessi tornare più* »: al viaggio come possibilità di non ritorno, di morte, allude Nunziata; l'amore, che nella fiaba trascina Mara di là del mare, e la forza che trascinerà padron 'Ntoni « più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, *dal quale non si ritorna più* » (p. 284), la morte, per lei si sovrappongono, perché Nunziata nelle partenze di tutti rivive sempre la partenza del padre; marchio di orfanezza, è memoria bloccata di un abbandono lungo tutto il racconto.

Quando, alla fine del capitolo XI, morta la madre, 'Ntoni vuole finalmente partire verso l'avventura, Nunziata è presente, ferma nello spazio che apre all'esterno, vedetta e difesa. Tre volte, lungo tutta la scena, scandisce un paradigma:

— *Così se ne è andato mio padre*, — disse infine la Nunziata la quale era andata a dirgli addio anche lei, *e stava sull'uscio*. Nessuno allora parlò più (p. 198).

— *Così se ne è andato mio padre*, — disse infine la Nunziata, la quale era rimasta sulla porta. [...] E la Nunziata, là presente, colle sue piccine in collo, tornava a dire: — *Così se ne è andato mio padre* (p. 199).

Il ritmo ternario sembra che nasconda in sé, per Nunziata, testimone immobile dell'abbandono della casa da parte dell'uomo, nell'ossessione del ritorno di un trauma lontano, una formula esorcistica che, riportandolo alla luce, allontani il ripetersi del dramma della sua vita<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Assumendo come base di ricerca (sia pure problematiche) le analisi condotte da E. DE MARTINO ne *Il mondo magico*, queste pagine del romanzo, nel culmine della crisi di abbandono, mi sembra conservino le tracce del terrore dell'annullamento nel cosmo e, contemporaneamente, nel ripetersi minaccioso nella formula

Solo l'aderire alla tradizione, agli spazi brevi della comunità può salvarla dall'angoscia dell'abbandono: Nunziata quindi vive nello spazio circoscritto della casa, dell'interno, di cui è anche la prigioniera, nell'ossessione con cui pensa sempre alla sua difesa, dall'inizio, quando va sul ballatoio con Mena: « Nunziata lasciò Alessi a custodire il focolare, e corse ad appollaiarsi sul ballatoio » (p. 27), e rifiuta la festa dei Morti, il viaggio: « — No, non ci vado perché non posso lasciar la casa sola » (p. 28); quando, sola, va dai Malavoglia nel tempo della disgrazia: « Solo la Nunziata, appena sentita la notizia, aveva affidato i ragazzi al più grandicello, e raccomandata la sua casa alla vicina, ed era corsa da comare Mena, a piangere con lei [...] » (p. 256), o quando infine, suo unico viaggio, accompagna padron 'Ntoni all'ospedale: « [...] aveva lasciato in custodia a Turi il vitello, i tacchini, e le pollastre [...] » (p. 277)<sup>14</sup>.

La calda fiamma del focolare e l'immagine della madre, passato e futuro, s'intrecciano in Nunziata:

— In cucina vuol essere rifatto il focolare, — disse Nunziata.  
— L'ultima volta che ci cuocevo la minestra, quando la povera comare Maruzza non aveva animo di far nulla, la pentola bisognava tenerla su coi sassi.

« Così se ne è andato mio padre » (che non è un'anticipazione, e lo stesso 'Ntoni protesterà spaventato: « Vado per tornare alla fin fine! e sono tornato un'altra volta da soldato » (p. 198)), siano esorcisma nei confronti di un dramma culturale, come salvaguardia, riscatto da una crisi di presenza. Del resto, ambientato nel 1863, appena unito il Sud al Nord, tutto il romanzo esprime anche l'angoscia di un mondo che sta cambiando, che non si riconosce più, rischia di non esserci; e dove la natura stessa è stravolta, non è dominata dall'uomo, se i pesci si lasciano « prendere da questo e da quello », come dirà la Zuppidda alla fine del romanzo. (Cfr., anche, E. DE MARTINO, *Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito « achilpa » delle origini*, appendice a *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri, 1973, pp. 261-276).

<sup>14</sup> Sempre, nell'enumerazione delle cose, degli oggetti, in Verga c'è l'esigenza del baluardo contro la paura, il niente, la morte. Così l'enumerazione degli oggetti ricostruisce incessantemente e minuziosamente il conforto del riparo, della casa, quando la Longa prepara le provviste per la partenza del marito « [...] si affacciava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa pel viaggio, il pane fresco, l'orciolino coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna e nella scaffetta » (p. 17); così, nella solitudine della sua esistenza, la tasca di tela con i suoi oggetti aveva chiuso in sé, per Jeli, il potere e il calore di un universo difeso: « Don Alfonso [...] invidiava al suo amico Jeli la tasca di tela dove ci aveva tutta la sua roba, il pane, le cipolle, il fiaschetto del vino, il fazzoletto pel freddo, il batuffoletto dei cenci col refe e gli aghi grossi, la scatoletta di latta coll'esca e la pietra focaja; » (G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 141); sul rapporto tra roba e morte, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e tragedia: « La roba »*, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 291-312.

— Sì, lo so! — rispondeva Alessi [...]. Aveva gli occhi incantati, quasi vedesse la Nunziata davanti al focolare, e la mamma che si disperava accanto al letto [...].

La ragazzetta, accoccolata sulla soglia, coi ginocchi fra le braccia, guardava lontano anche lei [...]. Infine disse:

— *Ma ancora c'è tempo* (p. 208).

La fiducia in un futuro è legata al rispetto della tradizione (ne è il dono), anche a livello di ecomimia: Nunziata è in sintonia spaziale e gestuale con Alessi, che è come padron 'Ntoni<sup>15</sup>.

Quando finalmente il suo destino sta sboccando nella continuazione della casa, nella riproduzione, viene *descritta*, unico personaggio femminile, dall'occhio di Alfio, che è il senso del tempo, perché era partito ed è tornato, sulla soglia di casa:

Era cresciuta infatti una ragazza alta e sottile come un manico di scopa, coi capelli neri, e gli occhi buoni, *che quando si metteva a sedere sulla porta*, con tutti quei monelli davanti, *pareva che pensasse ancora a suo padre nel giorno che li aveva piantati [...]* (p. 269).

Ancora in immobile attesa, il suo pensiero ruota attorno all'immagine del padre; perenne punto di riferimento, il ricordo del suo vuoto colma la vita e i pensieri di Nunziata:

Quando avrò collocato anche Turi, allora mi mariterò; ma bisogna aspettare che io abbia gli anni, e *che mio padre mi dia il consenso*.

— O che tuo padre pensa più che sei al mondo! — disse Alfio.

— S'egli tornasse ora, — rispose Nunziata *con quella voce dolce, e così calma, colle braccia sulle ginocchia*, — ei non se ne andrebbe più, perché adesso i denari li abbiamo (p. 269).

Attraverso la circolarità cui il suo atteggiamento allude, Nun-

<sup>15</sup> « Alessi, *coi ginocchi fra le braccia, al pari del nonno anche lui*, domandava alla Nunziata:

— Mi vorrai per marito quando sarò grande?

— *Ancora c'è tempo*; — rispondeva lei » (p. 207).

Anche l'imitazione, la ripetizione dei movimenti all'interno del gruppo familiare fanno parte di un rituale che salvaguarda dalla crisi della oggettività del mondo: « In virtù di questa plasmazione culturale, di questa creazione di istituti, il dramma esistenziale di ciascuno non resta isolato, irrelativo, ma si inserisce nella tradizione e si avvale delle esperienze che la tradizione conserva e tramanda » (E. DE MARTINO, op. cit., p. 195).

ziata diventa l'emblema del centro, la capacità dell'irradiamento, il pulsare dell'attesa femminile, nell'immaginario maschile.

L'aderenza, l'omogeneità di Nunziata col proprio mondo<sup>16</sup>, si è manifestata nell'accettazione serena delle leggi materiali. Così anche il suo unico movimento verso l'esterno, il viaggio a Catania, non è fuga, ricerca, ma ancora una volta salvaguardia, riparo della casa, movimento circolare di andata e ritorno in armonia con gli oggetti:

Compar Alfio e la Nunziata *risalirono* sul carro, *arrotolarono* la materassa e la coperta, e *se ne tornarono* senza dir nulla, per la lunga strada polverosa (pp. 279-280).

A Nunziata spetta, nel testo, esprimere il terrore della solitudine, dell'abbandono, della comunità femminile, perché ha conquistato il tempo (« ancora c'è tempo »), è donna del presente, possiede il dono della parola, disegna le trame di parole nel vissuto dei personaggi, porta a galla la vicenda di Alfio e Mena, accenna ai loro dolori<sup>17</sup>; solo a lei padron 'Ntoni oserà chiedere notizie di Lia, e solo a lei Alfio ne narrerà la fine.

Senza sogni, senza fantasie e senza angosce, può trasmettere la vita: seduta sulla soglia di casa, Nunziata è la donna feconda, l'apertura al cosmo, ma anche la difesa della vita, del lume del focolare: eterno passaggio, luogo che non è per sé, ma per quello che trasmette.

Per questo, il mondo magico della favola, oltre il cerchio breve delle voci, niente può su di lei: Nunziata non è donna di silenzi, non lottano in lei due mondi, i valori dell'interno sono gli unici valori, le parole che possono essere dette non portano all'ambiguità.

Solo alla fine del romanzo, quando il baluardo delle cose contro la morte l'assedia e l'esprime, Nunziata tace, dissanguata dalla sua fertilità:

Ci avevano pure le galline nel pollaio, e il vitello nella stalla, e la legna e il mangime sotto la tettoia, e le reti e ogni sorta di

<sup>16</sup> Cfr. J. LOTMAN, op. cit., p. 238: « Finché l'eroe è omogeneo all'ambiente circostante [...] non ha un proprio *itinerario*. Pur spostandosi all'interno dello spazio del proprio ambiente egli è artisticamente immobile ».

<sup>17</sup> « — La festa si fa per comare Mena, *diceva la Nunziata*, ma essa non è contenta come tutti gli altri » (p. 126).

attrezzi appesi, il tutto come aveva detto padron 'Ntoni; e la Nunziata aveva ripiantato nell'orto i broccoli e i cavoli, con quelle braccia delicate che non si sapeva come ci fosse passata tanta tela da imbiancare, e come avesse fatti *quei marmocchi grassi e rossi* che la Mena si portava in collo pel vicinato, quasi li avesse messi al mondo lei, quando faceva la mamma » (p. 283).

4. A chiudere i commenti sulla fiaba della cugina Anna, è la voce di Mena:

— Il peggio, — disse *infine Mena*, — è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada. « Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello ».

— Brava Sant'Agata! — concluse il nonno. — Questo si chiama parlare con giudizio (p. 184).

« Ad ogni uccello il suo nido è bello », aveva detto padron 'Ntoni poche pagine prima, e lo ripeterà subito dopo, in un colloquio con 'Ntoni, aggiungendo « e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono »<sup>18</sup>. La lode di padron 'Ntoni nasce quindi dalla soddisfazione di veder riflesse, in quelle di Mena, le sue parole.

Le analisi bachtiniane ci hanno abituato a cogliere gli aspetti interattivi del dialogo: « tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema »<sup>19</sup>. Non mi sembra inopportuno andare alla ricerca, pur nella sua difficile penetrabilità, delle parole altrui proprio nel linguaggio di Mena, che già appariva a Spitzer, nel capitolo II, come « l'eco di quello che ha detto o pensato [...] ognuno nel paese »<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. alle pagine, rispettivamente, 173 e 187.

<sup>19</sup> M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 84.

<sup>20</sup> L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », vol. XI, 1956, p. 43; del resto Russo aveva ben colto la profondità dell'atteggiamento dialogico nella costruzione dei *Malavoglia*, quando notava: « per ognuno che parli, nelle sue parole è l'animo, la voce, il gesto dell'altro » (cito da Spitzer, art. cit., p. 43). L'iterazione, come fenomeno stilistico, è stata affrontata da vari studiosi verghiani (il più analitico, W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, Böhlau Verlag, 1959) anche a livello gestuale (T. WŁASSICS, *Da Verga a Sanguineti*, Catania, Giannotta, 1974).

Suggerisce ancora Bachtin: « Chi parla e in quali circostanze parla: ecco ciò che determina il senso reale della parola »<sup>21</sup>. Mentre le donne « cianciavano in crocchio colle vicine » (p. 181), « *le file dei barilotti si allineavano sempre lungo il muro* » (p. 182): è in questo scenario di immobilità e di sicurezza, che i beni materiali comunicano, che si svolge l'avventura narrata dalla cugina Anna, ma esso è memoria di altri legami e promesse per Mena: perché padron 'Ntoni « picchiava i pugni *sui barili*, dicendo ai nipoti: — Qui c'è la vostra casa e *la dote di Mena* » (p. 176). I barilotti avrebbero riscattato la casa, oltre la quale c'era il matrimonio con Brasi.

Già, quando c'era stata la visita per la promessa di fidanzamento, con vino e ceci abbrustoliti, « *Mena sembrava davvero Sant'Agata, con quella veste nuova e quel fazzoletto nero in testa [...]* » (p. 116): in questa sottolineatura della somiglianza con la martire, c'è l'accento al carattere sacrificale nascosto nella cerimonia, che torna poi nel fidanzamento vero e proprio, in cui Mena viene coinvolta passivamente: « Intanto a Sant'Agata *le avevano messa la veste nuova [...]* » (p. 123), e affiora anche quando viene descritta, ambiguamente, diversa, rovesciata: « [...] Mena, senza spadina d'argento e coi capelli spartiti sulla fronte, *pareva tutt'altra [...]* » (p. 125).

La descrizione della cerimonia continua:

*Brasi si riempì le tasche di ceci, guardando la ragazza, e dopo i monelli diedero il sacco al tondo [...]. Mena stava seduta accanto al giovanotto, com'è l'uso, ma non alzava gli occhi dal grembiule, e Brasi si lamentava con suo padre, quando se ne andarono, che ella non gli avesse offerto il piatto con i ceci* (pp. 116-117).

Se pensiamo al rito di fecondazione cui si allude col cibo ri-

Una lettura più vicina a schemi antropologici del linguaggio e della vita del gruppo sociale di Trezza (di cui, almeno in parte, si era sicuramente servito Verga) inserisce il fenomeno nell'atteggiamento ecolalico. I personaggi femminili sono, nell'opera verghiana, un luogo privilegiato della ricerca che tende a svelare atteggiamenti dissimulati (v. lettera a Capuana del 25 febbraio 1881); essi sono costruiti nello spessore dei loro silenzi, più che nelle loro parole: Verga attirava l'attenzione su questo procedimento già in una lettera a Capuana del 18 febbraio 1872, lodandogli *Delfina*: « Nella confessione che fa lei del suo amore, amore strano se vuoi ma non volgare, ci sono delle strette direi di mano convulse, brevi, rapide, energiche, la *vertigine si indovina più in quel che si tace che in quello che si legge* » (G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 22).

<sup>21</sup> M. BACHTIN, op. cit., p. 208.

tuale<sup>22</sup>, allora assume un'importanza primaria, nella decifrazione dell'atto simbolico, quello che Mena *non fa*, e quello che *non dice*; indizio prezioso del suo comportamento, soprattutto nel terreno amoroso: in questa assenza, nello spazio del suo sottrarsi sta il suo essere più intimo.

Un proverbio, luogo privilegiato della parola autoritaria, la parola dei padri, aveva suggellato il commento di Mena alla fiaba: i suoi atteggiamenti infatti appaiono, fin dall'inizio, cristallizzati in proverbi, che « le danno nome »:

Mena (Filomena) soprannominata « Sant'Agata » perché stava sempre al telaio, e si suol dire « donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio » (p. 10)

oppure la determinano rigidamente:

— *Comare Mena non si vede, ma si sente*, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata, — dicevano le vicine.

— Le ragazze devono avvezzarsi a quel modo, — rispondeva Maruzza, — invece di stare alla finestra « *A donna alla finestra non far festa* » (p. 23),

fino a quello che esalta il suo silenzio, il suo non volere:

[...] e guardavano Sant'Agata, la quale se lo meritava, poveretta, che parlassero di lei « *perché non aveva né bocca né volontà* » [...] (p. 177).

Parlando con Alfio, lo scarto tra pensiero e parole verrà giocato sulla ripetizione di un proverbio, cultura e rassegnazione di una famiglia di pescatori (l'aveva già accennato padron 'Ntoni, lo ripeterà 'Ntoni):

Mena crollava il capo e il seno le si gonfiava pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri, che il babbo non sarebbe morto a quel modo.

<sup>22</sup> In quel tipico rito di passaggio che è il fidanzamento, e che Verga doveva ben conoscere, se una delle pochissime tracce delle fonti dei *Malavoglia* è nella richiesta, in una lettera a Capuana da Milano del 28 maggio 1880: « Portami pure, se li hai, *Gli usi nuziali del Pitrè* » (cfr. G. VERGA, *Lettere cit.*, p. 137, e G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 450).

— *Il mare è amaro, — ripeteva, — ed il marinaio muore in mare* (p. 60).

Nell'iterazione, Mena nasconde il desiderio di un altro destino. Tutta la vicenda amorosa di Mena<sup>23</sup>, infatti, si oppone alla sua condizione sociale e ai progetti della famiglia. Il pensiero impensabile, quello di sposare il povero carrettiere Alfio (« dovete maritare prima la Mena, e darle uno del mestiere che faceva suo padre », dice padron 'Ntoni quando, ferito, pare che stia per morire, pp. 158-159), è il filo rosso, sottile e tenace, che sottende ai suoi atteggiamenti; e il debito dei lupini, se per la famiglia è peso e disonore, per lei è speranza e tregua:

— Sapete, compare Alfio, di quella storia del figlio di padron Fortunato Cipolla non ce n'è nulla, perché *prima dobbiamo pagare il debito dei lupini* (p. 61).

Mescolato alle parole del nonno, il rifiuto all'avventura, per Mena, mantiene l'eco delle parole di Alfio, nella scena del loro addio: « — Sarei rimasto qui, *che fino i muri mi conoscono* [...] » (p. 120): è la disperazione ormai di ogni realizzazione d'amore che detta le parole di Mena, ne sancisce la rassegnazione.

Così Mena chiude il ritmo del viaggio: *il peggio è spatriare* accenna (come per Nunziata) al viaggio come separazione, allontanamento dal mondo conosciuto; ma già all'inizio del romanzo (quando, affacciata al ballatoio, è protesa verso la finestra di Alfio, ma anche più in là, verso il mare, le strade, i carri lontani) essa aveva colto, nel desiderio, il vuoto, la mancanza per non essere saputi:

Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava

<sup>23</sup> « Alfio Mosca era venuto con una gallina per mano.

— Prendete queste qua, gnà Mena, diceva, che avrei voluto trovarmici io al posto di vostro padre, vi giuro [...].

La Mena, appoggiata alla porta della cucina, colla faccia nel grembiule, *si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto*, come quelle povere bestie che teneva in mano. *La dote di Sant'Agata se n'era andata colla 'Provvidenza'* [...] » (p. 46). Il dolore per la morte del padre si mescola all'emozione di ricevere un dono dalle mani dell'innamorato, all'ipotesi di essere povera, e quindi libera. (Cfr. anche V. SPINAZZOLA, *Legge del lavoro e legge dell'onore nei « Malavoglia »*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 126-212).

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 (pp. 34-35).

Nell'aspirazione alla vita già vive nella coscienza della mutilazione, della solitudine della parte di Trezza: così il viaggio si porta in grembo per Mena l'inutilità del viaggio, l'attesa l'inutilità dell'attesa<sup>24</sup>.

Ma, all'inizio della storia, ancora il mondo magico dell'esterno, sull'orlo della casa, il ballatoio, spazio aereo legato a due mondi, nel ritmo della festa che torna, è possibilità di evasione, tempo di avventura<sup>25</sup>.

Aveva detto Nunziata, parlando di Alfio « sa pure cucire e si fa il bucato da sé, e si rattoppa le camicie » (p. 27), quando dal ballatoio, con Mena, guardava il lume dell'altra casa:

Sant'Agata *rideva*, e la Nunziata diceva che per essere preciso come una donna a compar Alfio gli mancava soltanto la gonnella.

<sup>24</sup> E questa coscienza che la rende immobile: l'ignara, impulsiva Lia se ne è andata, ma anche a lei è stato negato lo spazio, « è andata a finire » (p. 279) in un punto; chiusa nel circolo breve del suo itinerario, è ritornata su se stessa; marchiata ancora una volta dall'attesa, è approdata ad una soglia che è la negazione della soglia, perché non introduce ai valori dell'interno. Così, per lei, *strada* e *uscio* sono equivalenti: « Finalmente compare Mosca si alzò per andarsene, perché il suo mulo scuoteva la sonagliera, quasi l'avesse conosciuta anch'esso colei che compar Alfio aveva incontrata *per la strada* [...] » (p. 270); « Ella mi riconobbe di certo, mentre passavo *davanti all'uscio*, perché si fece bianca e rossa nella faccia, ed io frustai il mulo per passare presto [...] » (p. 270), luoghi del passaggio in un universo indifeso, nel dominio della città.

<sup>25</sup> Spitzer aveva notato, a proposito di Mena sul ballatoio, nel capitolo II: « è come se il personaggio fosse cristallizzato in un'attitudine *necessaria* in questa scena [...] quel *Così pensava Mena* è situato su un crocevia in cui si incontrano i principi ritmici del pensiero corale e quelli dell'*erlebte Rede* individuale » (L. SPITZER, art. cit., alle pp. 43 e 44). In uno dei massimi centri emozionali del romanzo, nel pulsare dell'attesa di Mena, mescolato alle voci del paese, il ballatoio appare come la raffigurazione spaziale di queste tensioni, il cronotopo essenziale, creativo del romanzo, il luogo dove l'ambiguità della soglia si distende in ritmi più ampi, meno provvisori, lo spazio si allarga (seppure gettato sul vuoto), il tempo si ferma. E si può dire sia la traduzione spaziale anche delle scelte linguistiche del romanzo, quell'essere continuamente in bilico tra il collettivo e il personale, tra il dentro e il fuori, nella creazione di un'opera d'arte come perenne punto di vista, e sua continua distruzione, « per darvi l'illusione completa della realtà » (lettera a Capuana del 25 febbraio 1881).

— Così, conchiudeva Mena, *quando si mariterà, sua moglie andrà attorno col carro dell'asino, e lui resterà in casa ad allevare i figliuoli* (pp. 27-28).

Seppure velate dal riso (è l'unica volta nel romanzo che Mena ride), le parole di Mena, nel tempo della speranza, prima di ogni morte, accennano ad un mondo stravolto, impensabile: Mena sogna se stessa diventata altra, natura rovesciata nelle regole di un universo sconvolto; pensiero distruttivo, terribile, in chi è designato alla conservazione, al moto in un luogo iscritto. Quest'immagine, avvicinata ad un'altra che le stampe popolari del *Mondo alla rovescia* diffondevano ampiamente nell'Ottocento<sup>26</sup>, e che nasce dalle parole di 'Ntoni: « [...] 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*. Aveva ragione lo speziale che *bisognava dare un calcio al mondo come era fatto adesso, e rifarlo da capo* » (p. 211), accomuna intimamente, dai loro mondi, 'Ntoni e Mena nel desiderio.

Sull'orlo di queste antinomie, affacciata al ballatoio, Mena condurrà le sue speranze, tra silenzio e finzione:

La Mena stava per dire anche lei qualche cosa; *ma cambiò subito discorso*.

— Che ci vai tu alla città, *per la festa dei Morti?*

— No, non ci vado perché non posso lasciar la casa sola.

— Noi ci andremo, se il negozio dei lupini va bene; l'ha detto il nonno.

Poi ci pensò su e soggiunse:

— Compar Alfio ci suole andare anche lui, a vendere le sue noci.

*E tacquero entrambe, pensando alla festa dei Morti, dove compar Alfio andava a vendere le sue noci* (p. 28).

Il silenzio cade sul viaggio, sulla possibilità di viaggio. Perché Alfio, se è l'immagine speculare di Mena nello statico paesaggio del

<sup>26</sup> Cfr. G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981, 2<sup>a</sup> ediz. a cura di P. Camporesi. Un'icona costante di queste stampe, diffusissime in tutta Italia, è, assieme a quella dell'asino in atteggiamenti umani (in genere a cavallo del padrone), la figura femminile in vesti da soldato, e l'uomo, accanto, in vesti femminili, con la rocca in mano, seduto, con un bambino in fasce sulle ginocchia. (Cfr., anche, O. NICCOLI, *Lotte per le brache. La donna indisciplinata nelle stampe popolari d'«ancien régime»*, in «Memoria», n. 2, 1981, pp. 49-73).

vicolo, ne diventa poi la proiezione, nell'ordine dell'esterno. È l'altro da sé, illuminato dal fascino dell'andare, il possessore di spazi, di itinerari preclusi e incommensurabili: dal mondo del chiuso, nel rispetto della tradizione, Mena, figura di assenza<sup>27</sup>, può solo udire il carro, e sognare: unico spazio concessole, se anche terribile trasgressione. Perciò il luogo che la incornicia, che ne è l'emblema, nel tempo dell'attesa, è il ballatoio, cordone ombelicale da non strappare, pena la vita, luogo dove solo si può pensare l'impensabile, ossessivamente; e la festa dei Morti ne è l'eco:

Mena non rispose nulla, e dopo un altro po' di silenzio compare Alfio soggiunse:

— Domani vado alla città per un carico di sale.

— *Che ci andate poi per i Morti?* — domandò Mena (p. 34)<sup>28</sup>.

Avevano sentenziato le vicine, parlando di Mena all'inizio del romanzo: « Comare Mena *non si vede, ma si sente* »: se è traccia del suo essere presenza/assenza, questo esprimersi attraverso il rumore del telaio (« il colpettare del telaio », p. 23), è anche il segno, già subito, di una costante di Mena, delle sue difficoltà, quasi impossibilità, all'espressione diretta, non mediata. Ne è testimone il singolare paragone durante il dialogo di speranza con Alfio, se « i pensieri della sua testa », per aprirsi in visioni di libertà, devono faticosamente rifrangersi dal cielo alla terra:

Mena cogli occhi *seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa*, e gli disse: — Sapete, compare Alfio, di quella storia di padron Fortunato Cipolla non ce n'è nulla [...] (p. 61).

<sup>27</sup> Dice R. Barthes: « Storicamente, il discorso dell'assenza viene fatto dalla Donna: la Donna è sedentaria, l'uomo è vagabondo, viaggiatore; la Donna è fedele (aspetta), l'uomo è cacciatore (cerca l'avventura, fa la corte). È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le Tessitrici, le Canzoni cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzo dell'arcolaio) e l'assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine, cavalcate) ». (R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 33-34).

<sup>28</sup> Se iscriviamo, almeno in parte, i *Malavoglia* nel tempo unitario della vita collettiva, del folclore primitivo, anche le festività assumono un valore più ampio: nel rituale del loro ritorno realizzano una parziale fusione tra passato individuale e passato collettivo, acquistano un significato magico. Così, *la festa dei Morti* per Mena è, invece che lugubre anticipazione della morte del padre, culmine dell'attesa, promessa del ritorno, nella pacificazione del rituale. (Sul tempo folclorico, cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in op. cit.).

E quando morirà la madre, il ricordo del dolore le arriva rifratto dalle reazioni che si immagina negli altri, come un'eco del mondo:

[...] e quando dicevano nella strada: — È morta la tale; è morta la tal'altra; pensava: — *Anche così hanno sentito dire — È morta la Longa!* — la quale l'aveva lasciata sola con quella povera orfanella che aveva il fazzoletto nero come lei (p. 195).

La morte della madre ha rovesciato la vita di Mena, trascinandola dal riparo delle stanze all'aperto; nel rovesciamento della sua esistenza continua però la sua fuga, in tensioni e desideri non più verso il futuro, ma verso il rimpianto del passato:

La Mena, poiché 'Ntoni voleva andarsene a ogni costo, gli metteva in ordine tutta la roba, come avrebbe fatto la mamma, e pensava che laggiù, in paese forestiero, suo fratello non avrebbe avuto più nessuno che pensasse a lui, come compare Alfio Mosca. E mentre gli cuciva le camicie, e gli rattoppava i panni, *la testa correva lontano lontano, a tante cose passate, che il cuore ne era tutto gonfio* (p. 197).

E la casa, a differenza che per la madre, appare peso, oppressione:

Alla povera Mena pareva che tutt'a un tratto *le fossero caduti venti anni sulla schiena* [...] *le pareva* [...] *di averci tutta la casa sulle spalle* (p. 195),

nello spaesamento:

— [...] Ora che non c'è più la mamma *mi sento come un pesce fuori dell'acqua*, e non m'importa più di niente (p. 197).

L'oppressione del cuore ancora una volta si esprime nel vuoto d'aria, nella mancanza di spazi, nell'ingorgo di ricordi:

— Dalla casa del nespolo non posso passarci più — diceva quando stava a sedere accanto al nonno, — *me la sento nella gola, e mi soffoca*, dopo tante cose che sono avvenute dacché l'abbiamo lasciata! (pp. 197-198).

Il vuoto d'aria, la paura del chiuso, nell'incapacità ad espri-

mersi, aveva già dominato l'annuncio della partenza di Alfio, spingendo Mena fuori, alla ricerca di un rifugio nell'esterno:

Mena uscì anche lei a braccetto della Nunziata, *ché in casa si sentiva soffocare.*

— *Ora non si vedrà più il lume di compar Alfio,* — alla sera, disse Nunziata, — *e la casa rimarrà chiusa* (p. 119).

Finalmente, nell'ossessione del mondo del chiuso, dell'oppresso, del negletto, mentre il lume dell'altra casa aveva spento la sua luce, « ogni cosa sottosopra » (p. 118), Mena, sull'uscio, aveva trovato parole *sue*, per esprimere l'irreparabilità della propria condizione, attraverso le immagini elementari della porta, e della finestra, emblemi ripetuti della pesantezza, della carcerazione senza speranza di fuga:

— Ora addio, *conchiuse* Mena; anch'io ci ho come una spina qui dentro... ed ora che vedrò sempre *quella finestra chiusa, mi parrà di averci chiuso il cuore, e d'averci chiuso sopra quella finestra, pesante come un porta di palmento* (p. 129)<sup>29</sup>.

La casa, e gli oggetti dell'interno, contro il vuoto, il trauma delle partenze, non sono riparo quindi nemmeno per Mena: proiettata verso l'esterno, sempre nella tensione del desiderio, già nel suo essere ambigua, immobile sul ballatoio, ha perso la capacità dell'interno, le sono sfuggiti i poteri accentratori materni, e non riuscirà ad impedire la disgregazione, perché le sue tensioni sono l'opposto di quelle della madre, che corre sempre verso l'interno, a nascondersi

<sup>29</sup> Il tema dell'esclusione, e della perdita, troverà espressione anche per padron 'Ntoni negli stessi campi semantici: « e se arriviamo un'altra volta ad avere delle barche sull'acqua, e a mettere i nostri letti laggiù, in quella casa, vedrete che bello starsi a riposare *su quell'uscio*, la sera quando si torna a casa stanchi, e che la giornata è andata bene; e *veder il lume in quella camera dove l'avete visto tante volte*, e ci avete viste tutte le facce care che avete avuto al mondo. Ma ora tanti se ne sono andati, ad uno ad uno, che non tornano più, e *la camera è buia e colla porta chiusa, come se quelli che se ne sono andati avessero portato la chiave in tasca per sempre* » (p. 209). L'immagine elementare dell'uscio, nell'opposizione aperto/chiuso, nel suo ossessivo ritorno, si allarga, ovviamente, a una simbologia esistenziale. Si può dire che nel romanzo il mondo maschile e il mondo femminile, pur nella loro rigida divisione spaziale (se *chiuso fuori* è la metafora che esprime l'esclusione per padron 'Ntoni, *chiusa dentro* per Mena), sono uniti da una condizione identica, nella loro solitudine.

in casa, agli annunci di morte, oppure si nega all'esterno, svenendo<sup>30</sup>.

Per questo, quando 'Ntoni parte, alla fine del capitolo XI, e Mena fallisce nel suo tentativo di trattenerlo, *non sa che dire*, si appella alle parole materne:

Poi, dopo ch'ebbe baciata Mena e la Lia, e salutate le comari, si mosse per andarsene, e Mena gli corse dietro colle braccia aperte singhiozzando ad alta voce, quasi fuori di sé, e dicendogli: — *Ora che dirà la mamma? ora che dirà la mamma?* (p. 198).

Mena non può dire nulla, non ha potere; nella coscienza del suo fallimento, può dire solo il rimpianto per la parola che non ci sarà più, per un vuoto presente.

*Non essere, o essere per: fare da mamma* a Lia, farsi rossa per lei<sup>31</sup>: tra queste sponde dell'impotenza e della falsità cadono i toni del rimpianto, della nostalgia della madre: « — Oh! se tua madre fosse qui, non diresti così! » (p. 239) dirà a Lia; debole baluardo dell'intimità inviolabile, « non sa che fare »<sup>32</sup> nel momento della prima trasgressione di don Michele; unico spazio, senza riuscire a non coinvolgere Lia, le rimane la barriera dell'uscio:

Non chiudevano occhio nella notte, *aspettando il fratello dietro l'uscio* sino a tardi, tremando di freddo e di paura, mentre egli andava cantando *per le strade* [...] (p. 233).

Nell'ossessione della strada, immagine di abbandono, anticipazione della dispersione che incombe sul centro<sup>33</sup>, lentamente le attese di Mena e di Lia si sovrappongono, le identità si confondono; ma la vigilanza, nella sera dell'imboscata, porta per Mena ancora una volta il segno del fallimento, dell'attesa senza risposta:

<sup>30</sup> « Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e *corse a rintanarsi in casa* » (p. 42); « Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché le fischiarono gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, *sdrucchiò pian piano per terra, mezzo morta* » (p. 132).

<sup>31</sup> Alle pagine, rispettivamente, 206 e 223.

<sup>32</sup> « Le ragazze, come se lo videro dinanzi, rimasero a bocca aperta, tremando quasi avessero la terzana, e *senza saper che fare* » (p. 231).

<sup>33</sup> « e quei poveretti [...] non stendevano nemmeno la tovaglia, *sparpagliati per la casa*, colla scodella sulle ginocchia. — Questo è l'ultimo colpo, per me che sono vecchio! — ripeteva il nonno; e chi lo vedeva passare colle reti in spalla, per andare a giornata, diceva: — Questa è l'ultima invernata per padron 'Ntoni. Poco ci vorrà che tutti quegli orfani *rimangono sulla strada* » (pp. 238-239).

*Mena infatti aspettava il fratello dietro l'uscio, col rosario in mano, ed anche Lia, senza dir nulla di quello che sapeva, ma pallida come una morta. E meglio sarebbe stato per tutti che 'Ntoni fosse passato per la strada del Nero, invece di scantonare per la viottola (pp. 251-252).*

Immagine taumaturgica, *virgo salvifica*, nel momento del rischio Mena si muta in vuoto simulacro di affetti, difesa sconfitta dall'inizio dell'avventura:

Nessuno fiatò più, e 'Ntoni andava pensando, mentre metteva le mani avanti per vedere dove posava i piedi, che compare Cinghialenta avrebbe potuto fare a meno di dir così, perché *a ciascuno in quei frangenti gli viene davanti agli occhi la sua casa, col letto e la Mena che sonnecchiava dietro l'uscio (p. 254).*

Così Mena fallisce, non riesce a tener Lia una seconda volta, quando la parola altrui, nel processo, ha svelato il privato. Ma già prima, quando Lia ci voleva andare, appena il gesto aveva colmato l'afasia:

Mena però *l'aveva afferrata per le mani*, pallida anche lei, e le diceva: — No, tu non ci devi andare! tu non ci devi andare! *e non le diceva altro (p. 262).*

Poi anche il gesto di andarle dietro si muove *invano*, quando la sorella esce verso il mondo grande, in un atteggiamento coatto, e, prima, nella fuga senza senso all'interno della stanza:

— Voglio andarmene! non voglio starci più qui! e l'andava dicendo al canterano, e alle seggiole, come una pazza, che *invano sua sorella le andava dietro* piangendo: — *Te l'aveva detto! te l'aveva detto! e cercava di afferrarla un'altra volta per le mani (p. 265).*

Annulate le difese, nel punto di frattura più doloroso del romanzo, l'interno e l'esterno rovesciati (« Adesso la casa era grande come il mare »), e solo a Nunziata competerà di riaccendere il fuoco, riportare il caos a cosmo, il ruolo di Mena trascolora in quello di balia:

[...] e la Nunziata faceva la carità di venire ad accendere il fuoco, quando la Mena doveva andare a prendere il nonno *per mano*, verso l'avemaria, *come un bambino*, perché di sera non ci vedeva più, peggio di una gallina (pp. 266-267).

In questo appannamento di esistenza, la sua immagine, all'occhio di Alfio, torna a confondersi con quella di Lia (« ch'era tutta Sant'Agata », p. 278), quando la incontra perduta su una soglia di città; oppure sta, ancora una volta negli spazi della finzione, al posto di Nunziata, *a fare la mamma*, rifiutato Alfio, e ribadita una scelta di marginalità:

— *Io non son da maritare*, — aveva tornato a dire la Mena; — maritati tu che sei da maritare ancora; — e così ella era salita nella soffitta della casa del nespolo, *come le casseruole vecchie*, e s'era messo il cuore in pace, *aspettando i figliuoli della Nunziata per far la mamma* (p. 283);

[...] non si sapeva [...] come avesse fatti quei marmocchi grassi e rossi che la Mena si portava in collo pel vicinato, *quasi li avesse messi al mondo lei, quando faceva la mamma* (p. 283);

e così sempre appare nell'ultima scena, coll'occhio di 'Ntoni:

[...] poi lo condusse in cucina, dove avevano fatto il forno nuovo, e nella camera accanto, che vi dormiva la Mena coi bambini della Nunziata, e *pareva che li avesse fatti lei* (p. 287).

Nell'ambiguità dell'indiretto libero si fanno strada indizi che illuminano il lato mancante, la differenza, nelle similitudini:

Così compare Alfio si mise il cuore in pace, e Mena seguì a portare in braccio i suoi nipoti *quasi* ci avesse il cuore in pace anche lei, e a spazzare la soffitta, per quando fossero tornati gli altri, che c'erano nati anche loro, — *come se* fossero stati in viaggio per tornare! — diceva Piedipapera (p. 284).

Non è possibile per Mena avere il cuore in pace: il *quasi* introduce all'assurdo di un tale acquietamento, nel ricordo di quelli che sono in giro per il mondo; e, insieme, il *come se* di Piedipapera è

spia della falsità del *quasi* (quindi giudizio sulla maternità di Mena), anche a livello popolare<sup>34</sup>.

L'unico luogo del suo essere viene così ribadito, se l'atteggiamento che compete a Mena è il parere, la falsità: *pareva, quasi*, segnano la distruzione dell'identità personale in chi si rifiuta agli unici valori positivi consentiti alla donna dalla comunità: la fertilità, la procreazione, il suo essere solo se diventa passaggio, tramite, non essere.

Perché Mena si è sottratta a questo ruolo, si è « sacrificata », se i figli che tiene in braccio sono, per il paese, ricordo d'impotenza, emblema della sua sterilità<sup>35</sup>?

« Ora *non son più da maritare* », « ma io *non son più da maritare* » ripete Mena ad Alfio, e sono parole del nonno<sup>36</sup>; Alfio insiste, e Mena invoca il silenzio:

— No! no! — ripeteva comare Mena, che quasi piangeva. — *Non me lo fate dire, compar Alfio! Non mi fate parlare!* Ora se io mi maritassi, la gente tornerebbe a parlare di mio 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 (p. 284).

Se l'autosegregazione è l'atteggiamento opposto all'atto di Lia, e che quindi può annullarne la trasgressione, all'interno della co-

<sup>34</sup> Altra traccia del valore di *quasi*: « [...] '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? » (p. 286).

Assieme a *come se, come, forse*, introduttive di supposizioni o analogie, *quasi* è frequentissimo nei primi romanzi del Verga; procedimento, soprattutto in *Una peccatrice*, in cui si intrecciano, scopertamente ed esasperatamente, tentativi di approfondire gli atteggiamenti psicologici dei personaggi e, contemporaneamente, accettazione dei margini di ineffabilità di questi atteggiamenti.

<sup>35</sup> L'icona della figura femminile col bambino in collo ricorre, nel testo, a caratterizzare la Longa, o Nunziata, fino a Mena, dove lo stereotipo assume il sapore della falsità. Lia invece, all'inizio del romanzo più volte in collo alla madre, appare poi sempre mancante di questo appoggio, segnata dall'orfanezza. Diventa quindi l'emblema della « donna perduta », perché la perdita totale, nel romanzo, è sempre perdita della madre.

<sup>36</sup> « Adesso della casa non abbiamo che farne, perché Mena non si può più maritare, e dei Malavoglia non ci è nessuno! » (p. 272).

munità, se Mena vi si appella, con le parole del nonno, pure, uno spessore di ambiguità, nelle reticenze, nel suo sottrarsi, persiste.

La simbologia spaziale, ancora una volta, può darci traccia delle ragioni del negarsi finale di Mena, del suo essere movimento inattuato, aspirazione che non si realizza. Nei dialoghi finali con Alfio, un muro sta di fronte a Mena, dove un tempo, nella casa del nepolo, s'apriva una finestra:

— No, che non è questo il motivo per cui non volete dirmi di sì! — ripeteva compar Alfio col viso basso come lei. — Il motivo non volete dirmelo! — E così rimanevano in silenzio a sminzare sterpolini senza guardarsi in faccia. Dopo egli si alzava per andarsene, colle spalle grosse e il mento sul petto. Mena lo accompagnava cogli occhi finché poteva vederlo, e poi guardava al muro dirimpetto e sospirava (p. 283).

Lo sguardo di Mena volge ormai (quando prima era diretto verso un'apertura sul mondo), verso una barriera, una chiusura: cancellazione quindi di speranze, fine del desiderio. Il cambiamento, il viaggio, è stato un movimento verso la morte, perché Alfio è tornato segnato dalla morte, deformato (« ed era stato per morire, tanto che aveva la faccia gialla e la pancia grossa come un otre », p. 268); il tempo ha mutato anche Mena:

La povera Mena non si fece neppur rossa, sentendo che compare Alfio aveva indovinato che ella lo voleva, quando stavano per darla a Brasi Cipolla, tanto le pareva che quel tempo fosse lontano, ed ella stessa non si sentiva più quella (p. 282)<sup>37</sup>.

Il suo negarsi assume anche il valore (nell'autoesclusione, nel non darsi) della difesa dei valori del passato, dell'esaltazione dei suoi sogni, perché Alfio era anche Mena, il carro, la fuga, il desiderio. Il suo atteggiamento sacrificale mantiene dunque, nel comportamento deviante, un valore di scelta personale, di individualità non cancellata.

È forse questa ambiguità inquietante della figura femminile che

<sup>37</sup> Così come, reciprocamente, lo sguardo di Alfio incrociato a quello di Mena, dalla finestra, era anch'esso rivolto verso il futuro, il viaggio, ora diventa l'emblema del passato, parola testimone fedele del passato, perché è partito per necessità, non per evadere.

genera, nell'incertezza dell'interrogativo, l'ultima parola di Mena, che è per 'Ntoni, e ne nasconde e svela la condanna: *Te ne vai?*

Che, dietro l'impersonale, dà il diritto al gesto che esclude 'Ntoni (come già alla fine del capitolo XI<sup>38</sup>) dalla casa, che traccia la linea tra gli spazi indifesi della piazza e il riparo, mentre, ancora una volta, il tema dell'esclusione è sottolineato dal ripetersi dell'emblema dell'uscio:

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* [...] (p. 288)?

O è forse per questo potere di aprire e chiudere le porte, i destini, che Mena si muta alla fine nell'immagine pacificata di colei che fila, e che narra conducendo il nonno al sole:

[...] si metteva accanto a lui *colla conocchia, a raccontargli delle fiabe*, come ai bambini, e *a filare*, quando non aveva da andare al lavatoio. Gli parlava *pure* di quel che avrebbero fatto quando arrivava un po' di provvidenza, *per fargli allargare il cuore*; gli diceva che avrebbero comprato un vitellino a San Sebastiano, ed ella bastava a procurargli l'erba e il mangime per l'inverno. A maggio si sarebbe venduto con guadagno; e gli faceva vedere pure le nidiate di pulcini che aveva messo, e venivano a pigolare davanti ai loro piedi, al sole, starnazzando nella polvere della strada. Coi denari dei pulcini avrebbe anche comperato un maiale, per non perdere le bucce dei fichidindia, e l'acqua, che serviva a cuocere la minestra, e a fin d'anno sarebbe stato come aver messo dei soldi nel salvadanaio (p. 273).

Le parole di Mena, slittate dal pleonastico *pure*, dietro le fantasticherie di ricchezza, nascondono una fiaba cumulativa<sup>39</sup>.

Il tema della fiaba è quindi passato dalle immagini della cugina Anna, quando erano annuncio di partenze e di attese, a Mena;

<sup>38</sup> « 'Ntoni si voltò prima di scantonare dalla strada del Nero, cogli occhi lagrimosi anche lui, e fece un saluto colla mano. *Mena allora chiuse l'uscio*, e andò a sedersi in un angolo insieme alla Lia, la quale piangeva a voce alta » (p. 119).

<sup>39</sup> Cfr. I. CALVINO, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Storia d'Italia*, vol. V, t. 2, Torino, Einaudi, 1975, p. 1258.

rimane, nelle voci femminili, identica la direzione, la tuga verso l'immaginario.

Aveva detto Mena, appoggiata allo stipite della porta, dando l'addio ad Alfio: « ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, *mi parrà di averci chiuso anche il cuore* »: compete ora a Mena, dalla soglia, dalla marginalità che la inquadra, approdare al regno della finzione, per conquistare quegli spazi che la realtà ha negato, e per « *allargare il cuore* ».

A lei, donna non feconda, che « *sembra* », « *appare* », il privilegio del racconto, l'invenzione degli spazi (che solo la fiaba ha donato a Mara, casseruola vecchia), la conquista, con la parola, dell'amore perduto, del passato, nell'immagine. Metafora, quindi, dello scrittore.