

COMUNICAZIONI

GABRIELLA ALFIERI

LETTERA E FIGURA
NELLA SCRITTURA DE *I MALAVOGLIA*

La scrittura de *I Malavoglia* può ben definirsi una scrittura ad anello¹, introversa, chiusa in una rete di rimandi interni, e tuttavia, anzi proprio per questo, aperta ad esperimenti di lettura attivi e plurimi, tesi a penetrare dinamicamente il segreto della semantica di un testo costituito di pochi elementi lessicali e sintagmatici continuamente ripetuti: lingua povera insomma, ossessiva, repertoriale direi, avviluppata nella sua formularità, e nel contempo densa di significazione, dotata di una cifra semantica che si fa poi scolarmente simbolica, o comunque emblematica. Scrittura ricorsiva perciò, che esige lettura ricorsiva, partecipe dei procedimenti espressivi e dei significati che li rappresentano e li integrano. La ragione del delicato equilibrio stilistico dell'opera sembra infatti risiedere in una sorta di legge del compenso semantico, nell'approfondimento cioè e nella stratificazione di sensi primari e secondari, che va ben oltre la secca ed estrema opposizione tra lettera e metafora, animandosi invece nella tensione plastica tra lettera e figura², concepita, quest'ultima, come distanza calcolata tra significante e significato, secondo le coordinate sincroniche e diacroniche, che amplifica e sostanzia la mera connotazione.

Se infatti può ancora reggere — e se si vuol mantenere — il topico paragone critico de *I Malavoglia* a un testo, o direi meglio, contesto poetico, è solo in virtù della decisa assunzione di 'poetico'

¹ Proprio al *Ringschluß* delle catene ripetitive come marca stilistica del testo, è intitolato uno dei paragrafi centrali del saggio di WIDO HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman 'I Malavoglia' und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, 1959, p. 14 e sgg.

² Esimendomi per il momento da un pur necessario discorso esplicativo su *lettera, figura e scrittura*, che sarà affrontato distesamente altrove (e sarebbe arduo semplificare senza banalizzarlo), mi limito a precisare che i tre termini vanno intesi nel loro spessore semantico, retorico e, pertinentemente all'ultimo, anche filologico.

e 'poesia' non come « categorie filosofiche, ma storico-empiriche, come tali accettate dalla nostra esperienza culturale »³.

Simile approfondimento semantico⁴, produttivo per ogni testo poetico, lo sarà doppiamente per *I Malavoglia*, il quale è tra i più connotati, linguisticamente e culturalmente⁵, della nostra letteratura, e al quale è stata in genere riservata una analisi in superficie, per lo più dell'ordine sintattico-discorsivo e del dosaggio dialettale del lessico. Per superare un tale divario sarà proficuo proporre e sperimentare una lettura coordinativa di segno e senso, considerando la scrittura come produzione di significato oltreché di significanti: da una parte un approccio del genere comporterà la radicale riadozione di una retorica dalla parte del ricevente, non tanto come identificazione di figure, quanto come riconoscimento delle forze in atto nei processi di lettura⁶, e dall'altra una sana immissione nel canale filologico, quale unico garante dell'effettivo e progressivo 'farsi' del testo in tutte le sue modalità compositive⁷.

Nell'intento dunque di mettere in luce il senso de *I Malavoglia*, visti come sistema espressivo a tre piani (linguistico, culturale e stilistico), al pari di ogni scrittura letteraria⁸, si vuole trovare il doppio o poli-senso nei diversi ordini del discorso. Si ricercherà pertanto la presenza e convivenza di denotazione e connotazione, come in ogni caso di polisemia, e si misurerà lo scarto tra senso letterale (significato avallato dai dizionari⁹) e senso traslato (con la sua crescita figurativa) e il rispettivo ordine di avvicendamento.

La lettera allora non si pone evidentemente come assenza

³ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, in « Strumenti critici », n° 19, 1972, p. 243. Le prospettive avanzate dal Nencioni hanno in larga misura ispirato queste pagine.

⁴ Sempre il Nencioni insiste sul necessario recupero all'analisi linguistica più piena, degli aspetti più resistenti allo scrutinio, dei contenuti complessi e stratificati cioè « in cui si concreta il rapporto tra l'esperienza umana in tutti i suoi aspetti e la sua rappresentazione segnica » (ivi, p. 248).

⁵ Come la linguistica si immette nella prospettiva socio comunicativa, così la semantica è « attratta verso i grandi spessori dell'antropologia » (ivi, p. 257).

⁶ Cfr. D. RICE e P. SCHOFER, *Tropes and figures: symbolization and figuration*, in « Semiotica », vol. 35, 1981, p. 94.

⁷ Cfr. A. ROSSI, *Modularità e composizione*, nel vol. *Attualità della retorica*, Padova, 1972, pp. 57-64 [Quaderni del Circolo filologico e linguistico padovano, N. 6].

⁸ Cfr. S. AGOSTI, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano, 1982, pp. 14-15.

⁹ Cfr. P. RICOEUR, *Metafora ed ermeneutica*, nel vol. *Metafora* a c. di G. CONTE, Milano, 1981, p. 157.

di senso, ma come semplice abbassamento di connotazione, che va pertanto debitamente ricercato e registrato; così la figura, il sovraccarico semantico, ne rappresenta il contrario, a volte il rovesciamento (come nell'ironia), mai in ogni modo l'annullamento. L'una e l'altra inoltre si prestano a procedimenti di rimanipolazione, cioè rispettivamente di potenziamento e riduzione della portata significativa: si chiameranno rimotivazione e riletteralizzazione¹⁰ i due procedimenti, che contraddistinguono la scrittura verghiana, e non limitatamente a *I Malavoglia*, nella cui prodigiosa organicità tuttavia il fenomeno investe globalmente il testo, trapassandone tutti i piani enunciativi, da quello lessicale-sintagmatico a quello sintattico e paralinguistico (gestuale): « Un ampio testo scritto, specie se letterario [...], deve essere oggetto di una lettura gerarchizzante, che scorra tra la significazione globale e quelle particolari, tra le macrostrutture e le microstrutture, servendosi di volta in volta di tecniche di analisi adeguate, ma non necessariamente eterogenee »¹¹.

Ogni prodigio però, si sa, ha la sua chiave o le sue chiavi. Orbene, una delle chiavi del prestigioso gioco stilistico verghiano sembra, come si diceva — e contrariamente alla convinzione e convenzione critica corrente¹² — di stampo semantico oltreché sintattico; e risiede appunto nella tenace rivitalizzazione della figura, ricondotta alla matrice letterale o addirittura etimologica (è il caso dei nomignoli), e nell'altrettanto intenzionale rimotivazione della lettera, persino in espressioni affatto denutrite di senso. A simile animazione semantica corrisponde, lo si è detto, una sconcertante, in apparenza almeno, scabrosità elocutiva.

Si tratta chiaramente di un meccanismo complesso e non facil-

¹⁰ I termini, intesi qui in senso lato, risalgono rispettivamente a S. ULLMANN (*La semantica*, Bologna, 1971, e *Principi di semantica*, Torino, 1977) e ad ALDO ROSSI, op. cit., il quale tuttavia riferisce la riletteralizzazione alla sola metafora, mentre qui si applicherà il procedimento anche alla figura.

¹¹ G. NENCIONI, art. cit., p. 243.

¹² Sporadiche eccezioni rappresentano intuizioni occasionali o inquinate da suggestioni estetiche, come quella del Cecchetti, per cui la reticenza comunicativa dei personaggi sarebbe resa dall'icasticità di un'immagine « contadinesca » o di una semplice parola, « riscattata nel suo senso primigenio » (cfr. G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore*, Firenze, 1968, p. 96); o quella del Wlassics che, nella sua lettura « incantata » dei *Malavoglia*, segnalava l'obliqua allusività di alcuni gesti sospesi tra il reale e il metaforico (*I gesti dei Malavoglia*, in « Lettere Italiane », vol. 2, 1971, pp. 194-5).

mente riducibile a un'interpretazione lineare ed univoca, ma che va indagato e sviscerato nei suoi funzionamenti più riposti.

Per questo fine è indispensabile ritagliare il testo (per poi ovviamente ricomporlo)¹³, smembrare la narrazione senza fiato de *I Malavoglia*, per ristrutturare una significazione diluita sobriamente in apparenza, ma enfaticamente propagata nella realtà contestuale.

Esaminando dunque *I Malavoglia* in tempi e spazi analitici diversi, emerge subito un processo di andata e ritorno tra lettera e figura, che investe il narrato in tutta la sua articolazione. Simile moto ondulatorio o pendolare, è maggiormente rilevante in certe strutture sintagmatiche e nelle « strutture iperlinguistiche e antropologiche »¹⁴, in primo luogo per il loro manifesto ordine connotativo e in secondo luogo per la concreta convivenza tra termine e senso letterale (presente e immediatamente recepibile) e termine e senso traslato. Lo stesso vale per le figure semantiche (metafora, metonimia, sineddoche e, dopo il fruttuoso recente *répéchage*, ironia) viste come procedimenti discorsivi, la cui azione va seguita sui vari ordini e categorie testuali¹⁵, ed il cui rapporto con la lettera è sempre immediatamente attingibile.

Come è deducibile dalla prospettiva analitica qui adottata, il testo, e in sommo grado il contesto, si assumerà quale indice del grado di connotazione, contraddistinto dalla maggiore o minore incidenza della figura e della figurazione. Dimensione comune alla scrittura malavogliesca è perciò la figuratività, da intendersi nel senso più vasto ed elastico di 'tenore connotativo', dislocata sui vari piani linguistico-espressivi¹⁶.

Ci si fermerà dunque sulle figure stilistiche¹⁷ e semantiche d'in-

¹³ Vedi, per i processi de- e ri-costruttivi di lettura, S AGOSTI, op. cit., pp. 10-11.

¹⁴ Si veda per una compiuta definizione e illustrazione delle innovative categorie analitiche etnolinguistiche, G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, cit.

¹⁵ Per l'intera problematica, dal recupero del quadrumvirato dei tropi, già postulato dal Vico, all'estensione a metonimia e sineddoche e ironia del processo di sostituzione paradigmatica, riservato — come si sa — da Jakobson alla sola metafora, rimando a D. RICE e P. SCHOFER, *Tropes...*, art. cit., p. 94. I due francesisti americani rimotivano poi la antica e non esaudita proposta di Benveniste di analizzare dinamicamente le « altre » figure di più largo impianto (eufemismo, allusioni, antifrasi, preterizione ecc.).

¹⁶ Il gioco si accentua palesemente nelle comparazioni, e dovrebbe infoltirsi presumibilmente nella sfera lessicale, cui non è possibile adesso spingere l'analisi.

¹⁷ Dalla drastica riduzione tipologica, inevitabile in una visione schematica come la presente, non si dovrà naturalmente inferire che nella asciutta scrittura de *I Mala-*

sieme, in primo luogo a connotazione culturale (moduli stereotipati, quali nessi fraseologici o formulari, forme etnologiche di nominazione); in secondo luogo a connotazione stilistico-retorica (*topoi* e motivi ricorrenti); in terzo luogo a connotazione semantica (metafora, metonimia, sineddoche e ironia). Marginalmente, ma non meno significativamente, si darà una rapida campionatura di *calembours*, giocati sottilmente dal Verga sul doppio senso di un nomignolo, o di altre espressioni connotate. All'interno delle categorie anzidette, rubricate rispettivamente, secondo una terminologia che sarà chiarita via via, sotto la dizione di 1. *Figure culturali*; 2. *Figure topiche*; 3. *Figure semantiche*, si distribuiranno gli esempi, trascelti in un ampio repertorio, e ripartiti in base al duplice processo di riletteralizzazione e rimotivazione¹⁸.

Una così rigorosa schematizzazione, che si è approntata per maggior semplicità ed evidenza di lettura, non va naturalmente vista come griglia riduttiva del complesso impasto stilistico-semantico su cui si fonda la scrittura de *I Malavoglia*, bensì come strumento per un'immediata e semplificata analisi del rapporto lettera-figura. Sarebbe difficile, altrimenti, descrivere e catalogare i meccanismi di traslazione in mano al Verga, attento a mimetizzare le proprie astuzie semantiche (e a dissimularne il profitto stilistico), ora smorzando dati etnologici ad alta connotazione culturale¹⁹, ora assumendo al contra-

voglia manchi un impianto retorico elocutivo, ben attualizzato invece in più blande figure semantiche o figure non semantiche in genere. Basti ad attestarlo una minima scorsa di esempi, dalla similitudine antitetica al cap. X: « Finalmente una delle corde venne a cadere a traverso della *Provvidenza* [...], e batté giusto sulla faccia di 'Ntoni peggio di un colpo di frusta, ma in quel momento gli parve meglio di una carezza » (p. 240); all'ossimoro tipico del *puer senex* riferito ad Alessi e Nunziata: « Guardate la Nunziata, ora ella ha più giudizio di una *vecchietta* » (p. 30); a *figurae elocutionis* come le insiste epanafore tra un comma e/o un capitolo e l'altro, o infine figure di dizione, dall'allitterazione, una inventiva al cap. X « Intanto 'Ntoni cantava » (p. 229) e una riflessa, conservativa del ritmo dialettale nel proverbio « I forestieri frustali » (cfr. *Frùsteri frùstili*), ad onomatopee su cui avremo modo di tornare in dettaglio, o infine a *figurae sententiae*, quali l'ipotiposi nel racconto di Lissa, dove l'addensarsi dei tecnicismi militareschi non scalfisce l'icasticità delle incalzanti immagini. Le citazioni, da qui in avanti, sono effettuate dall'edizione originale Treves (Milano, 1881).

¹⁸ È sembrato opportuno anettere, nei casi più complessi, un breve commento esplicativo. Per ulteriore chiarezza e spicco della tipologia così elaborata, ciascun esempio sarà esponentato con un titolo riproduttivo della forma di volta in volta analizzata.

¹⁹ Gli espedienti più praticati sono: ridimensionare la portata etico-simbolica di un proverbio; o ricondurre un nome o un nomignolo dall'insospettabile attinenza letterale alle sue motivazioni etimologiche, a mezzo di arguti giochi verbali ironicamente

rio moduli e tropi del tutto consunti e desenantizzati, e sollevandoli dal più banale livello denotativo al più pregnante grado figurativo, e, a volte, simbolico.

Le modalità di una così delicata alternanza, giocata sulla calibrata alternativa tra lettera e figura, non sono sempre percepibili e manifeste, già per l'occultamento di cui si parlava poc'anzi, e soprattutto per il progressivo assestamento significativo, raggiunto nelle diverse riprese della scrittura. Certo, alla lettura dominante sincronica, attuata sul testo a stampa, sarebbe di alto interesse accompagnare una lettura diacronica del manoscritto al fine di verificare il costituirsi e l'evolversi della figura. In attesa di tale necessario e compiuto approfondimento, da effettuarsi in una fase più matura della ricerca, in questa sede si tenterà solo un confronto con un frammento de *I Malavoglia*, giuntoci fortunatamente, e tuttora inedito, col titolo de *La Marea*²⁰. Il confronto, non certo sistematico né rigorosamente filologico, vuol solo avere, per il momento almeno, valore documentario, misurando da un lato la crescita significativa del e nel testo, attraverso il farsi e disfarsi della figura in continui avanzamenti connotativi o viceversa in retrocessioni o spegnimenti letterali, e saldando dall'altro i due estremi compositivi dell'opera del Verga²¹.

distruttivi dei pilastri mitici dei personaggi, o mirabilmente costruiti su topici nessi espressivi, o infine tramite salaci antonomasie.

²⁰ Il manoscritto autografo consta di complessive 20 carte formato usobollo vergate con inchiostro viola, e numerate progressivamente dall'autore da 13 a 26, e da 31 a 35, più un foglio isolato (c. 54), relativo all'*incipit* del II capitolo. L'inedito, conservato nel Fondo Verga presso la Biblioteca Universitaria di Catania, è custodito in una busta destinata a Federico De Roberto, il che spiega forse la sua sopravvivenza; come si ricava infatti dal timbro postale, il plico veniva spedito per raccomandata da Milano (l'indirizzo è di mano del Verga) in data 10 aprile 1894, forse per assecondare una richiesta del giovane 'allievo' in quel momento di stanza a Catania, analoga all'affettuoso desiderio del Capuana di avere l'autografo de *I Malavoglia*, o per altri motivi che solo l'epistolario, tuttora in gran parte inedito, potrebbe accertare. Il prezioso frammento, che racchiude i nuclei narrativi del III e IV capitolo, testimonia una fase di composizione distesa e già avviata, collocabile tra il 1878 e il 1879, in base a riscontri con *Fantasticherie* e soprattutto per la cospicua immissione di un discreto numero di proverbi aggiunti nell'interlineo, che corrisponde ad analoga operazione testimoniata dall'autografo del romanzo. Il dato non è secondario ai fini della datazione, in quanto le formule presenti già ne *La Marea*, appartenenti in minima parte alla competenza linguistico-culturale dell'autore, sono tratte dal I e II volume dei *Proverbi siciliani* del Pitrè, usciti appunto dal Marzo 1879, e figurano già nell'inedita lista redatta dal Verga, di imminente pubblicazione da parte di chi scrive. Per le citazioni da *La Marea*, le parti cassate dall'autore, ma significative per la ricostruzione dei fatti semantici, saranno riportate fra parentesi quadre.

²¹ Per dilatare la diacronia del processo figurativo, e coglierne quindi gli estremi evolutivi, si è preferito prescindere volutamente dall'autografo, che dovrebbe costi-

1. *Figure culturali*. Secondo il criterio espositivo sopra anticipato, la esemplificazione si aprirà con le figure 'culturali', legate all'*ethnos* e all'*ethos*, e attinenti su vasta scala alla retorica popolare. Fondate su schemi bloccati di rappresentazione, e relative alla codificazione di realtà antropologiche, conservano tuttavia il ruolo e il valore di 'figure di significato' sufficientemente compatte, poste come altrettanti *analoga* delle figure (culturali, ideologiche) che definiscono la realtà²². Le forme espressive concrete si identificano in buona parte con le strutture paremiologiche, e soprattutto iperlinguistiche e antropologiche, dotate di notevole spessore etnologico, frutto di una laboriosa gestazione diacronica « dovuta all'accumulazione e intersecazione di più livelli semantici »²³. In un contesto ad alto tenore etnologico come quello de *I Malavoglia*, le figure culturali si presentano come nuclei di analisi assai produttivi, poiché caratterizzano inconfondibilmente, almeno quanto i fattori dialettali, la 'sicilianità' e 'popolarità' della scrittura²⁴.

Si comincerà dalle strutture formulari, più protese sul lato espressivo, e quindi immediatamente rilevabili, e iperconnotate linguisticamente per passare poi alle forme antropologiche, le quali, più modeste sintagmaticamente, richiedono una più attenta considerazione.

1.1. *Proverbi e nessi fraseologici*. La differenza fra il proverbio e il modo di dire, sancita limpidamente dal tenore simbolico e dalla rigida formularità dell'uno rispetto alla più labile tenuta formale e semantica dell'altro, non comporta una reale diversità nella pratica compositiva del Verga. Infatti il proverbio, lungi dall'apparire all'autore de *I Malavoglia* come qualcosa di formalmente e semanticamente intoccabile, è piegato nel contesto linguistico e situazionale a modifiche di espressione e significato, operate mediante oscillazioni

tuire il *medium*, non certo lineare e unitario, tra i due atti di scrittura. Per la stratificazione e l'intreccio dinamico dei piani compositivi nel manoscritto de *I Malavoglia* si veda l'esemplare analisi del Branciforti in questi stessi « Atti ».

²² S. AGOSTI, op. cit., p. 9. La considerazione, maturata su e per la scrittura flaubertiana, è immediatamente trasferibile a quella verghiana.

²³ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, cit., p. 251. La profonda significazione culturale delle forme iperlinguistiche si misura proporzionalmente alla loro intraducibilità da un codice linguistico-culturale all'altro.

²⁴ È quanto sottolineava anche lo Hempel, nell'attribuire a metafore, paragoni e proverbi una portata espressiva assai superiore a quella della sintassi popolareggiante e del lessico dialettaleggiante (op. cit., p. 58).

lessicali che non intaccano il valore contenutistico o, al contrario, ottenute con vistose riduzioni o capovolgimenti del tenore simbolico, mascherati dalla mancata violazione dello statuto formulare. In tono minore, la medesima dinamica investe i nessi fraseologici il cui innesto nel tessuto narrativo inciderà sulla fissità fraseologica, con alterazioni semantiche quasi sempre limitate al registro ironico-connotativo. Avendo affrontato altrove la problematica specifica o essendo sul punto di farlo²⁵, si daranno qui solo due esempi dell'uno e dell'altro tipo. Il primo di essi presenta il caso di un proverbio di solenne ascendenza biblica (« Per un peccatore si perde la nave ») ridotto alle porzioni della situazione narrativa:

Se tu prendi la mala strada di Rocco Spatu, tuo fratello e le tue sorelle ti verranno dietro. « Una mela fradicia guasta tutte le altre », e quei soldi che abbiamo messo insieme con tanto stento se ne andranno in fumo. « *Per un pescatore si perde la barca* », e allora che faremo? (p. 346).

La palese degradazione denotativa del modulo, dal rango etico-simbolico all'ambito socio-economico, abilmente giocata in chiave semantico-lessicale (opposizione fonologica *peccatore/pescatore*, e sineddoche riduttiva *nave/barca*), è operata, con effetti di elementare espressività, e con attinenza alle necessità del contesto situazionale. Con sottile anfibologia il Verga mantiene ostinatamente, nonostante la perentoria riletteralizzazione, una residua connotazione etica del proverbio, rinforzata dalla seconda formula interferente (« Una mela fradicia, ecc. »).

Opposto il caso di un proverbio agricolo: *Tintu cui havi li granuli a la vigna*, elevato dall'ambito della cultura materiale a un elevato livello simbolico, nell'esaltata enunciazione di zio Crocifisso:

Nella mia vigna ci ha grandinato, e alla vendemmia non ci arrivo di certo (p. 383).

L'allusione è marcatamente figurata per rimotivazione contestuale, in riferimento alla situazione patrimoniale dell'usuraio, sprovvisto di

²⁵ Per i modi di dire, rimando al mio studio sugli *Innesti fraseologici siciliani ne I Malavoglia*, nel « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », vol. XIV, 1980, pp. 221-295. Quanto ai proverbi, prossimamente saranno dati i risultati di una ricerca sistematica sulle complesse modalità della loro contestualizzazione sulla base della scalarità dei mutamenti, formali e semantici, della formula dialettale.

beni immobili e dominato dall'ossessione per la famosa chiusa della nipote²⁶.

Per i modi di dire basta citare un'espressione stereotipata, che riacquista pregnanza semantica nella costante ed univoca referenza a don Franco, sotto forma di perifrasi denotativa del suo « bel mestiere » di « pestar l'acqua sporca nel mortaio », e connotativa di un suo gesto meccanico di « pestar acqua nel mortaio ». La rimotivazione è imperniata sulla polisemia dialettale del modulo: *pistari acqua 'ntra lu murtaru* infatti sta in siciliano tanto per ' fare inutili sforzi ripetitivi ', quanto per ' ripetere instancabilmente, con sterili sforzi enunciativi la medesima idea, senza alcun risultato '. Che è poi il doppio senso adottato dal Verga per connotare in genere la verbosa velleità repubblicana del pavido speciale, e in particolare il suo inane tentativo di catechizzare i concittadini, concretato con pari esito fallimentare nel mancato proselitismo del refrattario 'Ntoni.

Sul polo opposto, una patente riletteralizzazione ricade sulla espressione « morir di sete in mezzo al mare », che denota la condizione di un naufrago dell'affondamento della *Palestro* a Lissa. Pur ripotenziato dall'istantaneo gesto sinestetico compensativo della Longa, il modulo rimane assolutamente deprivato del senso metaforico di impotenza tantalica, nel ricordo aneddótico:

In mezzo a tutte quelle storie che correivano pel villaggio, [...], le era rimasto in mente di uno di quei marinai, che l'avevano pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescicani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete. Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sè quell'arsura (pp. 202-3).

1.2. *Folclore verbale*. Nella vasta casistica delle categorie culturali a formulazione verbale, vale a dire nella trascrizione narrativa di fatti demologici, potrebbero rientrare diverse strutture antropologiche, dalla fiaba alla favola esopica, dagli scongiuri agli indovinelli e agli intercalari, tutte ben rappresentate ne *I Malavoglia*²⁷.

²⁶ In senso letterale invece la massima, diluita discorsivamente, è riferita a mas-saro Filippo « che guarda il cielo, e recita avemarie ad ogni nuvola che passa! », per la sua vigna (p. 299).

²⁷ Basti pensare alla favolistica prospettazione del matrimonio della figlia della

1.2.1. Innanzitutto, per il *codice gestuale*, affrontato distesamente in altra sede²⁸, qui è d'obbligo segnalare la polisemia di alcuni gesti, marcatamente sfruttata e strumentalizzata stilisticamente dal Verga. In particolare, lo stare colle mani sulla pancia, per niente univoco e volto anzi a denotare in ambito muliebre, da una parte, l'oziosa inattività delle donne maritate, e a connotare, dal lato opposto, il lutto per la perdita del più caro congiunto, figlio o marito; alcuni esempi dell'una e dell'altra evenienza:

[le ragazze] non cercano che di pescare un marito il quale lavori peggio di un cane per dar loro da mangiare, e comprarle dei fazzoletti di seta, quando si mettono sull'uscio la domenica, *colle mani sulla pancia piena* (p. 334)²⁹.

La poveretta, che non sapeva di essere vedova, ballbettava:
— Oh! Vergine Maria! Oh! Vergine Maria!

Dinanzi al ballatoio della sua casa c'era un gruppo di vicine che l'aspettavano, e cicalavano a voce bassa fra di loro. Come la videro da lontano, comare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, *colle mani sul ventre*, senza dir nulla (p. 56).

Due esempi paralleli, dunque, e uno segnato da una vistosa connotazione (dall'arcaico *ventre* al volgarizzato *pancia*); e ambedue riferiti al complesso di sensi che il gesto racchiude, di soddisfazione, di discrezione, di aspettazione, di saggezza, di ancestrale pienezza, tutti riconducibili al destino della maternità.

Lo schema si ripete nella variante delle mani sotto il grembiule, gesto che ora accompagna il riposo dopo la fatica quotidiana, ora il presagio di una disgrazia:

La Zuppidda e la Mangiacarrubbe avevano dimenticato tutti gli impropri che si erano detti, e cianciavano davanti alla porta, *colle mani sotto il grembiule* (p. 242).

cugina Anna che sposerà « un re di corona » che la porterà via sul suo cavallo bianco; o al famoso indovinello del bue; o alle formule sacramentali di asseverazione o giuramento, o ai numerosi intercalari che punteggiano i dialoghi, ecc.

²⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Processi socio comunicativi e testo narrante: codice gestuale in contesti culturali verghiani*, in corso di stampa negli « Atti » del XIV Congresso S.L.I. su « Linguistica e Antropologia », tenutosi a Lecce il 23-25 Maggio 1980.

²⁹ Si pensi alla Lola di *Cavalleria* che stava sull'uscio *colle mani cariche di anelli sulla pancia piena*.

Le vicine venivano *colle mani sotto il grembiule* a domandare se comare Maruzza ci avesse il suo Luca laggiù, e stavano a guardarla con tanto d'occhi prima d'andarsene (p. 201).

Il grado intermedio infine potrebbe ravvisarsi nell'attenuata connotazione del secondo senso, allorché comare Piedipapera preannuncia ai Malavoglia il raggiro del marito, complice di zio Crocifisso nel sequestro della casa del nespolo:

Vogliono dargli il cattivo natale a quei poveretti, mormorava comare Grazia *colle mani sulla pancia* (p. 110).

Infine, il grado minimo è rappresentato nella scena di Mena in attesa di salutare il suo innamorato in partenza per la Bicocca:

Una sera aspettò sino a tardi per veder tornare compare Alfio insieme al carro dell'asino, *colle mani sotto il grembiale*, perché faceva freddo (p. 160).

La clausola del narratore, apparentemente descrittiva, mimetizza con la letteralità dell'espressione la motivazione emotiva del gesto, che è di disperata rassegnazione.

1.3. *Soprannomi*. La nominazione, oltre all'indubbia portata popolare già abbondantemente rilevata dalla critica³⁰, riveste una insospettata funzionalità stilistico-semanticamente nella scrittura de *I Malavoglia*. Non solo infatti le *'ngiurie* dialettali, tradotte in pregnanti nomignoli caratterizzanti, ma persino nomi e cognomi dei personaggi obbediscono a trasparenti e motivate regole semantiche. L'intero settore onomastico ha offerto infatti al Verga un ricco repertorio nel quale esercitare sistematicamente la sua abilità significativo-espressiva (perfino nella denominazione della barca), offrendone quasi sempre la chiave di decodificazione. Sin dall'*incipit* infatti sono chiaramente enunciate le regole culturali del soprannome popolare, accusato dal corsivo alla prima occorrenza (« Un tempo *I Malavoglia...* »), e di-

³⁰ Si veda A. M. CIRESE, *Il mondo popolare ne 'I Malavoglia'*, nel vol. *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, 1975, già in « Letteratura », n. 17-18, 1955, p. 68 e sgg.; e G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in « Lares », vol. XLI, 1975, pp. 255-317.

stinto dalla declinabilità e trasmissione generazionale (« li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio »), con conseguente obliterazione del nome anagrafico (« Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano »).

Se poi l'autore si attiene scrupolosamente alla norma etnoculturale dell'appellativo ingiurioso, si sbizzarrisce estrosamente nel violarne o alterarne il cifrario antinomico, dichiarato più che nell'ambiguo inciso « come dev'essere », su cui si sono esercitati a lungo gli esegeti³¹, da una variante didascalica dell'autografo:

tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, *per chi non fosse avvezzo alla logica dei nomignoli locali* (p. 1).

La chiave di lettura offerta dal Verga non è tuttavia un *passé-partout* per l'intero corpo onomastico, in cui è possibile senz'altro reperire *'ngiurie* antifrasticamente motivate, accanto a soprannomi trasparenti, che vanno pertanto rimotivati da elementi contestuali o stilistici. Lo stesso vale per i nomi di battesimo o per i cognomi, di cui soltanto pochissimi risultano neutri o opachi; la maggior parte invece sono dotati di connotazione se non propriamente popolare, almeno dialettale, e non esclusivamente siciliana, e quindi esigono una più attenta lettura.

Per i personaggi sprovvisti di marca socioculturale, perché labili contestualmente o soprattutto « forestieri », non riconoscibili quindi in base all'ascendenza familiare, interviene l'icastica apposizione, che si configura più che come tratto determinativo, come vera e propria nominazione secondaria (si pensi a don Michele *il brigadiere*, o a don Silvestro *il segretario*), sorretta da tratti emblematici di tipo fisionomico (il berretto gallonato per l'uno) o caratteriale (la mania delle scommesse con il gesto di ostentare la moneta per l'altro). Isolato il caso di Alfio Mosca, che non ritrova la propria identità socio-culturale nemmeno nella qualifica professionale, ed è presentato e poi

³¹ Il Nardi coglieva in generale la connotazione ironica dei soprannomi; più recentemente un commentatore ha intuito l'autentico valore del « come dev'essere » riferito alla semantica del soprannome « che indica cioè il difetto opposto alla qualità posseduta », ed è quindi scevro di contenuto etico (cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, a c. di G. CARNAZZI, Milano, 1978, p. 111, nota 1). Una sensibile attenzione interpretativa all'appellazione malavogliesca si deve, come si vedrà, allo Hempel.

costantemente 'nominato' come « quello del carro dell'asino », di contro a Mariano Cinghialenta *il carrettiere*. La perifrasi deitica dunque supplisce all' 'anonimia' avvertita coscientemente dallo stesso personaggio, nella mancanza dello strumento-simbolico dell'attività lavorativa (il mulo) che invece l'altro possiede:

Quando ci avrò messi da parte un po' di soldi comprerò *un mulo*, e potrò *tirarmi su a fare il carrettiere davvero*, come compare Cinghialenta (p. 86).

ed altrettanto chiara al Verga nell'abbozzarne la figura negli appunti preparatori:

Alfio Mosca, orfano, buon giovane, bracciante, ha un asinello con cui lavora a trasportar derrate³².

E sono appunto i cartoni preparatori del romanzo, in cui i personaggi sono elencati significativamente per nuclei familiari, a dare un consistente apporto interpretativo dei fatti onomastici, e della loro relazione con i fattori caratteriali e contestuali in genere.

1.3.1. *Rilettoralizzazione*. Con una prima deroga alla legge anti-frastica, la rilettoralizzazione investe diversi soprannomi, la cui motivazione sarebbe immediata, con espliciti rinvii alla matrice etimologica della 'ngiuria, in chiave diacronica (di ascendenza familiare o storico-culturale) o sincronica; ed è il caso più frequente, individualmente al singolo personaggio, che la contagia eventualmente alla famiglia.

Ecco, nell'ordine, gli esempi, nei quali il Verga medesimo ha corredato il soprannome della rispettiva chiosa 'letterale', in forma di causale esplicativa o di allusione diretta³³. Il primo riguarda Mena detta *Sant'Agata*:

³² Secondo il testo degli abbozzi pubblicati dalla Perroni in calce all'articolo *Preparazione de « I Malavoglia »* nel vol. *Studi verghiani*, I, Palermo, 1929, pp. 109-125. Le note preparatorie dei personaggi occupano in particolare le pp. 115-120; per brevità si riporteranno i passi pertinenti con riferimenti allusivi o citazioni estese tra virgolette, senza note specifiche, data la facilità del reperimento.

³³ In generale il Verga sancisce dichiaratamente il proprio uso onomastico, adoperando il corsivo alla prima occorrenza del soprannome popolare, o del nomignolo familiare (si pensi alle presentazioni *ex abrupto* della famiglia Toscano alle pp. 2-3,

Mena (Filomena) soprannominata « Sant'Agata » perché stava al telaio (p. 3).

e ognuno che passava per la stradiciuola a quell'ora, udendo il colpettare del telaio di Sant'Agata, diceva che l'olio della candela non lo perdeva comare Maruzza (p. 25).

comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata (p. 25).

Il carattere primario della figura è testimoniato dal precedente testuale de *La Marea*:

Mena, la nipote, la quale stava sempre al telajo, *come Sant'Agata* (c. 16).

Tutte attuali, prive di referenza sacrale o ' storica ', risultano le motivazioni di *Piedipapera*:

Compare Tino scrollava le spalle [...], diceva che la *Provvidenza* era buona da mettere sotto al pentola [...], e tornava a darci dei calci nella pancia, *col piede zoppo* (p. 317).

Piedipapera veniva a dirgli quel che aveva potuto ottenere dallo zio Crocifisso, e poi tornava a parlare con lui [padron 'Ntoni]; e andava e veniva per la piazza come la spola nel telaio, tirandosi *dietro la sua gamba storta* (p. 113).

ma gettavano occhiate lunghe sulla strada donde s'aspettava Piedipapera, il quale comparve finalmente adagio adagio — *ma quando voleva sapeva arrancare speditamente colla sua gamba storpiata* (p. 113).

e della *Locca*:

La Locca si era appollaiata sul ballatoio, dietro l'uscio, e strilava dalla mattina, *con quella voce fessa di pazza*, e pretendeva che le restituissero loro il suo figliuolo, e *non voleva sentir ragione* (p. 74).

con gli esempi emblematici della *Longa* e di *Bastianazzo*). Non mancano tuttavia incertezze e oscillazioni, quale quella relativa all'appellativo secondario di Mena, virgolettato forse per attrazione del vicino proverbio giustificativo (se ne veda la citazione data per intero qui di seguito in seno alla nostra esposizione). Nel caso in cui la motivazione sia implicita, affidata a battute allusive, viene a cadere ogni dato indicativo di carattere tipografico (si confronti più avanti il caso di zio Santoro). Il criterio da noi seguito nel riportare gli esempi, mantiene la regola grafica verghiana, estendendo il corsivo ad altre eventuali occorrenze del soprannome, e alle relative espressioni chiosastiche, dirette e indirette.

La menomazione mentale si estende al balordo figlio superstite della donna, già etichettato come « carne da lavoro, sciocco » sin dagli abbozzi, e non altrimenti noto nel romanzo che col nomignolo della madre in forma genitivale:

Il ragazzaccio allora se ne andò strillando e dandosi dei pugni nella testa, che tutti lo pigliavano per minchione perché era *figlio della Locca* (p. 39).

adoperato anche nella presentazione del fratello, in corsivo:

e alle volte bisognava prendere a giornata Menico *della Locca* (p. 13)³⁴.

La tecnica della chiosa riletteralizzante si applica anche alla nomina- zione vera e propria, come nel caso di Bastianazzo, il cui soprannome familiare, già presente in forma dialettale (*Bastianazzu*) nelle note preparatorie del personaggio, definito « un colosso », si ripresenta italianizzato nella desinenza, corsivizzato e puntualmente motivato ne *I Malavoglia*:

poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città (p. 2).

dove resta da notare l'allusività simbolica al santo traghettatore, che prefigura il ruolo di 'traghettatore' dei lupini del figlio di padron 'Ntoni.

In altri casi ancora la motivazione del nomignolo letterale è indiretta, desumibile cioè da dati contestuali o elargita da battute allusive di altri personaggi; eccone due esempi. Così chiosa definitivamente 'Ntoni, allorché per la cugina Anna la definizione caratteriale ha restituito di già la trasparenza dell'epiteto parentale (« cugina dello

³⁴ Notevole che, con procedura inversa, la vecchia « idiota » (come la definiva il Verga nei cartoni preparatori) sia nominata come « la madre di Menico » nel drammatico contesto del cap. III, allorché si sottolinea l'assenza dei Malavoglia dalla chiesa: « Persino *la madre di Menico* stava in chiesa, sebbene non sapesse far altro che veder volar le mosche » (p. 50). Si noti poi in margine che nel progetto narrativo *Menica* era il nome di battesimo del personaggio, poi abbandonato e trasferito al figlio, « partorito » tardivamente dalla fantasia verghiana.

zio Crocifisso »), e ha didascalizzato l'appellativo di *Cuor contento* (« coraggiosa ed allegra »):

Voi vi accomodate a ogni cosa, [...] e hanno ragione di chiamarvi *Cuor contento* (p. 289).

preventivamente espresso come semplice metafora deittica:

Quel cuor contento della cugina Anna invece la prendeva allegra (p. 29).

Con forte carica allusiva e stravolgimento ironico, e tuttavia con effettivo riflesso nella realtà contestuale, il nomignolo si trasmette con la mediazione di un proverbio (« Chi ha il cuore contento sempre canta ») al figlio della donna, etichettato come « fannullone » nello schema preventivo:

e si udiva il vociare di Rocco Spatu il quale faceva festa tutti i giorni.
— Compare Rocco *ha il cuore contento*, — disse dopo un pezzetto dalla sua finestra Alfio Mosca (p. 42)³⁵.

Ed ora il secondo esempio: la moglie dello speciale detta *La Signora*.

La moglie dello speciale torceva il muso a quegli schiamazzi, e stava coi guanti sulla pancia, e la faccia lunga, come si usa in città in quelle circostanze, che solo a guardarla la gente ammutoliva, quasi ci fosse il morto lì davanti, e per questo la chiamavano *la Signora* (p. 64).

Come si vede, memore del precedente manzoniano, il Verga ha chiosato il soprannome, perché se ne cogliesse la specifica caratterizzazione, locale e sociale, e se ne misurasse la riduzione.

1.3.2. *Rimotivazione*. Il tenore figurativo rimane invece intatto laddove la motivazione antifrastica è intrinseca al nomignolo e attin-

³⁵ Delle numerose attestazioni panregionali basta riferire quella del catanese Castagnola, che nella sua *Fraseologia siculo-toscana* (Catania, 1863), riportava, s.v. *Cantari*, il modulo, che sintetizza entrambe le connotazioni: « *Cantari pri cuntintizza*, o *Aviri lu cori cuntenti*, cantare spontaneamente per allegria *Cantare di gola* ». Quanto a *Spatu* che potrebbe riecheggiare il sic. *spatu*, pesce spada, la motivazione rimane oscura salvo ulteriori attestazioni.

gibile dal contesto in maniera esplicita come nei casi seguenti, della *Longa*

Poi veniva la Longa, una *piccina* che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli (p. 3).

e della *Zuppidda*

e [Barbara a 'Ntoni] gli disse addio, correndo lesta lesta, e dime-
nando i fianchi con bel garbo — *ché Zuppidda la chiamavano per-
ché il nonno di suo padre s'era rotta la gamba in uno scontro di
carri alla festa dei (sic) Trecastagni*, ma Barbara le sue *brave gambe
ce le aveva tutte e due* (p. 222).

o in maniera implicita, come in altri casi, ove la motivazione va colta
dietra marcate allusioni o glosse ben mimetizzate.

Primo, fra tutti, il soprannome dei primi protagonisti: la *'ngiuria*
della famiglia Toscano, dapprima concepita per il solo patriarca (cfr.
negli abbozzi: Padron 'Ntoni *Malavoglia*), e poi estesa a tutto il nu-
cleo familiare, ha una figurazione antifrastica, enunciata tempestiva-
mente nell'*incipit* e poi ribadita via via contestualmente dalle interie-
zioni elogiative del nonno ai nipoti più 'volenterosi' (Alessi, Mena,
Luca e, nei momenti migliori, persino 'Ntoni); essa assume poi mag-
gior rilevanza nel contrastivo uso letterale del sintagma avverbiale
opposto, adoperato per denotare l'effimero ravvedimento della pe-
cora nera:

e ['Ntoni] tornò a lavorare *di buonavoglia* come prima (p. 347).

L'espressione, significativamente un *hapax*, fornisce poi la chiave eti-
mologico-semantica del nomignolo: *Buonavoglia* infatti, nel gergo
marinaresco designa proprio un « uomo che serve al remo per mer-
cede non forzato », secondo la Crusca, o nella più completa attesta-
zione, del vocabolario competente (Guglielmotti): « Gente disparata
che per piccola mercede, ricevuta nell'atto dell'ingaggio, pigliava l'ob-
bligo di scontarla, remigando tanti anni in galera [...] Il soldo era
ritenuto finché non fosse scontato il debito »³⁶.

³⁶ Cfr. A. GUGLIELMOTTI, *Vocabolario marino e militare*, Milano, 1967, s.v. (ri-
stampa anastatica dell'edizione Voghera, Roma, 1889). Il Battaglia aggiunge alla più
scorrevole chiosatura (« Chi, pur non avendo subito condanne, serviva sulle galere
al remo, per poter pagare un debito ») il modo di dire « Esser buonavoglia, e non

Più che improbabili ascendenze culturali (poco importa se qualche avo di 'Ntoni fosse stato un ' buonavoglia '), conta evidentemente sottolineare la pregnante rimotivazione verghiana di un dato etnologico arcaico, riesumato e come riciclato nella particolare situazione contestuale narrativa (*il debito dei lupini*) e financo personificato in 'Ntoni, allorché trova disperato rifugio nel lavoro dopo l'abbandono della Barbara:

ci mise una pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare come un galeotto, che già quella era una vera galera, dal lunedì al sabato (p. 223)³⁷.

Nel caso di *Cinghialenta* la motivazione implicita del nomignolo sembrerebbe a prima vista compensata dalla trasparente allusione all'abitudine del carrettiere di *allintarsi a curria*, di picchiare cioè la moglie con la cinghia (o la cavezza, ormai inservibile dopo la vendita del mulo):

e perciò quando costui tornava a casa ella si buscava delle frustate colle redini della cavezza, dopo che Cinghialenta aveva venduto il mulo, e non sapeva più che farsene delle redini (p. 441).

con grande riprovazione e scandalo di don Silvestro:

Questo non va bene! [...] La cavezza è fatta per il mulo. Compare Cinghialenta è un uomo grossolano (p. 441)³⁸.

Ma trattasi probabilmente di un riferimento semplicistico³⁹; ha

forzato», chiave indiretta della sapientissima antifrasi verghiana nell'intitolazione del suo romanzo. E si veda anche, fuori dal repertorio tecnico, l'attestazione del Giorgini-Broglio: «*Buonavoglia*, Fam. ironico. Di ragazzi che non hanno voglia di studiare, o di persone che lavorino malvolentieri, e poco. *Ecco questo o questa buonavoglia!*» nel *Novo vocabolario della lingua italiana*, Firenze, 1870-1897, voll. 4.

³⁷ Il procedimento non sembra diverso da quello già visto per il proverbio «Per un pescatore si perde la barca».

³⁸ Il modulo dialettale è frequente nella minaccia rivolta ai bambini, ormai solo scherzosamente, *Ora m'allentu a curria*. Si confronti la manovra di Peppi Naso per interrompere la rissa fra 'Ntoni e Piedipapera, da lui separati «colla cinghia di cuoio che s'era levata dai calzoni, e dove arrivava levava il pelo» (p. 389). Lo Hempel motiva dubitativamente e genericamente il nomignolo con il «prender la vita alla leggera» da parte del carrettiere.

³⁹ Contraddetto, peraltro, dalla tradizionale mentalità popolare, che non avrebbe mai giudicata negativamente la pratica di Cinghialenta; infatti a condannarlo è solo l'evoluto don Silvestro.

maggiore aderenza l'altro, meno occasionale e pratico, ma certo più caratterizzante il personaggio, il quale è definito nei tratti caratteriali degli abbozzi « sempre ubbriaco, dormente bocconi sul carro », insomma uno sfaticato. Il soprannome è certo in opposizione ai modi di dire *stringiri la cinghia*, *attaccarsi i causi* e simili, riferiti a chi si accinge ad affrontare o sta già affrontando una grossa fatica. Evidentemente chi ha la *cinghia lenta* (cioè 'allentata') non può affrontare un gran lavoro.

Santuzza e *Santoro* sono presenti già negli abbozzi, ove il primo compare in parentesi per distinguerlo dal nome di battesimo e dalla qualifica professionale (Suor Mariangela [*Santuzza*] ostessa). Il soprannome, più che alludere per evidente antinomia alla 'santità' della sua vita privata, elargita discretamente (e non tanto!) all'amante di turno, fino a cancellare il nome anagrafico⁴⁰, si riferisce al suo atteggiamento devozionale di 'donna di chiesa', di congregata e confidente di don Gianmaria. Lo attestano le ripetute allusioni all'abito della Madonna e alla medaglia di figlia di Maria:

non voglio più starci fra le figlie di Maria se ci lasciano la Santuzza per superiora (p. 50).

così si è fatta ricca la Santuzza, e onde gabbare il mondo si è messa sul petto l'abitino di Figlia di Maria (p. 87).

Ora che gli danno la medaglia a don Michele, l'appenderanno insieme a quella di figlia di Maria che ci ha la Santuzza (p. 260).

e quelle alla smania di confessarsi della donna:

La Santuzza allora un bel giorno si mise la mantellina e andò a confessarsi, sebbene fosse lunedì (p. 257).

La Santuzza andava a confessarsi ogni domenica, e ci stava un'ora col naso alla graticola del confessionario (p. 257).

⁴⁰ Più che nella stesura definitiva in cui il corsivo scompare alla prima occorrenza, lo statuto di *'ngiuria* è inequivocabile nella *Marea*, dove la virgolettazione è costante: « mentre suor Mariangela 'la Santuzza' ce ne aveva un altro tal quale » (c. 30); « 'la Santuzza' coll'abitino di figlia di Maria » (c. 35); con culmine denotativo nell'insegna della bettola: « e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della 'Santuzza' » (c. 23).

tradotta in vero atto spionistico:

Non lo sapevano che l'affare di don Michele colla Santuzza l'aveva scoperto don Giammaria, nella confessione? (p. 341)

e don Giammaria che si pappa la lira al giorno per confessare la Santuzza, e sentire le porcherie che gli racconta (p. 343).

Una battuta infine sintetizza entrambe le connotazioni:

Coteste che si confessano ogni domenica hanno il sacco grande da metterci i peccati; per questo la Santuzza porta la medaglia sul petto (p. 342).

Un'unica volta infine il soprannome appare in corsivo:

e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza dove se non si andava all'osteria della *Santuzza* non si sapeva come spendere un baiocco (p. 10).

Il legame parentale è giocato sulla stessa radice allusiva nel soprannome del padre, (*Santoro*), come appare nella battuta di compare Tino sulle frequenti visite di don Michele all'osteria:

Ci va per confabulare *collo zio Santoro, il padre della Santuzza* (p. 41).

Per quanto sottaciuta ne sia la decodificazione, la trasparenza onomastica, peraltro non sfuggita allo Hempel⁴¹, è affidata a una battuta parafrastica:

Quell'invalido li vale tant'oro quanto pesa! Par fatto apposta per la porta di un'osteria, così cieco e rattrappito com'è! (p. 440).

⁴¹ *Santoro* è cognome tuttora comunissimo in Sicilia; ma il Verga ne distorce culturalmente la natura anagrafica per giocare sull'allusività autorizzata dal modo di dire « valer tant'oro, ecc. », con procedura rilevata finemente dallo Hempel per nomi epigrammatici quali *Eva* nel romanzo omonimo, in cui lo pseudonimo teatrale è emblematicamente ambiguo (« si chiamava *Eva*, [...] o almeno si faceva chiamare così », ricorderà il lettore nell'*incipit*); o *Gramigna* nella novella di *Vita dei Campi*, in cui il Verga per accentuare la trasparenza traduce il siciliano *raya* (cfr. op. cit., p. 148 nota 69 e p. 149 nota 71). E si pensi per un momento al noto consiglio al Capuana di espungere il cognome dal titolo della *Giacinta*, motivato forse appunto dall'allusività del nome floreale alla vicenda della protagonista.

La rimotivazione ha un seguito nelle insistite allusioni alla 'comoda' cecità del personaggio, abbozzato come « lo spione del villaggio », e caratterizzato dal modulo stereotipato « chiudere gli occhi »:

Ei non ci sente solo quando massaro Filippo va a recitare il rosario con la Santuzza, ed è *un tesoro* per fare la guardia, meglio di come se gli avessero messo un fazzoletto sugli occhi (p. 42)

e quel becco dello zio Santoro *non vede nulla* (p. 137)

o dall'atto contrario di « aprire gli occhi » alla figlia invaghita di 'Ntoni a danno di don Michele, con grande pregiudizio per la bettola:

[La Santuzza] cominciava *ad aprire gli occhi* anche lei, giacché tutto quello che le diceva suo padre era il santo evangelio (p. 337).

Il potente soprannome di *Vespa*, che cancella il nome di battesimo, pur enunciato nell'elenco preventivo (*Santa la Vespa*), è costantemente rimotivato da allusioni figurate alla protervia della nipote dell'usuraio:

saltò su la Vespa *con tanto di pungiglione* (p. 51)

e la Vespa *sfoderò la lingua come un pungiglione* (p. 79)

ella *ronzava* sempre da comare Grazia (p. 140).

La Vespa è infuriata come fossimo in luglio (p. 163).

Né vale la pena insistere, data la chiara significazione del soprannome o la sua usualità. È sottoposto finanche ad una coniugazione di gradi, amplificato ad es. dispregiativamente nell'allusione delle ragazze che

fra di loro prendevano le parti di Mosca, contro quella brutta Vespaccia (p. 33)

e sminuito, anche graficamente, nella rimotivata designazione della nuora di padron Fortunato come « quell'altra vespa della Mangiacarrubbe » (p. 343), dove la minuscola tradisce l'acquisita figuralità antonomastica dell'appellativo.

Per *Campana di legno* la trasparente allusione alla campana 'sorda'⁴², che compare già nella *Marea*

Il peggio era che i lupini padron 'Ntoni li aveva presi a credenza, dallo zio Crocifisso il quale era chiamato « *campana di legno* » perché faceva il sordo quando volevano pagarlo con 'belle chiacchiere' [e non ci sentiva da quell'orecchio] (c. 54).

è rimotivata ne *I Malavoglia* da un'espressione proverbiale:

e lo zio Crocifisso non si contentava di 'buone parole e mele fradice', per questo lo chiamavano *Campana di legno*, perché non ci sentiva da quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere (p. 57).

e poi da frequenti allusioni comparative, vagamente analoghe alla prima stesura della *Marea*

e dimenava il capo come una campana senza batacchio (c. 13).

e con rideterminazione asseverativa nella stampa:

dimenava il capo, che pareva una campana senza batacchio davvero (p. 14).

Numerosissime le motivazioni aggiuntive, di marca denotativa:

ma poi voleva esser pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perché era sordo, e per di più era scarso di cervello (p. 59).

o di sicuro tenore connotativo, come nella lezione della *Marea*, in cui la decisa metafora:

e quel furbaccio dello zio Crocifisso lo sapeva anche lui, tanto che era stato « *Campana di legno* » più che mai nel concludere il negozio (c. 13).

è il risultato di numerosi pentimenti nella scelta del predicato (per questo era stato > tanto che s'era mostrato > perciò faceva > perciò

aveva fatto più che mai la), la cui alternazione sancisce il progresso della figura.

Come l'opportunistica 'cecità' di zio Santoro, anche la sordità dell'usuraio vanta implicazioni con nessi stereotipati, come « non sentirci da quell'orecchio » o decise allusioni, quali quelle nei colloqui « amorosi » colla Vespa:

stavolta si mise la mano *dietro l'orecchio per sentirci* (p. 79).

Il sangue non è acqua, andava dicendo [la Vespa] *forte perché udisse anche il sordo* (p. 212).

La rimotivazione addirittura simbolica, e non semplicemente figurativa, investe persino il nome di battesimo del personaggio, che si autoidentifica col Salvatore:

Ma quel che fanno a me lo fanno *a Gesù Crocifisso che sta in croce* (p. 118).

ed etichetta il proprio credito come « sacrosanto, come l'ostia consacrata » (p. 60).

Il sindaco (*Giufà, Baco da seta*) detiene il primato etnico-connotativo, godendo dell'esclusivo privilegio di due 'ngiurie aggiuntive e sostitutive del cognome (Callà), come si evince dalla denotazione pseudoanagrafica da parte dello speciale:

e si contentano di mastro Croce *Giufà*, perché il sindaco è stato sempre lui (p. 278).

Entrambi i soprannomi risultano motivati, l'uno culturalmente, nella nota attinenza allo sciocco per antonomasia in Sicilia⁴³, l'altro con la consueta chiosa esplicitante:

⁴² Numerose le attestazioni di marca proverbiale, come quella allusiva del Giusti: « A cattivo consiglio Campana di legno » con relativa didascalia: « La campana chiama a consiglio, e se il consiglio dev'essere a male, meglio la campana non si senta » (cfr. *Proverbi toscani* raccolti da G. GIUSTI e pubblicati da G. CAPPONI, Livorno 1912², p. 62).

⁴³ « *Giufà* è il tipo dello sciocco bizzarro e anche dell'astuto che finge di esser sciocco (la seconda accezione corrisponde all'*Eulenspiegel* tedesco) [...]. Sotto il nome arabo e sotto il nome siciliano, il tipo è l'eroe di molti aneddoti [...]. La lunga tradizione orale è considerevole » (Cfr. F. RAUHUT, *Pirandello e il dialetto siciliano*, in « *Lingua nostra* », vol. XXVI, 1965, p. 54).

C'era pure il sindaco, mastro Croce Callà « Baco da seta » detto anche *Giufà* e se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo ed ora quello che parlava, *come se cercasse la foglia davvero* (p. 63)⁴⁴.

I pesci grossi stavano sott'acqua durante la maretta, [...] e lasciavano il sindaco *col naso in aria a cercare la foglia* (p. 141).

Benché le due *'ngiurie* risultino perciò motivate autonomamente⁴⁵, sono ricordate dall'atteggiamento svagato di 'star col naso in aria', che potrebbe segnalare eventualmente la generazione di un soprannome (*Baco da seta*) dall'altro (*Giufà*): lo suggerirebbe un paragone riferito a Brasi che, irretito dalla Mangiacarrubbe,

era sempre là intorno, a gironzare colle braccia penzoloni, *il naso in aria, e la bocca aperta, come Giufà* (p. 324).

La motivazione di *Baco da seta* è incrementata dalla costante implicazione che il suo atteggiamento svagato richiama col modo di dire stereotipato « menare per il naso », a lui sempre riferito in senso passivo fin dalle note preparatorie (« don Sinvestro *mena pel naso* il

⁴⁴ Giovevole il confronto con la lezione precedente in cui il nomignolo alternativo veniva espunto, come disturbo alla motivazione: « Il sindaco [Giufà] 'Baco da seta' era venuto apposta da Acicastello, ed era mezz'ora che se ne stava appollaiato sulla sedia, *col mento in aria*, come se cercasse la foglia davvero » (*Marea*, c. 31); l'incertezza della collocazione fisionomica dell'attitudine attesta che il Verga non aveva ancora centrato appieno il gesto motivante che avrebbe consentito poi l'ulteriore aggancio allusivo a « essere menato o lasciarsi menare per il naso ».

⁴⁵ In mancanza di attestazioni siciliane, che non siano il vago *vermu* o *vermi di sita*, formazioni certamente analogiche e prive di motivazione connotativa (*fari lu vermu* sta semplicemente per 'fare i bachi, allevarli'), si qualifica assai pertinente il riscontro offerto da un'altra area dialettale, in cui il baco è più familiare e vitale culturalmente. Il milanese « *Fà el bigatt*, fare il baco » sta infatti per « Allungare il collo, quando si desidera qualcosa, come il baco che si allunga verso la foglia di gelso » (Cfr. S. PAGANI, *I Proverbi milanesi*, Milano, 1943, p. 208). Ad incoraggiare l'ipotesi di un'origine extrasiciliana del soprannome potrebbe anche valere l'espunzione di un altro appellativo sicuramente siciliano, attestata dagli abbozzi in cui il sindaco era designato da Turi Zuppiddo come « vera Ombra di gufo ». Il Traina, (*Nuovo Vocabolario siciliano-italiano*, Palermo 1868), s.v. *umbra* adduce senz'altro il modulo « *stari o serviri pri umbra di cucca* = non esser utile a nulla ». Per lo stereotipo gestuale si veda il Castagnola, s.v. *Ventu*: *Vidiri chi ventu mina*. Fig. = cercar di conoscere, o di sapere checchessia. *Far la scoperta*. *Avirinni lu ventu di nna cosa*. Fig. = cercar di conoscere, o di sapere checchessia. *Far la scoperta*. *Avirinni lu ventu di nna cosa*. Fig. = aver qualche leggiera, o passeggera (sic) notizia, qualche sospetto d'una cosa. *Aver sentore d'una cosa* (op. cit., p. 244).

Sindaco») e confermato, con sviluppi enunciativi contestuali al soprannome, ne *I Malavoglia*:

ecco quel che vuol dire farsi *menare per il naso* da quell'imbrogli-
one di don Silvestro.

— Io non mi lascio *menare pel naso* da nessuno! — saltava
su *Baco da seta* (p. 142).

parlavano del sindaco 'Giufà', che si lasciava *menare per il naso*
p. 37).

L'intrico dei due soprannomi, correlati ad attributi fisionomici
(*Baco da seta* = naso in aria; *Giufà* = bocca aperta) compare infine
nell'espressione parafrastica:

Don Silvestro gli fa fare quel che vuole *a quel Giufà del*
sindaco (p. 136).

Alla semplice motivazione ironica del soprannome (*Cetriolo*)
affibbiato a 'Ntoni dalla Mangiacarrubbe:

— Sicuro! le donne vestite di seta aspettavano apposta 'Ntoni
di padron 'Ntoni per rubarselo; che non ne avevano visti mai *dei*
cetriuoli laggiù!

Le altre si tenevano i fianchi dal ridere, e d'allora in poi le
ragazze inacidite lo chiamarono « cetriuolo » p. 10).

potrebbe aggiungersi e sovrapporsi una densa motivazione simbolica,
come paiono suggerire alcuni coincidenti riscontri demologici; vedi,
ad es., il mottetto *Citrolu, citrulisi / cu' nesci di lu sò paisi*⁴⁶ e il pro-
verbio *Quannu lu citrolu nesci di la sò casedda, aggiarnìa* ('ingialli-
sce') o *Cui nesci fora di la sò casedda, si chiama citrolu*⁴⁷; ed il « fiore
popolare » *Lu citrolu / principia duci e poi finisci amaru*, o *L'amuri*
*l'assimigghiu a lu citrolu / cumenza duci e va finisci amaru*⁴⁸. La
coincidenza della duplice allusività, da una parte all'infelice esito del-
l'« uscita » del giovane da Trezza e dall'altra all'amara gelosia della
donna nei confronti della prima fidanzata di 'Ntoni (« *La Mangia-*

⁴⁶ In cui *citralisi* è chiara reduplicazione riempitiva e funzionale alla rima.

⁴⁷ G. PITRÈ, *Proverbi*, cit., vol. III, p. 181.

⁴⁸ S. SALOMONE-MARINO, *Canti popolari siciliani*, Bologna, 1976, p. 85.

carrubbe, quando al lavatoio c'era anche Sara di comare Tudda, tornava a dire: Sicuro! ecc. »), è eccessivamente stringente e schematica per abbracciare o esaurire la caratterizzazione di 'Ntoni, quale si configura nel romanzo. Pur attenti alle attestazioni del Pitrè, che sappiamo sicura fonte del Verga, e alla connotazione culturale in genere del soprannome, nessun rimando del testo e dello sviluppo narrativo porta ad escludere la comune accezione di 'uomo fisicamente dotato, ma inconcludente' ⁴⁹.

La connotazione culturale del cognome di padron Fortunato *Cipolla*, accusata dal corsivo, è stata individuata dallo Hempel ⁵⁰, che la riconduce, basandosi sull'attestazione del Palazzi, al toscano *cipollata*, 'sciocca stravaganza' ⁵¹. Ma il riferimento è del tutto improbabile, per la sostanziale diversità della qualificazione del personaggio, quale appare nei *Malavoglia*. Il cognome appartiene alla categoria dei soprannomi 'neutri', senza specifica giustificazione, almeno attuale: ricercarne la allusività è in questo caso assai difficile ⁵². Evidente è invece la trasparenza del nome di battesimo, rimotivata dalla considerazione di 'Ntoni

quelli che non hanno niente stanno a guardare a bocca aperta i ricchi e i fortunati e lavorano per loro (p. 333)

che vorrà poi emulare l'antenato, fautore della 'fortuna' familiare:

Vorrei andarci anch'io, come *padron Cipolla*, a farmi ricco (p. 186)

⁴⁹ La stessa comare ribalterà poi la connotazione dispregiativa in connotazione ammirativa per la baldanza del giovane reduce verso il marito della Sara: « Compare Menico vuol morire becco! disse egli per consolarsi, e questo le piacque, alla Mangiacarrubbe, che l'aveva chiamato 'cetriolo' ed ora vedeva che era un bel cetriolo, e l'avrebbe barattato volentieri con quel disutilaccio di Rocco Spatu, il quale non valeva niente, e l'aveva preso perché non c'era altri » (p. 94).

⁵⁰ Cfr. W. HEMPEL, op. cit., p. 150 nota 77.

⁵¹ Si alluderebbe dunque, con motivazione meno diretta, alla pretenziosa boria del personaggio, già enunciata nello schema preventivo: « *Padron Cipolla* Fortunato il 'saputo' del villaggio, vanitoso di farsi creer ricco, dice spropositi per parlar pulito », in contrapposizione alla scempiaggine del figlio: « Brasi suo figlio uno sciocco ».

⁵² Una connotazione potrebbe ravvisarsi ad es. nella metafora siciliana *Cipudda*, atta a connotare la grassezza, e si veda l'allusione deitica al figlio di padron Fortunato: « *Quello della pancia grossa* era Brasi [...], che era il cucco delle mamme e delle ragazze perché possedeva vigne ed uliveti » (p. 51). Ma questa, come altre, potrebbe alla fine essere deviante, rispetto al contesto.

con un significativo trasferimento del soprannome al nonno di padron Fortunato, protagonista di una felice emigrazione.

Per la *Mangiacarrubbe* appare trasparente l'allusione alla precaria condizione economica della ragazza, priva di dote

Ma la Vespa aveva la sua chiusa, e la Mangiacarrubbe non ci aveva altro che le sue trecce nere (p. 322).

e motivata, come già indicò lo Hempel, dalla povertà dell'alimento, con una chiara conferma nel Pitrè: *Quannu tu vidi ca lu pani è picca, Mangia carrubbeddi e vivi acqua*⁵³. Come si sa, le carrubbe appartengono alla serie di alimenti poveri, come le fave o i fagioli, sostitutivi finanche del pane.

Pochissimi personaggi rimarrebbero fuori dalla rete figurativa fondata sulla pregnante nominazione e rinominazione dei protagonisti. S'è già detto dei « forestieri » presentati e rappresentati mediante apposizione già negli abbozzi, come don Silvestro « segretario comunale »; per gli altri due è da notare la denotazione per antonomasia comparsa nelle note preparatorie e poi lasciata cadere nel testo per *Don Michele* (« brigadiere delle guardie di finanza, *Don Giovanni* di villaggio »; ma sopravvive il gesto dongiovannesco di « tirarsi » e « arricciarsi i baffi ») e per *Don Franco* (« Speciale, fa il *Cincinnati* e il *Garibaldi* »). E infine può aggiungersi anche il nome di donna *Rosolina* con tutta trasparenza rimotivato da paragoni allusivi al suo colorito acceso di zitellona « arrabbiata »: « rossa come un papavero » o « rossa come la conserva dei pomodoro ». Non si dimentichi che *Paperazzi* era il primo soprannome dei Malavoglia, come ha segnalato la Riccardi nel suo studio sul *Padron 'Ntoni*⁵⁴.

Come si vede, nessun nome e/o soprannome ne *I Malavoglia* appare gratuito o casuale, ma tutti sono ispirati all'ambito popolare anche ai livelli più elementari. Si può passare sotto silenzio la sensazione che la raccolta del Pitrè si configuri come un grande serbatoio non solo delle formule proverbiali vere e proprie, ma anche di forme

⁵³ G. PITRÈ, *Proverbi...*, cit., vol. IV, p. 128.

⁵⁴ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1979, a c. di C. RICCARDI che ha pubblicato in appendice frammenti del *Padron 'Ntoni*, e per un'analisi specifica, questi stessi « Atti ».

onomastiche e in genere di ricorrenze, dati, offerti e poi filtrati nella memoria fantastica del Verga? La lista di riscontro dei nomi è sorprendente⁵⁵, e il saccheggio operato dal Verga nel capitolo relativo al calendario meteorologico scandito dal calendario religioso dei *Proverbi siciliani* (che sarà poi il criterio di misurazione cronologica ne *I Malavoglia*), rivela come persino la più elementare nominazione ha motivazioni e attestazioni popolari⁵⁶. Distinguere in questi casi l'occasionale dal preventivato è difficile, se non impossibile, e tuttavia il fenomeno nel suo insieme testimonia la sagacia del Verga nel cogliere e costruire la figurazione in uno dei settori etnolinguistici più essenziali.

2. *Figure topiche*. Una seconda categoria retorica fondamentale nella scrittura de *I Malavoglia* è data dalle frasi metaforiche, da quei nessi stereotipati cioè che si depositano nella memoria e mentalità collettiva, solitamente definiti come *topoi*, e suscettibili di inventività

⁵⁵ Quella che sarà la lista dei personaggi corrisponde a una sequela di proverbi del capitolo *Meteorologia, Tempi, Stagioni dell'anno*; contenuto nel vol. III dei *Proverbi Siciliani*. Fitti i riscontri del repertorio onomastico dei protagonisti: «A li diciassetti 'Ntoni, / A li vinticinqu Bastianu, / E San Paulu propincu / Si nni veni a li vinticinqu» (p. 9); «Ddoppu San Brasi (3 Febbraio) / La mirenna trasi-A Santu Luca (18 Ottobre) / La mirenna è pirduta (p. 24; è nota l'incertezza del Verga nell'assegnare i nomi al martire di Lissa e al balordo figlio di padron Fortunato, prima battezzati rispettivamente Brasi Malavoglia e Luca Cipolla); «Sant'Anna (26 Luglio) / la racina si manna — Santa Rusulia (15 Luglio) / La racina tacchia» (pp. 64-65). Il nome di Nunziata ricorre, tra l'altro (cfr. p. 35, p. 47 e p. 49), accanto al nomignolo della sua diletta amica Mena: «A la Santa Nunziata / Tutti l'ervi acchiananu a muntata — Pri lu jornu di Sant'Agati / Figghianu li ciunchi e li struppiati» (p. 49), a sua volta motivato culturalmente nel perentorio invito alle tessitrici pigre (*lagnusi*) a riprendere il lavoro: «Sant'Agati lagnusi filati / Chi li festi su' passati» (p. 62).

⁵⁶ Una serie di motti carnevaleschi ci restituisce forse la genesi (di forma e non di significato) della nominazione di comare Venera: «Lu Joviri Zuppiddu, / Cu 'un havi dinari / si 'mpigna l'aneddu. Lu Vénari Zuppiddu, / Cui nun ha dinari, mali è pr'iddu» (pp. 36-37). Giovedì *Zuppiddu* è il quartultimo giovedì di carnevale, spiegava il Pitrè. Più labili le attestazioni di personaggi secondari, quali il segretario: «Pri Santu Silvestri (31 Dicembre) / La nivi a li finestri» o del beccaio Peppi Naso: «Amicu di Mirtu e *cumpari di Nasu*, / Unni li vidi teniti d'arrasu (p. 132). Anche il sindaco potrebbe trovare una rispondenza onomastica «Pri Santu *Cruci* (14 Settembre) pani e noci», perché, chiariva il Pitrè, «le noci sono mature. In qualche comune delle province meridionali per trastullo si dice ai bambini: Santa Croce, pane e noce; Fichi secchi e vino dolce. Per Santa Croce, pane e noce. Tosc.» (ivi, p. 51). Da Mastro Croce Callà a zio Crocifisso: «Crocifissu vecchiu non ha chhiù 'ncensu», che era proverbio schedato regolarmente dal Verga nell'inedito elenco di formule tratte dal Pitrè.

artistica⁵⁷, all'interno del relativo codice formale e semantico⁵⁸. Dotati dunque di una qualche implicazione socio-culturale⁵⁹, e riassumibili creativamente dall'autore, mantengono nella configurazione espressiva apparentemente statica, una densa e dinamica figurazione significativa: « Il topos è una forma che può venir riempita di volta in volta di un contenuto inteso attualmente (come un vaso, ricolmo ora di acqua ora di vino) »⁶⁰. Strenue prove stilistiche, da non sopravvalutare né tantomeno sottovalutare semanticamente, i *loci* vanno sempre letti e commisurati interpretativamente al contesto, di cui portano e precisano il valore storico e attuale⁶¹.

La considerazione si attaglia anche al Verga che, riappropriandosi dei *loci communes*, non ha esitato certo ad alterarne la formulazione o il valore semantico. Se dunque gli stereotipi — nel senso più vasto ed elastico del termine — si collocano tra gli istituti animatori del discorso narrativo verghiano, non per esaurirsi in paradossi o *loci amoeni*, o attestarsi in durezza epidittiche, ma per riempire semmai le cellette vuote del senso cosiddetto comune, occorrerà scrutarne da vicino la viva articolazione significativo-espressiva, nelle due consuete rubriche di *riletteralizzazione* e *rimotivazione*.

⁵⁷ Proprio sull'*inventio*, quale ritrovamento memoriale di stampo platonico, e non atto pro-creativo d'immagini insiste il Lausberg che imposta la definizione dei *loci* in senso argomentativo-persuasivo: « le idee adatte al discorso esistono già come *copia rerum* nell'inconscio o nel subconscio dell'oratore e devono solo essere richiamate alla memoria da un'abile tecnica e possibilmente da un continuo esercizio ». Si precisa tuttavia che « La generale preesistenza dei pensieri da ritrovare non esclude una originalità (*ingenium*) dell'oratore o dell'artista » (H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, 1969, p. 30).

⁵⁸ Dopo aver definito efficacemente i *topoi* come materiali generici « di facile presa », ricordandone la memoria ubicativa di matrice aristotelica, il Marchese puntualizza che la *topica* è « il codice di queste figure vuote, stereotipi, temi consacrati, enunciazioni convenzionali » (cfr. *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, 1978, p. 278).

⁵⁹ Più pertinente per noi la definizione estensiva all'ambito letterario del Curtius, che vede nel *topos* « una idea 'infinita' (formulata nella sua forma infinita o non formulata), che è diventata patrimonio comune per lo meno di certi strati sociali, in una certa area culturale, per mezzo della educazione scolastica e della tradizione letteraria, o per effetto di analoghe istanze educative, e che viene poi usato finitivamente da uno scrittore in rapporto al suo oggetto di trattazione finita » (Cfr. E. R. CURTIUS, cit. in H. LAUSBERG, op. cit., p. 59).

⁶⁰ E. R. CURTIUS, cit. in H. LAUSBERG, op. cit., p. 59.

⁶¹ « Il lettore che, ignorando il topos, ritiene la formulazione finita dello scrittore una prova occasionale, del tutto originale, dello scrittore, e quindi la sopravvaluta semanticamente, sbaglia alla stessa maniera del lettore che, annoiato dalla conoscenza del topos, ritiene la formulazione finita dello scrittore solo un giro a vuoto di nessuna importanza semantica » (E. R. CURTIUS, cit. in H. LAUSBERG, op. cit., p. 59).

2.1. *Riletteralizzazione*. Fra le tendenze compositive più caratterizzanti dei testi in poesia, e soprattutto in prosa, Aldo Rossi additava proprio la « riletteralizzazione della metafora » ottenuta dagli scrittori, fra cui in prima linea il Verga del *Mastro*, mediante intacco formale e ribaltamento semantico di moduli stereotipati⁶².

Dalla larga esemplificazione raccolta basta qui dare una concisa presentazione di reperti.

OH CHE BEL MESTIERE FARE IL CARRETTIERE!

Il *refrain* della nota canzonetta popolare viene parafrasato da 'Ntoni:

e come incontrava i carrettieri che andavano seduti sulle stanghe — *Bel mestiere* che fanno! — borbottava — vanno in carrozza tutto il giorno! (pp. 224-225).

e poi, con ribaltamento prospettico, da « quello del carro dell'asino »:

Alfo [...] rimaneva a chiacchierare della *bella cosa che era il fare l'oste, un mestiere* col quale si ha sempre il suo guadagno (p. 85).

La perifrasi anaforica avrà ancora molta fortuna nelle lamentele di 'Ntoni, generata però dal calco di schemi formulari quali « Contentati di quello che t'ha fatto tuo padre » o « Fa l'arte che sai, che se non arricchisci camperai »:

Che bel mestiere gli aveva insegnato suo padre a colui, di far denari coll'acqua delle cisterne! Ma a 'Ntoni suo nonno gli aveva insegnato il mestiere di rompersi le braccia e la schiena tutto il giorno... (p. 354).

⁶² Cfr. ALDO ROSSI, op. cit., p. 58 e sgg. Elaborando una complessa scala di configurazioni espressive (calco su uno schema formulare; prolungamento o sospensione della metafora; allusioni ecc.) e richiamando l'attenzione sulla posizione discorsiva (iniziale o centrale e perciò generativa; finale, tendente alla clausola) lo studioso adduceva precisi esempi di poeti (Pascoli) e narratori (Collodi, Boccaccio). Ricordiamo una pregnante citazione dal *Mastro-don Gesualdo*: « quando il canonico Lupi violentemente dissuade don Gesualdo a sparare con lo schioppo contro la folla inferocita: «...Colle armi da fuoco non si scherza!» che naturalmente è calcato sullo schema del modulo dove gioca la metafora *fuoco* \approx *amore* 'Con il fuoco non si scherza' » (ivi, p. 58).

FAR IL BUCATO DELLA COSCIENZA

Il modo di dire toscano « far il bucato della coscienza »⁶³ è adattato alla lettera contestuale, per denotare la bigotteria dell'ostessa:

La Santuzza andava a confessarsi ogni domenica, e ci stava un'ora col naso alla graticola del confessionario, a *risciacquarsi la coscienza*, che amava tenerla *pulita meglio dei suoi bicchieri* (p. 257).

Nella formulazione genuina, la metafora ritorna in *Cavalleria rusticana*

Santa aspettava ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario, dove *Lola stava facendo il bucato dei suoi peccati*⁶⁴.

Il confronto rivela la precisa volontà del consumato stilista che ci si viene rivelando il Verga, di rispettare le pertinenze contestuali, modificando l'immagine, calzante per la « casalinga » Lola e riadattandola alla ipocrita beghina, nella cui mentalità la coscienza « pulita » (e si noti l'implicazione con l'altra metafora stereotipata (« aver la coscienza pulita ») si identifica con i bicchieri, come tradisce il paragone e più esplicitamente un falso atteggiamento puritano:

La Santuzza, mentre *risciacquava i bicchieri*, si voltava dall'altra parte, per non sentire le bestemmie e le parolacce che dicevano (p. 255).

TIRARE LA CARRETTA

Concretizzato con referenza letterale esplicita nei primi due, e implicita nel terzo esempio, all'asino di compare Alfio, il modulo è rievocato da 'Ntoni nello struggente colloquio colla madre:

Bene, seguirò a fare come l'asino di compare Mosca, che quando non ne può più di *tirare la carretta* lo butteranno a crepare in un fosso (p. 298).

⁶³ Cfr. RIGUTTINI-FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, 1875, s.v. bucato: « *Far un bucato della coscienza*, si dice scherzando dell'andarsi a confessare ».

⁶⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 194.

e dal narratore:

e ognuno a questo mondo è fatto per pensare a *tirare la carretta* che gli ha data Dio, come l'asino di compar Alfio, che adesso faceva chissà cosa, dopo che era andato in mano altrui (p. 431).

o, con espansione compensativa della mancanza del referente contestuale, ancora da 'Ntoni:

Almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla [...], e degli altri che non hanno niente, e *tirano la carretta coi denti* per tutta la vita? (p. 336-337).

Sul piano espressivo è da sottolineare l'impegno a mantenere qui il sostantivo, e pertanto l'integrità formale, mentre altrove il Verga non esita a sacrificare rima e ritmo nella traduzione del proverbio *carrettu, catalettu* in « carro, cataletto » per eccessivo scrupolo lessicografico⁶⁵; e ancora la convergenza col modulo sinonimico « tirar la vita coi denti » nell'ultimo esempio.

BUTTARSI DALL'ALTO PER QUALCUNO

Spesso la riletteralizzazione è giocata su una specificazione che determina la formula, come nel caso presente (vedi l'espressione dialettale *jtтары dō jautu* che corrisponde all'italiano 'buttarsi in mare', sottinteso 'per qualcuno')⁶⁶, la quale, pur mantenendo la connotazione iperbolica, è riferita ed inserita nel contesto toponomastico:

ma per padron 'Ntoni ei [Piedipapera] si sarebbe *buttato dall'alto del Fariglione*, com'è vero Iddio (p. 19).

⁶⁵ Il Rigutini sanciva la differenza tra il *carretto* trainato a mano e il *carro* a trazione animale. Sull'ipercorretta traduzione verghiana avrà giocato il conflitto col siciliano *carrettu*. Per maggiori particolari si veda G. NENCIONI, *Lessicografia e letteratura italiana*, in « Studi di lessicografia italiana », vol. II, 1980, che a p. 27 fa appunto riferimento a questo esempio.

⁶⁶ Per questa ed altre citazioni di moduli dialettali la trascrizione dialettale è approssimativa, nel senso che non è informata a criteri dialettologici o fonetici, estranei allo spirito e al tema dell'indagine, avendo i riscontri una mera funzione referenziale.

CASCARE IL CUORE

Sinonimo di 'scoraggiarsi', nel testo verghiano il modulo ha una sottolineatura letterale, che ne abbassa notevolmente il senso allusivo:

[a 'Ntoni] gli *cascava il cuore per terra* a pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì (p. 349).

ESSERE IL BRACCIO DESTRO DI QUALCUNO

La motivazione della formula è invece inserita nell'economia della casa ed è reinterpreta metonimicamente da 'Ntoni per elogiare la fidanzata:

Voi siete sempre in faccende, comare Barbara [...], e siete il *braccio destro della casa* (p. 107).

Il senso comune, 'essere l'esecutore fedele ed insostituibile di qualcuno' è stato evidentemente modificato, con il riferimento alla 'casa', ad una entità astratta e collettiva.

FILARE DRITTO

Per misurare l'avanzamento della figura dal semplice piano denotativo a un emblematico grado connotativo è di grande interesse confrontare la presentazione di Bastianazzo come un omaccione che

grande e grosso com'era *filava dritto* alla manovra comandata (p. 2).

con le stesure precedenti reperibili ne *La Marea*:

Bastianazzo [aveva preso il suo cappotto e la sporta della spesa] ed era andato dove gli avevano detto di andare giacché ei *filava sempre dritto* alla manovra comandata, da buon figliuolo e da buon marinaio (c. 14)

[padron 'Ntoni] gli aveva proposto l'affare dei lupini, e del resto ei

diceva sempre di sì [da buon figliuolo e da buon marinaio], e *filava sempre dritto* ad eseguire la manovra che gli era comandata, da buon figliuolo e da buon marinaio (c. 15).

Da un contesto schiettamente letterale (si veda l'allusione al cappotto e alla sporta) la struttura modulare si evolve in compiuta metafora, giocata sull'intreccio semantico e sul chiasmo tra il cliché *filare dritto* della gerarchia familiare (« da buon figliuolo ») e dell'ordine militare (« da buon marinaio »), quest'ultimo ribadito dalla espansione specificativa già nel primo esempio (« alla manovra che ecc. »), poi amplificata nel secondo (« dritto ad eseguire la manovra, ecc. »). Non è secondario ai fini dell'acquisizione stilistica definitiva, che anche lo spostamento situazionale della figura dal contesto episodico del negozio dei lupini ne *La Marea*, assurga a tratto comportamentale assoluto del figlio di padron 'Ntoni, ne *I Malavoglia*.

2.3. *Rimotivazione*. Tra i casi più salienti e riassuntivi della problematica qui affrontata, si colloca la vicenda testuale dello stereotipo « averci una spina nel cuore », che dalla semplice connotazione del pensiero rimordente per la morte di un congiunto (Bastianazzo per padron 'Ntoni; Luca per la Longa, che si rimprovera di non averlo accompagnato alla stazione), culmina nella rimotivazione simbolica del proverbio:

CHiodo scaccia chiodo

La Longa diceva che lo spavento le aveva messo un gran rimescolio nel sangue e nella testa, ed ora le pareva di non averci più davanti agli occhi quei due poveretti che erano morti, e sino a quel giorno le eran rimasti *come due spine dentro il petto*, tanto che era andata a confessarsene con don Gianmaria. Però il confessore le aveva data l'assoluzione, perché coi disgraziati succede così, che *una spina scaccia l'altra*, e il Signore non vuole ficcarcele dentro tutte in una volta, perché si morirebbe di crepacuore (pp. 268-269).

L'esempio, emblematico del processo di rimotivazione, chiarisce appieno il senso del fenomeno che si vuole evidenziare, fondato appunto sulla rivitalizzazione di figure stereotipate e desementizzate dall'usura espressiva.

VENDERE A PESO D'ORO

Il modulo si vivifica nella identificazione metonimica della *Signora* e della Santuzza, le quali, secondo Venera Zuppidda, che lo sancisce col proverbio « l'arte è parentela »,

facevano denari allo stesso modo, gabbando il prossimo, e *vendendo l'acqua sporca a peso d'oro* (p. 57).

La patente allusione al trucco dell'ostessa di « crescer l'acqua nei barili », quando aumenta il prezzo del mosto (p. 85), e all'arte dello speciale di « far denari coll'acqua delle cisterne », è poi iperconnotata nella battuta di don Gianmaria al suo rivale in ' politica ':

E voi che capitale ci mettete in quell'acqua sporca che vi fate pagare a sangue d'uomo? (p. 374).

ASPETTARE UN FIGLIO

Persino sintagmi bloccati del linguaggio ordinario, privi di qualunque implicazione figurativa acquistano spessore connotativo ne *I Malavoglia*. È appunto il caso del modulo in esponente, rimotivato nell'allusione a Mena, costretta all'estremo sacrificio della rinunciata maternità dalla colpa della sorella:

s'era messo il cuore in pace, *aspettando i figliuoli della Nunziata* per far la mamma (p. 455).

2.3.1. *Rimotivazione simbolica*. In alcuni esempi, pochi ma significativi, la rimotivazione accende una connotazione simbolica più che figurativa, con referenze religiose, benché la religione fosse ridotta nel « fondamento dei caratteri locali pei Malavoglia » a « superstizione, accomodata al tornaconto materiale »⁶⁷. E forse lo sarà per zio Crocifisso, ma non lo è certo per padron 'Ntoni, o Alfio o Mena, che traggono indicazioni simboliche dalle stelle. Così il nonno ' legge ' un triste presagio nell'eccessiva luminosità degli astri:

⁶⁷ Cfr. L. PERRONI, *Preparazione...* cit., p. 116.

Il nonno s'affacciò 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! (p. 45).

mentre lo stesso segnale simboleggia le speranzose aspettative alla partenza di Bastianazzo:

In quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e *la stella della sera era già bella e lucente*, che *pareva una lanterna appesa all'antenna della Provvidenza* (p. 16).

Il valore connotativo si fa più perspicuo con il confronto delle varianti della *Marea* (c. 54):

e la stella della sera era bella e lucente, mentre riapparivano le barche, [e sulla vela della Provvidenza], che pareva una lanterna appesa all'antenna della Provvidenza e le ragazze facevano come uno stormo, *così le anime del Purgatorio gli avessero a far lume e stessero a guardarla per mostrargli il cammino*.

Le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana e la stella della sera era bella e lucente, che pareva una lanterna appesa sulla vela della Provvidenza, *così le anime del Purgatorio gli avessero a far lume per mostrarle il cammino!*

L'identificazione simbolica delle stelle con le anime penitenti, d'origine popolare, ritorna peraltro nella lirica allusione di Mena in idillio con Alfio:

— Guardate quelle *stelle che ammiccano lassù!* Ei dicono che sono le *anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso* (p. 43).

riferimento che il carrettiere subito raccoglie, e a sua volta rimotiva in allusione amorosa più concreta ed elementare:

— Sentite, — le disse Alfio dopo che ebbe guardato 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 (pp. 43-44).

Ancora le stelle ritornano con una allusione indiretta nella chiusura del cap. II, che coincide con l'avvio dell'azione narrativa:

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant' Andrea (p. 44).

Un altro elemento, quasi di segno opposto, compare nel romanzo assunto a significazione simbolica, il vento, che con una personificazione di stampo antropologico esprime poteri demoniaci, peraltro già collaudati nella tradizione:

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte (p. 45).

La personificazione animata rende perfetta l'identificazione *vento-diavolo*, ancor più rincarata dall'azione simbolica di « scuotere le imposte », e poi confermata dalla superstiziosa interiezione della Santuzza:

— *Ci sono i diavoli per aria!* — diceva la Santuzza facendosi la croce coll'acqua santa (p. 49)

e dal gioco dei monelli che

si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che *pareva ci avesse il diavolo in poppa* (p. 46).

Una simbologia sottile di carattere lirico riveste anche la descrizione letterale del varo della *Provvidenza*,

era un bel *sole* d'inverno, e i campi erano verdi, il mare *lucente* e il cielo *turchino* che non finiva mai. Così tornano il bel *sole* e le dolci mattine d'inverno anche per *gli occhi che hanno pianto*, e li hanno *visti color della pece*, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza* che era bastata un po' di *pece e di colore*, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte (p. 129).

L'insistita immagine dell'occhio, con i relativi referenti di luce e colore, e di lagrime e infine di morte, si salda mirabilmente, grazie

al riuscitissimo gioco verbale delle cose (« bel sole », « dolci mattine ») che « tornano per gli occhi che hanno pianto », alla figura generatrice del « rinnovamento » e della rinascita.

2.4. *Riletteralizzazione e rimotivazione.* In alcuni luoghi, l'intrico di lettera e figura è talmente addensato che è impossibile estrarre l'effettivo valore polisemico, sicché sarà lecito parlare, approssimativamente, di reduplicazione espressiva e semantica.

PRENDER PER ORO COLATO

Lo stereotipo è abilmente piegato, nel sintagma e nel significato, a denotare da un lato la « letterale » dabbenaggine di Brasi abbagliato dalle finte gioie della Mangiacarrubbe:

La Mangiacarrubbe dal canto suo stava alla finestra, e cambiava ogni giorno fazzoletti di seta, e *collane di vetro*, come una regina.

— Tutto quello che aveva lo metteva alla finestra — andava dicendo la Zuppidda, e quel bietolone di Brasi *prendevo tutto per oro contante* (p. 324)

e dall'altro l'affannosa caccia dell'usuraio ai gioielli (veri) avuti in pegno dai debitori morti di colera:

Ora Campana di legno, per non saper che fare di tutti quegli anelli e di quegli orecchini rimastigli in pegno, si maritava con la Vespa; [...] — Non è vero che se la piglia per gli orecchini, — diceva Piedipapera, [...] *Gli orecchini e le collane alla fin fine son d'oro e d'argento colato*, e avrebbe potuto andare a venderli alla città (p. 338).

La diversa scelta lessicale, francesizzante nel primo caso (cfr. *prendre pour argent comptant*), rimarca la duplice connotazione dello sprovveduto figlio di padron Cipolla, adescato « letteralmente » dalle collane di vetro e figuratamente dalla falsa modestia della futura moglie; mentre per il più avveduto zio Crocifisso, coinvolto in una analoga situazione di accalappiamento dalla Vespa, non c'è margine a un inganno sul versante economico, e il senso letterale rimane inalterato.

RENDERE UN SERVIZIO

Ancora su una *variatio* è giocata la trasposizione lettera-figura nella doppia occorrenza di questo modulo nelle parole di compare Alfio, sempre in cerca di un « secondo lavoro »:

Adesso lo zio Crocifisso mi fa *fare le faccende di casa*, perché non vuol più sentir parlare del figlio della Locca, dopo che l'altro fratello gli *fece quel servizio* che sapete col carico dei lupini (p. 77).

Il gioco semantico-formale è facilitato dalla polisemia del modulo siciliano *fari un sirvizzu* (ora in senso letterale e positivo ora in senso metaforico e negativo)⁶⁸.

MENARE IL REMO

La metafora marinaresca, che anima una delle massime vitali di padron 'Ntoni, presenta per tutto lo sviluppo dell'azione un vero circolo tra senso letterale e senso figurato. Se ne possono seguire le sequenze, diversamente implicate ora sul piano denotativo, ora sul piano connotativo e infine denotativo-connotativo insieme.

Dalle occorrenze letterali nelle scene di pesca

diceva 'Ntoni, *menando il remo* adagio adagio perché la corrente non li facesse derivare dal cerchio delle reti, mentre il nonno pensava a tutte quelle cose (p. 229).

Dopo che avevano buttato le reti, lasciava Alessi a *menare il remo* adagio adagio per non far deviare la barca, e si metteva le mani sotto le ascelle (p. 295).

ai due esempi figurati, il primo sottolineato dal gesto allusivo di « mostrare il pugno »

⁶⁸ La frase metaforica ritorna in forma normalizzata nella battuta di Pizzuto, volta a incoraggiare Piedipapera a battersi con 'Ntoni per conto di don Silvestro: « *Gli rendereste un famoso servizio*, e ve lo fareste amico per davvero (p. 169) ». La fonte della traduzione verghiana potrebbe essere il *Vocabolario siciliano-italiano* di S. MACALUSO-STORACI (Siracusa, 1875), che chiosava appunto il sic. *sirvizzu*, con *faccenda*, *servizio*.

Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro (p. 2)

e il secondo, direttamente ad esso collegato con un richiamo esplicito:

Ce n'è di tutti. — Non ve l'avevo detto che per *menare il remo* bisogna che le cinque dita della mano si aiutino l'un l'altro? (p. 277).

2.5. *Calembours*. Infine una categoria in appendice agli stereotipi possono considerarsi i *calembours*, autorizzati dalla 'finitezza' formulare (per dirla col Curtius), e dall'incertezza o manovrabilità semantica delle figure topiche, o a volte anche culturali. Così il nome di compar Alfio (che a sua volta potrebbe dirsi motivato dalla metafora dialettale *essiri 'na musca*, 'esser solo completamente, ad abitare una casa o ritrovarsi da solo in genere') suggerisce allo zio Santoro un'arguta risposta alla richiesta di zio Crocifisso di sorvegliare la nipote:

— Sentite, compare Santoro, se *vedete* da queste parti mia nipote la Vespa, quando Alfio Mosca viene a portare il carico del vino a vostra figlia la Santuzza, state a *vedere* cosa fanno fra di loro; — e lo zio Santoro, col rosario in mano e gli occhi spenti, gli diceva di sì, che non dubitasse, che era lì per questo, e non *passava una mosca* che ei non lo sapesse (pp. 83-84).

La stessa sorte tocca a Mena, sul cui nomignolo di *Sant'Agata* ironizza la Vespa:

Bella *santa* da attaccarsi al muro quella Mena! [...], la vogliono dare a Brasi Cipolla, e seguita a civettare con questo e con quello! (p. 173).

Il gioco verbale è aumentato dal ribaltamento sarcastico dello stereotipo dialettale *'na santuzza 'mpicchiata ô muru*, allusivo all'abitudine di incollare al muro le immagini dei santi.

Così lo speciale insiste sull'anfibologia del nome della barca di padron 'Ntoni, appena ripescata dopo il naufragio dei lupini:

— *Bella provvidenza* che avete! (p. 89)

dove la minuscola ricalza la diminuzione del bene patrimoniale e

veicolo di sussistenza della famiglia, e sottolinea enfaticamente la fallita avventura dell'affare. E ancora prosegue la tirata ironica, rafforzata dagli strampalati agganci politici:

Una Provvidenza rattoppata! — sogghignava lo speziale — sciroppo d'altea, e mucillaggine di gomma arabica, come la Monarchia costituzionale. Vedrete che gli faranno pagare la ricchezza mobile a padron 'Ntoni (p. 128).

Sulla stessa tecnica della generazione di immagini si fonda l'amara ironia di 'Ntoni:

Sacramento! [...] siamo sempre *come i pulcini nella stoppa*, ed ora mandano l'usciera *per tirarci il collo* (p. 112).

Più sottile l'artificio in un esempio di marca metonimica:

Piedipapera per difendere don Michele andava dicendo che se l'era meritata, la medaglia e la pensione, per questo si era buttato all'acqua sino a mezza gamba, con tutti gli stivaloni, per salvare la vita ai Malavoglia, vi par poco? tre persone! ed era stato a un pelo di *lasciarci il cuoio* anche lui (p. 252).

Forse eccessivamente sottile l'aggancio tra *stivaloni* e *lasciarci il cuoio*, variante non certo casuale del sinonimico *lasciarci la pelle*.

Come è facile vedere, si scopre e trova consistenza una vena d'arguzia insospettabile per finezza e continuità nel Verga dei *Malavoglia* (numerosi *calembours* si ritrovano agevolmente pure nei cosiddetti romanzi fiorentini); e che essa sia autentica e primaria è provato dalla stessa scrittura schematica degli abbozzi: « Lo zio quando si accorge di non poter ottenere la chiusa finge di ingelosirsi di Alfio Mosca per *tirarsi indietro dalle sue mezze parole* »; « La Vespa è attaccata alla sua chiusa *come la sua ancora di matrimonio* », ecc.

3. *Figure semantiche*. Al di fuori della stereotipia, il gioco ri-letteralizzazione/rimotivazione si ripropone nelle figure semantiche, o figure di parola, intese, come s'è avvertito, non quali statici e isolati coaguli di senso traslato, ma come dinamici procedimenti sintagma-

tici impegnati in processi di figurazione⁶⁹. Senza prescindere dal contesto, la funzionalità dei tropi⁷⁰, sarà individuata a seconda che essi siano adibiti a innescare spirali figurative inerenti alla situazione (metafora), o a suscitare vistosi effetti di concretizzazione (metonimia), ovvero infine a concorrere alla particolarizzazione descrittiva (sineddoche).

Un ruolo per nulla secondario rivestirà poi l'ironia, il cui meccanismo di opposizione semantica, fondamentale nei testi letterari in genere, traduce e guida nella scrittura verghiana il passaggio dal senso letterale al traslato.

3.1. *Metafora*. Per comodità di schema, l'esame ha inizio con la metafora, attribuendo ad essa il valore definitorio di trasferimento più che di sostituzione integrale di significato⁷¹. Per brevità, ed anche per evitare una eccessiva e facile semplificazione di un fenomeno che è ancora da approfondire, se ne daranno qui pochi esempi rappresentativi.

Assai produttiva in tal senso l'identificazione simbolica ed insieme reale della *casa* e della *barca* nella coscienza della famiglia Toscano, essa stessa individuata dai beni patrimoniali (*quelli della casa del nespolo e della Provvidenza*, p. 1). I sintagmi deittici si fondono in una metafora assai pregnante di per sé nella referenza ai pescatori, e rinforzata da ben due stereotipi:

Perciò si doveva *aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo* (p. 13)

o, con potente ellissi:

Padron 'Ntoni adunque, per *menare avanti la barca* (p. 13).

⁶⁹ Dal semplice tropo, cioè, si passerà all'operazione figurale, seguendo la suggestiva ipotesi di Schofer e Rice, sempre integrabile dalla fondamentale interpretazione del Bally, che identificava metafora, metonimia e sineddoche con la trasposizione linguistica di secondo grado, o sostituzione rispettivamente del tutto con il tutto, della parte con la parte, della parte con il tutto, riflessa nell'ellissi sintagmatica del termine medio (metafora) o del determinato, assorbito dal determinante (metonimia e sineddoche); cfr. *Linguistica generale e linguistica francese*, cit., p. 169.

⁷⁰ Per la differenza tra le figure semantiche, in base ai meccanismi attivati nel testo e alle reazioni di lettura, vedi D. RICE e P. SCHOFER, *Tropes...*, cit., p. 109.

⁷¹ Cfr. D. RICE e P. SCHOFER, *Tropes...*, cit., p. 108; per una revisione dei rapporti delle tre figure, si veda poi l'ottima sintesi degli stessi autori nell'art. *Metaphor, metonymy synecdoche rivis(it)ed*, in «Semiotica», vol. XXI, 1977, pp. 121-149.

La metafora si presta pure a distorsione ironico-connotativa nelle parole di zio Crocifisso:

Non possono *menare innanzi quella barca rotta*, e cercano di maritare la ragazza (p. 207).

Il processo di figurazione si rintraccia retroattivamente nella *Marea*, con impiego della metafora, cui s'è sottratto il primo termine (*barca*), congiunta ad una sineddoche goffamente riletteralizzata:

Padron 'Ntoni che *reggeva il timone della casa*, doveva pensarci lui a quelle cinque *bocche che domandavano pane* (c. 13).

Ancora sul piano sintagmatico è da registrare la duplice occorrenza del nesso *pesci grossi* accompagnato dalla medesima concordanza verbale-predicativa; in senso letterale:

Sono quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l'acqua colle loro ruote, *i pesci* si spaventano e *non si fanno più vedere* (p. 39).

e in senso figurato:

I pesci grossi stavano sott'acqua durante la maretta, e *non si facevano vedere*, anche quelli che erano *teste di pesce* (p. 141).

Duplice il richiamo connotativo tra il primo e il secondo esempio: da una parte la significazione letterale insita nell'ellissi dell'attributo (*grossi*) si rimotiva nell'enunciazione di padron Cipolla (che è appunto uno dei *pesci* o *pezzi grossi* del paese), contestualmente al proverbio « Meglio testa d'acciuga che coda di tonno », parafrasato in forma denotativa: « L'acciuga è un pesce che ha più giudizio del tonno » (p. 39). Dall'altra il sintagma finale si riaggancia alla « rivoluzione delle conocchie », nel qual frangente appunto si tradurrà nella minacciosa invettiva della Zuppidda, nella quale s'è cercato anche un rinforzo allitterativo:

Ora volevano fargli la *festa* a tutte *coteste teste di pesce della malannata!* (p. 137).

Sul piano lessicale, la connessione reciproca di lettera e figura è complicata dalla polisemia, più insistente nelle metafore a parola unica e potenziata dal contesto situazionale. Si osservi, ad esempio, la rimotivazione del semplice *predicare* riferito al vicario, con stacco sintagmatico dei termini dell'azione:

Don Gianmaria dovrebbe piuttosto *far la predica* a sua sorella donna Rosolina (p. 29)

e riferito alla zitellona, con significativo scarto del verbo letterale, nella *Marea*:

le altre donne a poco a poco si erano messe a parlare fra di loro, e l'avevano lasciata sola a [*parlare*] *predicare* di tutto quello che sapeva fare (c. 34).

La correzione, dovuta intanto certamente a *variatio* col precedente *parlare*, è tuttavia pilotata dall'esigenza connotativa della parentela della donna col prete.

Sicuramente rimotivato invece è il lessema *pescare*, connotato nel contesto narrativo ittico in genere, e iperconnotato nell'episodio di 'Ntoni alla leva di mare:

Ma dopo un po' di tempo 'Ntoni aveva *pescato* un camerata che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vitaccia di bordo, della disciplina, dei superiori, del riso lungo e delle scarpe strette (pp. 11-12).

L'autografo della *Marea* dà la precisa vicenda della nascita del termine figurato:

Ma dopo un po' di tempo 'Ntoni aveva [*trovato*] *pescato* un camerata [*letterato*] che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vita di bordo, della disciplina, dei superiori, del riso lungo e delle scarpe strette (*Marea*, c. 26).

3.2. *Metonimia*. Senza addentrarci nelle laboriose definizioni della figura in base alla sua natura logica⁷², manteniamo la classica

⁷² Schofer e Rice tendono a limitare la metonimia a mero rapporto di causalità logica, spostando la dinamica di inclusione alla sfera della sineddoche, come nell'esem-

accezione di tropo fondato su rapporti di contiguità semantica. Nella presente analisi del resto, che punta sulla articolazione sintagmatica delle figure, importerà di più constatare il fenomeno chiave della immediata restituzione del termine letterale, contiguo al termine traslato.

Compare Tino [i Malavoglia] non voleva vederli più *nel battesimo porco* che quell'altro porco di don Gianmaria gli *aveva messo in fronte* (p. 208).

Efficacissima la dissolvenza della metonimia blasfema, realizzata attraverso la concatenata metafora deittica riferita al curato, e la parafrasi del gesto rituale, che a sua volta ricontestualizza termine e senso letterale.

Ancora, il rapporto tra termine primo (e significato primo), e termine metonimico (e senso figurato) è rivelato in uno dei passi più divulgati de *I Malavoglia*, che costituisce poi uno dei raccordi tra la *Marea* e *Fantasticheria*. Si confronti il brano della *Marea* (c. 18):

Il medico della leva quando si vide dinanzi quel pezzo di giovinotto, gli disse che aveva il difetto di essere piantato sui *larghi piedi* come il David di Michelangelo, ma i *piedi larghi* in certe giornate ce stanno meglio degli *stivalini stretti* sul ponte di una corazzata

con il testo definitivo dei *Malavoglia*:

Il dottore della leva, quando si vide dinanzi quel pezzo di giovinotto, gli disse che aveva il difetto di essere piantato come un pilastro su *quei piedacci che sembravano pale di ficodindia*, ma i *piedi fatti a pala di ficodindia* ci stanno meglio degli *stivalini stretti* sul ponte di una corazzata in certe giornate (p. 6).

Il paragone con il David di Michelangelo (*Davdi di rame* in *Fantasticheria*), soppresso ne *I Malavoglia* in obbedienza alla riduzione del tono discorsivo al registro popolare (*medico* > *dottore*; *piedi larghi* > *piedi fatti a pala di ficodindia*), introduce appunto la metonimia, complicata dall'antitesi (*piedi larghi* ~ *stivalini stretti*), sacrifi-

pio topico di *bere un bicchiere* (cfr. *Metaphor...*, cit., p. 137 e sgg.). Non è certamente il caso di immettersi in simili giri speculativi, che vanno segnalati come tentativi di avanzamento della problematica retorica.

cata nella versione definitiva all'icastica immagine del *pilastrò*, che avrà fortuna nella scrittura verghiana⁷³, e del successivo paragone metaforizzato aderente al paesaggio siciliano.

Tra le ipotiposi del colorito racconto di Lissa, si colloca una icastica metonimia, giocata sul disaccordo semantico di soggetto e predicato:

Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare, e si erano *annegati* dei *bastimenti* grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di *soldati* (p. 195).

La sostituzione del contenente al contenuto tradisce il duplice andamento, metaforico appunto nell'incongruenza tra il verbo e sostantivo, e letterale nell'immediato restauro del termine proprio (*soldati*).

L'esemplificazione potrebbe essere agevolmente arricchita, ma sempre con i medesimi risultati, che ribadiscono in termine generale il ruolo vistoso concretizzante della metonimia, anche sui livelli più elementari di scrittura. Si pensi, ad esempio, alla potente immagine di 'Ntoni alle prese con la burrasca, « coi capelli che *gli fischiavano al vento* » (p. 226), dove la semplice inversione di soggetto logico (*il vento fischiava tra i...*) e complemento locativo, instaura un processo figurativo, confermando quanto si diceva in apertura circa la concomitanza di procedimenti sintagmatici e operazioni significative.

3.3. *Sineddoche*. Nell'accezione più recente, la sineddoche sarebbe caratterizzata dal rapporto inclusivo di uno o più tratti semantico-referenziali⁷⁴. Senza cercare ulteriori complicazioni definitorie e in ossequio alla classica inclusione della parte nel tutto, ne *I Malavoglia* si riscontrerà di preferenza la sineddoche particolarizzante, secondo la regolare procedura del discorso descrittivo, ordinario e letterario⁷⁵; a cominciare dai nessi sintagmatici più semplici (si pensi al mirabile racconto dei reduci di Lissa, in cui ricorre l'efficace figura di spazio minimo « e se vedete *un po' di cristiano* in mezzo al fumo »,

⁷³ Nella *Storia dell'asino di San Giuseppe* uno dei pregi del puledro sarà proprio l'aver le zampe ritte e forti « come pilastri ».

⁷⁴ Per l'intera questione, si vedano i citati lavori di Rice e Schofer.

⁷⁵ La sineddoche costituirebbe un ottimo espediente per la compendiazione di dati e particolari descrittivi ai fini dell'economia e dell'efficacia comunicativa; a maggior ragione nel discorso letterario (Cfr. P. SCHOFFER e D. RICE, *Metaphor...*, cit., p. 124).

p. 198), a quelli più elaborati, di cui un esempio si ha nella sineddoche topica *vela* per *nave*, rimotivata, neanche a dirsi, nel riferimento alla *Provvidenza*. Al cap. X infatti si legge:

Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone, e l'orizzonte tutto irto di punte nere a levante, si vedeva sempre *la vela della Provvidenza come un fazzoletto da naso*, lontano lontano [...] e quando i sugheri scomparivano ad uno ad uno [...] [padron 'Ntoni] si metteva a chiacchierare coi nipoti dalla contentezza, che poi alla sera, la Longa e tutti gli altri li avrebbero aspettati sulla riva, quando vedevano la vela far capolino fra i Fariglioni (p. 227).

Esempio notevole non solo per la figura riletteralizzata dall'espansione specificativa (*vela della Provvidenza*) che restituisce in forma antonomastica il termine primo (*barca*), ma anche per l'immediata connotazione del paragone ellittico (il medesimo referente si ripete per la chiusa della Vespa, « grande *quanto un fazzoletto da naso* »), e per la rimotivazione sottolineata dalla metafora verbale (*far capolino*), allusiva alla personificazione della barca: è un esempio emblematico della riletteralizzazione delle figure di contiguità, basate sul restauro del termine letterale, non affidato al lettore, ma attuato in prima persona dall'autore ⁷⁶.

Un vero e proprio salto dal livello quotidiano a quello simbolico ha come protagonista una figura di illustre ascendenza dantesca, riadattata da padron 'Ntoni e riferita al nipote, già nella *Marea*:

Quando avrà provato il *pane salato* di fuori, non si lagnerà più della *minestra senz'olio* di casa sua (c. 23)

e passata poi ne *I Malavoglia*:

Quando avrà provato il *pane salato* che si mangia altrove, non si lagnerà più della *minestra* di casa sua (p. 9).

L'allentamento dei riferimenti concreti (*di fuori* > *che si mangia altrove*; *minestra senz'olio* > *minestra senz'altro*), che accentua espres-

⁷⁶ L'inclusione e quindi il riassorbimento dei tratti semantici e referenziali faciliterebbe nella sineddoche la restituzione immediata del termine assente (ivi, p. 140).

sivamente il calco dantesco (*lo pane altrui — che si mangia altrove*), è senza dubbio interessante ai fini della rimotivazione.

3.4. *Ironia*. Per completare il quartetto delle figure semantiche, occorre accennare brevemente all'ironia, riqualficata, come si diceva, nel suo ruolo significativo dal rapporto di opposizione di sensi, e figura chiave del discorso letterario⁷⁷. S'è avuto modo di notarne gli effetti nella rubrica dei *calembours*; basterà qui aggiungere un paio di esempi, relativi l'uno al mero ordine denotativo:

con un certo gruzzoletto [...] avrebbero saputo trovare a suo nipote *un difetto* da riformarlo [...] e il dottore della leva [...] gli disse che aveva *il difetto* di essere piantato come un pilastro [...] *Per disgrazia* il ragazzo era fatto con coscienza (p. 5)

e l'altro attinente al registro connotativo, con progressivo allargamento di figura nel passaggio dalla *Marea*

e [la Longa] teneva il ritratto nel canterano, sotto la campana del Buon Pastore, — che ci *diceva le orazioni*, — diceva la Mangiacarubbe, e si credeva di averci un tesoro (c. 25)

ai *Malavoglia*:

Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore — *che gli diceva le avemarie* — andava dicendo la Zuppida (p. 11).

La rimotivazione sarcastica, già acuita dalla sostituzione lessicale particolarizzante ed enfatica (*avemarie* per *orazioni*), è agevolata dall'eco dello stereotipo « tener sotto una campana di cristallo », anch'esso allusivo all'eccessiva premura materna.

3.5. *Gradatio*. Esaurito schematicamente il vasto repertorio delle figure semantiche, si presenta il campo delle figure di parola, delle quali si daranno qui solo alcuni dati esemplificativi.

Uno splendido esempio di *gradatio* si ritrova nel cap. III; tutti

⁷⁷ Ivi, p. 142 e sgg.

gli abitanti di Trezza si rifugiano in chiesa per il temporale fatale ai Malavoglia

Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che ci aveva in mare colla 'Provvidenza' e suo figlio Bastianazzo per giunta, e il figlio della Locca, il quale non aveva nulla da perdere lui, e in mare non ci aveva altro che suo fratello Menico, nella barca dei lupini (p. 46).

L'evidente progressione che traduce appieno la 'crescente' ansietà del vecchio pescatore per i suoi beni materiali, e per il suo unico bene affettivo, rimarcata dall'aggiunta determinativa (*per giunta*), trova corrispondenza antitetica nella spenta attesa del figlio della Locca, ribadita dallo stereotipo riletteralizzato « non aver niente da perdere ».

Il medesimo schema si ripete nella descrizione dell'usuraio, affannato per gli sfumati guadagni dei lupini:

Lo zio Crocifisso è andato a cercare padron 'Ntoni con Piedipera per fargli confessare davanti a testimoni che *i lupini* glieli aveva dati a credenza.

— Vuol dire che anche lui li vede in pericolo colla *Provvidenza*.

— Colla *Provvidenza* c'è andato anche mio fratello Menico, insieme a compare Bastianazzo (p. 54).

3.5. *Onomatopea*. Nell'espressività malavogliesca l'onomatopea riveste un ruolo importante, anche se limitato per numero di occorrenze. Basta citare i due casi più notevoli, il primo nato da un contesto letterale, come si presenta nella *Marea*

La madre mentre ribatteva il pettine sul telaio — uno! due! tre! pensava ai colpi di stantuffo della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le erano rimasti sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiavano ancora dentro il petto: uno! due! tre! (c. 22)

poi divenuto, rincarato nella sua sottesa sovrarationalità emotiva, nei *Malavoglia*:

La madre, mentre ribatteva il pettine sul telaio — uno! due! tre! pensava a quel *bum bum* della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le era rimasto sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiava ancora dentro il petto — uno! due! tre! (p. 9).

La simmetria tra sensazione acustica attuale e 'intermittente' risonanza sinestetica è connotata dalla figura onomatopeica, che sostituisce il termine letterale, smorzando l'allusione allo stereotipo interferente *un colpo al cuore* (cfr. il sintagma soppresso *colpi di stantuffo*), con il risultato di indubbia essenzialità.

Ancora, nel cap. IX, nel racconto di Lissa, retoricamente strutturato nell'ordine e impianto discorsivo, essendo dotato di prologo, argomento ed epilogo, una netta opposizione semantica e culturale è affidata all'onomatopea:

Dapprincipio, quando state sull'impagliettatura colla carabina in pugno, in quel gran silenzio, non sentite altro che il rumore della macchina, e vi pare che quel *punf! punf!* ve lo facciano dentro lo stomaco: null'altro [...] In terra è tutt'altra cosa. Un bersagliere che tornava con noi a Messina ci diceva che non si può stare al *pinf panf* delle fucilate senza sentirsi pizzicar le gambe dalla voglia di buttarsi avanti a testa bassa. Ma i bersaglieri non sono marinari, e non sanno come si fa a stare sul sartame col piede fermo sulla corda e la mano sicura al grilletto, malgrado il rollio del bastimento (pp. 198-199).

L'addensarsi dei tecnicismi non incide sull'icasticità delle immagini, e le due onomatopee scandiscono l'opposizione dei due suoni e del loro ritmo diverso, l'uno cadenzato dal « rollio » del bastimento, e l'altro disordinato e discorde. La connotazione linguistica traduce inoltre una connotazione culturale, relativa alla diversità delle pertinenze, nel sottolineare il maggior ardimento e l'abilità superiore del marinaio, ben vivi nella coscienza del soggetto parlante.

4. *Dileguo di figure*. Assai interessante si rivela il riscontro con *La Marea* per testimoniare lo spegnimento e il dileguo di figure sentite nella stesura definitiva come eccessivamente connotate: è il caso di uno scongiuro che compare nella *Marea* nell'episodio della partenza di Bastianazzo:

così le anime del Purgatorio gli avessero a far lume [...] per mostrarle il cammino! che il *presentimento nero della Longa* sarebbe andato ad [affogarsi] *annegarsi in mare*, e la poveretta non avrebbe [sparso] pianto tanto lagrime di poi (c. 54).

poi neutralizzato nella metafora « averci il cuore nero » ne *I Malavoglia*:

Maruzza se ne *sentiva sempre il cuore nero* (p. 15).

In questo caso è chiara di per sè l'attenzione del dato culturale, riflesso nell'interiezione volta a scongiurare un pericolo (*ô funnu di lu mari!*), riferita proprio a tristi presagi o a pensieri *neri*, che ha fatto cadere la più densa implicazione dialettale della prima lezione.

Parallelamente si pongono i casi di rinuncia, relativi ad alcuni nomignoli preventivati negli abbozzi, quali *Ecceomo* per don Gianmaria, *Ombra di Gufo* per Baco da seta (cfr. nota 45), e infine un curioso *Leccapiatti* per zio Crocifisso⁷⁸.

A parte queste sporadiche soppressioni, del tutto irrilevanti statisticamente, il tenore connotativo e, perché no?, simbolico della scrittura de *I Malavoglia* rimane ingente, fino a qualificarla nella sua intrinseca natura.

5. Come per ogni analisi basata sulla disamina di dati concreti, eterogenei ma afferenti alla stessa fenomenologia, sono d'obbligo alcune considerazioni generali intorno alla problematica emersa.

In primo luogo si constata che le figure culturali (o di tradizione popolare) sono caratterizzate, secondo il canone fissato dal Nencioni, dalla « modestia e banalità formale », che trae in inganno sullo spessore antropologico, sedimentatosi nell'arco secolare dell'esperienza storico-etnica, e quindi dalla significanza culturale propria delle strutture iperlinguistiche e antropologiche⁷⁹. Specificamente nella scrittura de *I Malavoglia* il processo si traduce in apparente modestia e banalità stilistico-espressiva, vera e propria emergenza di un *iceberg* semantico-connotativo.

Lo stesso vale per le figure topiche, che non solo sono investite da una abile rimotivazione allusiva e vivificante, ma estendono il proprio raggio figurativo negli altri due settori qui contemplati, ora rinforzando la portata etnologica o semantica *tout court* di un sopran-

⁷⁸ Cfr. G. B. GIORGINI, E. BROGLIO, op. cit., s.v. *Mangiafagioli*, chiosato appunto come voce « scherzosa » nella locuzione: *Fiorentini mangiafagioli, lecca piatti e ramaioli*. Più diretto il riscontro coi *Vicerè* di De Roberto, in cui, come si ricorderà, i *Leccapiatti* rappresentavano una vera categoria socio-culturale.

⁷⁹ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, cit., pp. 252-253.

nome, ora cooperando alla rivitalizzazione di traslati spenti in catacresi, o appiattiti nell'usura enunciativa degli stessi personaggi. Qualcosa di simile si è constatato anche per i proverbi, che restituiscono la motivazione di un soprannome, o accendono la connotazione di uno stereotipo, o infine trasmettono, per semplice interferenza sintagmatica, carica simbolica al più elementare traslato di parola.

Le figure semantiche a loro volta, che convivono e s'intrecciano con le figure culturali e topiche, appaiono più versate, per ovvi motivi, alla connotazione linguistica, conseguentemente al loro stabile inserimento nel contesto sia situazionale, che narrativo o enunciativo. Non è irrilevante in merito sottolineare la funzionalità dei tratti referenziali specifici ai singoli personaggi, dai sintomi patologici (quali la cecità di zio Santoro o la sordità di zio Crocifisso), che si trasfigurano in simboli psicologici, alle singole marche caratteriali, come la risonanza sinestetica dei dati soggettivi, che induce Maruzza a somatizzare le reazioni emotive (si pensi all'arsura notturna dopo il racconto di Lissa, o alle allusive notazioni del « sentirsi sullo stomaco » la somma dei lupini o altre preoccupazioni). Potremmo allora ricavare, dalla somma dei dati esperiti, che all'intreccio e amalgama sintagmatico-espressivo della lettera e della figura, corrisponda una sovrapposizione e assimilazione semantico-connotativa, intendendo la riletteralizzazione in senso lato, come aderenza alla lettera contestuale (si rammentino esempi come il « risciacquarsi la coscienza » della Santuzza, o il « buttarsi dall'alto del Fariglione » di Piedipapera per padron 'Ntoni, tanto per citare due casi estremi), e la rimotivazione come parallela selezione di tratti paradigmatici funzionali, sul piano macrostrutturale, al senso globale del testo.

In ogni caso riletteralizzazione e figurazione concorrono ad aumentare la densità del significato, all'« ispessimento di senso » condizione fondamentale per la polisemia⁸⁰: l'una infatti può considerarsi come fattore di efficienza, valvola di concretizzazione, in una lingua in cui tutto tende all'effetto e allo spicco denotativo e connotativo; e l'altra come tecnica di astrazione, intesa a portare — sempre e comunque internamente al contesto — fattori espressivi e semantici ad un più alto e specifico registro figurativo e simbolico.

⁸⁰ La proposizione è del fondatore della semantica; cfr. M. BRÉAL, *Essai de sémantique*, Paris, 1897.

La schematica esemplificazione qui offerta vale a confermare quanto si diceva all'inizio, che cioè nella scrittura de *I Malavoglia* il moltiplicarsi dei sensi, che la figura realizza mediante la propria e progressiva concrezione connotativa, è complementare alla povertà delle forme, alla semplificazione e scarnificazione della lettera. In tal modo la deficienza di significati è colmata dalla sovrimpressioni di significati, convalidando l'ipotesi che alla ristrutturazione sintattica, già constatata e verificata dalla critica, corrisponda una ristrutturazione semantica meno esposta, ma tutta ancora da scoprire e misurare.

In questo senso è chiaro che l'intreccio di lettera e figura connota lo stile dei *Malavoglia* come prodotto distintivo e inconfondibile di un 'attrito' linguistico e culturale, secondo la fortunata proposizione ascoliana. La grande conquista stilistica del Verga maturo non si pone perciò semplicisticamente come suprema dialettalità, ma soprattutto come potenziamento della valenza espressiva e semantica della parola, in un'operazione storicamente motivata e sintetizzata dallo stesso Ascoli: « Ciò non vuol già dire, che l'idiotismo e l'ingenuità della dizione vadano sbanditi perché una moltitudine di pensatori, associati ma non livellati, abbia cresciuto energia alla parola, ne abbia sprigionato molte facoltà imprima latenti, abbia creato, sublimando il genio nativo, quello strumento caratteristico delle nazioni che è lo stile »⁸¹.

⁸¹ G. I. ASCOLI, *Proemio* all'« Archivio glottologico italiano », nel vol. *Scritti sulla questione della lingua*, a c. di C. GRASSI, Milano, 1967, p. 33.

RICCARDO AMBROSINI

L'IMPERSONALE NEI *MALAVOGLIA*
DAL PUNTO DI VISTA DELLA CRITICA LINGUISTICA

L'analisi dell'uso dell'impersonale nei *Malavoglia* è argomento complesso che richiede un'esposizione ampia e una discussione attenta di passi: per tal motivo presenterò qui solo le conclusioni dell'indagine e, prima di tutto, preciserò cosa intendo dire con « impersonale ». Sotto questa definizione ho accolto le attestazioni di *si* seguito dalle forme verbali di 3^a persona, per lo più al singolare, anche se il Verga pone regolarmente il verbo al plurale quando è plurale il sintagma nominale che gli è riferito, evitando il tipo, pur popolare, « si dice molte cose »; poi, le attestazioni della 3^a plurale del verbo priva di soggetto esplicito o, in ogni modo, ricavabile da altri soggetti della frase: in questo ambito ho esaminato l'uso degli indefiniti *tutti*, *ognuno* e *nessuno* e del collettivo *la gente*; infine le attestazioni di locuzioni di « necessità e convenienza » (del tipo di *bisogna* e *è meglio*). Mentre ho trascurato gli impersonali « atmosferici », oltretutto pochissimi nel romanzo, ho esteso l'indagine all'uso del passivo, data l'affinità più volte evidenziata negli studi linguistici, tra questa diatesi e l'impersonale. Per completare, e non solo per verificare le affinità tra passivo e causativo sostenute nella bibliografia linguistica recente, ho esaminato anche l'uso di perifrasi causative, formate da *fare* (raramente da *lasciare*) seguito da infinito.

È ovvio che l'indagine muove dalla premessa che ci sono precise ed importanti relazioni semiotiche — se non, più semplicemente, deittiche — tra le finalità comunicative dell'autore e la forma dell'opera da lui scelta. Poiché queste relazioni, per non essere casuali, debbono avere una frequenza non trascurabile, mi è stato necessario uno spoglio — artigianale, sì, ma consentito dalle dimensioni limitate del testo — dal quale ricavare dati statistici. Questi hanno rivelato due insiemi quasi eguali di ca. 350 ricorrenze di forme con *si* e di

330 ca. di 3^a plurale senza soggetto espresso. Poiché l'edizione del romanzo di cui mi sono servito è di 236 pagine, e poiché ogni pagina contiene da 8 a 10 periodi, queste forme ricorrono mediamente ogni 3-4 periodi (indipendentemente dal fatto che si trovino in dialoghi o in parti narrative), con una frequenza che non mi sembra trascurabile. Poiché, però, sono consapevole dei limiti di una constatazione così freddamente numerica, ho cercato di esaminare se queste frequenze si organizzano in insiemi semantici che hanno un certo rilievo in singoli episodi e, infine, nel complesso dell'opera.

Per completare almeno in parte le informazioni statistiche relative alle locuzioni impersonali sopra accennate, ricorderò che di *me-glio* (e locuzioni similari) le attestazioni sono ca. 80 e quelle di *bisogna* (e affini) circa 40. Egualmente sulla quarantina si aggirano le attestazioni di forme passive del verbo, per lo più con valore stativo che del passivo dinamico le attestazioni sono piuttosto rare e, curiosamente, una decina di volte col verbo *pagare*. Varianti dialettali del passivo, invero rarissime, sono quella con *avere* (« a patto di averli restituiti », p. 42, cioè « a patto che gli fossero restituiti »; non è solo dialettale « Quando ci vado mi pare che il cuore l'abbia diviso in due », p. 152, che pure vale « che il mio cuore sia diviso in due », solo che si pensi che, con una costruzione infinitiva invece di quella con 'che + congiuntivo', la frase non presenterebbe difficoltà di accettabilità, « mi pare di avere il cuore diviso in due ») e quella con *volere* (« volevano prestati anche gli interessi », forse non casualmente nella stessa pagina). Tale questione, della quale mi sono occupato in altra sede, non ha qui rilievo. Non è rara, poi, la costruzione 'farsi + infinito', variante causativa del passivo, mentre è rara quella « percettiva », costituita da 'vedersi + infinito', con 4 attestazioni di cui 2 nella p. 184, « vedersi comandare » (e a p. 26 « vederselo rubare » e 213 « vistosi cacciare »). Quanto alla costruzione con 'farsi', ricorre una ventina di volte, specialmente con *vedere* (« non si faceva più vedere », pp. 83, 32, 237, 242), *pagare* (« farsi pagare il dazio », p. 215; « voglio farmi pagare », pp. 91, 203) e *mantenere* (« si fa mantenere dalla Santuzza », p. 192); la variante « permissiva » con 'lasciarsi' ricorre una quindicina di volte, specialmente in contesti del tipo di « non si lasciava prendere » (pp. 232, 242) e nell'opposto « si lascia mettere le gonnelle dalla figlia » (pp. 86 e 155), « si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe »

(p. 25), « si lasciava abbindolare » (p. 52). Approssimativamente quindi le attestazioni del passivo nelle sue varie forme (una con 'andare', « i forestieri vanno frustati », p. 96; nessuna con 'venire') sono una settantina.

Meno numerose — una trentina — sono le attestazioni di 'fare + infinito', che sembrano costituire un modo di dar rilievo al soggetto agente, per lo più una persona (come in « me lo fece dire a me prima », p. 93; « ti farei vedere se ho paura », p. 213; « non gli faceva mancare nulla », p. 236; « non ve lo farei mancare », p. 243), ma anche un'entità esterna in « Il vento faceva volare le foglie » (p. 37), « la sorte che ha fatto nascere tanti guai », p. 245. In qualche passo il causativo sottolinea la condizione di dipendenza della persona costretta a compiere l'azione: così nei passi ove ricorre « far fare », ad es. a p. 145 « Mi fanno fare qualche sproposito », p. 175 « gli faceva fare quello che voleva lui », p. 205 « era venuto apposta per farle fare i peccati ».

Se quello che ho esposto è il quadro formale in cui ho condotto l'indagine, è opportuno però ricordare che essa, fondandosi sulle risultanze delle analisi linguistiche sopra indicate, permette di formulare un'ipotesi interpretativa del romanzo secondo la quale, nei *Mala-voglia*, il Verga mette in risalto particolare l'estraniamento proprio del modo di pensare e di vivere di chi, come Padron 'Ntoni, crede al valore di un patrimonio culturale tradizionale che non è tanto formalmente anonimo (chi garantisce che è davvero *meglio* o che davvero *bisogna* ciò di cui si dice che è *meglio* e che *bisogna*?), quanto utilizza appunto la suggestione implicita nell'anonimato (e, dal punto di vista formale, nell'impersonale, soprattutto — come vedremo — esclusivo) per agire su scelte economiche ed esistenziali.

Dati i limiti di tempo, mi limiterò ad una scelta esemplificatoria e, per chiarire meglio l'argomento, comincerò con precisare quale utilità e quale funzione abbia la distinzione sintattica tra impersonale inclusivo ed esclusivo.

Anche se la distinzione formale non è sempre univoca né chiarissima, il primo è realizzato per lo più dalla 3^a plurale priva di soggetto e, nella maggior parte dei casi, dall'uso di *tutti* (con *ognuno* e *nessuno*) e *la gente*. Il secondo è, invece, realizzato con l'uso di *si*, sebbene non manchi una minoranza di passi in cui con *si* il Verga esprime un

impersonale esclusivo o, in ogni modo, di interpretazione ambigua. L'impersonale esclusivo indica, nella struttura formale del romanzo, il distacco tra il personaggio (quindi, un Malavoglia) ed un anonimato per lo più inclemente o ostile — o quanto meno, indifferente — verso il personaggio stesso. In alcuni casi, a questo anonimato si può dare un volto ed identificarlo, ad es., ora con l'autorità costituita e con la sua manifestazione più palese, « gli sbirri », ora con *la gente* di Trezza che preferisce escludere da sé i Malavoglia e criticarli — se a torto o a ragione si dovrebbe decidere caso per caso ma certo violando il principio — morale ed evangelico — del « non giudicare ».

Se l'impersonale esclusivo sfuma, quindi, nell'opposto del personaggio, privandolo dell'affetto e della comprensione che questo chiede per giustificare il proprio operato, l'impersonale inclusivo sfuma, invece, nella fonte del personaggio, cioè nell'autore che finge, così, di partecipare — anche affettivamente — all'azione che descrive. Ne nasce una sorta di discorso rivolto al lettore, quasi l'autore includesse se stesso tra i personaggi, con un procedimento non raro di inserimento nella narrazione e, insieme, di immediatezza comunicativa, direi allocutiva, del narrato stesso. Invece sono pochi i casi in cui il discorso diretto si inserisce in quello riportato, come ad es. a p. 141 « Andava dicendo che ... per questo si era buttato nell'acqua ... per salvare la vita ai Malavoglia, vi pare poco?, tre persone! », con l'esclamazione finale e la frase incidentale interrogativa con un *voi* che può riferirsi non alle sole persone alle quali Piedipapera « andava dicendo » tutto quello che, appunto, diceva; ed a p. 225 « [a Don Franco] rompeva le scarabattole dover comparire ... davanti a quella manica di giudici e di sbirri che uno ve lo mettono dietro la grata ... in un batter d'occhio » — ancora con un *voi* che, al di là dell'interlocutore, si rivolge al lettore. L'allocuzione al lettore è chiara anche nella frase di p. 122, « a quell'età [diciotto anni] il cielo ... azzurro vi ride negli occhi, e gli uccelli vi cantano nel cuore », in quella dal contenuto contrario di p. 126, « è inutile arrabattarsi da mattina a sera, e non trovare un cane che vi voglia », e persino all'interno di brani narrativi, come a p. 14, « Padron 'Ntoni ... era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci », a p. 16 « Nella ressa ... ci si dimenticava ... quello stringimento di cuore che si aveva prima » e a p. 21, « quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo ».

Proprio quest'ultimo passo ci permette di istituire un rapporto di gradualità tra narrazione diretta, quasi un discorrere dell'autore ai lettori presenti, e narrazione partecipata, in una sorta di paradossale autobiografia: infatti la frase precedente (« Il mare si udiva muggire ») e quella successiva (« i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare ... qualche vela sbrindellata », mentre « le donne ... si facevano il segno della croce, quasi vedessero ... la povera gente che vi era dentro ») recano i non rari *si udiva* e *si vedeva*, ciascuno con una trentina di ricorrenze, alcune delle quali simili tra loro, che non possono intendersi — come suggerirebbe appunto il fatto di ripetersi — un modo ingenuo di superare una difficoltà espositiva, sollecitata anche da modelli della letteratura francese¹ —, ma forse preferibilmente un tentativo di rendere immediata la descrizione, specialmente in momenti drammatici. Così, per 'udire', « si udiva il vento sibilare » (p. 132), « s'udì uno schianto » (p. 134), « s'udì una voce che gridava » (p. 134), « il mare si udiva ruggire » (p. 35), « Non si udiva altro che il brontolare del mare » (p. 218), « si udiva il mare che russava lì vicino » (p. 34), « si udì il fischio della locomotiva » (p. 81), « questa fu l'ultima sua parola che si udì » (p. 21; e v. oltre), « Si udivano passare ... dei carri » (p. 23), « si udiva il rumore di qualche carro » (p. 38). Se si considera che, di 'si sente', in questa stessa accezione le attestazioni sono solo due, eguali tra loro (« Non si sente nulla », pp. 218 e 219), e nel significato di « sentir dire », « sentir parlare » sono tre (« Comare Mena non si

¹ A questo riguardo mi sembra significativo il confronto con un passo della *Madame Bovary* di G. Flaubert (si cfr. l'ediz. « avec chronologie et préface par J. Suffel », Garnier-Flammarion, Paris, 1966, pp. 163-70), « On voyait passer et repasser les épaulettes rouges et les plastrons noirs ... Jamais il n'y avait eu pareil déploiement de pompe [Si noti che una traduzione it. reca a questo punto « Non si era mai visto »] ... L'on entendait de temps à autre retomber le marteau des portes ... Ce que l'on admirait surtout, c'étaient deux longs ifs couverts de lampions ... On lisait sur l'un ... Une longue file de campagnardes ... qui sentaient le lait quand on passait près d'elles ... On voyait se lever au vent ... quelque crinière blanche ... Alors on vit descendre du carrosse un monsieur ». V'è anche avvertibile la partecipazione narrativa: « Les ménagères vous heurtaient avec leurs grand parapluis ... Souvent il fallait se déranger devant une longue file de campagnardes ... Et quand on venait de la voir, elle ne manquait pas de vous apprendre qu'elle avait abandonné la musique ... Alors on la plaignait »; è legittimo pensare che con *vous* Flaubert intendesse rivolgersi all'immaginario lettore. Anche in *Salammbô* (Classiques Garnier, Paris, 1953) queste locuzioni non mancano, anche se variate tra *on voyait*, *on apercevait*, *on distinguait* per la percezione visiva, mentre quella acustica è limitata a *on entendait*; la stessa osservazione può farsi, invero, per tutta la *Madame Bovary*.

vede, non si sente », p. 25; « parolacce che si sentivano da un capo all'altro della piazza », p. 30; « non si sente più né *scia* né *vossia* », p. 113), si osserverà non solo che 'sentire' ricorre quasi sempre in dialoghi e in frase negativa e che ha generalmente significato diverso da 'udire', come rivelano gli esplicitanti « si sentiva dire », « sentir parlare » (il primo a p. 218 ed il secondo alle pp. 27, 233 e 235, con le ultime due attestazioni simili tra loro), ma che con « si udiva » e « si udì », indubbiamente più dotti, lo scrittore comunica al lettore la partecipazione ad una percezione qualificata rispetto al contenuto narrativo, come, secondo me, mostra la lugubre conclusione del I capitolo, « e questa fu l'ultima sua parola che si udì ».

Questo tono di partecipazione quasi lirica alla narrazione è evidente anche nelle attestazioni di 'vedersi', specialmente col verbo all'imperfetto: « si vedeva il lume nel cortile » (p. 29), « si vedeva il lumicino rosso » (p. 34), « si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata » (p. 35; e v. sopra), « come giunsero sul lido, davanti al mare nero, dove si specchiavano le stelle, ... e si vedevano qua e là le lanterne delle barche, anche 'Ntoni si sentì allargare il cuore » (p. 62), « Non si vedeva più il Nespolo » (p. 122), « si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* » (p. 128). Il sentimentalismo, che è esplicito in « Mena lo guardò negli occhi timidi, ma dove ci si vedeva il cuore » (p. 171), è contenuto nella frase tanto pregevole per la sintassi impressionistica « Il viatico andava anch'esso di fretta, nelle mani di don Giammaria, colla sottana rimboccata, e un ragazzo scalzo che suonava il campanello, perché mastro Cirino non si vedeva più » quanto danneggiata dalla continuazione lacrimosa (« Quel campanello ... faceva stringere li cuore »). A questo sentimentalismo fanno contrasto le due frasi eguali « non ci si vedeva più neanche a bestemmiare » (p. 132) e « Non ci si vede nemmeno a bestemmiare » (p. 128). Come è chiaro, il valore autonomo, di referenzialità biunivoca delle forme linguistiche, è limitato, ma non mi sembra si possa negare l'importanza che, nell'interpretazione, hanno forme con non lieve frequenza.

D'altronde, come non ho mancato di ricordare, il rapporto di biunivocità tra forma e funzione espressiva non è costante: ci sono, così, rare forme di 3^a plurale con valore inclusivo e (meno) rare forme con *si* con valore esclusivo. Per queste ultime mi limito a ricordare,

a p. 17, « Diceva che le donne ... scopano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro ..., e si vendevano delle pizze ... di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria ... non si sapeva come spendere un baiocco »: è qui notevole il passaggio dall'esclusivo « si vendevano » (ci saremmo potuti attendere « vendevano », senza « si », o eventualmente l'inclusivo « si compravano ») agli inclusivi seguenti (« non ci si poteva stare », « si andava all'osteria », « non si sapeva »). Inoltre, per contesti affini, le frasi a p. 163 « quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi », p. 127 « la gente non aveva ... da fare che ridere e spassarsi » — perché non « spassarsela »? — « senza pensare che il giorno dopo si tornava a fare quel che si era fatto in tutta la settimana » (riconosco, però, che l'esempio può apparire ambiguo), p. 45 « come si usa in città ». Infine si confronti « Se si sapesse che son venuto ..., sarei fritto » (p. 201) con « Se mi vedono qui perdo il pane » (p. 217). Tuttavia, ripeto, gli impersonali con *si* con valore esclusivo sono una minoranza, non diversamente dalle 3^e persone plurali con valore inclusivo, anch'esse a volte dubbie: ma cfr. « La Longa ... gli andava raccomandando ... di mandare notizie ..., che poi gli avrebbero mandato i soldi per la carta » (p. 15), « La Santuzza ... gli disse che ... erano stati costretti a cacciarlo fuori » (p. 211; ma non si dimentichi il séguito, col plurale esclusivo, « 'Ntoni cominciò a fare il diavolo, gridando ... che l'avevano messo fuori »), « gli giurava ... che se arrivavano a mettere insieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva li avrebbero presi a calci ».

Ma analizziamo ancora alcuni passi dai quali risulti chiaro questo rapporto — ripeto, prevalentemente biunivoco ma non sempre né necessariamente tale, con le conseguenze possibili per l'interpretazione. L'oscillazione prospettica tra personaggio (singolo o plurimo che sia), società e autore è chiara sin dalla prima fase del romanzo. V'è, anzitutto, la proposizione del tema: « Un tempo » — variante, in estrema analisi, del favolistico « C'era una volta », ma con un'implicita nostalgia, almeno analoga a quella delle favole, per quell'età lungamente remota — « i “ Malavoglia ” » — ma il cognome è messo tra virgolette perché, come si saprà tra poco, in origine era un soprannome — « erano stati numerosi » — con un trapassato prossimo,

necessario soltanto se si considera che quel tempo è ormai perduto —. Poi la qualifica del tema, « tutti buona e brava gente di mare » — ove ricorrono sia *tutti* che *gente*, cioè gli indefiniti che integrano il plurale, anch'esso indefinito, « numerosi » —, ed un chiarimento terminologico, quasi metalinguistico, « proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo ». Ma, ci potremmo chiedere, a chi sembrava? L'impersonale si riferisce ad un giudizio di *tutti*, si aggiunga, *gli altri* e corrisponde, appunto, a dire « quello che giudicavano (o anche “ che si giudicava ”) in base al significato del soprannome ». Quasi a non lasciare la questione nel vago, ecco una precisazione storica (o pseudo-storica): « Veramente » — ove si noti l'intervento dell'autore in difesa dei personaggi, con l'affermazione che lui conosce davvero come stanno le cose — « nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano ». Questa proposizione può valere come esempio del procedimento che chiamerei « spostamento del soggetto », del quale ci sono parecchie attestazioni nel romanzo e che consiste nell'affiancare all'impersonale — sia di 3^a plurale che, come qui, con *si* — un complemento di stato in luogo o di moto per luogo circoscritto che costituisce il soggetto logico del verbo. Anche in questo caso, infatti, la frase può tradursi con « il libro della parrocchia li chiamava Toscano » o con la frase passiva corrispondente, « erano chiamati Toscano dal (ed anche, nel) libro della parrocchia ». Però lo « spostamento del soggetto » appare più evidente quando il soggetto logico ha il tratto semico [+ umano], come ad es. « Nel paese si sapeva » (p. 101 e v. p. 120), « si seppe per tutto il paese » (p. 109), « A Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale » (p. 14), « l'avevano condotto in città fra gli sbirri » (p. 223).

Ma torniamo al brano che stavamo esaminando e che continua così: « Ma [che si allinea con precedente “ Veramente ”] questo non voleva dir nulla [Ci possiamo ancora chiedere a chi sembrasse che il soprannome non avesse alcun valore], poiché da che il mondo era mondo [adattamento condizionato dal contesto, che riprende l'iniziale “ Un tempo ”, della locuzione “ da che mondo è mondo ”, attestata in questa forma a p. 155, “ Da che mondo è mondo le acciughe si sono fatte col sale ”: coll'imperfetto la locuzione ha un significato dubbio, quasi potesse implicare che, oggi, il mondo non è più tale], all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre [riprende la locuzione esclusiva sopra discussa] conosciuti per Malavaglia ».

Si noti qui un altro « spostamento di soggetto », in luogo di « gli abitanti dell'Ognina ecc. li avevano sempre conosciuti ecc. », che sottolinea, con l'uso del plurale senza soggetto, la connotazione estraniante, quasi a dire che mentre, secondo quello che affermava il libro della parrocchia, il loro nome era Toscano e così avrebbero avuto ogni diritto di esser chiamati e di chiamarsi tra loro — accentuo in questo modo la funzione « inclusiva » della forma con *si* —, avevano invece finito coll'accettare, da « sempre », dagli abitanti dei paesi vicini il « nomignolo » ed il suo significato, anche se ormai sbiadito. Non escluderei neppure che alla distinzione funzionale tra inclusivo (« *si* chiamavano ») ed esclusivo (« li avevano ... conosciuti ») se ne accompagni una lessicale tra « chiamarsi con un certo nome », riferito al nome proprio, privo di connotazioni espressive, e « conoscere per qualcuno », riferito sì ad un nome proprio ma sentito (o almeno definito dal Verga) come un « nomignolo », una caratterizzazione sollecitata forse dal comportamento di questo gruppo di immaginari immigrati, necessaria per sottolineare un rapporto ancestrale di estraneità anche etnica.

Come ho detto, sono circa 320 le attestazioni del plurale senza soggetto espresso, in larghissima maggioranza con valore esclusivo. Tra le più evidenti ricorderò, a p. 148-9, « A me non me ne importa nulla di quel che dicono », « Ed aveva ragione di non curarsi di quel che dicevano. Dicevano che ... », alle pp. 178-9 « Ora glieli daranno due soldi al giorno », « Ora ci hanno messo le cipolle nell'orto », a p. 121 « Hanno ammazzato don Michele! » (identico al grido che chiude la « Cavalleria rusticana »), a p. 221 « l'hanno arrestato stanotte », a p. 230 « credeva che lo portassero all'Albergo ».

Un'attestazione interessante di questo procedimento espressivo è data dal brano del IX capitolo (pp. 116-7) ove si legge che « Nel paese grosso il povero vecchio si sentiva perso ... Infine gli fecero la carità [Chi è il soggetto? È ovvio che anche qui si assiste ad uno « spostamento del soggetto »: soggetto almeno probabile sono « gli abitanti del paese grosso », ma quello che conta è il modo in cui essi sono visti, al di fuori, e direi, contro il « povero vecchio », al quale alcuni ignoti si decisero, « infine », a fare « la carità »] di dirgli che andasse dal capitano del porto, giacché le notizie doveva [è un modo di esprimere una « convenienza » oggettiva e, come tale, inspiegabile]

saperle lui. Colà, dopo averlo mandato da Erode a Pilato, si misero a sfogliare certi libracci [altri plurali esclusivi, direi pre-kafkiani] ... Allorché arrivarono [ma quanti sono? Come vedremo, il plurale si ridurrà al singolare!] ad un nome, la Longa ... sdruciolò ... per terra, mezzo morta [Perché "mezzo" e non "mezza"? Oggi il toscano concorderebbe.] — Son più di quaranta giorni —, concluse l'impiegato, chiudendo il registro [e, si aggiunga, senza tener conto — "esclusivamente" — di quello che era successo alla Longa] ... La Longa la portarono a casa su di un carro ». Il brano continua, sì, con un altro plurale senza soggetto espresso: ma in questo caso il rapporto di esclusività tra il personaggio e gli altri è diverso da quello precedente. Tale rapporto sussiste in quanto la Longa è « mezzo morta », ma non in quanto il personaggio sente negli altri un'alterità inconciliabile, come avviene tutte le altre volte in cui il soggetto ha come soggetto sottinteso l'autorità costituita (p. 226 « la galera non gliela levano »; p. 228 « L'hanno condannato ai ferri »; p. 32 « li portano di là ... con la ferrovia »). Il personaggio è alla mercé di un gruppo indefinito di persone, a proposito delle quali vale la pena di ripetere le parole di Betta a suo padre (p. 84): « Non vedete che si servono di voi come di un burattino? ... Ora che vi hanno messo nell'impiccio vi voltano le spalle, e vi lasciano solo a sgambettare nel pantano; ecco quello che vuol dire farsi menare pel naso da quell'imbroglione ». Nel brano è notevole, tra l'altro, il passivo-causativo finale, « farsi menare pel naso »: non a caso Baco da seta replica « Io non mi lascio menar per il naso da nessuno! », ove si noti la variante « lasciarsi », come l'ho definita sopra, passivo-permissiva. Infatti il causativo che, in costruzioni di questo tipo, è causativo del passivo, quasi a dire « fare in modo di essere menati per il naso da qualcuno », indica una sorta di partecipazione volontaria all'estraniamento del soggetto che, come è evidenziato dalla costruzione di valore passivo, subisce l'azione altrui, sia che si tratti di un gruppo che egli presume coalizzato contro di lui sia che si tratti di un solo « imbroglione » ben conosciuto — come, nel caso specifico, « Don Silvestro » — ma sfumato nell'anonimità del plurale esclusivo.

Le oscillazioni tra funzione esclusiva ed inclusiva si osservano anche nell'uso di *tutti*, sebbene — analogamente a quello che avviene con la 3^a persona plurale senza soggetto espresso — anche *tutti* sia

usato per lo più con funzione esclusiva, come a p. 60 « tutti stavano a guardarlo » (ove *tutti* indica i compaesani in genere, non solo i « vicini e i conoscenti »; mi sembra anche di poter cogliere nella espressione una forma di indifferente curiosità), a p. 74 « tutti li [i Malavoglia] avevano sempre conosciuti per galantuomini nel vicinato », con una frase che ricorda molto quella che abbiamo discusso poco sopra. In altri contesti, invece, il valore esclusivo è dubbio: così a p. 131, « Venivano tutti in processione ...; allora era una festa, né si badava più al freddo ..., e davanti alla fiamma stavano a chiacchierare ... della grazia di Dio ... e <di> quel che si sarebbe fatto dei denari »; a p. 135, « Si vide che aveva la faccia sporca di sangue, sicché tutti lo credettero morto », ove *tutti* indica almeno « le guardie doganali » e « i nipoti » che « si strappavano i capelli »; e a p. 115 « tutta la sera si rise e si bevette nel cortile dei Malavoglia ...; e ... quando tutti erano stanchi, e ruminavano ... le fave abbrustolite, e alcuni anche canterellavano ..., vennero a raccontare la storia che avevano portato in paese due congedati », ove la 3^a plurale « vennero a raccontare » è esclusiva perché, in quel brano importante nell'economia dell'opera, indica l'azione che, dall'esterno, viene a turbare la gioia della serata, mentre la partecipazione a questa, indicata — direi inclusivamente — dalle forme con *si* (« si rise e si bevette »), si estende all'uso di *tutti*, successivamente smembrato con « e alcuni anche ».

Funzione analoga a *tutti* hanno i rarissimi *ognuno* (ad es., a p. 128, « Si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* ... e ognuno diceva che quelli di Padron 'Ntoni andavano a cercarsi guai ») e *nessuno*, ad es. a p. 94, « Di tanto in tanto si udivano i vicini parlare ... e piangere i bambini, e il rumore delle scodelle ..., sicché nessuno poteva udire ... » (rovesciamento del precedente « si udivano »), a p. 147 « Si sapeva che razza di civetta fosse la Barbara: ma ... nessuno si sarebbe aspettato ... un tradimento simile » e a p. 157, « tutto il paese sa che ha truffato ... ma nessuno va a dirglielo in faccia », ov'è notevole il contrasto tra gli estremi, *tutti* e *nessuno*.

Un altro indefinito affine a *tutti* è il collettivo *la gente*, che è opportuno ricordare in passi ove non è sempre rispettata la concordanza, ad es. in « La gente ci si divertiva ... e perciò gli pagavano da bere » (p. 143), e per la concordanza a senso a p. 121 « ogni sorta di

gente che scorazzavano di qua e di là » e 155 « Con gente come questa, cosa volete fare? e [certo da leggersi “ e’ ”, cioè “ essi ”, toscano almeno inopportuno] si contentano di Mastro Croce ... e sarebbero capaci di dirci ... ». Come mostrano i passi riportati, (*la gente* ha valore esclusivo rispetto al personaggio, sia che questo parli sia che ne vengano narrate le azioni: a questa funzione si associa una sfumatura di apprezzamento negativo, avvertibile a p. 30, « la gente, quando si tratta di cavare i denari di tasca, diventa una manica di protestanti », ove si osserverà, tra l'altro, l'uso di *manica* « gruppo, setta » (attestato anche a p. 125, « davanti a quella manica di giudici e di sbirri »), che non è né siciliano né toscano ma, forse, settentrionale.

Se le strutture sia formali che semantiche che abbiamo sin qui esaminato comportano un rapporto di esclusione tra personaggio e società, un gruppo di locuzioni impersonali alle quali accennerò tra breve, ripete un rapporto affine tra personaggio e principi morali — di una morale tradizionale, non discutibile almeno nella concezione di Padron 'Ntoni — sui quali, in estrema analisi, si fonda la società stessa che lo respinge e lo esclude. A questo punto l'anonimato si nasconde dietro il velo dell'impossibilità di obiettare, ed ecco i vari *è meglio*, *bisogna* e affini che spesso applicano a situazioni particolari le generalizzazioni contenute nel sapere alienante dei proverbi. Tra gli esempi, notevole mi sembra il passo a p. 134, nel quale ricorrono alcuni degli ingredienti espressivi sopra indicati: « — Allora lasciatemi piangere! — esclamò Alessi ... E si mise a strillare ... né alcuno [variante letteraria di “ e nessuno ”] osò sgridarlo più. — Hai un bel cantare, ma nessuno ti sente, ed è meglio starti [ancora una variante, forse meridionale, in luogo di “ startene ”] cheto — gli disse ... il fratello con la voce mutata che non si conosceva più nemmeno lui [oltre all'impersonale con *si* si noti l'uso di “ conoscere ” per “ riconoscere ” e lo strano, letterario “ nemmeno ”]. — Sta zitto, che adesso non è bene far così ».

L'uso di *è meglio*, più intenso nella seconda parte del romanzo, si collega con l'espressione di giudizi tramandati dal e col tempo, come si osserva in un proverbio, « meglio contentarsi che lamentarsi » (p. 161; e cfr. anche « né testa né coda ch'è meglio ventura », p. 159, con realizzazione solo lessicalmente diversa da quella semanti-

camente impersonale: « ventura » non è certo soggetto semanticamente pieno, se non di un senso pauroso di necessità). Ciò che colpisce è, soprattutto, il fatto che con *è meglio* viene asserita, in brani dialogici, l'opportunità di scegliere il contrario di quello che, sul momento, è invece preferito, al livello sia economico che morale, dall'ingenuo, sconfitto personaggio. « È meglio che non ci torni più » (pp. 231 e 241) — che implica il desiderio di tornare —, « è meglio che se ne vada » (p. 243) — e 'Ntoni non vorrebbe andarsene, dal momento che è tornato — sono esempi — insieme con « è meglio non ci pensare », p. 133, con la particella *ci* anticipata all'infinito, secondo un uso ancor vivo nel toscano orientale e non assente nella letteratura del tardo secolo scorso, anch'essa toscaneggiante — del contrasto tra desiderio e insopprimibile rinuncia, come la variante con articolo « Il meglio era vendere la *Provvidenza* » (p. 174), « Il meglio è di andarsene » (p. 160) — ove si noterà lo stesso 'di + infinito' osservabile in « era meglio di tentare » (p. 171) e in « la roba bianca non era bene di farsela » (p. 232), oltre che in « non mi riesce ... di levarmela d'addosso » (p. 233).

Anche *bisogna* ricorre in proverbi, come « Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro », p. 11, all'inizio del romanzo — primo proverbio, di stampo solo apparentemente collettivista, subito esplicitato da « Gli uomini son fatti come le dita ecc. » —, « Per far da papa bisogna saper far da sagrestano », p. 14. Se dal punto di vista sintattico è opportuno ricordare il popolare « la famiglia ... bisogna rifarla di nuovo tu e Alessi » (p. 241, ove però si legge anche, secondo la norma, « bisogna che la facciate di nuovo voi altri »), l'interesse della locuzione consiste nel suo ricorrere almeno una ventina di volte in asserzioni tipiche di una morale tradizionale e quietistica — della stessa matrice, in estrema analisi, dei proverbi — come « Bisogna aspettarsi di tutto » (p. 32), « Bisogna aiutarsi da sé » (p. 198), « Bisogna darsi le mani attorno ... se no si muore di fame » (p. 197). Tuttavia *bisogna* ricorre anche in contesti moralmente nobili (« Bisogna godere del bene altrui », p. 58 — anche se è massima che cade nel vuoto) e persino rivoluzionari, come nei brani in cui lo speciale dice che « bisognava dare un calcio al mondo com'era fatto adesso » (p. 183), « bisogna fare il bucato alla vecchia società », p. 149.

Tra le restanti espressioni di « necessità », oltre alle due ricor-

renze di « c'è bisogno » (a pp. 24 e 59), si ricordi ancora la decina di attestazioni dell'affine e semi-impersonale « volerci » (ad es., a p. 156, « Cosa ci vorrebbe? ... Ci vorrebbe gente ecc. »; p. 121, « Qui ci vogliono dei mattoni, qui ci vuole un travicello nuovo »; p. 137; « Ci vuole la terra al sole, ci vuole »). Più raro è l'uso di « toccare », ad es., p. 184 « mi tocca d'aver paura », p. 34 « gli toccava anche recitare il *de profundis* » (si osservi ancora la differenza tra ' di + infinito ' e infinito senza preposizione), ma particolarmente a p. 210, « Invece [di stare all'osteria] gli toccava a 'Ntoni star sulla strada come un cagnaccio », superba rappresentazione di una necessità odiosa, forse sciupata dalla superflua precisazione « colla coda fra le gambe e il muso a terra ». Affine a quello di « toccare », l'uso del semi-impersonale « stare » è limitato ad un proverbio, « Amare e disamare non sta a chi lo vuol fare » (p. 126), come quelli di « convenire » (« non conviene aprir l'uscio di notte », p. 26) e « trattarsi » (« quando si tratta di cavare i denari di tasca », cit., p. 30). Con struttura passiva, la locuzione « esser fatto per qualcosa » ha implicite connotazioni di doloroso destino nei proverbi « la cavezza è fatta per il mulo » (p. 132) e « la forca è fatta per il disgraziato » (p. 227), anche se non ne mancano attestazioni meno dolorose, sì, ma non meno imperiose, come « la *sciara* non è fatta per andarci a passeggiare », p. 201, e « Voi non siete fatta per star qui ..., siete fatta per stare ecc. », p. 200.

Lievemente più frequente di queste locuzioni, *dovere* si incontra in contesti in cui — come quelle — indica necessità (« stasera dovremo dare al diavolo tutta la pesca », p. 132; « gli uomini dovrebbero essere tutti fratelli », p. 187, col suo opposto, semanticamente ambiguo, « al mondo ci doveva essere della gente che se la gode », p. 184): ma in quest'accezione *dovere* ha un più raro competitore in *aversi a, da* (« e' s'ha ad essere così », p. 46, variante soggettiva del constatante e non meno emblematico « è sempre stato così », p. 32; « si avrebbero a tagliarli tutti », p. 48; « s'ha a mutar registro », p. 86; « I pesci del mare son destinati a chi se l'ha da mangiare », p. 126, in un proverbio incentrato sulla « necessità » di un parzialissimo « destino »). Oltre a questo valore, *dovere* indica probabilità, previsione — necessarie in quanto difficilmente confutabili: « Mena deve compiere diciotto anni a Pasqua », p. 28; « Tra tutti e

due, padre e figlio ... debbono buscarne dei bei soldi », p. 36; « i contrabbandieri devono essere laggiù da un pezzo », p. 219; « Adesso i gabbiani devono essere tutti a dormire ... A quest'ora avrebbero dovuto accendere il faro di Catania », p. 131.

Infine la supposizione delle cause di un avvenimento in base a certe sue manifestazioni esteriori è espressa da « è segno » (ad es., « segno che [Santuzza] ci aveva il suo piacere », p. 193; « È segno che è innamorato di don Michele », p. 210). « È segno », da questo punto di vista, può dirsi — e *pour cause* — variante semiologica di *dovere*: la probabilità di un dato fatto si manifesta, appunto, attraverso un « segno », un qualcosa che assicura che le cose « debbono » essere in un certo modo. Ancora una volta necessità e probabilità sfumano l'una nell'altra.

Sviluppando quest'ultimo argomento, possiamo chiederci se, perché ed entro quali limiti gli elementi raccolti in quest'esposizione sono « segno » di una scelta compositiva. Le risposte a queste domande, implicite invero nell'esposizione stessa, non possono fare a meno di sottolineare che la probabilità di una funzione segnica che circola mirabilmente in tutta l'opera è suggerita dalla frequenza e dalla varietà, direi dalle sfaccettature, delle forme usate, tra le quali si può notare una sorta di continuità o di gradualità espressiva, e che i limiti di validità di quest'ipotesi (o forse meglio, di questa impressione) sono dati dalla stessa univocità e coerenza — non si può dire monotonia, ché sarebbe inesatto — dei mezzi usati: solo un confronto tra le parti del romanzo scritte in questo modo ed altre di diverso impasto linguistico permetterebbe di vedere, specialmente se l'argomento trattato fosse rimasto eguale, la funzionalità segnica raggiunta dalle prime. Poiché queste sono le uniche di cui discutere e dalle quali trarre impressioni interpretative, mi sembra di poter concludere che, dall'uso che si osserva nei *Malavoglia* del complesso formale che ho chiamato « impersonale », si ricavano le indicazioni seguenti:

a) l'uso del *si* inclusivo connota la fusione all'interno della famiglia dei *Malavoglia*, rispetto alla quale solo 'Ntoni mostra la volontà di un certo distacco. In quanto i *Malavoglia* sono, per così dire, un personaggio variamente articolato ed incentrato nella figura e nel prestigio sapienziale di Padron 'Ntoni, ricevono dal Verga l'espres-

sione di una partecipazione alla loro vicenda: oggi diremmo che l'A. si sente e si manifesta « coinvolto » dalla loro storia — indipendentemente dal fatto che sia lui stesso ad inventarla e narrarla —, come mostra l'estensione del *si* inclusivo a parti narrative, che ne risultano liricamente descrittive. Per citare ancora un esempio, a p. 105 « Compare Alfio ... ripeteva, come si suol fare quando uno se ne va lontano, e non si sa bene se ci si rivede più: — Perdonatemi ... — La sola che gli strinse la mano fu Sant'Agata ... ma le ragazze si sa che devono fare così » — le ragazze di cui poco prima la Longa aveva detto che « vanno come Dio le ha destinate ».

b) L'uso del plurale esclusivo connota l'estraniamento, l'annullamento della personalità — sia morale che economica — del personaggio (compreso 'Ntoni, che non supera l'ostacolo del cordone ombelicale) di fronte ad una società inclemente ed incomprendibile. Tuttavia anche all'interno della famiglia v'è prevaricazione della volontà del singolo: « Comare Mena la fanno sposa » — e Mena rischia di subire la volontà, irrealizzata nel séguito della vicenda, della famiglia. E che anche in questo ambito si possa notare una sorta di gradualità, mostra il confronto tra l'uso della stessa struttura nel passo ora citato ed in quello, ad es., in cui Padron 'Ntoni spera che « gli sciogliessero le mani a suo nipote e lo lasciassero tornare a casa » o nell'altro, già ricordato, in cui 'Ntoni afferma: « A me non importa nulla di quel che dicono — Ed aveva ragione di non curarsi di quel che dicevano. Dicevano che ecc. », ove il continuare a credere nelle proprie aspirazioni diviene una sorta di atteggiamento velleitario, conculcato com'è dalle chiacchiere e dal pettegolezzo di altri, indistinti e forse ignoti, che condannano 'Ntoni senza neppure sentire le sue ragioni.

c) Ma se sono vari ed insensibilmente sfumati nella vita della gente i modi di essere « vinti » (se non di « lasciarsi vincere », quasi con un'inevitabile rinuncia) dalla « mala sorte » — « la nostra mala sorte », come la chiama 'Ntoni, p. 197, « la maledetta ... sorte che ha fatto nascere tanti guai », p. 245, ove il causativo « far nascere » ha una rara opportunità espressiva —, qual è la causa (o la struttura profonda, come sarei tentato di chiamarla con termine linguistico) della « mala sorte » stessa? Non la si dovrà cercare, tramite l'analisi

delle compatte forme di « necessità », nella mancanza di un senso critico del reale, che condiziona errori e tentativi destinati — è giusto dirlo qui, ma non perché ci sia un destino al di sopra delle umane sorti — all'insuccesso? Nella ingenua credulità in un sapere ed in una morale che sollecitano comportamenti economici inopportuni ed intempestivi? In una miseria archetipale che si riflette in una miseria economica ma che non è esaurita da questa? L'universo dei proverbi e del sapere tradizionale soffoca il formarsi della coscienza individuale: le nuove generazioni che sembrano averlo capito, sembrano anche riuscire a non « lasciarsi vincere » ancora, forse per la nascita di una coscienza individuale (o almeno, diversa) che è, secondo me, l'unico spiraglio positivo del romanzo — che non a caso, per non infrangere la propria mirabile unità compositiva, su quello si chiude.

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI

PROVERBI, DISCORSO E GESTO PROVERBIALE
NEI MALAVOGLIA

0.1. *Per un'analisi paremiologica dei Malavoglia*

Per giudizio unanime i proverbi costituiscono un elemento distintivo, per frequenza e intensità d'uso, della tecnica narrativa verghiana adottata nei *Malavoglia*. Non concordano, invece, i giudizi di valore, che vanno dal positivo al negativo. Differenti e settoriali sono i criteri e i modi (linguistico, stilistico, ideologico, folclorico) con cui sono stati analizzati i proverbi ricorrenti nel romanzo. Qui vorrei proporre un tipo di analisi globale che consideri il discorso proverbiale dei *Malavoglia* nel suo testo e contesto come espediente antropologico inerente ad un intento realistico di rappresentazione distanziata ma 'vera' della società siciliana degli anni ottanta, nel pieno della sua crisi di certezze economiche e di valori morali, fra tradizione e innovazione. Il Verga persegue tale intento in linea scoperta (com'è noto) col romanzo europeo e in linea sottesa e profonda (che merita riscoprire) col pensiero occidentale su l'origine e lo sviluppo della civiltà.

Ponendomi questo obiettivo, intendo tentare una ricerca di antropologia storica che, attraverso i proverbi, ci faccia risalire a certi poli d'influenza della operazione verghiana che non mi consta che siano stati mai presi in considerazione. Mi riferisco *in primis* all'antropologia inglese di fine ottocento che nell'atmosfera coloniale dell'età vittoriana postulò ed esemplificò per via etnografica le leggi fondamentali che regolano lo sviluppo dell'umanità. Due sono le leggi fondamentali formulate dal Tylor all'inizio della sua *Primitive Culture* (1871): quella della uniformità, dovuta all'azione uniforme di cause uniformi, e quella della gradualità di svolgimento del processo evolutivo della civiltà. Queste leggi, che concordano con le idee dei maggiori filosofi positivisti (da Comte a Mill), sono alla base della rappresentazione narrativa programmata e in gran parte compiuta dal Verga.

La relazione fra i due livelli estremi di società che Verga si propose di rappresentare corrisponde alla relazione fra cultura selvaggia e cultura civilizzata che dieci anni prima dei *Malavoglia* veniva spiegata dal Tylor con una teoria che ammetteva il progresso come fatto primario e la degenerazione come fatto secondario. L'accordo persino di linguaggio con le proposizioni verghiane, contenute nella premessa ai *Malavoglia*, sul cammino dell'umanità per la conquista del progresso è notevole. Anche il mancato parallelismo e quindi la distonia etico-sociale fra sviluppo tecnico e industriale e caduta dei principi morali costituisce un legame concettuale, se non proprio ideologico, tra una rappresentazione scientifica dell'umanità teoricamente obiettiva in quanto non partecipata, e apparentemente neutra in quanto fatta dal di fuori e anzi dal di sopra, quale veniva proposta dal Tylor e dalla sua scuola, e una rappresentazione letteraria della realtà « com'è stata, o come avrebbe dovuto essere », quale proponeva il Verga. La linearità, nonostante le opposizioni dei singoli, con cui il presente, pur legato al passato, si avvia verso il futuro, visto e voluto come progresso nonostante la certezza che si ha degli altissimi costi umani ch'esso comporterà, costituisce il filo della storicità specifica dei *Malavoglia*, come ha or ora ben sottolineato Giarrizzo (1981, p. XVI). E però questo non potrebbe trovare un annodamento più adeguato di quello che ci offre uno dei principi basilari del pensiero antropologico ottocentesco. La diffusione di questi principi in Europa fu molto ampia ed esercitò una profonda influenza su studiosi e scrittori italiani.

Se poi si considera la fase e le forme di verifica di quei principi nella situazione culturale e sociale italiana al momento del maggiore attrito, avvertito direttamente dalla borghesia capitalistica e intellettuale, fra attrazione del progresso e perdita di beni morali (la drammatica storia dei *Malavoglia*, ma anche l'ottimistica esaltazione della civiltà è venata da un pessimismo di fondo negli scienziati), allora il conto col Verga che si può fare da questo osservatorio europeo di cultura antropologica, attraverso i proverbi e al di là di essi, si fa senza dubbio più cospicuo.

Giova pertanto orientarci verso l'altro polo d'influenza, considerando il discorso proverbiale come strumento socio-culturale allineato alla direzione borghese della pedagogia popolare promossa e sviluppata soprattutto nella cultura lombarda postunitaria.

Non so in che misura e fino a che punto potrò documentare e dimostrare attraverso i proverbi questa corrispondenza storica, che per ora pongo come problema, fra un elemento certamente fra i più connotativi della materia narrata e la ideologia del narratore. Il che, qual fosse l'esito, ci consentirebbe di non perdere di vista, attraverso la valenza sociologica del proverbiare e la specie dei proverbi, i due poli geografici e storici tra i quali si realizza la narrazione verghiana: la Sicilia contadina delle inchieste demologiche e delle fonti memoriali e letterarie e la Lombardia pre-industriale, socialmente conservatrice e tecnicamente progressista: due realtà storicamente diverse, che però sono sentite dagli intellettuali siciliani postunitari in un rapporto di mutualità psicologica, tanto da far dire al Verga scrivendo da Milano il 17 maggio 1878 al Capuana: « Tu hai la nostalgia di Milano e io quella di Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità »¹.

Dove è forzato trovare l'alternativa città-campagna, società industriale e società naturale. Verga, come Capuana, in effetti, non può fare a meno né di Milano né della Sicilia: si tratta della esigenza di cambiare il posto di osservazione e di comunicazione, alternando il presente della grande città dal ritmo incessante al passato tranquillo della provincia isolana, fatto anche di memorie familiari. Ma dall'una e dall'altra postazione la battaglia che si sta combattendo, sia pure con la certezza di perderla, è contro il futuro, ingannevolmente identificato col progresso².

In Lombardia questa battaglia contro il futuro si combatte in termini moderati anche attraverso i mezzi di comunicazione di massa, quali furono gli almanacchi. Questi fortunati annuali di capodanno diffondevano una letteratura per il popolo, borghesemente guidata, fatta anche di massime, proverbi e apologhi, i cui messaggi erano in sintonia con gli appelli anti-innovativi della cultura siciliana. Di tale bipolarità culturale è significativa la circolazione, nelle annuali strenne popolari lombarde, di quell'apologo liviano di Menenio Agrippa (di antica ed estesa tradizione occidentale e orientale) che costituisce un motivo cardine proverbiale del mondo siciliano di Verga. Dei prover-

¹ G. VERGA, *Opere* a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 876, n. 2. Cfr. CHANDLER 1978, pp. 259-60.

² Vedi lettere del 20 ottobre 1879 e del 24 febbraio 1880 in PERRONI 1940, pp. 107 e 108.

bi comuni alle due sponde in particolar modo c'interessano quelli che, in situazioni economiche diverse, esprimevano l'oscillazione fra il nuovo e l'antico, com'è l'avvertimento che si dà nel proverbio: « Chi lascia la via vecchia per la nuova... ». Lo si legge in un dialogo sul *Progresso* del « Nipote del Vesta-Verde » (Strenna popolare per l'anno bisestile 1848, p. 184) e padron 'Ntoni l'opporrà alla smania di andar via del nipote (cap. XI).

Pur non volendo sopravvalutare la rilevanza ideologica di questi elementi comuni che sono di tradizione letteraria, non si può rinunciare a scorgere nel loro impiego qualche indizio di una certa uniformità di reazione delle classi borghesi al dissidio fra capitalismo agrario e industrialismo nelle forme in cui tale dissidio si è sviluppato in Italia dopo l'unificazione. In modo ancora più acuto dopo l'avvento della sinistra al potere (1874) allorché s'ingaggiò la battaglia meridionalistica da parte di intellettuali di destra, come Franchetti, Sonnino, Fortunato ecc., ai quali si allinea sul versante operativo della letteratura il Verga, nel momento in cui la crisi della proprietà agraria rendeva sempre più difficile la situazione economica anche per quella classe media di lavoratori in proprio rappresentata da padron 'Ntoni. Il quale — si noti — non ha inizialmente problemi di sussistenza per sé e per la sua famiglia: il suo problema consiste nel non cambiar mestiere, regola di cui è accanito sostenitore e pertinace trasmettitore col suo linguaggio proverbiale, per il mantenimento di un capitale investito nella casa e nella barca e di una propria forza-lavoro che fa fruttare il capitale: insomma, per dirla con lo stesso padron 'Ntoni, per tirare la carretta e portare avanti la famiglia, maritando la Mena, e via. Non per nulla la parabola discendente di padron 'Ntoni s'inizierà quando la crisi agraria investirà il settore della pesca ed egli sarà costretto a darsi a un commercio improvvisato e perciò sfortunato di lupini³.

La condizione reale di partenza di padron 'Ntoni sembra in contrasto con il ruolo emblematico dell'« umile pescatore » che il Verga gli assegna nella scala dei livelli sociali « dal più umile al più elevato » (leggi nella premessa). L'apparente contraddizione si spiega se si tiene conto dei due piani, l'antropologico e lo storico, indipendenti e interferenti, su cui Verga colloca l'azione dei Malavoglia. I proverbi ne sono, come vedremo, una delle spie di maggiore evidenza, a patto

³ Quest'ultima osservazione (orale) è di P. Mazzamuto.

che vengano considerati in questa duplice proiezione, che ne determina peraltro il valore ideologico e funzionale. Questo è dato non dalla loro presunta e quanto mai falsa popolarità di origine, tanto meno di concezione, né dalla dialettalità di riporto o di riflusso dei corrispondenti archetipi siciliani, spesso sostituiti da quelli toscani o comunque adattati all'uso letterario. Il valore ideologico è dato dalla oralità di espressione che il parlar per proverbi voleva significare negli anni post-unitari per le popolazioni meridionali, segnate da un altissimo tasso di analfabetismo⁴. Dal punto di vista meridionalistico, che a suo modo ebbe anche il Verga, l'innovazione del nuovo romanzo storico consisteva nella rivincita della parola sulla scrittura. Nei *Malavoglia* la scrittura compare solo in una lettera di 'Ntoni da Napoli, ma si tratta di una lettera di soldato che, al pari della lettera di emigrato, costituirà un modello d'ingrediente veristico abusatissimo (come ho potuto rilevare nei romanzi e nelle novelle dell'abruzzese Domenico Ciampoli). I proverbi, dunque, vogliono dare il senso della parola alla vita fino ad allora muta dei personaggi del Sud. Cosicché il proverbio, che stando alla etimologia dovrebbe stare al posto della parola, qui è o diventa la parola e la parola diventa, con reciproco scambio di valore, proverbio.

Per misurare il valore funzionale è, invece, necessaria una interpretazione testuale. Ricalati i proverbi malavoglieschi nel contesto narrativo e visti nel loro preordinato effetto sui lettori a cui si rivolgeva preminentemente il Verga, settentrionali e italiani più che meridionali e siciliani, si possono adire diversi piani di analisi, ma tutti sovrapponibili al piano antropologico-storico che ci sembra essere quello di base. Perciò saranno i proverbi stessi nella loro contestualità a suggerirci volta per volta il tipo o i tipi di analisi più adeguato/i alla loro funzionalità culturale, sociale e letteraria.

E. Tylor nella *Primitive Culture* (1871)⁵ dichiarò che « i vecchi proverbi, pervenuti attraverso una tradizione secolare nel nostro moderno linguaggio, non sono certo privi di senso; essi conservano il loro spirito, la loro saggezza e la loro proprietà ». Anche quelli che compaiono nelle opere letterarie sono per la maggior parte « detti ereditati dai secoli anteriori ». Quali « resti di un anteriore stato in-

⁴ Cfr. DE MAURO [1953] 1970.

⁵ TYLOR [1871] 1958, cap. III.

telletuale della società», essi «sopravvivono anche fra noi che facciamo uso di una saggezza ancestrale [...]». Tylor rilevò pure l'importanza che i proverbi ebbero nella cultura europea medievale per l'educazione popolare: un ruolo — aggiungiamo — che i proverbi riebbero in epoca moderna ma con diverse ottiche.

Per il caso Verga, l'attenzione va rivolta alla paremiologia ottocentesca italiana degli anni ottanta, specie a quella pitreiana, che avviò, forse senza volerlo, «una teoria di proverbi come sistema generale dei valori di riferimento per un gruppo sociale» (Sprini 1978). Quindi, sul piano teorico esaltò in generale la sapienza tradizionale contenuta nei proverbi, delineando una demopsicologia universale etnicamente localizzabile, sul piano sperimentale offrì materia per altri ambiti di osservazione e di applicazione, come quello linguistico, acceso e tenuto vivo dalla raccolta del Giusti, e quello antropologico evolutivo, che operò nel settore della criminologia razziale e ambientale, dando uno speciale risalto ai proverbi, quali norme di comportamento proprie di una cultura primitiva (primitiva di origine e di livello) e tipiche del mondo contadino meridionale.

Per l'influsso che le teorie e analisi lombrosiane ebbero in letteratura, crebbe nelle opere letterarie di orientamento veristico lo spessore realistico dei proverbi, che sembra, anzi, prevalere in certe aree del Nord, dove i proverbi come insegnamento, in forma di decalogo o catechismo per contadini e operai, riempivano *et pour cause* molte pagine di calendari, almanacchi e manuali popolari di informazioni pratiche. Il sostrato mitico riemergeva, invece, con maggiore vitalità nelle aree depresse del Sud e talvolta dava ai proverbi una forma o una posizione favolistica. Esso appare anche nei proverbi dei *Malavoglia*, ma più a livello stilistico; a livello ideologico prevale il loro realismo di fondo, domina come proiezione dell'utilitarismo morale di marca inglese il referente economico e, in quanto economico, etico dei tipi di proverbi e dei relativi significati assunti o acquisiti nel testo. Dove, insomma, si riconosce sì l'antichità sapienziale dei proverbi, ma questi contano soprattutto per il loro valore d'uso, estensibile al discorso proverbiale come forma spersonalizzata di un ragionamento individuale, forse più che collettivo, e desumibile dal sistema di relazioni che legano i singoli proverbi, nel loro inseguirsi, contrastare e sovrapporsi al gioco delle parti che i personaggi svolgono e alle azioni che compiono. Da un esame interno dei *Malavoglia*, com-

più con occhio storico-antropologico, andrebbero ridimensionate la 'collettività' e la 'coralità' della struttura narrativa e forma espressiva dell'opera, sulle quali ha puntato eccessivamente la critica idealistica (Russo, Spitzer), seguita in ciò quasi unanimemente dalla critica marxistica.

In tale prospettiva i proverbi dei *Malavoglia* non possono essere considerati soltanto come microtesti isolabili, veicoli comunicativi a se stanti, incastonati in un racconto, ma viaggiano insieme con perifrasi, modi di dire, similitudini, metafore (avendo in comune il campo del figurato) e persino gesti⁶. E sono essi stessi generatori di racconti, valvole di motivi e immagini, che alimentano e rendono più vera, cioè più concreta (al rovescio del mito) la narrazione.

Questo complesso sistema pseudopopolare imperniato su un massiccio impiego (nuovo nella tradizione italiana del romanzo storico) di elementi popolari rifatti è, d'altra parte, condizionato dall'effetto che esso doveva provocare nei lettori, quelli per i quali in particolare Verga scriveva, lontani e in un certo senso estranei al mondo popolare siciliano. Verga ne è ben consapevole e lo dimostra, dando al proverbio e ai suoi elementi affini la giusta collocazione nella frase o nel dialogo. Anche quando il proverbio non è indispensabile per il discorso, è notevole la sua forza ricettiva come verità sperimentata da chiunque, sì che il lettore (come per la comunicazione orale l'uditore, lo rilevava Aristotele nella retorica) attende e si appaga di trovare elevata a verità universale la propria esperienza specifica. Si tenga conto che in ogni testo letterario (in misura e peso ovviamente differente a seconda dei generi e delle epoche) il proverbio si pone come « concisa espressione universale di esperienze individuali »⁷. Il rapporto narratore-lettore è stato troppo trascurato da tutta la critica verghiana.

1. *Tempo mitico e tempo reale. Cultura del mare e cultura della terra.*

I *Malavoglia* sono presentati come un grande e ramificato ceppo, di « buona e brava gente di mare », « proprio all'opposto di quel che

⁶ Cfr. WCLASSICS 1971.

⁷ Cfr. CURTIUS 1948, p. 87; RICHTER 1974, p. 217.

sembrava dal nomignolo, come dev'essere ». « Un tempo erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza » (« ce n'erano persino » e forse ancora « ad Ognina e ad Aci Castello »). Dovunque e « da che il mondo era mondo [...] li avevano sempre conosciuti per Malavoglia che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole ».

Interessante è il metodo di conteggio con i sassi, che è usato nelle culture demo-etnologiche, anche se qui il conteggio ha valore simbolico, e però pure per questa via è antropologicamente interessante in quanto vuole identificare le persone con le cose più antiche e di appartenenza comune.

Proprio del mondo contadino è il prevalere assoluto del soprannome sul cognome: di fatto, per lo più, il primo si sostituisce al secondo, perché più connotativo. Nella fattispecie il nome ' Toscano ' è valido solo per il libro della parrocchia dov'è relegato e lascia presupporre un'antica provenienza dalla Toscana. Per la comunità di Trezza vale solo il soprannome. Da notare sintatticamente l'uso popolare della forma impersonale attiva (« li avevano conosciuti ») che sottolinea il valore sociale del mezzo d'individuazione dei membri di una comunità da parte di tutti gli altri. ' Malavoglia ' è di formazione antifrastica, in quanto sembrava dare un'immagine negativa dei Malavoglia opposta alle loro riconosciute qualità positive. Ce lo fa rilevare lo stesso Verga con un « come dev'essere », che risulta meglio spiegato dalla più esplicita dichiarazione che si legge giustamente cancellata (perché troppo didascalica alla maniera manzoniana e sostituita appunto da « come dev'essere ») nell'originale manoscritto: « per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli ». Che questa forma contrastiva sia usata in Sicilia ci documenta Pitrè (1887-1888). Verga ce ne dà un altro esempio con la Longa, che fisicamente era invece ' piccina '.

Ma nel romanzo ricorrono anche altri tipi di nomignoli, documentati nell'uso vivo siciliano dal Pitrè, formati per evidenziare un difetto fisico proprio della persona o ereditato (come è il caso della Zuppidda, che chiamavano così « perché il nonno di suo padre s'era rotta la gamba in uno scontro di carri alla festa di Trecastagni », cap. IX) o per stigmatizzare un comportamento abituale o memorizzare un avvenimento, come Piedipapera, Mangiacarrubbe, Cinghialenta, Campana di legno (ma anche il suo nome proprio Crocifisso ha tutto

il tono di un nomignolo; non considererei, invece, nomignolo quel « cetriolo » appioppato dalla Mangiacarrubbe al giovane 'Ntoni e ripetuto per divertimento dalle ragazze inacidite del paese).

Il soprannome, di qualsiasi tipo sia, si forgia comunque come satira malevola o benevola e nasce sempre col valore vero o falso di « ingiuria »: questo (*'ingiuria*) è il nome che in Sicilia designa il genere, anche se in Sicilia, come nell'Italia meridionale (dove il tipo antifrastico è meno diffuso), il soprannome viene a perdere nell'uso il significato ingiurioso da parte di chi lo inventa e adopera e da parte di chi ne subisce l'ingiuria, tanto che questi finisce con l'accettarlo e concorre anzi a diffonderlo ritenendolo più pratico dello stesso nome per la identificazione della persona. E succede altresì che si perda conoscenza o coscienza dell'origine antifrastica di un soprannome inventato per designare l'opposto di ciò che la persona è o fa realmente e, svincolato da quel rapporto, il soprannome può assumere il significato negativo, se non permangono le condizioni che determinarono la sua origine antifrastica.

Non è questo il caso dei Malavoglia. Qui il rapporto oppositivo, subito dichiarato dal narratore, tra riconoscimento effettivo della comunità di « buona e brava gente di mare » e « quel che sembrava dal nomignolo », non ha, dunque, niente di eccezionale, ha un suo normale allaccio alla tradizione e mostra una continuità garantita dal titolo di proprietà dei Malavoglia di Ognina, Trezza e Aci Castello: dove li avevano sempre conosciuti per tali, quali proprietari di barche e di case; e i Malavoglia di Trezza (o di padron 'Ntoni) erano quelli della casa del nespolo e della *Provvidenza*.

Quanto sopra riguarda la genesi esterna e la tradizione del nomignolo dei Malavoglia; ma non è da trascurarne, per la sua ideazione, l'effetto ricettivo che è dato dal senso di Malasorte che il nomignolo Malavoglia (inteso come avversa volontà della sorte) porta con sé o perlomeno irradia ai lettori, quasi a designare la sventura da cui tutti i Malavoglia sono stati e saranno perseguitati. E questa impressione semantica di ordine mitico, che si sovrappone al significato reale senza intaccarlo, si accorda allo sviluppo narrativo della presentazione dei Malavoglia. Il diagramma genealogico, che è proprio quello che si registra nelle culture tradizionali, parte da una *gens* innumerevole, si dirama in più nuclei (qui localizzati in tre centri), per restringersi, infine, ad un'unica famiglia residente a Trezza con

sembrava dal nomignolo, come dev'essere ». « Un tempo erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza » (« ce n'erano persino » e forse ancora « ad Ognina e ad Aci Castello »). Dovunque e « da che il mondo era mondo [...] li avevano sempre conosciuti per Malavoglia che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole ».

Interessante è il metodo di conteggio con i sassi, che è usato nelle culture demo-etnologiche, anche se qui il conteggio ha valore simbolico, e però pure per questa via è antropologicamente interessante in quanto vuole identificare le persone con le cose più antiche e di appartenenza comune.

Proprio del mondo contadino è il prevalere assoluto del soprannome sul cognome: di fatto, per lo più, il primo si sostituisce al secondo, perché più connotativo. Nella fattispecie il nome ' Toscano ' è valido solo per il libro della parrocchia dov'è relegato e lascia presupporre un'antica provenienza dalla Toscana. Per la comunità di Trezza vale solo il soprannome. Da notare sintatticamente l'uso popolare della forma impersonale attiva (« li avevano conosciuti ») che sottolinea il valore sociale del mezzo d'individuazione dei membri di una comunità da parte di tutti gli altri. ' Malavoglia ' è di formazione antifrastica, in quanto sembrava dare un'immagine negativa dei Malavoglia opposta alle loro riconosciute qualità positive. Ce lo fa rilevare lo stesso Verga con un « come dev'essere », che risulta meglio spiegato dalla più esplicita dichiarazione che si legge giustamente cancellata (perché troppo didascalica alla maniera manzoniana e sostituita appunto da « come dev'essere ») nell'originale manoscritto: « per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli ». Che questa forma contrastiva sia usata in Sicilia ci documenta Pitрэ (1887-1888). Verga ce ne dà un altro esempio con la Longa, che fisicamente era invece ' piccina '.

Ma nel romanzo ricorrono anche altri tipi di nomignoli, documentati nell'uso vivo siciliano dal Pitрэ, formati per evidenziare un difetto fisico proprio della persona o ereditato (come è il caso della Zuppidda, che chiamavano così « perché il nonno di suo padre s'era rotta la gamba in uno scontro di carri alla festa di Trecastagni », cap. IX) o per stigmatizzare un comportamento abituale o memorizzare un avvenimento, come Piedipapera, Mangiacarrubbe, Cinghialenta, Campana di legno (ma anche il suo nome proprio Crocifisso ha tutto

il tono di un nomignolo; non considererei, invece, nomignolo quel « cetriolo » appioppato dalla Mangiacarrubbe al giovane 'Ntoni e ripetuto per divertimento dalle ragazze inacidite del paese).

Il soprannome, di qualsiasi tipo sia, si forgia comunque come satira malevola o benevola e nasce sempre col valore vero o falso di « ingiuria »: questo (*'ngiuria*) è il nome che in Sicilia designa il genere, anche se in Sicilia, come nell'Italia meridionale (dove il tipo antifrastico è meno diffuso), il soprannome viene a perdere nell'uso il significato ingiurioso da parte di chi lo inventa e adopera e da parte di chi ne subisce l'ingiuria, tanto che questi finisce con l'accettarlo e concorre anzi a diffonderlo ritenendolo più pratico dello stesso nome per la identificazione della persona. E succede altresì che si perda conoscenza o coscienza dell'origine antifrastica di un soprannome inventato per designare l'opposto di ciò che la persona è o fa realmente e, svincolato da quel rapporto, il soprannome può assumere il significato negativo, se non permangono le condizioni che determinarono la sua origine antifrastica.

Non è questo il caso dei Malavoglia. Qui il rapporto oppositivo, subito dichiarato dal narratore, tra riconoscimento effettivo della comunità di « buona e brava gente di mare » e « quel che sembrava dal nomignolo », non ha, dunque, niente di eccezionale, ha un suo normale allaccio alla tradizione e mostra una continuità garantita dal titolo di proprietà dei Malavoglia di Ognina, Trezza e Aci Castello: dove li avevano sempre conosciuti per tali, quali proprietari di barche e di case; e i Malavoglia di Trezza (o di padron 'Ntoni) erano quelli della casa del nespolo e della *Provvidenza*.

Quanto sopra riguarda la genesi esterna e la tradizione del nomignolo dei Malavoglia; ma non è da trascurarne, per la sua ideazione, l'effetto ricettivo che è dato dal senso di Malasorte che il nomignolo Malavoglia (inteso come avversa volontà della sorte) porta con sé o perlomeno irradia ai lettori, quasi a designare la sventura da cui tutti i Malavoglia sono stati e saranno perseguitati. E questa impressione semantica di ordine mitico, che si sovrappone al significato reale senza intaccarlo, si accorda allo sviluppo narrativo della presentazione dei Malavoglia. Il diagramma genealogico, che è proprio quello che si registra nelle culture tradizionali, parte da una *gens* innumerevole, si dirama in più nuclei (qui localizzati in tre centri), per restringersi, infine, ad un'unica famiglia residente a Trezza con

padron 'Ntoni capofamiglia. Sull'asse cronologico, a questo restringimento corrisponde il passaggio da un tempo mitico ma reale (« un tempo » equivalente a *olim*, ben diverso dal 'c'era una volta' delle fiabe) a un tempo storico presente e circoscritto: « Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni »: superstiti, sembra, di un naufragio di proporzione biblica⁸.

La sopravvivenza dei Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo e della *Provvidenza*, al momento in cui la loro storia comincia ad essere raccontata, si presenta come un evento miracoloso, reso simbolicamente straordinario dal nome della barca che adombra un rito pagano-cristiano di consacrazione alla divinità protettrice e che si distingue nettamente — come al narratore preme di far risaltare — dalla *Concetta* di zio Cola e dalla paranza di padron Cipolla. La soppressione di una seconda barca dei Malavoglia, nominata *Immacolata* nel manoscritto originale, risponde forse anch'essa all'intento di dare maggior risalto alla singolarità, rilevabile anche nel nome, dell'unica barca dei Malavoglia. Quanto ai nomi di *Immacolata* (la seconda barca dei Malavoglia eliminata nella revisione del romanzo) e di *Concetta* (la barca di zio Cola) sappiamo da Lo Presti⁹ che le donne dei pescatori del golfo di Catania « danno quasi sempre il loro nome alla barca », probabilmente, ritengo, per un rapporto di ordine sessuale che si configura tra il pescatore e la sua barca: da non confondere col nome del Santo o della Santa, il cui uso ha un evidente fine protettivo. In seguito (cap. IV), dopo il naufragio della *Provvidenza*, compariranno sul mare altre barche anonime, fra cui « quella dello zio Crocifisso, l'altra di compare Barabba », accanto a « la *Concetta* dello zio Cola, e la paranza di padron Fortunato », a far sentire più grave l'assenza della *Provvidenza* avariata.

Ma fermiamoci sull'antefatto del salvataggio dei Malavoglia di padron 'Ntoni:

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarata sotto il lavatoio.

L'immagine è quella del naufragio, reale quanto la voce sottesa

⁸ Cfr. CHANDLER 1978, p. 261.

⁹ Cfr. LO PRESTI 1934, p. 83.

di una disperazione o diaspora per avverso destino, che comprende i due beni, la casa e la barca (si noti sempre congiunti, tanto da identificarsi nel linguaggio metaforico), che hanno subito o (per i superstiti) sono stati momentaneamente salvati dal subire l'avverso destino. L'immagine è, dunque, tale che potrebbe essere raffigurata in un quadro di miracolo, come volgarmente si chiama l'ex voto dipinto, se il miracolo fosse attribuito a un intervento divino, di una madonna o di un santo. Tanto più che di una certa tendenza al pittorico popolare non mancano tracce espressive nel romanzo: « c'era folla come quando casca un asino sotto il carro », e ancora (cap. X):

— Ah! san Francesco di Paola! Ah! san Francesco benedetto! — strillavano i due ragazzi, ora che non sapevano più che fare.

San Francesco misericordioso li udì, mentre andava per burrasca in soccorso dei suoi devoti, e stese il suo mantello sotto la *Providenza*, giusto quando stava per spaccarsi come un guscio di noce sullo *scoglio dei colombi*, sotto la guardiola della dogana. La barca saltò come un puledro sullo scoglio, e venne a cadere in secco, col naso in giù. — Coraggio, coraggio! — gridavano loro le guardie dalla riva, e correvano qua e là colle lanterne a gettare delle corde.

Ma il miracolo che fa sopravvivere i Malavoglia di padron 'Ntoni non ha nulla di soprannaturale. Esso è dovuto — e così l'involucro mitico si dissolve ed emerge la componente laica ed economica — al regime di vita e di lavoro che quei Malavoglia avevano seguito e che padron 'Ntoni esprimeva con un proverbio accompagnandolo con un gesto:

[...] e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso, un pugno che sembrava fatto di legno di noce: — Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro (cap. I).

È un proverbio normativo finalizzato a una specifica attività marinara, qual è il remare, che qui mantiene il suo significato reale accordato al mondo di pescatori in cui è ambientata la storia. Onde il fine di 'menare il remo', nella sua accezione letterale, dà la tonalità più pertinente a tutta la storia, che s'inizia con gli strumenti propri dei pescatori (barca, remo, mano) e con le relative azioni lavorative. Ma la norma (l'aiuto reciproco tra le cinque dita) è applicabile a una qualsiasi attività di lavoro, anche casalingo, perciò si estende a quelli

che restano in casa. Ed è un primo esempio di innovazione verghiana dei proverbi e modi di dire, giacché non risulta dagli spogli fatti che questo proverbio abbia rispondenza in tale forma finalizzata nella tradizione orale siciliana.

Provvidenza e casa del nespolo sono pertinenze reali di due aree distinte ma interferenti del mondo popolare e sono altresì oggetti simbolici delle rispettive culture: marinara e agricola. Pertinenze reali e oggetti simbolici che s'intersecano nella storia, che è una storia di pescatori e di contadini, legati alla loro sia pur minima proprietà per bisogno e per dignità. Nella società siciliana del tempo, tra i ceti alti e bassi, come rilevava Sonnino (1876)¹⁰, la proprietà era considerata « come una vera e propria dignità »: « Il proprietario siciliano sdegna di vendere la sua terra, anche quando ridotto all'estremo dai debiti o dalla sventura. L'alienazione di una parte delle sue proprietà gli appare come una vera *capitis diminutio*, come cosa indecorosa per lui e per la sua famiglia ». Se questo è detto per i grossi proprietari, valeva anche per i medi e piccoli, i cui comportamenti erano condizionati dal modello di vita dei galantuomini.

Come beni economici vitali liberare la proprietà dalla ipoteca e, poi, rientrare in possesso della casa del nespolo era il fine, la *Provvidenza* il mezzo:

— Bisogna arrivare a comprare la barca; la barca poi ci aiuterà a comprare la casa (cap. XII).

Il mezzo dà, com'è naturale in ogni tipo di racconto, azione e dinamica di fatti alla storia. Pertanto sono frequenti immagini, similitudini, metafore, proverbi e modi di dire della cultura del mare, anche quando ci si riferisce alla casa. Ad esempio, « per menare avanti la barca », cioè la casa, padron 'Ntoni contrae il debito dei lupini (cap. I), quella di padron 'Ntoni, dopo la morte di Bastianazzo, è « una casa che faceva acqua da tutte le parti » (cap. IV). Non mancano metafore appropriate, formalizzate in proverbi o deformalizzate per un migliore incastro. 'Ntoni soldato, che da Napoli scrive del teatro di Pulcinella sul molo, delle pizze che si vendevano « a due centesimi, di quelle che mangiano i signori », e chiede soldi, ché « senza soldi

¹⁰ Cfr. SONNINO [1876] 1974, II, p. 103.

non ci si poteva stare », a giudizio del nonno « è fatto come i merluzzi, che abbocherebbero un chiodo arrugginito » (cap. I). Ed è una delle poche similitudini tecniche del gergo pescatorio, che trovo nei *Malavoglia*. « Pesci grossi » è la metafora per i mandanti dei sobillatori di piazza, al tempo della tassa sulla pece delle barche, a cui si aggiunge — a pareggio dei due versanti — quella sul pelo delle bestie, e allora saranno « cani grossi ». Più estesa, comunque, e magliata la metafora dei pesci:

I pesci grossi stavano sott'acqua durante la maretta, e non si facevano vedere, anche quelli che erano teste di pesce, e lasciavano il sindaco col naso in aria a cercare la foglia (cap. VII).

Mentre:

Padron 'Ntoni era di quelli che si stringevano nelle spalle e se ne andavano coi remi in collo (cap. VII).

Quindi:

Per aprire il sinedrio, e vedere che pesci si pigliavano, ci mancava ancora padron Fortunato Cipolla, e massaro Filippo Portolano, [...] (cap. VII).

Ma si tratta, più che altro, di formule e topoi, non sorretti da una tradizione folclorica marinara di base, che nel Mediterraneo antico non si è formata¹¹ né si è sviluppata poi tanto in età medievale e moderna, per cui nel filone narrativo, come in quello linguistico e demologico, la cultura della terra predomina di netta misura, perfino nelle isole, su quella del mare e in maggioranza l'assorbe nel linguaggio.

Della stessa *Provvidenza* non si sa esattamente che tipo di barca fosse, quanto grande, lunga, profonda; ci si compiace (Padron 'Ntoni soprattutto) di vedersela 'dondolarsi' « sulle onde rotte dai faraglioni come un'anitroccola » (cap. I) o lussuriosamente sguazzarvi dentro e godersi il fresco, dopo che « era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria » (cap. VII); della sua stazza e attrezzatura si ha qualche vaga idea durante il secondo naufragio della *Provvidenza* (cap. X); ma il 'tono emozionale' (uso *ad hoc* questa caratterizzazione

¹¹ Cfr. CORTELAZZO 1973.

di linguaggio in senso antropologico) offusca sempre, come dev'essere, la vista diretta della barca. Della casa del nespolo, invece, ricorrono e si ripetono dati sufficienti per delinearne la pianta. Già di per sé significativa è la sua vista dal mare:

[...] e dal mare si vedeva tutta la casa, colle quattro tegole sotto cui si appollaiavano le galline, e il forno dall'altro lato della porta (cap. X).

E nel ricordo e nell'ansia di riandare ad abitarvi con Nunziata, Alessi così la rivisita nei suoi progetti:

[...] c'è il cortile grande per gli attrezzi, e in due salti s'è al mare. Poi, quando le mie sorelle saranno maritate, il nonno verrà a stare con noi, e lo metteremo nella stanza grande del cortile, che c'entra il sole. [...] Noi prenderemo la camera dell'orto, ti piace? e ci avrai accanto la cucina; [...]. Quando poi tornerà mio fratello 'Ntoni gliela daremo a lui, e noi andremo a stare sul solaio. Tu non avrai che a scendere la scaletta per essere in cucina o nell'orto (cap. XII).

Si noti inoltre che gli attrezzi da pesca sono oggetti di lavoro che vengono nominati per ritrarre chi vi lavora, come padron 'Ntoni, che, « se la sciatica piegava il vecchio come un uncino, rimaneva nel cortile a rifar le maglie alle reti, a raccomandar le nasse, e mettere in ordine degli attrezzi, che era pratico di ogni cosa del mestiere » (cap. VI). O all'atto della loro vendita, per esprimere il dolore di chi li possedeva come organi del suo corpo:

[...] a padron 'Ntoni gli parve che gli strappassero le budella dallo stomaco, come si portavano via le nasse, le reti, le fiocine, le canne, e ogni cosa (cap. XII).

Gli arnesi domestici, invece, vengono spesso richiamati come elementi concorrenti con la scena e con l'azione dei personaggi. Direi che sono fotografati. Un esempio:

Anche la casa del nespolo sembrava avesse un'aria di festa; il cortile era spazzato; gli arnesi in bell'ordine lungo il muricciuolo e appesi ai piuoli, [...] (cap. VIII).

Altri esempi nei capp. IX, XII, XIV e XV. Ricorrono pure con una certa frequenza termini relativi al lavoro contadino: mangiatoia (VIII), sporta (XV), redini (ivi). Valga questo esempio:

[...] ella si buscava delle frustate colle redini della cavezza, dopo che Cinghialenta aveva venduto il mulo, e non sapeva che farsene delle redini (cap. XV).

Le similitudini ricavate dal mondo agricolo non si contano:

Le vicine avevano fatto come le lumache quando piove (cap. II).

Ella lo ingrassa come un maiale, quando gli si vuol fare la festa (cap. II).

Don Silvestro rideva come una gallina (cap. II).

Sembra un pipistrello al sole (cap. II).

Padron 'Ntoni è andato tutto il giorno di qua e di là, come avesse il male della tarantola (cap. II).

Persino nella immagine in gigantografia di padron 'Ntoni reduce dalla pesca lo si descrive « carico di reti, che pareva una montagna, e non gli si vedeva la faccia » (cap. VII).

Generiche sembrano, al confronto, similitudini topiche col mare, come queste:

La bile andava gonfiandosi da un uscio all'altro come le onde del mare in burrasca (cap. VII).

Adesso la casa era grande come il mare (cap. XV).

Adesso che la casa del nespolo fa acqua da tutte le parti, come una scarpa rotta (cap. IX).

In quest'ultima similitudine si noti come l'implicito riferimento alla barca (che fa acqua) venga sostituito da quello esplicito della scarpa rotta.

Al formulario romantico-sentimentale dell'Ottocento appartengono similitudini del tipo « avete il cuore grande quanto il mare » (cap. VI), che non sono neppure da mettere in conto della cultura del mare. Il mare, d'altronde, non poteva non suggerire, nell'età dei

Malavoglia, anche a uno scrittore verista come il Verga, immagini animate di colore romantico e di essenza etnologica, come quella del mare che per l'ultima volta appare e parla al giovane 'Ntoni:

Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico (cap. XV).

L'essenza lirica di questo dialogo finale col mare è comprovata dalla disponibilità di esso a ripetersi presso altri scrittori, che non furono estranei all'influsso verghiano nell'osservare e narrare il mondo contadino. Alludo a Levi e al finale del suo *Cristo si è fermato ad Eboli*¹².

Certo anche qualche immagine rurale sembra e risuona filtrata letterariamente e sensitivamente, come « il telaio della Mena che si udiva nelle stanze, e le galline che razzolavano nella strada » (cap. X), riecheggiante motivi di *A Silvia* (« Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto [...] ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela ») e di qualche altro abbozzo d'idillio leopardiano. Ma è un *apax*.

Luoghi deputati propri del mondo contadino, che però vanno bene anche per la gente di mare, sono l'osteria, la piazza, la bottega artigiana, la spezieria, la finestra, che sono tutti presenti nella storia dei *Malavoglia* con i connotati propri della società contadina. In particolare l'osteria di Santuzza è luogo di perdizione, la piazza è il posto degli ingaggi dei braccianti e delle contrattazioni, la finestra è l'occhio della casa e di chi vi abita, fa da tramite per le relazioni d'amore. In questo microspazio comune, pur tanto articolato, convivono promiscuamente lavoratori della terra e del mare, si confrontano carrettieri e pescatori, ma in seno a questi ultimi e specie ai loro familiari casalinghi s'insinua e cresce il miraggio della terra, espresso, ad esempio, così dalla *Vespa*:

— Chi ha roba in mare non ha nulla. Ci vuole la terra al sole, ci vuole (cap. X).

¹² Cfr. BRONZINI 1977, p. 275 e sgg.

Infine, ciò che i Malavoglia mangiano sono minestra o broda di fave (cap. VIII, IX), cipolle (cap. XII) e altri prodotti ortofrutticoli. Non c'è segno di alimentazione ittica.

Insomma, a me pare che, nonostante la fitta presenza del mare (parola e colore)¹³, il nucleo etnologico dei *Malavoglia* appartenga alla cultura della terra, e non del mare. La terra costituisce anche il tessuto storico del dramma rappresentato. Il mare occupa, in superficie, lo spazio lirico della narrazione.

2. *Proverbi e motti iniziali di padron 'Ntoni: struttura della famiglia.*

Ritornando al passo iniziale, da cui sono partito, si conferma che il significato reale della prima espressione proverbiale di padron 'Ntoni, quella che dice che « per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro », è *hic et nunc* emergente. Il significato metaforico è tenuto dapprima volutamente fuori, o meglio in disparte. Il medesimo proverbio sarà ripetuto dallo stesso personaggio in altra occasione, in un momento di relativa tranquillità economica, con discorso indiretto, e allora avrà solo senso traslato, ma in fase confermativa:

— Non ve l'avevo detto che per menare il remo bisogna che le cinque dita della mano si aiutino l'un l'altro? (cap. X).

Nel passo iniziale il proverbio del remare con le cinque dita acquista speciale rilevanza col gesto. Il pugno chiuso indica forza e unità e prelude col suo dischiudersi allo svolgimento del significato metaforico, che è quello profondo:

Diceva pure [padron 'Ntoni]: — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo (cap. I).

Questa similitudine esplicativa, più che dare senso metaforico all'espressione proverbiale precedente, che si condensa tutta nel suo ambito marinaresco (onde la necessità della formula narrativa « di-

¹³ Se ne veda la fine rilevazione fattane da CECCHETTI 1968.

ceva pure »), introduce la rappresentazione realistica di una famiglia di contadini nella sua struttura patriarcale e gerarchica, con il raccordo del narratore:

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, [...] (cap. I).

Si noti che ciò che padron 'Ntoni « diceva pure » sembra essere la traduzione di un motto siciliano (*Li jidita di la manu nun su' tutti uguali — o pari*)¹⁴ e di un modo di dire diffuso nel mondo contadino meridionale. Lo ritrovo nel diario recente di un pastorello lucano: « E anche i medici se la passano bene e mio padre mi dice sempre che io tengo un brutto vizio che guardo le cose degli altri che non c'entrano e non bisogna essere invidiosi che anche Dio non ha fatto uguali i diti della mano e non siamo tutti uguali e noi che siamo in basso dobbiamo servire »¹⁵. Dove il detto proverbiale è chiaramente riferito alle differenze sociali, ed è questo il suo significato originario e corrente, che fa da supporto all'apologo di Menenio Agrippa riproposto altrove (nella novella *Libertà*) anche dal Verga.

Ma nel passo che stiamo esaminando Verga dà al detto una diversa direzione, che è quella dell'ordine familiare. Non si tratta solo di una operazione stilistica, ma anche e soprattutto di una operazione mentale e ideologica. Mentale, in quanto era in sintonia culturale con le conoscenze etnologiche degli anni '70 e '80 sulle strutture familiari dei popoli primitivi: tra le tribù selvagge (secondo la terminologia allora in corso) dell'Australia *mamman* vuol dire 'padre' e per metafora 'pollice', e *jinnamamman* 'grande padre' e 'grande dito', cioè il 'padre della mano o del piede'; ne diffondeva la notizia Tylor nella sua *Primitive Culture* del 1871¹⁶, definendo la grande regola del pollice, *the great rule of thumb*, come il codice della pratica esperienza. La conversione, più che inversione, semantica che il Verga compie è altresì ideologica, in quanto, aggrappandosi a uno dei paradigmi economici ed etici fondamentali della cultura occidentale che si oppone al disordine e finalizza la vita sociale sul modello biologico a un accordo armonico fra le parti costituenti l'organismo,

¹⁴ Cfr. PITRÈ III, p. 125.

¹⁵ NITTI 1973, p. 138.

¹⁶ TYLOR 1871, I, cap. VI.

mira a denunciare i segni di crisi della società che affioravano persino tra la « gente umile » della Sicilia tradizionalista e conservatrice ed erano più laceranti per l'istituto della famiglia.

Da qui la necessità di ancorare l'istituto familiare ai saldi principi che gli antichi, cioè gli antenati, avevano trasmessi con « certi *motti* e proverbi » che giammai mentirono, come questi che padron 'Ntoni pronuncia di séguito:

« Senza pilota barca non cammina », « Per far da papa bisogna saper far da sagrestano »; oppure « Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai », « Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante », ed altre sentenze giudiziose (cap. I).

Prima di passare all'analisi della quaterna o doppia bina di proverbi, si noti che Verga parla, senza una costante distinzione, di motti e proverbi; raramente, come qui, anche di sentenze. In effetti si tratta di una distinzione sfumata o, meglio, fatta sfumare da antichi e moderni, che tuttavia giova tener presente ai fini della funzione, che nei *Malavoglia* non è soltanto retorica, anzi non lo è affatto, dei proverbi e delle sentenze. Con queste ultime si identificano i *motti*, che sono le sentenze di uso popolare. Lo stesso Pitre (1880), del resto, che per i proverbi è una delle fonti verghiane di principi forse più che di testi (per i testi Verga preferiva *et pour cause* il Rapisarda [1824]), lo stesso Pitre — dicevo — tenta sì, richiamandosi alla definizione del Bergmann, di assegnare proverbi e sentenze (e con essi motti e massime) a due sfere diverse, rispettivamente dell'esperienza e del pensiero, ma avverte la difficoltà di tener distinte le due diverse denominazioni. Tuttavia tra i caratteri interni che Pitre indica per i proverbi in genere ve n'è uno che, nel caso verghiano, mi sembra più opportuno assumere come distintivo. Esso è il linguaggio figurato, di cui la metafora, l'allegoria e la comparazione costituiscono elementi precipui. Elementi esterni, come il metro, la rima o assonanza, l'allitterazione ecc., oltre a non essere costanti, sono poco rilevanti per la riduzione narrativa che il Verga fa dei proverbi; anzi, quando compaiono, denotano artificiosità e stonano con la spontaneità e naturalezza con cui di solito i proverbi vengono pronunciati o pensati e anonimamente espressi nei *Malavoglia*. Metafora, allegoria e comparazione semplice o doppia rivelano un verismo e naturalismo conge-

niti, un'adesione massima al quotidiano e al reale, da cui sono prese le immagini, una inversione dell'ordine normativo, dalla esistenza materiale a quella spirituale: il tutto si accorda con il proposito e il tono della narrazione verghiana. I suddetti elementi offrono, infatti, una varietà di sfumature proprio grazie ai diversi referenti metaforici, come ad es. « Tanto va la gatta al lardo, ch'ella al fin vi lascia lo zampino », « Tante volte al pozzo va la secchia, ch'ella vi lascia il manico o l'orecchia », « Tanto va la mosca al miele che ci lascia il capo », contro la massima o sentenza corrispondente « Tante volte si corre incontro a un pericolo finché vi si cade »¹⁷, che, priva della metafora, non esprime l'essenziale, costituito dall'attrazione dell'oggetto (lardo, pozzo, miele). Numerosi sono gli esempi verghiani di metafora o allegoria animalesca, come « La gallina che cammina torna a casa colla pancia piena », e di comparazione con termini o azioni del mondo rurale, come « La ragazza com'è educata e la stoppa com'è filata ». Sulla presenza o assenza dell'elemento metaforico si fonda la distinzione aristotelica fra proverbio e sentenza: il proverbio, *paroimia*, è una massima espressa in forma metaforica o allegorica; la sentenza, *gnome*, è una massima generale, senza forma metaforica, diventata di uso comune, come « Conosci te stesso », « Il troppo stroppia » ecc.¹⁸.

Questa distinzione non è certo scientificamente definitiva, ma risulta essere quella assunta dal Verga in termini narrativi. Considerando alla luce di essa le quattro espressioni pronunciate di fila, nel passo suddetto, da padron 'Ntoni, due sono metaforiche (e quindi proverbi), le altre due, staccate da *oppure*, sono prive di metafora (e quindi sentenze). Da qui la loro diversa valenza e funzione.

Per la prima notiamo che la versione toscana accolta dal Verga, « Senza pilota barca non cammina », accentua nel ritmo endecasillabico la parola barca, conferendole preminenza assoluta, a differenza delle versioni orali siciliane che invece accentuano e con ritmo metricamente irregolare l'azione negativa dell'essere senza pilota: il non camminare della barca (« senza pilota non cammina varca, / senza

¹⁷ PITRÈ I, p. XCVIII.

¹⁸ ARISTOTELE, *Retorica*, XX-XXI. Cfr. DI CAPUA 1959, I, p. 55.

vicinu 'un si cumina furtu »)¹⁹, la perdita della nave (« senza pilota si perdi la nave »)²⁰.

Il secondo proverbio (« Per far da papa bisogna saper far da sagrestano »), che ha riscontro nella versione siciliana « Pri fari u papa nun è bonu, su' fari nun sapi 'u saristanu »²¹, deve alla metafora la sua maggiore efficacia rispetto alle versioni siciliane di tipo sentenziale: « Nun sa cumannari, cui nun sa serviri », « Cu sapi serviri, sapi cumannari »²².

Le altre due espressioni, distaccate da « oppure » con valore aggiuntivo (non alternativo), sono sentenze (come implicitamente definisce Verga omettendo « altre sentenze giudiziose ») ed enunciano imperativi, rispettivamente di ordine economico-pratico: « Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai », corrispondente alle versioni siciliane: « Fa l'arti chi sai, si tu nun arricchisci, campirai »²³, « Fa l'arti ca sai, si non arricchisci campirai »²⁴; e di ordine economico-morale: « Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante »; questa sentenza per quanto mi risulta, non ha riscontro nella tradizione orale siciliana.

Tutte insieme, le due coppie di proverbi da una parte continuano a spiegare il miracolo della sopravvivenza dei Malavoglia di padron 'Ntoni e della relativa prosperità della casa del nespolo, dall'altra — ossia dal punto di vista della comunità — fanno di padron 'Ntoni un ideale consigliere comunale secondo il vigente modello privatistico del governo della cosa pubblica, modello ch'egli riaffermava col badare agli affari suoi e col ripetere « Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole » perché « chi comanda ha da dar conto », che traduce il siciliano « Cui cumanna, havi a dari cchiù cuntutu »²⁵. Introdotto da « soleva dire », e privi di metafora, questi non sono denominati proverbi, ma hanno lo stesso ruolo.

¹⁹ PITRÈ II, p. 284.

²⁰ PITRÈ II, p. 343.

²¹ PAPPALARDO 1968, p. 29.

²² PITRÈ II, p. 177.

²³ PITRÈ II, p. 442.

²⁴ RAPISARDA 1824, p. 117.

²⁵ PITRÈ I, p. 82.

2.1. *Sistema del mutuo soccorso. Il mito del galantuomo e l'ideale dell'« ostrica ».*

Nel passo che ho analizzato i proverbi intercalati alla narrazione fungono da generatori del racconto, sia sul piano formale (che esaminerò dopo) sia su quello contenutistico, promuovendo il passaggio da un dato di fatto (la sopravvivenza dei Malavoglia di padron 'Ntoni a Trezza) alle ragioni che lo spiegano, attraverso i proverbi: mutuo soccorso tra i membri della famiglia, struttura gerarchica della famiglia, norme di comportamento interno ed esterno. Il punto di vista della comunità, per cui « padron 'Ntoni passava per una testa quadra, al punto che a Trezza lo avrebbero fatto consigliere comunale », rinforza quelle ragioni riaffermando la solidità del sistema familiare. Il regime di mutuo soccorso vale anche per il vicinato, come sarà sancito dal proverbio « I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l'acqua l'un l'altro » (cap. IV). Dovrebbe valere per l'intera comunità del borgo, che mostrerà, invece, tensioni economiche e reazioni sociali discordanti, di ostilità per chi è caduto in basso, perché « Guai a chi casca per chiamare aiuto » (cap. IX), secondo il *memento* della comunità enunciato o fatto intendere a padron 'Ntoni dall'avvocato Scipioni. Quale, dunque, l'ideale e il modello della società rappresentata?

Badare alle proprie cose e saper tenere il comando della propria casa erano requisiti del galantuomo. « Chi è galantuomo bada ai fatti suoi », ripeteva lo zio Crocifisso (cap. II). « Ogni galantuomo bisogna che pensi ai suoi interessi », così Piedipapera giustificava il mancato soccorso ai Malavoglia in disgrazia (cap. IX). E, poiché non s'impiccia dei fatti altrui, il galantuomo aveva diritto di « starsene in casa sua colla sua roba » (cap. VIII) o di « andare a spasso all'ora che gli pareva e piaceva » (cap. XIV). Ma era altresì suo dovere quello di pagare i debiti ed è questo il chiodo fisso di padron 'Ntoni nei riguardi del creditore Campana di legno, nonostante la frode dei lupini avariati. « Chi non paga i debiti è birbante ». Persino il galantuomo, impoverendo, lo diventa, secondo il detto « il galantuomo come impoverisce diventa birbante », e perché non si dica ciò dei Malavoglia, insiste padron 'Ntoni, bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso (cap. IV). Birbante è, dunque, la paventata devianza del galantuomo. Anche morto, « quando uno è galantuomo lascia buon nome e si guadagna il paradiso », mentre chi muore debitore va « a

casa del diavolo »: questo è il filo del ragionamento che rende relativamente tranquillo, secondo le circostanze, lo zio Crocifisso sulla solvibilità dei Malavoglia, « che tutti li avevano conosciuti per galantuomini nel vicinato » (cap. VI).

Il mito del galantuomo si alimentò nella cultura delle classi subalterne in misura proporzionata al distacco che la divisione di classe imponeva nel vestire e nel comportamento. Tale distacco non si avverte tanto nella storia verghiana, che concede poco spazio a questi elementi esterni mirando al valore di un vivere tradizionale che si esprime nel discorso dialogato e nel pensiero individuale e collettivo esplicitato appunto con proverbi e perifrasi proverbiali o soltanto metaforiche. Epperò attraverso la parola diretta o indiretta emergono anche in questa storia forti dislivelli sociali e si fanno avanti i 'luigini' di Trezza nelle persone di Don Silvestro, zio Crocifisso, padron Cipolla, massaro Filippo. C'è, però, da notare che il contrasto fra ricchi e poveri non esplose mai in forma di coscienza di classe e lotta sociale. È solo uno sfogo personale e isolato quello che fa il giovane 'Ntoni reduce sconfitto dalla prima partenza, chiedendosi con rabbia « perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita! » (cap. XII). Poco contano — in quanto dichiarate dal narratore e ritenute dalla comunità preventivamente anarchiche — le dichiarazioni dello speciale Don Franco con riferimento a coloro che se la spassano in carrozzella per le vie di Catania mentre c'è chi è costretto a morire di fame ad Aci Trezza. Lungo tutta la storia, che è una storia breve e ristretta, e su tutti i personaggi, compreso chi tenta di ribellarvisi, domina la legge sociale del vivere con i propri pari e del proprio mestiere, come non si stanca di ripetere ad ogni occasione padron 'Ntoni: « 'Ntroi 'ntroi, ciascuno coi pari suoi », « Ognuno all'arte sua, e il lupo alle pecore » (cap. II). La stessa ideologia del 'proprio', che traduce in termini utilitaristici l'ideale dell'« ostrica », ispira il richiamo della Zuppidda « 'Ntrua, 'ntrua! ciascuno a casa sua! » (cap. IX), il cui significato di badare alle proprie cose è provato dalle corrispondenti versioni orali siciliane che dicono: « Sfirruzza sfirruzza, ognudunu pri la so' casuzza »²⁶, « Ognuno pp'a

²⁶ PITRÈ II, p. 39.

so' casa! »²⁷, « A la so' casa ognun è re », « Ognunu è patruni 'ncasa sua »²⁸.

Alla fine anche sui legami di parentela ha il sopravvento la legge del provvedere a se stesso, che s'impone per una fatale necessità e scardina l'ideale legame della famiglia e del vicinato:

Così anche i parenti dimenticano quelli che non ci sono più, e ognuno a questo mondo è fatto per pensare e tirare la carretta che gli ha dato Dio, come l'asino di compar Alfio che adesso faceva chissà cosa, dopo che era andato in mano altrui (cap. XV).

'Tirare la carretta' è locuzione d'uso anche letterario ma di chiara ispirazione e probabile origine popolare. Il riferimento comparativo all'asino e implicitamente al carro dell'asino di compar Alfio²⁹ precisa il ceto e il livello in cui è più avvertito il significato di peso e stento con cui si vive provvedendo al sostentamento di se stesso e, al massimo, della propria famiglia: « la carretta che gli ha data Dio », più che la vita, è la pena di vivere.

Corale, dunque, la suddetta dichiarazione? Io la sento più come confessione, come un'amara constatazione e riflessione dello stesso Alfio, deciso ormai a partire anche lui, dopo che, da immigrato di ritorno, si è reso conto che « quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni più, perché ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le facce con cui lo guardano son mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui » (cap. XV). Tanto più che da emigrato era tornato sconfitto « di notte, con un bastimento catanese, e che si vergognava di farsi vedere senza scarpe », onde la gente, nel suo discorso interiore (di cui, come di quello d'ogni singolo personaggio si fa portavoce il Verga con passi di funzione proverbiale), aveva commentato che: « Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacerato e pezzente » (cap. XII). Ora Alfio ha il mulo, ma non si stacca col pensiero dal suo asino, « che portava quattro quintali meglio di un mulo, povera bestia » (cap. V), così lo elogiava quando aveva l'asino, e, vendutolo, « ora penso pure a quel povero asino che ha lavorato con me tanto

²⁷ PAPPALARDO 1968, p. 28, nota 10.

²⁸ PITRÈ I, p. 225.

²⁹ Vedi CECCHETTI 1968.

tempo, e andava sempre, sole o pioggia, col capo basso e le orecchie larghe » (cap. XV).

Per il carrettiere l'asino era il mezzo di lavoro (« Vado alla Bicocca, dove c'è da fare col mio asino » [cap. VIII]) e quindi il compagno di vagabondaggio in cerca di lavoro:

— Chi lo sa quando tornerò? Io vado dove mi porta il mio asino (cap. VIII).

Ma poco dopo, in dipendenza della frase proverbiale « bisogna fare quel che si può », Alfio dice:

— Anche il mio asino va dove lo faccio andare (cap. VIII).

Le due espressioni, apparentemente contraddittorie, si conciliano così: ' faccio andare l'asino dove posso farlo andare ', cioè « dove c'è da fare col mio asino »; ma poi è l'asino che condiziona la lontananza e il tempo dell'assenza.

L'asino è un ricorrente referente della povertà contadina nella vita reale e nella letteratura rusticale ottocentesca. In Verga compare anche nelle novelle. Più volte nei *Malavoglia*.

I poveri che lavorano per i ricchi fanno come l'asino di Alfio Mosca:

Quando uno non riesce ad acchiappare la fortuna è un minchione, questo si sa. Don Silvestro, lo zio Crocifisso, padron Cipolla, e massaro Filippo non erano minchioni, e tutti facevano loro festa, perché 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 (cap. XII).

Alla madre piangente che lo tratteneva 'Ntoni momentaneamente si arrende dicendo:

— No! no! non partirò se non volete voi! Guardate! Non mi dite così, non mi dite! Bene, seguirò a fare come l'asino di compare Mosca, che quando non ne può più di tirar la carretta, lo butteranno a crepare in un fosso (cap. XI).

2.2. *Il movimento del corpo come significante dei proverbi finali di padron 'Ntoni.*

Come aveva trovato nei proverbi le ragioni della sopravvivenza e prosperità dei suoi Malavoglia, così padron 'Ntoni ne trova nei proverbi le ragioni dello sfacelo, dopo la condanna in tribunale del nipote e la fuga di Lia forsennata:

Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di composanto, e non faceva altro che andare intorno, rotto in due, e con quella faccia di pipa, a dir proverbi senza capo e senza coda: « Ad albero caduto accetta! accetta! ». « Chi cade nell'acqua è forza che si bagni ». « A cavallo magro, mosche ». E a chi gli domandava perché andasse sempre in giro, diceva che « la fame fa uscire il lupo dal bosco », e « cane affamato non teme bastone »; ma di lui non volevano saperne, ora che era ridotto in quello stato. Ognuno gli diceva la sua, e gli domandava cosa aspettasse colle spalle al muro, e padron 'Ntoni rispondeva che aspettava la morte, la quale non voleva venire a prenderselo, perché « lo sfortunato ha i giorni lunghi » (cap. XV).

Tranne quest'ultimo, i precedenti sono tutti proverbi, che con la indefinita estensione delle metafore rendono più fatalistiche le sventure, meno scoperte le cause specifiche, ma nello stesso tempo connotano con i motivi della caduta della magrezza e della fame e con le relative immagini contadine dell'albero caduto, del cavallo magro, del cane o lupo affamato lo stato fisico, oltre che psicologico, del personaggio, dal viso cupo da uccello di morte, che gira intorno, « rotto in due, e con quella faccia di pipa ». Anche il suo stare aspettando « colle spalle al muro » con quel che segue è immagine reale e metaforica insieme, che fotografa una posizione fisica e un atteggiamento psicologico.

E qui per valutare la sintonia fra il disordinato discorso proverbiale di padron 'Ntoni e il suo atteggiamento fisico, ci viene di rincalzo quanto ebbe a osservare Tylor (1871) sul linguaggio gestuale rilevato presso le popolazioni d'interesse etnologico: « I mutamenti di posizione del corpo, che corrispondono nelle loro sottili sfumature a mutamenti dello stato d'animo, comprendono la posizione in cui viene a trovarsi il corpo, la posizione degli arti e soprattutto l'espres-

sione del volto, verso cui è particolarmente rivolta la nostra attenzione quando ci osserviamo reciprocamente.

L'espressione visibile dei lineamenti è un sintomo che manifesta lo stato d'animo di chi parla, le sue sensazioni di piacere e di disgusto, di orgoglio o di umiltà, di certezza o di dubbio, e così via: non che vi sia tra l'emozione e la sua espressione fisica una originaria connessione intenzionale; ma succede che una data azione del meccanismo del nostro fisico mostra dei segni che noi abbiamo imparato dall'esperienza a dover riferire a una causa psicologica, cosicché, vedendo un uomo sudare o zoppicare, pensiamo che senta caldo o che senta dolore ai piedi. L'arrossire è causato da certe emozioni e tra gli europei ne è un'espressione visibile o un indizio; non è così fra gli Indiani del Sud-America, il cui arrossire, come nota David Forbes, non può essere notato che al tatto o misurato con un termometro, non potendosi riconoscere come segno visibile di sensazione in quanto rimane celato dalla loro pelle scura.

Mettendo a profitto questi processi naturali, gli uomini riescono in una certa misura a servirsi di particolari espressioni fisiche, agrottando le ciglia o sorridendo per esempio, al fine di simulare emozioni, da cui naturalmente tali espressioni sarebbero prodotte, o semplicemente per comunicare ad altri la sensazione di tali emozioni.

Ora è ben noto a tutti che queste espressioni fisiche del volto ed altre che fanno parte del linguaggio mimico universale costituiscono altresì un importante complemento del linguaggio parlato. Non è altrettanto ovvio ma può provarsi con l'osservazione diretta che tali espressioni del volto agiscono esse stesse come elemento formativo del linguaggio vocale. L'espressione del viso ha un'azione che sovrappone quella del semplice gesto visibile. L'atteggiamento fisico prodotto da un particolare stato d'animo influisce sulla posizione degli organi del linguaggio, sia interni, come la laringe e altri, sia esterni, come i tratti del viso, i cui mutamenti possono essere facilmente osservati. Anche se l'espressione del viso di chi parla non può essere vista da chi ascolta, non viene per questo del tutto meno l'effetto dell'atteggiamento di tutto il corpo, del quale fa parte l'espressione del viso, giacché proprio dalla posizione che assumono i diversi organi del linguaggio dipende ciò che ho qui chiamato "tono emozio-

nale », a mezzo del quale la voce esprime direttamente il sentimento di chi parla »³⁰.

Queste osservazioni del Tylor conservano ancora la loro validità, specie se applicate al mondo contadino; in particolare in Sicilia, dove il Pitrè, allineandosi al Tylor, rilevò la funzione comunicativa della gestualità³¹. Il gesto del siciliano non soltanto accompagna la parola ma la sostituisce, precedendola o seguendola. In tali casi si ha la cosiddetta anacrusi cinesica, che dà una speciale pregnanza al movimento del corpo in rapporto alla parola detta o taciuta. Avvertiva il Pitrè: « Provati, se non sei siciliano, a intenderti con un siciliano per mezzo di segni, e resterai sulle secche perché metà dei ragionamenti e discorsi del siciliano sono muti e mimici; anzi ti accadrà non di rado di sentir cominciare un discorso con parole e di vederlo compiuto con gesti che suppongono frasi taciute, pretermesse e poi legate pe' gesti medesimi [...] ».

Il discorso proverbiale, con un taciuto che supera di gran lunga il parlato, si presta in modo particolare a questo tipo di pregnante gestualità.

Ne troviamo la conferma nel passo sopra riportato del cap. XV dei *Malavoglia*, dove padron 'Ntoni è ritratto in un atteggiamento che è già di per sé espressivo del tono emozionale della parola. La quale si ridurrà appunto a una sequenza non ordinata di proverbi, cioè a dire a un discorso, rotto in due (« senza capo e senza coda ») come il suo corpo: un discorso più taciuto che parlato, superato dal movimento del corpo, che ha un suo incisivo significato segnico. E questo va contestualmente recuperato. Il corpo « rotto in due, e con quella faccia di pipa », il cui aspetto è paragonabile ma non assimilabile a quello del vecchio piegato « come un uncino » a causa della sciatica (cap. VI), disegna una linea curva uguale a quella della tipica pipa di pescatore³². Si aggiunga che la pipa è un oggetto antropomorfiz-

³⁰ TYLOR [1871] 1958, cap. V.

³¹ Cfr. PITRÈ 1887-1888, pp. 339-377.

³² Per averne una idea si veda il « Pescatore che fuma presso la barca » di G. De Nittis riprodotto proprio sulla copertina dei *Malavoglia* negli « Oscar Mondadori » ([1965] 1978).

La doppia curva delineata dalla figura di padron 'Ntoni sotto il peso degli affanni accentua quella del vecchio piegato dalla sciatica « come un uncino » (cap. VI) e quella di padron 'Ntoni « carico di reti, che pareva una montagna, e non gli si vedeva la faccia » (cap. VII). L'assimilazione figurativa dell'uomo alle cose (uncino, montagna, pipa) rientra nello stesso sistema antropomorfo che promuove la figura

zato nella cultura materiale contadina e quella tipica del pescatore siciliano ha in rilievo sulla parte esterna del fornello cilindrico la figura di un viso maschile, la cui fissità, nel caso nostro, contrasta con il movimento delineato dal corpo curvo. In tale fissità è forse da cogliere la imperturbabilità del viso o « faccia tosta » di padron 'Ntoni, che si leva in mezzo alla gente, non curandosi della manifesta ostilità degli altri, a pronunciare proverbi che, rapportati all'atteggiamento fisico di chi li pronuncia, non possono naturalmente avere né capo né coda, assimilati come sono alla figura umana da cui provengono. Privato il volto di ogni espressività, questa si trasferisce tutta sul corpo.

Se poi si vuol mettere in conto, anche se a me sembra forzato, che sotto il lemma *pipa* è registrata dal DEI (p. 2937) una voce meridionale, siciliana e calabrese, collegata con *pipitari* 'bisbigliare, parlare sotto voce, lamentarsi piangendo', si potrebbe ricavare anche il suono della voce del personaggio in quella data situazione.

2.3. *Il vecchio e il giovane 'Ntoni: due divergenti ruoli di un contrasto proverbiale.*

Padron 'Ntoni è vinto e messo al muro dall'inarrestabile corso delle verità proverbiali che regolano la vicenda umana su quella naturale e animale. È superfluo annotare che tutti questi proverbi trovano riscontro nella tradizione orale al di qua e al di là del faro.

La storia del giovane 'Ntoni, che s'inizia e si chiude con una partenza, non è meno coerente e parabolica, è apparentemente senza e contro i proverbi che configurano il mondo antico di Aci Trezza. In realtà la storia di 'Ntoni non nega la storia del vecchio 'Ntoni, anzi in un certo senso la convalida. 'Ntoni (che sarebbe errato collocare tra i personaggi favolistici dello schema proppiano, tanto esso vuol essere ed è reale) non rappresenta l'avversario dell'eroe, né il

della *Providenza* in linea curva per rappresentare lo stato di avaria della barca: « La *Providenza* [...] l'avevano trovata di là dal Capo dei Mulini, col naso fra gli scogli, e la schiena in aria » (cap. V); mentre, prima del naufragio, si dondolava « come un'anitrocola » (cap. I) e, dopo riparata, « era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria » (cap. VII), onde la corrispondente posizione retta del corpo di padron 'Ntoni che « se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte » (ivi).

ribelle, bensì l'*alter ego* del protagonista: anch'egli, e forse più dell'altro, è vinto e ci dà il risvolto e la verifica del modo di concepire la vita di padron 'Ntoni attraverso i proverbi, che sono per entrambi i messaggi di saggezza trasmessi dagli antichi. Egli, 'Ntoni, si oppone al sistema, rompe con esso, ma ne accetta e ne comprende il codice comunicativo e normativo. Anzi la sua definitiva responsabile partenza avviene dopo un atto di conoscenza e di coscienza del mondo che deve lasciare:

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

Lungo il tracciato delle due storie, il collegamento è tenuto dai proverbi.

Della funzione propulsiva che questi hanno nello sviluppo del racconto diedi già (nel 1973) un esempio analizzando una delle pagine drammatiche del romanzo (cap. XI), in cui lo scontro frontale tra il vecchio e il giovane 'Ntoni viene imperniato su temi generati, anche a distanza, dai proverbi pronunciati da padron 'Ntoni, che sono di vario tipo e si succedono a intervalli in quest'ordine con diversa funzione: « Sei quel che è stato tuo padre e quel ch'è stato tuo nonno! », « Più ricco è in terra chi meno desidera », « Ad ogni uccello suo nido è bello », « Il buon pilota si prova alle burrasche », « Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova ».

Quest'ultimo è uno dei proverbi che ricorrono anche in almanacchi e strenne del Nord (ne ho fatto cenno all'inizio) con una funzione di avvertimento o monito contro il pur ineluttabile progresso. Così in un dialogo intitolato appunto *Progresso* e pubblicato nel citato « Nipote del Vesta-Verde » del 1848 (pp. 184-203):

Il Giovanotto. Vien qua, Meneghino; ascoltami. È ora e mai tempo di tagliar la corda, e di smettere quel cappellaccio all'antica. Tu sembri una caricatura del seicento: vergògnati! con quella coda ti so dir io, che non potrai andare né in *omnibus*, né sulla strada ferrata.

Meneghino. Padron bello, s'io potessi gettar la livrea alle ortiche, la getterei volentieri. Ma!... vi son tanti ma.

Il Vecchio. Conserva il tuo abito, Meneghino; conserva il tuo abito e il tuo cuore. Tu sai il proverbio: Chi lascia la via vecchia per la nuova spesse volte ingannato si ritrova.

Dello stesso proverbio pronunziato da padron 'Ntoni c'interessa ora non tanto il contenuto in se stesso, quanto la particolare funzione incatenante con ciò che precede e con ciò che segue:

— Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. « Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova » (cap. XI).

È sottintesa la strada, secondo la vulgata del proverbio, in senso reale, come fa chiaramente intendere il riferimento immediatamente precedente ai « sassi che ti conoscono », che sono poi « i sassi della strada vecchia di Trezza », con i quali all'inizio del romanzo sono identificati e quantificati i Malavoglia di un tempo. Ma il séguito del dialogo aggiunge altri significati metaforici. La strada vecchia vuol dire lavoro e povertà:

— Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà.

Contro tale paura vale l'esempio di sé (« ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi! ») conforme al proverbio « Il buon pilota si prova alle burrasche », che così perde il suo carattere marinaresco per assumere un significato esteso a ogni tipo di operosità. Da questo contrasto tra chi ha paura di lavorare e di essere povero, per cui preferisce fuggire, e chi (non solo lui, capofamiglia, ma ogni altro membro della famiglia e della società) non ha paura del lavoro e della povertà, per cui rimane al suo posto affrontando avversità e rischi, riesce sia pure temporaneamente vincente padron 'Ntoni:

In conclusione 'Ntoni si mise a piangere come un bambino, perché in fondo quel ragazzo il cuore ce l'aveva buono come il pane; ma il giorno dopo tornò da capo (cap. XV).

Voglio ora dare un esempio di proverbi di uno stesso campo semantico specifico del lavoro contadino e ancora più determinante per l'attività pescatoria, come è quello meteorologico, su cui s'innescava la discordia fra il vecchio e il giovane 'Ntoni. La divergenza fra i due non intacca la 'oggettiva' validità di tali proverbi, ma consiste nella diversità dei due piani di giudizio, l'uno relativo al profitto del capitale-lavoro, l'altro al lavoro come fatica subalterna. I proverbi meteorologici su cui i pescatori regolano il tempo di pesca sono chiamati in causa da padron 'Ntoni come utili segnali e messi sotto accusa dal nipote non perché considerati fasulli, ma perché non eliminano né mitigano la durezza di chi pur si sottopone ad essi:

— « Buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo! » — osservò il vecchio.

Ma quando era mal tempo [...] 'Ntoni non aveva voglia di cantare, col cappuccio sul naso, e gli toccava vuotare dall'acqua la *Provvidenza* che non si finiva più, e il nonno badava ripetere: « Mare bianco, scirocco in campo » o « mare crespo, vento fresco » come se fossero là per imparare i proverbi; e con quei benedetti proverbi, mentre la sera stava a guardare il tempo dalla finestra col naso in aria, diceva pure: « Quando la luna è rossa fa vento, quando è chiara vuol dire sereno; quando è pallida, pioverà ».

— Se lo sapete che pioverà perché torniamo ad andare in mare oggi? — gli diceva 'Ntoni [...].

— « Acqua di cielo, e sardelle alle reti! » — rispondeva il vecchio (cap. X).

3. *Proverbi e forme proverbiali. Funzione narrativa dei proverbi.*

A contare i proverbi non ci si trova mai d'accordo sul numero. Sorrento (1926) ne contò 101; Cirese (1954) 150 circa; Pappalardo (1967-68) ne registrò 136, compresi alcuni pochi modi di dire, esclusi però i proverbi ripetuti; Rossi (1972) ne calcolò circa 120, più 19 ripetuti. In verità, per un'analisi stilistica, ideologica o sociologica, più che il numero interessa la frequenza dei proverbi e il sistema semantico delle loro relazioni testuali e contestuali. Quelle testuali sono formate dal luogo del discorso in cui il proverbio viene collocato e dai modi di espressione con cui si accompagna. Le contestuali sono date dalla situazione reale riprodotta nel racconto e dallo stato

dell'interlocutore o dell'uditorio. Da ciò dipende il diverso significato che acquista un medesimo proverbio, con nessi e in circostanze diverse: la sua ripetizione ha, dunque, un valore per nulla assimilabile — a mio avviso (contro la tesi dichiarata dal Pézard [1934] e riproposta dal Cirese [1976]) — a quello del ritornello o della iterazione nel canto popolare, lirico o epico che sia. Vale piuttosto per il proverbiare lo stesso parametro valutativo che vale per il cantare e che corrisponde a quello vero del villaggio³³, per cui padron 'Ntoni è proverbiatore di talento perché sa applicare detti vecchi nel modo più appropriato ed efficace, egli non improvvisa nuovi detti, ripete quelli vecchi rinnovandoli senza modificarli.

Comunque l'oscillazione del computo numerico dipende, oltre dalla già detta difficile e spesso soggettiva distinzione fra proverbi, sentenze e motti, dalla presenza di numerosi detti e proverbi non formalizzati, di cui di solito non si tiene conto. E, invece, a me sembra ch'essi siano importanti segni di assimilazione del detto o proverbio nel tessuto narrativo.

Un caso di autowellerismo è il seguente, assai comune nel linguaggio parlato dei vecchi della famiglia:

Padron 'Ntoni tutto contento si fregava le mani, e diceva alla nuora:

— Non mi par vero d'essere in porto, coll'aiuto di Dio! La Mena non avrà nulla da desiderare, ed ora aggiusteremo tutte le altre nostre cosucce, e potrete dire « Lasciò detto il povero nonno, il riso con i guai vanno a vicenda » (cap. VIII).

Un modo di dire come « Vogliono nascondere il sole colla rete » (cap. V) corrisponde al siciliano « ammucciari lu sulì cu la riti » che il Rapisarda include fra i proverbi illustrandone il senso con questa ottava³⁴:

Si qualchi volta fai 'n'asinitati,
tenila occulta comu li rimiti,
e si tu sulu ricivi lignati,
asciucatilli sodu, un fari liti;

³³ Cfr. DAVIS 1980, p. 325.

³⁴ RAPISARDA 1824, p. 27.

ma si poi ad uno di li toi fidati
tu cci li cunti, e cci dici taciti,
li toi frusti sarannu publicati,
e ammuccirai lu suli ecu la riti.

I proverbi di previsione constano di due parti: una protasi ipotetica, introdotta da *se*, o temporale, introdotta da *quando* (entrambe le congiunzioni possono essere sottese), e un'apodosi, che enuncia l'effetto. Risolvendo la protasi in una constatazione di fatto, si perde nella prima parte la forma mitica del proverbio, ma non la sua forza realistica. Eccone un caso interessante per il suo svolgimento narrativo: « Quando il sole si corica insaccato, si aspetta il vento di ponente » (cap. II): fedele traduzione del siciliano « *Quantu lu suli si curca 'nsaccato — o 'ntra lu saccu — s'aspettanu li venti di punenti* »³⁵. Con questo proverbio padron 'Ntoni replica a padron Cipolla, correggendo a proprio vantaggio la frase proverbiale pronunciata subito prima dall'interlocutore: « Il sole oggi si coricò insaccato — acqua o vento », che, non virgolettato dal Verga, è lo stesso proverbio con la protasi risolta. In più si ha l'alternativa « acqua o vento », che potrebbe essere anche tradizionale, benché non mi risulti attestata. Sta di fatto che tale alternativa risponde al diverso esito richiesto dai due contendenti, come spiega Piedipapera nel suo ruolo abituale di intermediario:

« — Chi la vuol cotta e chi la vuol cruda [...]. — Padron Cipolla aspetta l'acqua per la sua vigna, e voi il ponente in poppa alla Provvidenza » (cap. II).

Anzi Piedipapera rinalza in favore di padron 'Ntoni con un proverbio formalizzato e tradizionale: « Mare cresco, vento fresco » (sicil. « *Mari criscu, ventu friscu* »)³⁶; e con un altro proverbio con protasi contestualizzata: « Stasera le stelle sono lucenti, e a mezzanotte cambierà il vento », aggiungendo, a conferma del pronostico, una sensazione reale: « sentite la buffata? ». E però non è difficile risalire dal testo contestualizzato al proverbio, restituendogli ritmo e rima: « Se le stelle son lucenti, a mezzanotte cambia il vento ».

Data la loro speciale rilevanza per l'attività peschereccia, i pro-

³⁵ PITRÈ II, p. 55.

³⁶ PITRÈ III, p. 40.

verbi meteorologici in qualche caso, come nel seguente, determinano l'azione:

[...] la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. — « Scirocco chiaro e tramontana scura, met-titi in mare senza paura » — diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò (cap. I).

Dunque, la barca si è mossa nel momento stesso e starei per dire per effetto del proverbio pronunciato da padron 'Ntoni. Il proverbio ha prodotto il movimento della barca, nel senso che ha fatto sì che la barca salpasse; sostituisce quindi (va rilevato sul piano stilistico) la dichiarazione del narratore che la barca è salpata.

3.1. *Tipi e schemi di concatenazione.*

Un modo frequente di connessione dei proverbi con la narrazione è quello della ripresa dell'immagine e del motivo figurato del proverbio.

Il tipo semplice è dato da una specie di *enjambement*, limitato a una parola o a una frase, come si ha in questo passo:

Ella [la Zuppidda] diceva sempre la verità [...] e perciò la gente che non amava sentirsela cantare, l'accusava di essere una lingua d'inferno, di quelle che lasciavano la bava. « Bocca amara sputa fiele »; ed ella ci aveva la bocca amara davvero [...] (cap. II).

Di tipo complesso è, invece, quest'esempio, in cui l'aggancio al proverbio si estende e si sviluppa per un ampio tratto dialogato:

— Sì! — brontolò 'Ntoni, — intanto, quando avremo sudato e faticato per farci il nido ci mancherà il panico; [...] (cap. XI).

Dove il giovane 'Ntoni, che è sempre lui ad opporsi alla normativa dei proverbi, formula un controproverbio, di tono ironico, ricalcando sulla parola 'nido'³⁷ un'assonanza vocalica con 'panico'. E ne spiega il riferimento alla situazione reale:

³⁷ Sul significato antropologico di questo termine cfr. CHANDLER 1978, pp. 260-261, che cita M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 22.

[...] e quando arriveremo a ricuperar la casa del nespolo, dovremo continuare a logorarci la vita dal lunedì al sabato; e saremo sempre da capo! (cap. XI).

La razionalità di questa risposta del giovane 'Ntoni è dovuta — si noti — al valore giudizioso che possiede anche il suo controproverbio, che, pur personalizzato (con la prima persona plurale dell'azione: quando avremo...'), si mantiene sullo stesso piano metaforico del proverbio che, per intenderci, chiameremo di attacco. Se ne contesta il contenuto ribaltandolo, ma se ne accetta il valore traslato.

L'insistenza sul referente metaforico da parte dell'emittente, insistenza resa con indicazione verbale e gestuale dei loro esemplari reali (« "Ad ogni uccello, suo nido è bello". Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene»), provoca la opposizione del ricevente alla metafora implicita. Il giovane 'Ntoni si ribella ad essere identificato con un animale, contesta cioè la risultante, agli effetti sociali ed economici, del meccanismo etnologico che nelle culture popolari è alla base delle similitudini zoomorfe:

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

Dalla prima similitudine il rifiuto si estende ad altre similitudini della stessa specie con termini di paragone generici (un cane alla catena, un mulo da bindolo) o specifici (l'asino di compare Alfio), con dichiarazioni di rifiuto della miseria o della stessa vita rischiosa sul mare (« morir di fame in un cantuccio », o « finire in bocca ai pescicani »).

È da notare che neppure il giovane 'Ntoni si esime dalla legge dei proverbi. Lo prova il suo stesso accanimento ad opporvisi. Ma c'è di più. In qualche caso egli stesso conforma il suo agire a un proverbio, scegliendo però la versione che si adatta al suo proposito o alla sua azione, come avviene quando, dopo la morte della madre, così spiega alla sorella Mena la necessità ch'egli parta per poi aiutarla:

— No! — diceva 'Ntoni, — no! Io non posso aiutarti se non

ho nulla. Il proverbio dice « aiutati che t'aiuto ». Quando avrò guadagnato dei denari anch'io, allora tornerò, e staremo allegri (cap. XI).

Il significato contestualizzato è chiaro: 'aiutati da sola fino a che non potrò aiutarti io'. Il significato generale del modo di dire (perché si tratta di modo di dire e non di proverbio), proprio nella forma verghiana attestata dalla versione siciliana registrata da Rapisarda (« Ajutiti ca ti ajutu »)³⁸, è, invece, che bisogna aiutarsi da sé per ottenere l'aiuto degli altri. E comunque la vulgata siciliana (ed extrasiciliana, diffusa in quasi tutte le regioni) di questo modo di dire contiene il riferimento esplicito a Dio in tutt'e due le forme: « Ajùtati chi t'ajutu, dici Diu » oppure « Ajùtati, ca Diu t'ajuta »³⁹.

Un passaggio frequente è quello da una espressione metaforica a un proverbio corrispondente.

Scelgo come esempio un passaggio graduato, che mostra una tecnica particolare (la evidenzio col corsivo):

Ei [don Silvestro] li aizzava l'un contro l'altro, e rideva a crepapancia con degli ah! ah! ah! che *sembrava una gallina*.

— Ecco don Silvestro che *fa l'uovo*, [...].

— Don Silvestro *fa le uova d'oro*, [...].

— [...] mastro Turi Zuppiddo preferisce *le uova delle sue galline*; [...].

— « 'Ntroi 'ntroi, ciascuno *coi pari suoi* » [...].

[...] se don Silvestro si fosse contentato di stare *coi suoi pari* a quest'ora ci avrebbe *la zappa in mano invece della penna*.

[...].

— « Ognuno all'arte sua, e il lupo alle pecore » (cap. II).

Il suddetto passaggio si attua con questo schema: similitudine (*gallina che fa l'uovo*) → metafora proverbiale (*uova d'oro*) → (*uova delle proprie galline*) → proverbio (*ciascuno coi pari suoi*) → verifica negativa del proverbio, a cui si oppone la sua conferma con un altro proverbio di campo semantico più esteso⁴⁰.

³⁸ RAPISARDA 1824, p. 40.

³⁹ PITRÈ III, p. 190.

⁴⁰ Vedi la rappresentazione grafica del modello strutturale qui seguito dal Verga in BRONZINI [1973] 1975, p. 300.

Un altro esempio, di cui ho anche indicato lo schema strutturale ⁴¹, è il seguente:

« La ragazza com'è educata, e la stoppa com'è filata » (cap. II).

È un proverbio pronunciato da padron 'Ntoni con riferimento alla nipote Mena. Segue la conferma di padron Cipolla con un'altra espressione proverbiale:

[...] padron Cipolla confermò che tutti lo sapevano in paese che la Longa aveva saputo educarla la figliuola, e ognuno che passava per la stradiciuola a quell'ora, udendo il colpettare del telaio di « Sant'Agata » diceva che *l'olio della candela non lo perdeva*, comare Maruzza (*ibidem*).

L'educazione della figlia viene dall'esempio della madre. E infatti:

La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa coll'arcolaio sul ballatoio, a riempire certi cannelli che le servivano per l'ordito della settimana (*ibidem*).

Consenso del vicinato e paragone con la santa patrona delle tessitrici e simbolo dell'operosità femminile:

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

Segue la situazione negativa dello stare alla finestra stigmatizzata dal proverbio « A donna alla finestra, non far festa », con varianti proverbiali attenuative o compensative:

— Certune però *collo stare alla finestra un marito se lo pescano*, fra tanti che passano; — osservò la cugina Anna dall'uscio dirimpetto.

La cugina Anna aveva ragione da vendere; [...] (*ibidem*).

3.2. Valore di posizione dei proverbi.

Considerando la funzione dei proverbi in relazione alla loro posizione, notiamo per primi quelli che sostituiscono o sintetizzano il discorso:

⁴¹ Ivi, p. 301.

Barbara, [...] faceva cascare nel discorso che « maritati e muli vogliono star soli » e che « fra suocera e nuora ci si sta in malora » (cap. IX).

Padron 'Ntoni tornò a correre dal segretario e dall'avvocato Scipioni; ma questi gli rideva sul naso, e gli diceva che « chi è minchione se ne sta a casa », che non doveva lasciarvi mettere la mano alla nuora, e poiché aveva fatto il pasticcio se lo mangiasse. « Guai a chi casca per chiamare aiuto » (*ibidem*).

Allora, diceva la Zuppidda: « 'Ntrua, 'ntrua! ciascuno a casa sua! » (*ibidem*).

E [Barbara] glielo disse anche in faccia, alla fine, onde levarsi d'addosso quella noia, [...]: — Orbè, compare 'Ntoni, « I pesci del mare son destinati a chi se l'ha da mangiare »; mettiamoci il cuore in pace voi ed io, e non ci pensiamo più. — Voi potete mettervelo il cuore in pace, comare Barbara, ma per me [parla il giovane 'Ntoni], « Amare e disamare non sta a chi lo vuol fare » (*ibidem*).

Egli [giovane 'Ntoni] si lasciava caricare svogliatamente degli attrezzi meglio di un asino, e lungo la giornata non apriva bocca che per bestemmiare o brontolare: « Chi cade nell'acqua è forza che si bagni » (*ibidem*).

— Vuol dire che « acqua passata non macina più », e « buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo ». Pensateci che il proverbio dice: « Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova », e « chi piglia bellezze piglia corna » (cap. X).

— Almeno non si dice che mi mangio mezzo paese; [...] (*ibidem*).

— Lasciateli dire, donna Rosolina, « chi ha bocca mangia, e chi non mangia se ne muore » (*ibidem*).

Proverbi confermativi di uno stato di fatto:

[...] la Vespa [...] se voleva maritarsi non prendeva uno il quale non possedeva altro che un carro da asino: « carro, cataletto » dice il proverbio (cap. II).

La Santuzza scuoteva il capo, e diceva che mentre si è in chiesa non bisogna parlare del prossimo. — « Chi fa l'oste deve far buon viso a tutti », — rispose la Zuppidda, [...] (cap. III).

[...] la vera disgrazia è toccata allo zio Crocifisso che ha dato i lupini a credenza. « Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno » (*ibidem*).

[...] e se qualcheduno andava a chiedergli dodici tarì glieli prestava subito, col pegno, perché « chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno » (cap. IV).

[...] e non sapeva dir altro che « Quel ch'è di patto non è d'inganno », oppure « Al giorno che promise si conosce il buon pagatore » (*ibidem*).

La casa del nespolo era piena di gente; e il proverbio dice: « Triste quella casa dove c'è la visita pel marito! » (*ibidem*).

E tutti si tenevano la pancia dalle risate, ché il proverbio dice: « Né visita di morto senza riso, né spozalizio senza pianto » (*ibidem*).

[Bastianazzo, diceva sospirando la Santuzza] prega lassù per noi peccatori, fra gli angeli e i santi del paradiso. « A chi vuol bene, Dio manda pene » (*ibidem*).

— La Santuzza ci ha il miele in bocca! — osservava comare Grazia Piedipapera.

— Per fare l'ostessa — rispose la Zuppidda, — e' s'ha ad essere così. « Chi non sa l'arte chiuda bottega, e chi non sa nuotare che si anneghi » (*ibidem*).

Già se la intendevano fra di loro perché l'arte è parentela, [...] (*ibidem*).

Ognuno raccontava i suoi guai, anche per conforto dei Malavoglia, che non erano poi i soli ad averne. « Il mondo è pieno di guai, chi ne ha pochi e chi ne ha assai », e quelli che stavano fuori nel cortile guardavano il cielo, perché un'altra pioggerella ci sarebbe voluta come il pane (*ibidem*).

Almeno è morto che la casa e il nespolo sino all'ultima foglia erano ancora suoi; ed io che son vecchio sono qua. — « Uomo povero ha i giorni lunghi » (*ibidem*).

La cugina Anna, poveretta, aveva lasciata la sua tela e le sue ragazze per venire a dare una mano a comare Maruzza, la quale era come se fosse malata, e se l'avessero lasciata fare non avrebbe pensato più ad accendere il fuoco, [...]. « I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l'acqua l'un l'altro » (*ibidem*).

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

— « Il mare   amaro, — ripeteva, — ed il marinaio muore in mare » (cap. V).

— Uno che   vedovo   come uno che vada soldato, — aggiunge la Zuppidda. « Amore di soldato poco dura, a tocco di tamburo addio signora » (cap. VI).

Cos  va il mondo [...]. « Cento mani Dio benedisse, ma non tutte in un piatto! » (cap. IX).

— Sapete, zio Crocifisso, se giungiamo a metterli insieme, quei denari della casa, dovete venderla a noi, perch    stata sempre dei Malavoglia; « ad ogni uccello il suo nido   bello » e desidero morire dove son nato. « Beato chi muore nel proprio letto » (cap. X).

E poi soggiunse: — « N  testa, n  coda, ch'  meglio ventura » (cap. XI).

— Il peggio — disse infine Mena —   spatriare dal proprio paese [...]. « Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello ».

[Padron 'Ntoni] Questo si chiama parlare con giudizio. — S  — brontol  'Ntoni, — intanto, quando avremo sudato e faticato per farci il nido ci mancher  il panico; [...] (*ibidem*).

— S , s , qualcosa ce l'hai in testa, ragazzo mio! Qualcosa che non c'era prima. « Chi va con zoppi, all'anno zoppica ».

— C'  che sono un povero diavolo!

— B ! che novit ! e non lo sapevi? Sei quel che   stato tuo padre, [...]. « Pi  ricco   in terra chi meno desidera ». « Meglio contentarsi che lamentarsi » (*ibidem*).

« Chi va col lupo allupa » e « chi pratica con zoppi all'anno zoppica » (cap. XIII).

— Di l  non n'esce pi  — dicevano tutti. — Sapete cosa c'  scritto alla Vicaria di Palermo? « Corri quanto vuoi che qui t'aspetto! » e « il malo ferro se lo mangia la mola ». Poveri diavoli (cap. XIV).

E come tornavano a conchiudere che « il malo ferro se lo mangia la mola », padron Fortunato soggiungeva: [...] (*ibidem*).

[Alfio Mosca a padron 'Ntoni] Ora ogni cosa   cambiata, ch  « il mondo   tondo, chi nuota e chi va a fondo » (cap. XV).

— Non possiamo più stare nemmeno in casa per non schiattare dalla bile! Ci hanno scacciato [...]. « Le donne son messe al mondo per castigo dei nostri peccati » [...]. Guardate com'è fatto il mondo! C'è gente che va cercando questo negozio del matrimonio colla lanterna, mentre chi ci si trova vorrebbe levarsene (*ibidem*).

« Necessità abbassa nobiltà », rispose padron Cipolla (*ibidem*).

Proverbi normativi che giustificano o motivano determinati comportamenti:

— Li ho presi per carità, — diceva padron Fortunato [...]. Di uomini io non ne ho mai bisogno; ma « carcere, malattia, e necessità, si conosce l'amistà »; con padron 'Ntoni poi che è tanto vecchio, ci si perde quel che gli si dà!... (cap. VI).

— Ah! — esclamò ['Ntoni] stirandosi le braccia. — È una bella cosa tornarsene a casa sua. Questa marina qui mi conosce. — Già padron 'Ntoni diceva sempre che un pesce fuori dell'acqua non sa starci, e chi è nato pesce il mare l'aspetta (*ibidem*).

« Carne di porco ed uomini di guerra durano poco », dice il proverbio; per questo Sara ti ha piantato.

[Contra]

— « Allora la donna è fedele ad uno, quando il turco si fa cristiano »; aggiunse lo zio Cola (*ibidem*).

— « Al servo pazienza, al padrone prudenza », — disse padron 'Ntoni.

— 'Ntoni continuò a remare brontolando, [...] (*ibidem*).

— Padron Cipolla le lascerà correre quattro bestemmie stasera; — saltò su lo zio Cola; — ma non ci abbiamo che fare. Col mare fresco non se ne piglia pesci (*ibidem*).

— Lo vedi dove si è persa la *Provvidenza* con tuo padre? — disse Barabba; — laggiù al Capo, dove c'è l'occhio del sole su quelle case bianche, e il mare sembra tutto d'oro.

— Il mare è amaro e il marinaio muore in mare; — rispose 'Ntoni (*ibidem*).

— Non mi vuol maritare con quelli che non fanno per me, — rispondeva Barbara, — « pari con pari e statti coi tuoi ».

— Io ci starei anch'io coi vostri, per la madonna! se voleste voi, comare Barbara!... (*ibidem*).

— Un tempo si soleva dire « ascolta i vecchi e non la sbagli ». Prima deve maritarsi tua sorella Mena; lo sai questo? (cap. VII).

— Ho incontrato or ora compare Mosca; — disse allora lui per far quattro chiacchiere. — Era senza il carro, e scommetto che andava a ronzare nella *sciara*, dietro l'orto della Sant'Agata. « Amare la vicina è un gran vantaggio, si vede spesso e non si fa viaggio » (cap. VIII).

Campana di legno era proprio ben disposto per parlare di quell'affare che non finiva più, e « le cose lunghe diventano serpi » (*ibidem*).

— Ancora no. Aspettiamo a Pasqua; « l'uomo per la parola e il bue per le corna » (*ibidem*).

I vecchi in questo tempo si erano messi a discorrere fra di loro, sotto il nespolo, colle comari che facevano cerchio e cantavano le lodi della ragazza, com'era brava massaia, che teneva quella casa meglio di uno specchio. « La figliuola com'è avvezzata, e la stoppa com'è filata » (*ibidem*).

— Ha ragione — dicevano nel paese. — Luca sarebbe tornato fra breve, e i suoi trenta soldi al giorno se li sarebbe guadagnati. « A nave rotta ogni vento è contrario » (cap. IX).

Concorrenza di due proverbi per definire una medesima situazione o esprimere un medesimo pensiero con due concezioni diverse, quella 'provvidenziale' (cooperante l'uomo) di padron 'Ntoni e quella più realistica di padron Fortunato:

— Anche la vostra nipote è cresciuta, — osservò padron Fortunato, — e sarebbe tempo di maritarla.

— Se il Signore le manda un buon partito noi non vogliamo altro, — rispose padron 'Ntoni.

— « Matrimoni e vescovadi dal cielo sono destinati » — aggiunse comare la Longa.

— « A buon cavallo non gli manca la sella » — concluse padron Fortunato; — ad una ragazza come vostra nipote un buon partito non può mancare (cap. VIII).

Diversa funzione di due proverbi accoppiati:

Il giorno di Pasqua padron 'Ntoni prese quelle cento lire [...] e si mise il giubbone nuovo per andare a portarle allo zio Crocifisso.

— Che son tutte qui? — disse costui.

— Tutte non ci possono essere, zio Crocifisso; voi lo sapete quel che ci vuole a far cento lire. Ma « meglio poco che nulla » e « chi dà acconto non è cattivo pagatore ». Ora viene l'estate, e col l'aiuto di Dio pagheremo ogni cosa (cap. IX).

In questo caso il primo proverbio rinforza la positività dell'atto compiuto, mentre il secondo garantisce l'atto da compiere.

Numerosi sono i casi in cui i proverbi hanno una funzione complementare di rinforzo. Se proviamo a toglierli, il discorso non ne riceve apparentemente danno, ma perde il sostegno normativo della esperienza che lo rende più efficace:

— Allegrìa! allegrìa! « Dove ci sono i cocci ci son feste », e il vino che si spande è di buon augurio (cap. IX).

La Vespa era venuta a vedere anche lei, colla calzetta al collo, e frugava per ogni dove, ora che era roba di suo zio. — Il « sangue non è acqua » — andava dicendo forte, perché udisse anche il sordo. — A me mi sta nel cuore la roba di mio zio, come a lui deve stare a cuore la mia chiusa (*ibidem*).

— Per me, — diceva 'Ntoni [...] — desidero [...] che quella carogna di Barbara [...] s'abbia a pentire d'avermi chiusa la porta in faccia.

— « Il buon pilota si conosce alle burrasche »; — rispondeva il vecchio. — Quando saremo un'altra volta quel che siamo sempre stati, ognuno ci farà buon viso, e torneranno ad aprirci la porta.

— Chi non ce l'ha chiusa in faccia, — aggiunse Alessi — è stata la Nunziata, ed anche la cugina Anna.

— « Carcere, malattie e necessità, si conosce l'amistà ». Per questo il Signore le aiuta, costoro, con tutte quelle bocche che hanno in casa (cap. X).

— Adesso che vi ho detto quello che volevo dirvi, non me ne importa. Io sono vecchio. Quando non c'è più olio il lume si spegne (*ibidem*).

— Vuol dire che c'è olio ancora alla lucerna, eh, padron 'Ntoni (*ibidem*).

[La Longa al figlio 'Ntoni che vuol partire] — E tu credi che dei guai non ne abbiano tutti? « Ogni buco ha il suo chiodo, chi l'ha vecchio e chi l'ha nuovo! ». Guarda padron Cipolla [...]. E

massaro Filippo [...]. E lo zio Crocifisso [...]. E tu credi che quei due marinari forestieri non abbiano i loro guai anche loro? (cap. XI).

[Padron 'Ntoni al giovane 'Ntoni] — Se tu prendi la mala strada di Rocco Spatu, tuo fratello e le tue sorelle ti verranno dietro. « Una mela fradicia guasta tutte le altre », e quei soldi che abbiamo messo insieme con tanto stento se ne anderanno in fumo. « Per un pescatore si perde la barca », e allora che faremo? (cap. XIII).

— La buona gente non ci si mette a quel mestiere! — sbraitava la Vespa. — « I guai li ha chi li cerca ». Vedete chi ci si mette a queste cose? (cap. XIV).

— O che credeva? — sbraitava comare Venera colle mani sui fianchi, [...]. Stavolta comando io [...]. « Chi è buon cane mangia al trogolo »; forestieri non ne vogliamo per la casa (cap. XV).

BIBLIOGRAFIA

Lavori citati in forma abbreviata o tenuti particolarmente presenti

- AA. VV. [1973] 1976 = AA. VV., *Studi verghiani* a cura di A. D'Antona (= Atti del Convegno di studi verghiani svoltosi a Palermo dal 9 al 13 ottobre 1973), Palermo, R. Mazzone, 1976.
- AA. VV. 1977 = AA. VV., *Verga inedito*, in « Sigma », nuova serie, vol. X, 1-2, 1977.
- ASOR ROSA 1972 = A. ASOR ROSA, *Il caso Verga* con scritti di A. Asor Rosa - V. Masiello - G. Petronio - R. Luperini - B. Biral, Palermo, Palumbo, 1972.
- BIGAZZI 1969 = R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
- BREMOND [1973] 1977 = C. BREMOND, *Logica del racconto*. Traduzione di R. Gramatica, Milano, Bompiani, 1977.
- BRONZINI [1973] 1975 = G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, « Lares », vol. XLI, 1975, pp. 255-317, e in AA. VV., *Studi verghiani* a cura di A. D'Antona (Palermo, 9-13 ottobre 1973), Palermo, R. Mazzone, 1976, pp. 281-348.
- BRONZINI 1977 = G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, 2ª ed., Matera, Montemurro, 1977.
- CAMPAILLA 1978 = S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron, 1978.
- CECCHETTI 1968 = G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore*. Sette studi, Firenze, « La Nuova Italia », 1968; in particolare: *Il «carro» e il «mare amaro»*, pp. 79-113.
- CHANDLER 1978 = S. B. CHANDLER, *La storicità del mondo primitivo de «I Malavoglia»*, in « Giorn. stor. d. letter. ital. », vol. CLV, 1978, pp. 258-267.
- CICCIA 1967 = C. CICCIA, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967, pp. 135-147.
- CIRESE [1955] 1976 = A. M. CIRESE, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in « Letteratura », vol. XVII-XVIII, 1955, pp. 68-89; ripubbl. in A. M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-32, con una postilla su *Numero e funzione dei proverbi nei Malavoglia* (pp. 131-132).

- COCCHIARA 1977 = G. COCCHIARA, *Il linguaggio del gesto*. Nota introduttiva di S. Miceli, Palermo, Sellerio, 1977.
- CORTELAZZO 1973 = M. CORTELAZZO, *La carta 019* (Contributo ad una mappa della superstizione), in AA. VV., *Saggio dell'Atlante linguistico mediterraneo*, Firenze, Olschki, 1973.
- CURTIUS 1948 = E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.
- DAVIS 1980 = Z. DAVIS, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980.
- DE MAURO [1953] 1970 = T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, 2^a ed., Bari, Laterza, 1970.
- DEVOTO [1954] 1962 = G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i « piani del racconto »*, nei suoi *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962 (già pubbl. in « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », vol. II, 1954, pp. 271-279).
- DI CAPUA 1959 = F. DI CAPUA, *Scritti minori*, vol. I, Roma, Desclée & C., 1959.
- EFRON [1941] 1974 = D. EFRON, *Gesto, razza e cultura*, Milano, Bompiani, 1974 (1^a edizione americana 1941).
- FONTANA 1976 = P. FONTANA, *Coscienza storico-esistenziale e mito nei « Malavoglia »*, in « Italianistica », vol. V, 1976, pp. 20-45.
- FRANCHETTI-SONNINO [1876] 1974 = L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*. Introduzione di E. Cavalieri, nota storica di Z. Ciuffoletti, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 1974.
- GIARRIZZO 1981 = G. VERGA, *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos, 1981.
- HEMPEL 1959 = W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, Böhlau Verlag, 1959.
- IOUSSE 1974 = M. IOUSSE, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- LANCI 1971 = A. LANCI, « I Malavoglia ». *Analisi del racconto*, in « Trimestre », n. 2-3, marzo-giugno 1971, pp. 357-408.
- LO PRESTI 1934 = S. LO PRESTI, *La pesca e i pescatori del Golfo di Catania*, ne « Il Folklore italiano », vol. IX, 1934, pp. 81-112; vol. X, 1935, pp. 83-98; vol. XI, 1936, pp. 53-84, 143-164.
- MASIELLO 1970 = V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970.
- NITTI 1973 = F. NITTI, *Aspetti della vita contadina in Basilicata*, in « Lares », vol. XXXIX, 1973, pp. 133-160 e vol. XLI, 1975, pp. 321-334.
- PAGLIARO [1967] 1970 = A. PAGLIARO, *Lingua parlata e lingua scritta* (Convegno di studi 9-11 nov. 1967), nel « Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani », vol. XI, 1970, pp. 7-47.
- PAPPALARDO 1967-1968 = S. PAPPALARDO, *Il proverbio nei Malavoglia del Verga*, in « Lares », vol. XXXIII, 1967, pp. 139-153; vol. XXXIV, 1968, pp. 19-32.
- PERRONI 1940 = L. e V. PERRONI, « *Storia de I Malavoglia da lettere inedite* », nella « Nuova Antologia », vol. LXXV, 1940, pp. 105-131, 237-251.
- PÉZARD 1934 = A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, in *Mélanges de philologie offerts à H. Hauvette*, Paris, Les Presses Françaises, 1934, pp. 773-784.
- PITRÈ 1887-1888 = G. PITRÈ, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Palermo, 1887-1888 (ed. naz. 1940; ed. « Il Vespro » 1978, con prefazione di D. Carpitella).
- PITRÈ [1880] 1978 = G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, 4 voll., con prefazione di G. Spriani, Palermo, « Il Vespro », 1978.
- RAPISARDA [1824] 1924 = S. RAPISARDA, *Raccolta di proverbi siciliani ridotti in canzoni* dall'abate Santo Rapisarda di Catania, dottore in filosofia e medicina, 4^a ed., Catania, N. Giannotta, 1924.
- RICHTER 1974 = R. RICHTER, *Proverbs in Context: A structural Approach*, in « Fabula », vol. XV, 1974, pp. 212-221.

- ROSSI 1970-1972 = A. ROSSI, *Prospezione sulla struttura di « Il potere » di Tozzi*, in « Paragone », vol. XXI, 1970, pp. 36-87; vol. XXIII, 1972, pp. 3-46.
- RUSO [1919] 1971 = L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza (UL 5^a ed.), 1971 (1^a ed., Napoli, Ricciardi [1919] 1920).
- SONNINO vedi FRANCHETTI - SONNINO.
- SORRENTO 1926 = L. SORRENTO, *Isola del sole*, Milano, Trevisini, s.d. [1926].
- SPITZER 1956 = L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », vol. XI, 1956, pp. 37-53; ripubbl. nel suo vol. *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Max Niemeyer, 1959, pp. 624-644.
- SPRINI 1978 = G. SPRINI, Prefazione a G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, Palermo, « Il Vespro », 1978.
- TYLOR [1871] 1958 = E. B. TYLOR, *Primitive Culture*, 2 voll., New York, Harper Torchbooks, 1958, capp. I e III.
- WLASSICS 1971 = T. WLASSICS, *I gesti dei Malavoglia*, in « Lettere italiane », vol. XXIII, 1971, pp. 187-196.
- WLASSICS 1971 = T. WLASSICS, *La poesia dei proverbi ne I Malavoglia*, in « Orpheus », XVIII, 1971, pp. 19-31.