







I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47  
00161 Roma  
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:

[www.carocci.it](http://www.carocci.it)

[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)

[www.instagram.com/carocceditore](https://www.instagram.com/carocceditore)

Lucinda Spera

# Storia e destino nell'opera di Verga

Una nuova prospettiva etica

Volume pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi umanistici dell'Università per Stranieri di Siena

1<sup>a</sup> edizione, settembre 2022  
© copyright 2022 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nel settembre 2022  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1259-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

Introduzione. 1922-2022. Cento anni dopo	11
Nota ai testi	17
Nota alle immagini fotografiche	19
1. Una radicata predilezione	21
2. Per iniziare. <i>Storia di una capinera</i>	29
2.1. Un esordiente determinato	31
2.2. Il contesto	34
2.3. Un <i>Bildungsroman</i> ?	36
2.4. «Il quotidiano che diventa interessante»	37
2.5. Tra modelli letterari e attualità	40
2.6. <i>Storia</i> di una formazione mancata	42
3. Maruzza Mena e Lia, Nunziata e Anna. Una nuova etica	55
3.1. Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna e la «storia buona» di 'Ntoni	56
3.2. La finestra e la strada	71
4. «Ancora c'è tempo». La Storia nei <i>Malavoglia</i>	85
4.1. Storia e destini	87

## INDICE

4.2.	«Il tempo si porta via le cose brutte»	92
4.3.	Il tempo sospeso	100
4.4.	«Ora ogni cosa è cambiata»	103
5.	«Dopo un altro po' di silenzio». Parola e destini nei <i>Malavoglia</i>	111
5.1.	Il silenzio di Bastianazzo	112
5.2.	Il silenzio delle comari	114
5.3.	La parola esibita, la parola taciuta	116
5.4.	Il silenzio dei pescatori	118
5.5.	Nell'ora più buia: i capitoli finali	120
6.	«Un mondo di cose». Verga fotografo	127
	Indice dei nomi	137

Tu hai la nostalgia di Milano e io quella di Sicilia, così  
siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità.  
Giovanni Verga a Luigi Capuana, 17 maggio 1878

Questo libro, in via di composizione ormai da anni, giunge a maturazione nel giugno 2022. Nell'ultimo biennio abbiamo vissuto giorni difficili: scrivere di destino e di tenacia in questo scenario mi è parso dunque giusto. Recentemente a tragedia si è aggiunta tragedia, a danno irreparabile danno irreparabile: nella consapevolezza dell'assurdità di ogni conflitto armato, con determinazione, cerchiamo la sottile linea di luce che apra varchi all'umano.

Dedico a mia madre Cettina, alla sua tenacia e al suo luminoso coraggio queste pagine che nel suo nome – pietra angolare – trovano incipit ed explicit.

Anzio, 1° giugno 2022

# Introduzione

## 1922-2022. Cento anni dopo

Il 2022, anno verghiano, pone con rinnovato vigore all'attenzione degli studiosi, e dei lettori di Verga in generale, una serie di questioni. Diversamente da quanto è accaduto ad altri scrittori del canone letterario e scolastico, dalla morte di Verga a oggi non è mai venuto meno l'interesse per la sua produzione, in tutta la sua varietà: dalle opere che una volta venivano definite "minori"<sup>1</sup> – in ossequio a una concezione evoluzionistica di un'arte che muoverebbe da prove di incerto valore per poi giungere al capolavoro – alle maggiori, da quelle periodizzate su base geografica – del periodo fiorentino, milanese... – sino a quelle che tautologicamente sono state categorizzate come pre-veriste e veriste alla luce di uno sguardo "postumo". Con continuità e assiduità Verga è insomma ancora letto sui banchi di scuola, nelle aule universitarie, nelle biblioteche. In questi cento anni la critica ha scritto migliaia di pagine sulla sua produzione, nella consapevolezza che essa rappresenta una pagina ineludibile anche della storia d'Italia e degli irrisolti rapporti tra settentrione e meridione del paese. Il patrimonio documentale dello scrittore siciliano, per decenni parzialmente disperso, poi recuperato, è stato inoltre oggetto di sequestro e di una lunga causa giudiziaria che ci auguriamo possa volgere al termine, restituendoci così interamente carte preziose per lo studio del suo pensiero e della sua poetica<sup>2</sup>.

1. Si rinvia ad esempio a C. Musumarra, *Verga minore*, Nistri-Lischi, Pisa 1965; quasi negli stessi anni esprimeva posizioni ancora più *tranchantes* Gianfranco Contini nella fondamentale *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 141: «La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo; anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio».

2. Per una dettagliata e utile ricostruzione delle complesse vicende giudiziarie dei documenti verghiani si rinvia a S. Bosco, *Le carte rapite*, in "Annali della Fondazione Verga", 5, 2012, pp. 127-52.

Esattamente cinquanta anni fa (nel 1972) abbiamo persino avuto un *caso Verga*<sup>3</sup>, che ha coinvolto nel dibattito, a tratti aspro, certamente senza riserve, una significativa parte dell'intellettualità dell'epoca, accomunando così lo scrittore all'unico precedente "caso" della storia della scienza e della letteratura italiana: il "caso Galilei". Esprimo dunque con questo volume il mio debito di riconoscenza agli studiosi che, partecipando a quel confronto serrato tra posizioni ideologiche anche molto distanti, hanno recuperato la produzione verghiana all'attualità, nel corso di quegli anni Settanta che in Italia sono stati devastati da problematiche politiche di inaudita gravità. Ancor prima, nel 1965, un giovane Alberto Asor Rosa, che di quel volume sarà curatore, aveva scritto in un contributo destinato a sollevare molte polemiche che se per populismo intendiamo la convinzione che il popolo sia portatore di valori positivi «da contrapporre di volta in volta alla corruttela della società, alle ingiustizie del destino e degli uomini, alla violenza brutta della disuguaglianza», Verga non è populista<sup>4</sup> perché non ha ideologie progressive da difendere e riesce perciò a vedere la realtà senza lenti deformanti, dandone la «rappresentazione più convincente, che del mondo popolare sia stata data in Italia durante tutto l'Ottocento»<sup>5</sup>. La sua ideologia dunque è la sua poetica e descrivere la realtà così com'è vuol dire, dal suo punto di vista, rinunciare a quei moralismi che si esprimono nelle forme dell'indignazione e della protesta e a speranze solo illusoriamente progressive:

Se volessimo scegliere la strada di un giudizio immaginoso, diremmo che il borghese Verga rifiuta la tazza del consòlo, che la borghesia è sempre così pronta ad apprestarsi quando s'avvicina al cosiddetto problema sociale: alla protesta e alla speranza, categorie molto dubbie sul piano ideologico e letterario, perché presuppongono fatalmente una posizione subalterna in chi le esprime, egli preferisce la conoscenza e la consapevolezza. Il rifiuto di un'ideologia progressista costituisce la fonte, non il limite, della riuscita verghiana<sup>6</sup>.

A partire da questi presupposti, e in costante dialogo con essi, il libro che qui presento intende mettere a sistema riflessioni maturate a volte nell'ambito della mia attività di ricerca, talaltra nell'esercizio sempre stimolante

3. A. Asor Rosa (a cura di), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo 1972.

4. «Niente di tutto questo in Verga», si legge; cito dall'edizione A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo* 1965. *Scrittori e massa* 2015, Einaudi, Torino 2015, p. 53.

5. *Ivi*, p. 54.

6. *Ibid.*

della didattica, con una frequenza temporale non sempre costante, che si è andata intensificando negli anni più recenti. Gli esiti confluiscono in queste pagine, con l'ambizione di sottoporre ai lettori e alle lettrici una macro-questione di fondo e alcuni dei temi da essa originati. La prima riguarda un nesso inscindibile e forse non sufficientemente percorso, sin qui, dalla critica: con quali prerogative i personaggi verghiani – e quelli dei *Malavoglia* (cui è dedicata più della metà di questo libro) in modo particolare – sono messi in condizione di accettare o rifiutare il proprio destino? sino a che punto lo scrittore permette che essi interagiscano *con*/determinino *la* propria sorte? all'interno di quale ventaglio di possibilità? e quali personaggi riescono con maggior determinazione a sfruttarle? infine, in che modo il contesto storico si riverbera sulla loro condizione, limitandone le scelte? Come è ovvio, quelle rintracciate, più che risposte, possono essere definite “costanti” (e qui il magistero di De Mejer ha giocato un ruolo prezioso) che si presentano dapprima in modo più incerto nella sua produzione (*Storia di una capinera* è da questo punto di vista un laboratorio che propongo di riconsiderare, soprattutto in relazione alla connotazione della protagonista) e approdano con *I Malavoglia* a un punto di non ritorno rispetto al quale neppure l'ineguagliabile *Mastro-don Gesualdo* riuscirà a segnare un avanzamento. È durante queste ri-letture che il sistema-Verga mi si è presentato in tutta la sua coerenza, mostrando in modo nuovo la potenza della sua scrittura. Nei sei capitoli di cui si compone, questo libro ripercorre le tappe fondamentali di tale percorso e tenta di rispondere agli interrogativi che ne sono scaturiti.

Il CAP. 1 spiega i motivi del radicato interesse per la personalità e la produzione verghiana, che risiede fundamentalmente nella capacità di parlare alla contemporaneità non smettendo, al contempo, di interrogarci sui modelli di sviluppo sociale perseguiti dall'Italia postunitaria. È a mio avviso questa la strada maestra per comprendere il permanere nel canone (letterario e scolastico) di Verga e dei *Malavoglia*, nello specifico, ancorati a una ricostruzione intellettuale del mondo di Trezza potentemente ispirata a quel profondo rifiuto di ogni ideologia progressista in cui il capolavoro verghiano trova la ragion d'essere della propria modernità.

Col CAP. 2 prende avvio il corpo a corpo con i testi che costituisce l'osatura del libro. Mi auguro non appaia sviante partire con *Storia di una capinera*, con un'opera cioè che appartiene a quella fase degli esordi così lontana dallo stile del capolavoro degli anni Ottanta. In questo romanzo epistolare “fiorentino” che narra la *formazione* (mancata) di una ragazza siciliana e che, al contempo, segna una tappa decisiva nella *formazione* di

un grande scrittore mi pare infatti lecito individuare uno dei più interessanti personaggi femminili in area pre-verista: ritroveremo l'attenzione per le delicate e a volte crudeli dinamiche del diventare adulti qui abbozzate all'interno di una cornice "borghese" in relazione alla tragica vicenda di Maria – dinamiche che Franco Moretti ha indicato quale elemento distintivo del *Bildungsroman* – nei *Malavoglia*, che sono a loro modo anch'essi un romanzo di formazione per i figli di Bastiano e Maruzza, ciascuno dei quali percorrerà la propria personalissima strada per scendere a compromessi col reale.

Il CAP. 3 sviluppa il motivo del *genius loci*, intimamente legato a quello, più vasto, dei vinti: nel sistema verghiano, infatti, il destino dei personaggi e la tenacia con cui la maggior parte di essi affronta la sorte sono intimamente connessi al luogo e all'ambiente in cui sono situate le loro radici, radici da cui scaturiscono vincoli e risorse per il loro comportamento futuro. I luoghi descritti da Verga nei *Malavoglia* diventano ancora più rilevanti se posti in relazione ai destini delle donne, tradizionalmente re-legate alla dimensione del "privato": osservarne specificità, regole e, ancor più, infrazioni alla norma può contribuire a comprendere meglio quell'universo femminile che ha un ruolo decisivo nelle sorti della famiglia e del villaggio di pescatori di cui si narrano le vicende. Il capitolo muove da accostamenti mirati tra alcune delle protagoniste e gli spazi – per lo più marginali, in qualche caso immaginari – in cui esse si trovano a esprimere in maniera più incisiva la propria individualità e il proprio ruolo nella vicenda, alimentando quel particolarissimo sentimento della tenacia che rende infine ragione di una propensione "etica" che troppo spesso la critica ha attribuito unicamente ai protagonisti maschili di questo romanzo e che si manifesta in una scelta della prossimità e della condivisione come assunzione di responsabilità.

Il CAP. 4 ricostruisce la lacerante dialettica tra i riverberi del processo unitario sulla comunità di Aci Trezza e il tempo ciclico che segna la dimensione antropologica della piccola collettività, tra il contesto storico in cui si collocano le vicende della famiglia Malavoglia e i destini individuali, da esso inevitabilmente segnati. Il processo risorgimentale scompagina infatti la già precaria e ingiusta condizione su cui il villaggio si regge, aggiungendo soprusi nuovi agli antichi. Con l'aiuto di appunti verghiani preparatori, si individuano nella trama del romanzo le tracce della contrapposizione tra un "tempo senza tempo" e un tempo della storia (e della nazione) disinteressato ai valori dell'etica e tragicamente teso a marginalizzare il Meridione d'Italia.

Il CAP. 5 ripercorre il succedersi nei *Malavoglia* dei silenzi e delle prese di parola ponendoli in relazione all'identità e alla condizione dei personaggi. Quale rapporto l'alternarsi di queste azioni stabilisce con lo status dei protagonisti del romanzo (uomini/donne; giovani/vecchi; poveri/abbienti; colti/ignoranti) e in che misura contribuisce a determinarne il destino? Il ragionamento muoverà dall'ipotesi che nel romanzo l'alternanza tra parola e silenzio non abbia a che vedere con una diseguaglianza di accesso al discorso tra donne e uomini, ma che l'esercizio del diritto di parola e la scelta del silenzio siano piuttosto correlati al ruolo dei personaggi, al rispetto di regole di condotta prioritariamente connesse alla loro specifica funzione *in un dato momento* della vicenda e non siano l'espressione di dati comportamentali acquisiti una volta per tutte: in sintesi, il silenzio delle donne non è sempre espressione di una posizione subalterna né quello degli uomini esprime l'autorità loro assegnata dall'ambiente sociale, ed entrambi sono talvolta manifestazione di un tentativo di interazione col destino individuale.

Il CAP. 6 intende avvicinarsi con cautela all'irrisolto rapporto di Verga con la fotografia e a quello della fotografia con la sua scrittura. Agli scatti fotografici fortunosamente ritrovati a casa Verga negli anni Settanta del Novecento è stato infatti talvolta attribuito un ruolo centrale, quale rappresentazione iconografica e "tecnologica" delle sue riflessioni narrative sul "punto di vista", mentre in altri casi essi sono stati rubricati come espressione di una fase di regressione e di abbandono della scrittura. Quella affidata alle pagine conclusive vuole essere una disamina delle numerose questioni in campo e dei pareri (spesso discordanti) espressi dalla critica, nella certezza, però, che tale tardivo interesse dello scrittore è in qualche modo correlato alla macro-questione che anima questo libro: l'ipersensibilità verghiana verso i destini individuali dei "vinti" e il loro rapporto con l'etica e la storia.

Con uno sguardo al futuro, c'è un ambito di studio al quale sembra urgente dedicare energie nei prossimi anni ed è quello rappresentato dal recupero delle pagine in cui Verga ha (per lo più implicitamente, ma non sempre) messo a punto la sua poetica: per troppo tempo ci siamo accontentati infatti della (usurata) formula di un Capuana teorico del verismo e di un Verga (eccelso) esecutore di quei principi: credo sia giunto il momento di individuare, anche e soprattutto nelle opere, le dichiarazioni di poetica sottese e quella particolare capacità di disattenderle che ha reso grande la sua scrittura. L'invito è stato rivolto opportunamente da Giorgio Patrizi il quale ha sostenuto, a ragione, che nonostante l'accusa di aver scritto poco dal punto di vista teorico, certe pagine verghiane rivelano una tensione assertiva inequivocabile caratterizzandosi quali «luoghi da cui emerge una

nitida volontà progettuale»<sup>7</sup>. Questo libro vuole quindi essere anche un riattraversamento, prioritariamente dedicato ai *Malavoglia*, alla ricerca del posizionamento di Verga in relazione ad alcuni dei cardini del suo sistema narrativo. Destino e storia, come si anticipava, saranno le due macro-aree con le quali tale rilettura farà i conti e di cui la foto collocata in copertina (scattata dallo scrittore nel 1911 a Catania) vuole icasticamente rendere il senso: una bimba immersa nel disarmante silenzio della sua povertà, che con sguardo determinato cerca il futuro.

I CAPP. 3, 4 e 5 di questo volume ripropongono (con modifiche e aggiornamenti sostanziali) contributi apparsi in precedenza: *Tra romanzo di formazione, d'appendice e di denuncia sociale: «Storia di una capinera di Verga»*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 167-76; *Maruzza e le altre: per una nuova etica nei «Malavoglia»*, in "Bollettino di Italianistica", 17, 1-2, 2020, pp. 83-107; *«Ancora c'è tempo». Storia e destini nei «Malavoglia»*, in "Bollettino di Italianistica", 18, 2, 2021, pp. 30-49.

Esprimo il mio debito di gratitudine a Quinto Marini per la sua attenta e generosa lettura, rassicurante viatico. Il mio ringraziamento va poi a Giorgio Inglese, direttore del "Bollettino di Italianistica", all'editore ETS, a Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli per aver concesso il riutilizzo di materiali già editi e qui riconfluiti con modifiche; ad Alessandra Zuccarelli per la risolutrice collaborazione.

7. G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1989, p. 8.

## Nota ai testi

Al fine di dare continuità alla lettura, le informazioni (capitolo, quando presente, numero di pagina/e ed eventuale inserimento di corsivi segnalato dalla sigla c.n.) riguardanti l'edizione delle opere verghiane da cui sono tratti i passaggi riportati saranno rese nel corpo del testo, dopo ciascuna citazione. Le edizioni di riferimento sono le seguenti:

G. Verga, *Storia di una capinera*, a cura di S. Pautasso, Oscar Mondadori, Milano 1991.

G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014.



## Nota alle immagini fotografiche

Gli otto scatti fotografici (nove con l'immagine di copertina) che si riproducono in chiusura del libro sono stati selezionati all'interno dell'importante fondo oggi custodito dalla Fondazione 3M di Milano: 740 fotografie scattate tra la fine degli anni Settanta dell'Ottocento e i primi anni del Novecento che derivano da riproduzioni digitali delle lastre di vetro originali utilizzate da Verga (troppo delicate per essere maneggiate) e che hanno fortunatamente (e fortunosamente) salvato gli esiti dell'impegno fotografico dello scrittore, dato che le stampe all'epoca da lui realizzate sono andate perdute. Certamente esiguo, dunque, il campione qui proposto per rendere conto della varietà degli scatti recuperati, ma al contempo estremamente rappresentativo della postura intellettuale e dello "sguardo" adottato da Verga nella scelta e nelle modalità di ripresa dei soggetti.

Per ampliare l'orizzonte, si rinvia dunque alla mostra virtuale celebrativa organizzata in occasione del centenario dalla morte dello scrittore dalla Fondazione 3M, dal titolo *La segreta mania. Giovanni Verga fotografo*<sup>8</sup>, che espone una selezione di cento dei suoi scatti, e a un'analoga mostra organizzata dal Museo "Immaginario Verghiano" di Vizzini a cura di Roberto Mutti intitolata *Giovanni Verga, scrittore fotografo*<sup>9</sup>.

A uno sguardo d'insieme, in larga prevalenza i soggetti – molti ritratti e alcune vedute – sono legati alla Sicilia (Catania, Vizzini e dintorni) ma non mancano (anche se non sono stati qui riprodotti) scatti realizzati in Svizzera, a Bormio e sui laghi Maggiore e di Como, nei luoghi cioè in cui spostamenti, soggiorni e amicizie lo avevano condotto. Accanto ai ritratti singoli e di gruppo di amici e familiari, lo scrittore ha ripreso inoltre con perseveranza e attenzione personale di servizio, gente comune, bambini.

8. Consultabile all'indirizzo [https://www.fondazione3m.it/page\\_mostra.php?id=6](https://www.fondazione3m.it/page_mostra.php?id=6) (consultato il 10 luglio 2022).

9. La mostra è stata visitabile dal mese di marzo a settembre 2022.

Sono grata alla Fondazione 3M per aver cortesemente concesso l'autorizzazione a riprodurre le fotografie e alla direttrice del Museo "Immaginario Verghiano"<sup>10</sup> – Giorgia Cafici – per la cortese disponibilità ad ascoltare le ragioni della mia indagine e a narrarmi la storia dell'istituzione che presiede; esprimo particolare gratitudine a Gabriella Alfieri, presidente della Fondazione Verga, per avermi indicato la strada per ottenere l'autorizzazione alla riproduzione degli scatti.

Nella tabella che segue si forniscono le didascalie e la segnatura delle fotografie riprodotte ai fini di una loro esatta individuazione nel Fondo Verga della Fondazione 3M.

Soggetto	Data di realizzazione	Catalogazione Fondo Verga – Fondazione 3M
Autoritratto di Giovanni Verga	1887	7376/CIFE_0781
Giovanni Verga e Luigi Capuana	s.d.	7349/CIFE_0754
Ciccia "senzanaso" portinaia dei Verga a Vizzini insieme a due contadini	1892	7360/CIFE_0765
Donna e bimbi a Tebidi	1897	7326/CIFE_0732
Il campiere massaro Filippo di Tebidi	1897	7325/CIFE_0731
Un cacciatore a Novalucello	s.d.	7314/CIFE_0720
Turi "Culedda" sul mulo e un giovane contadino	s.d.	7365/CIFE_0770
Una strada di Licodia Eubea	1897	7322/CIFE_0728

10. Il Museo espone anche una *Mostra permanente delle foto di Giovanni Verga*. Ad arricchire la raccolta vi sono cimeli, molti dei quali relativi alla strumentazione fotografica utilizzata da Verga.

## Una radicata predilezione

Questo libro è l'esito di una radicata predilezione per la scrittura di Verga, un interesse che affonda le proprie radici lontano nel tempo e che è stato più volte oggetto, da parte mia, di attenzione nell'ambito di corsi universitari. L'opera che gran parte dell'indagine pone sotto i riflettori, *I Malavoglia*, è introdotta da un affondo sulla *Storia di una capinera*, romanzo del periodo fiorentino, dunque degli esordi, ma al contempo (paradossalmente) primo vero (e forse unico) successo verghiano, che come chiarirò mi sembra anticipare alcune questioni poi sviluppate dallo scrittore siciliano nel suo capolavoro. I motivi di questo antico interesse sono di diversa natura e cercherò qui di indicarli brevemente. Il primo riguarda la capacità di Verga di parlare alla nostra contemporaneità. A me – e non solo a me, per fortuna – pare infatti che le sue pagine più note, sebbene ambientate in una Sicilia lontana nel tempo, ottocentesca e per alcuni aspetti persino arcaica, come vedremo, siano in grado di sollecitare ancora oggi riflessioni sui modelli di sviluppo sociale, sul senso di giustizia, persino sul nostro essere umani. Me lo ha confermato nel tempo, direi empiricamente, l'interesse dei miei studenti, l'attenzione e la passione con cui un auditorio di volta in volta composto da più di cento giovani variamente “connessi” col mondo intero, distratti da sollecitazioni di ogni tipo sempre a portata di mano, di anno in anno ha letto i suoi romanzi e i suoi racconti. Non è una prova scientifica, certamente, però è un riscontro significativo, che funge da cartina di tornasole del legittimo e motivato permanere di Verga nel canone scolastico – mentre non si può dire lo stesso per altre a mio avviso immotivate persistenze –, proprio mentre assistiamo alla costante e inarrestabile “marginalizzazione” di altri (e, soprattutto altre) grandi, che vengono letti sempre meno. Nati con l'intenzione di rappresentare uno «studio sociale», come scrisse Francesco Torraca nel 1907<sup>1</sup>, eppure – io credo – al

1. F. Torraca, *I Malavoglia*, in Id., *Scritti critici*, Perrella, Napoli 1907, p. 382.

contempo in grado di recuperare un mondo antico, ma non pre-storico, aggiungo, *I Malavoglia* affrontano temi sociali, antropologici, politici giovanosi, certamente, almeno in parte, degli strumenti scientifici offerti dal naturalismo e dalla cultura del positivismo:

Nel pullulare casuale delle piccole beghe quotidiane, degli affari, delle consuetudini e dei riti comunitari agiscono tanto le grandi forze economiche e sociali che l'esplosione della questione meridionale andava ponendo sul tappeto quanto i tratti antropologici ed etnologici che la ricerca sul campo (da Rapisarda a Pitrè, da Salomone Marino a Guastella) andava enucleando proprio in quegli anni<sup>2</sup>.

Sono consapevole di confrontarmi con una questione spinosa, che ha sollevato un'aspra *querelle* tra gli studiosi a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando la critica era ancora in grado di suscitare opposti schieramenti e "casi", ma per onestà intellettuale mi pare che non renderei ragione della mia lettura delle pagine verghiane eludendo uno snodo che enuncerei, sinteticamente, così: credo che la ricostruzione intellettuale del mondo di Trezza, pur essendo – come scrive Luperini – operazione «ricca, stratificata, non riconducibile solo all'elemento simbolico, fiabesco e mitico-antropologico, pure indubbiamente presente nell'opera», porti con sé, *in sé*, anche il segno profondo di un pathos lirico-simbolico, di una «nostalgia verso un mondo arcaico-rurale ormai lontano»<sup>3</sup> e irrimediabilmente irrecuperabile che nulla ha a che fare però, ritengo, con fuorvianti nostalgie di un mondo perduto. Nel contesto di un profondo rifiuto di ogni ideologia progressista, *I Malavoglia* trovano insomma la ragion d'essere della propria modernità. Ha espresso con magistrale chiarezza questa convinzione Mariella Muscariello:

La letteratura siciliana tra Otto e Novecento si è come edificata su di un fertile paradosso: la marginalità geografica dell'isola e la conseguente lontananza dagli spazi continentali dove fervevano i dibattiti intorno alla nascita della cultura della Nuova Italia non impedirono agli scrittori di Sicilia di diventare, in modi diversi, alfieri della modernità. Certo, per alcuni di loro, segnati dall'esclusione e da una metaforica claustrofobia, fu necessario andare "di là del mare" e Firenze, Milano, Roma, Bonn furono le mete scelte per colmare le distanze<sup>4</sup>.

2. R. Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019, p. 58.

3. Ivi, p. 57.

4. M. Muscariello, *Paradigmi siciliani. Saggi di letteratura dell'Otto e del Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 7. Poco oltre la studiosa aggiunge: «A partire da Verga la letteratura siciliana diventa un'operazione di "scavo": scavo delle radici greche, nelle quali

Provo a dirlo in altro modo: evidenziando la fragilità di quei valori, il loro rapido disfarsi di fronte al nuovo che avanza e rendendo, con rigore etico, il senso di una sconfitta totale, Verga mette insomma al riparo la propria opera da ogni lettura paternalistica, “buonista”, si direbbe oggi:

A proposito della poetica verghiana [...], la prima cosa da dire è che, ragionando in termini puramente teorici, la sua adesione al naturalismo e al positivismo non può essere minimamente negata. [...] L'impersonalità [...] connota in questo senso la spinta verghiana a guardare con attenzione e con rispetto (forse più che con distacco) lo svolgersi degli avvenimenti umani e s'incontra, sul piano estetico non meno che su quello morale, con il principio dell' «osservazione coscienziosa» cui abbiamo già accennato. Ma si capisce al tempo stesso come, fin dai fondamenti concettuali profondi di questa poetica, il punto di vista verghiano non possa in nessun modo coincidere con quello di un freddo notomista della storia. Del resto, già nelle sue posizioni di quel tempo, c'è qualcosa che sarebbe vano tentare di ridurre a termini strettamente naturalistici, e cioè il rifiuto, che si direbbe quasi fobico, dell'Auctor stesso e il sogno di una regressione alle fonti originarie della storia, dove parola d'invenzione e fatto umano praticamente coincidono<sup>5</sup>.

Se i ragionamenti e le riletture critiche sin qui proposti valgono a delineare il punto di vista da cui le pagine verghiane verranno rilette e attraversate nei capitoli che seguiranno, rimane però da motivare la scelta dei temi-chiave enunciati nel titolo del libro: perché parlare insomma di destino e di tenacia, sarei persino tentata di dire – con incursione lessicale, in questi nostri incerti giorni ormai abusata, nei domini della fisica della materia – di “resilienza”? *A parte subiecti*, direi innanzitutto per un debito umano e sociale: sempre più, mi pare, la letteratura pare oggi elemento accessorio e marginale rispetto a un modello di società che si occupa di tecnologie, dati, economia e che, complice un silenzio degli intellettuali che si protrae da decenni, non è più in grado di far rientrare nei suoi orizzonti l'umanesimo. Si è tornati a intervalli regolari sul dato<sup>6</sup>, talvolta spesso però col timore che

si annida una bellezza perduta ma anche l'origine di una visione fatalistica dell'esistenza che produce inerzia, immobilità sociale e alla quale consegue un senso diffuso del tragico, ma di un tragico “moderno”» (ivi, p. 8). Per il tema della modernità si rinvia inoltre a N. Merola, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga Pirandello & c.*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

5. A. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le Opere 1870-1900*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007 (1 ed. 1995), pp. 217-416, citaz. pp. 233-4.

6. A. Asor Rosa, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di S. Fiori, Laterza, Roma-Bari 2009.

sollevare la questione fosse operazione inevitabilmente connessa a nostalgici recuperi di ideologie considerate con sospetto anacronistiche<sup>7</sup>. *A parte obiecti* mi sembra che destino e tenacia siano elementi centrali e irrinunciabili della produzione verghiana e, ancor più, dell'orizzonte in cui si inscrivono le esistenze dei suoi personaggi, soprattutto, ma non solo, nella fase verista, forse sinora non adeguatamente valorizzati nel lungo e articolato percorso della critica. Di qui, il loro privilegiamento.

Mi accingo a evidenziare infine un altro grande tema sotteso alla lettura che segue, quello cioè relativo alle modalità con cui si è verificata la maturazione, se così può essere definita, di una poetica verista. Nel 1972, ponendo all'attenzione della critica il "caso Verga", Alberto Asor Rosa ripubblicava un suo precedente saggio sulla raccolta *Vita dei campi*<sup>8</sup>. In quella sede, negando che fosse mai esistita una vera "conversione" nella produzione dell'autore, scriveva:

L'asse della sua poetica matura è costituito dalla ricerca della verità, non dal verismo, oppure meglio, anche dal verismo, ma soltanto in quanto questo si faceva portatore di una istanza di verità, contro le deformazioni idealiste e tardo-romantiche (o precedenti) delle altre scuole contemporanee<sup>9</sup>.

La ricerca della verità e il realismo sarebbero dunque per lo studioso il frutto di un'osservazione coscienziosa e di uno studio «sincero e spassionato»<sup>10</sup> dei sentimenti e dei fatti umani, esito di una posizione che non diviene metodo ma che pure richiede nella rappresentazione dei differenti tipi di *milieu* «un approccio diverso [...], e di conseguenza una soluzione stilistica e rappresentativa assolutamente specifica»<sup>11</sup> che viene definita «teoria dei livelli sociologici espressivi»:

7. Ora, l'*Enciclopedia Treccani* segnala che "ideologia" è «il complesso di credenze, opinioni, rappresentazioni, valori che orientano un determinato gruppo sociale».

8. A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»* [1968], in Id. (a cura di), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo 1972, pp. 9-85.

9. Ivi, p. 11.

10. La definizione è tratta, come è noto, dalla *Prefazione* ai *Malavoglia* datata Milano, 19 gennaio 1881. Giova ricordare che il curatore adotta il testo Treves 1881, di cui si mantiene inalterato, a eccezione di qualche essenziale restauro, anche il sistema interpuntivo, sottoposto a inopportuni interventi di normalizzazione – estranei alla volontà dell'autore – nell'edizione Treves 1907.

11. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., p. 15.

L'asistematicità delle posizioni teoriche impedisce al Verga coerenza e continuità reale negli sviluppi ideologici ed estetici: nessuna acquisizione artistica, neanche la più brillante, si traduce una volta per tutte in una conquista intellettuale definitiva: tutto è rimesso continuamente in forse, e non sempre con risultati progressivamente migliori [...]. L'immagine, che rende di più il metodo di procedere del Verga, è la spina di pesce. Il Verga va avanti, senza dubbio, ma non appena ha raggiunto un risultato, si fa indietro, torna sulla linea mediana dei convincimenti generici (il concetto di verità...), si butta sull'altro versante della ricerca, torna poi indietro... e così via, senza che l'intero processo della sua attività si chiarisca mai compiutamente, anche quando si può intendere la ragione dei singoli momenti di esso<sup>12</sup>.

L'immagine della spina di pesce mi sembra rendere compiutamente il movimento ondivago di Verga, la sua non assimilabilità a un percorso lineare tutto compiutamente collocabile su una ipotetica linea unidirezionale del tempo; a suffragare tale ipotesi basterebbe rivedere la cronologia di composizione e pubblicazione delle sue opere, l'intrecciarsi, il sovrapporsi di linee stilistiche e di obiettivi artistici molto diversi tra loro e che solo per praticità e tendenza classificatoria siamo soliti ricondurre a questo o quel periodo, a questa o ad altra fase, alla permanenza in una piuttosto che in un'altra città. A titolo puramente esemplificativo, ricordo che mentre si accinge a comporre in soli tre giorni la novella *Nedda*, durante il carnevale del 1874, e a consegnarla all'editore, Verga accenna già in una lettera alla famiglia del 26 febbraio, anche se con vaghezza, a un impegno compositivo<sup>13</sup> che, come scrive Cecco, curatore dell'Edizione nazionale dei *Malavoglia*, «lascia intravedere la volontà di liquidare in fretta e quasi a tempo perso un “lavoretto” che avrebbe dovuto presentare con buona probabilità caratteristiche analoghe a quelle di *Nedda*»<sup>14</sup>. Eppure, proprio mentre inizia a “concepire” l'idea di quell'abbozzo che diventerà il primo romanzo del Ciclo dei vinti, egli non esita, come scrive di suo pugno alla madre il 20 gennaio 1874, ad affidare a un'opera ancora di ambientazione borghese quale *Aporeo* (cioè il futuro *Eros*) «tutto il [suo] avvenire»<sup>15</sup>. Che la novella *Nedda* – nonostante l'inatteso successo di pubblico e critica – non rappresenti per lui un passaggio, un momento di svolta sul piano della poetica personale e dunque, ancor meno, una sorta di “conversione” è inoltre testimoniato da alcune

12. Ivi, pp. 17-8.

13. G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 59-60.

14. F. Cecco, *Introduzione a Verga, I Malavoglia*, cit., pp. XI-XCV, p. XXIV.

15. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 50.

lettere inviate alla famiglia nel giugno 1874 in cui, se conferma con compiacimento il buon esito dell'iniziativa sul piano economico, al contempo emette giudizi riduttivi definendola, come ricorda Cecco, «un lavoretto fatto senza pretese» che «mi fa sperar bene del lavoro di assai maggior mole a cui lavoro con amore da tanto tempo e di cui sono immensamente più soddisfatto»<sup>16</sup> e, ancora, «una cosettina da nulla»<sup>17</sup> che «ha fatto più rumore di quel che meritasse»<sup>18</sup>, anche se Treves gli sta intanto chiedendo di avere «qualcosa come la *Nedda* pel suo Museo di famiglia»<sup>19</sup>. Ma per avere notizie di questo «qualcosa» (in sostanza, la novella da cui prenderà avvio prima il bozzetto *Padron 'Ntoni* e poi il romanzo) occorrerà aspettare la fine dell'anno, quando scrive a Treves:

Eccovi la Novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi. Il seguito della seconda ve lo porterò io stesso, quando l'avrò finita, venendo fra breve a Milano, ben inteso che siete padronissimo d'accettarla o no pel vostro Giornale e che vi prego di darmene il vostro giudizio con quella franchezza che ho avuto occasione di apprezzare tanto in voi, scrivendomene un rigo qui o a Milano<sup>20</sup>.

Di qui una ulteriore questione – a mio avviso nodale e ineludibile e su cui sono intervenuti nel tempo numerosi studiosi – che ha a che vedere con l'individuazione e semmai la natura dell'impegno teorico di Verga. Come si ricordava in premessa, Giorgio Patrizi, ormai qualche decennio fa, scriveva ad esempio che alcune pagine verghiane rivelano una forza singolare, una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera a Farina per *L'amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta sono infatti «luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e i fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria»<sup>21</sup>. Si può essere d'accordo o dissentire sulla «asistematicità» delle posizioni teoriche verghiane – io propenderei ad esempio per una attitudine centripeta di tali riflessioni, che pure

16. Lettera del 18 giugno 1874, *ivi*, p. 64.

17. Lettera del 21 giugno 1874, *ibid.*

18. Lettera del 23 giugno 1874, *ivi*, p. 65.

19. Lettera del 25 giugno 1874, *ibid.*

20. Lettera del 18 dicembre 1874 scritta da Catania, in G. Raya (a cura di), *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 37.

21. G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, cit., p. 8.

esistono e hanno a mio avviso un ruolo centrale nel suo percorso, ma tendono ad essere riassorbite all'interno della produzione stessa (come notava Patrizi), e ad assumere la forma di teorizzazioni "di fatto"<sup>22</sup> – ma di certo il passaggio richiama la nostra attenzione su un dato determinante, la mancanza di linearità delle soluzioni stilistiche e narrative di Verga, da cui, come si accennava, deriva l'inattendibilità di quella categoria di "conversione" che per molti decenni ha rappresentato, per buona parte della critica, la chiave con cui è stato interpretato l'iter di messa a punto di una sua personale poetica. Solo alla luce di tale acquisizione è possibile infatti recuperare una certa produzione che, oltre ad avere assicurato allo scrittore siciliano l'esordio nel mondo della letteratura – è il caso, appunto, di *Storia di una capinera*, di cui si parlerà nel CAP. I – si è fatta portatrice di questioni che, come vedremo, verranno riprese, anche se variamente e diversamente declinate, nella più nota produzione verista e che presentano, sebbene *in nuce*, spunti che potrebbero a pieno titolo rientrare all'interno di quelle più mature «costanti del mondo verghiano» di cui ha scritto De Mejer<sup>23</sup>, e sulle quali vorremmo riflettere nel corso di questo libro.

Quanto al metodo e alla prospettiva storico-critica adottata, ricorro di nuovo a quanto ha sostenuto recentemente Romano Luperini in un volume che ripropone i suoi interventi verghiani di un quarantennio, con riferimento all'affacciarsi in alcuni di essi di una critica «genericamente tematica»:

Non intendo certo arruolarmi fra i suoi ranghi, oggi forse troppo folti. Né nascondere i miei dubbi sul suo uso corrente, che presenta una serie di rischi: tende a dimenticare l'unità e la coerenza interna dell'opera come unicum espressivo e sistema formale per privilegiare facili e disinvolti accostamenti contenutistici attraverso i secoli con altre opere; a ritenere il testo non un "monumento" da considerare in chiave storica ed estetica, ma un "documento" volto a illustrare ricerche di storia della cultura, della mentalità e del potere [...]; a scivolare verso la destoricizzazione [...]; a privilegiare talora temi futili e inessenziali e non le grandi questioni dell'immaginario. E tuttavia, evitati questi pericoli, la critica tematica può essere indubbiamente utile, né mancano esempi di un suo impiego assai produttivo soprattutto quando essa affronti questioni nodali e caratterizzanti di un autore o di un'epoca<sup>24</sup>.

22. La definizione è di M. Dillon Wanke, *I fotogrammi della memoria da Nedda alle Rusticane*, Mucchi Editore, Modena 1994.

23. P. De Mejer, *Costanti del mondo verghiano*, Sciascia, Caltanissetta 1969.

24. Luperini, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, cit., pp. 9-10.

All'interno di questi temi ce n'è uno al quale tengo particolarmente, che tratterò nel CAP. 3: lo stretto legame tra il destino di alcune delle protagoniste del romanzo e i luoghi in cui esso giunge a compiersi: da soglie, ballatoi, usci, cortili, stradicciuole, alcune delle donne protagoniste dei *Malavoglia* affrontano infatti la vita con una tenacia che non ha pari, con una capacità di risposta al dolore talvolta più lucida e consapevole di quella dei coprotagonisti, sia che essa si realizzi attraverso l'accettazione del proprio destino sia, invece, che trovi nella fuga nell'immaginario o in quella reale e concreta verso l'ignoto la propria cifra esistenziale, ponendo così le basi di una rinnovata etica.

## Per iniziare. *Storia di una capinera*

Sulla *Storia di una capinera*, romanzo epistolare apparso inizialmente nel 1870 a puntate nella rivista “Ricamatrice”, si sono stratificate nel tempo una serie di letture di cui è utile rendere complessivamente conto. Le linee interpretative e i motivi dell’attenzione rivolta a quest’opera della fase giovanile e formativa di Verga possono essere così sintetizzati. Si è trattato per una certa critica di un interesse legato a un rapporto contrastivo con le opere maggiori di ispirazione verista, con *I Malavoglia* (1881) in primo luogo, con l’obiettivo di evidenziare l’enorme divario esistente tra i primi tentativi narrativi rispetto al capolavoro. Parlare di fase fiorentina (poi milanese) della sua produzione equivale in quest’ottica a sottolineare la profonda evoluzione della poetica verghiana nel tempo, il suo progressivo e irreversibile allontanamento dalle incerte prove d’esordio<sup>1</sup>. Diversamente, alcuni hanno voluto vedere in questa acerba prova un’anticipazione – per i più mal riuscita, per altri degna di considerazione – di talune tendenze della fase più matura, in particolare di una insistita attenzione verso la realtà<sup>2</sup>. Secondo questa linea interpretativa, lo scrittore avrebbe dunque manifestato un notevole interesse per la documentazio-

1. In rappresentanza di questa tendenza interpretativa segnalò, ad esempio, l’intervento di Carla Riccardi – *Da Storia di una capinera a Padron ’Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* – al convegno *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1981, pp. 63-73.

2. Così scriveva Natalino Sapegno tra il 1945 e il 1947 nel *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III, tomo II, La Nuova Italia, Firenze 1947, pp. 343-6: «Scrittore antiletterario per natura [...] il Verga giunse al verismo attraverso un processo di maturazione abbastanza coerente e rettilineo». Più recentemente, Croci ha sostenuto che non esiste una vera frattura nella produzione verghiana, semmai una svolta, rappresentata da *Nedda* (G. Croci, *Introduzione a G. Verga, Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale*, Oscar Mondadori, Milano 1978).

ne e per una attenta descrizione di ambienti e psicologie già nelle opere definite “borghesi” e in quelle “scapigliate”.

Altrettanto contrastanti sono stati i pareri a proposito della definizione tipologica del romanzo. Il fronte è anche in questo caso bipartito. Sulla scia di De Roberto – che in un noto intervento del 1922 insisteva sulla matrice autobiografica e sulla finalità sociale dell'opera<sup>3</sup> – taluni hanno considerato la *Capinera* un romanzo di denuncia sociale legato al problema delle monacazioni forzate, tornato in auge proprio intorno alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, in coincidenza con la promulgazione delle leggi che prevedevano la chiusura di conventi e monasteri; il romanzetto si sarebbe dunque posto quale (più o meno opportunistica) presa di coscienza in grado di procurare a Verga il patrocinio di Dall'Ongaro e di Caterina Percoto. Pur non negando il peso di queste sollecitazioni realistiche, altri studiosi hanno insistito sulla matrice profondamente letteraria della situazione rappresentata. Negli anni Venti del Novecento Luigi Russo notava ad esempio che la finalità sociale che Percoto assegnava all'opera è in realtà del tutto assente<sup>4</sup>. Anche in anni più recenti è stato rilevato che, a ben vedere, l'interesse di Verga è di tutt'altra natura e si accentra sulla tematica dell'amore, e che in definitiva: «L'opera non ha la tesi sociale che i contemporanei – a partire dalla friulana Caterina Percoto, che scrisse la prefazione alla prima edizione – credertero di scorgervi»<sup>5</sup>. Su questa medesima linea – quella di un «romanzo “intimo”, un romanzo d'amore dalle componenti forti» – si colloca anche un recente intervento di Quinto Marini, che ricostruisce con precisione le fasi della sua fortuna sino alle versioni teatrali e cinematografiche della contemporaneità<sup>6</sup>.

3. F. De Roberto, *Storia della «Storia di una capinera»*, in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964, pp. 135-79 (da un articolo pubblicato nel 1922 su “La Lettura”, a. XXII, n. 10).

4. L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1959, pp. 42-6 (la prima edizione di questa monografia è però del 1920). Lo studioso si riferiva alla lettera indirizzata a Verga con cui Caterina Percoto, il 2 marzo 1872, risponde all'invio dell'opera da parte di Francesco Dall'Ongaro, ora per lo più riprodotta all'inizio delle edizioni di questo romanzo (si veda ad esempio l'edizione curata da S. Pautasso, Oscar Mondadori, Milano 1991, p. xxx).

5. Croci, *Introduzione a Verga, Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale*, cit., pp. 19-20.

6. Q. Marini, *La «Capinera» del Signor G. Verga*, in “Nuova Corrente”, 67, 165, 2020, pp. 101-23. Il numero della rivista è dedicato ai *Best seller dimenticati. L'Ottocento italiano*, a cura di Stefano Verdino.

Pur evitando a questo punto di esprimere posizioni che – in quanto anteriori a un’analisi diretta del testo – finirebbero per delinarsi come precoci conclusioni, mi sembra irrinunciabile la presa d’atto di una diffusa tendenza a non attribuire autonomia alle fasi d’esordio del giovane scrittore; in sintonia con Irene Gambacorti, autrice nel 1994 di un pregevole studio sulla *Capinera*, ritengo invece utile concentrare preliminarmente le indagini sul reale e variegato rapporto di Verga con i codici tradizionali, «fra esigenze di moralità e di utilità sociale, fascino del lacrimevole e del patetico-sentimentale, spunti d’attualità e inviti al reale, letteratura campagnola e opere di amena lettura»<sup>7</sup>.

## 2.1

## Un esordiente determinato

All’inizio del suo soggiorno a Firenze, Verga, quasi trentenne, è un esordiente scrittore siciliano – all’epoca dell’unione della sua terra col resto d’Italia – che si incontra con una società profondamente diversa dalla sua. La presenza in questa città si inserisce in un più generale esodo degli scrittori siciliani verso il Nord d’Italia – e in particolare verso la capitale del Regno<sup>8</sup>, in cui la presenza della corte favorisce un’intensa vita mondana – in cerca di una maggiore apertura verso i movimenti artistici e di pensiero, di una minore soggezione ai pregiudizi sociali, infine, della disponibilità di un’organizzazione editoriale moderna. Di questo periodo non restano però talvolta che nomi, date e dati, in favore di «una lettura della produzione giovanile verghiana che elude per lo più il confronto con i connotati concreti della coeva situazione letteraria e culturale»<sup>9</sup>. In realtà egli inaugurava così «la pratica di una emigrazione intellettuale che caratterizzerà quasi tutti gli scrittori successivi nati nella sua regione», prassi che potrebbe essere considerata nulla di più di un pur importante dettaglio biografico se non avesse avuto «un’influenza radicale

7. I. Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio della Storia di una capinera*, Le Lettere, Firenze 1994, p. 7.

8. Firenze, dal 1865 capitale del Regno, viene profondamente modificata dal nuovo e prestigioso ruolo nazionale: vi giungono politici, giornalisti, uomini d’affari, intellettuali, e circa 25-30.000 funzionari “piemontesi” con le loro famiglie.

9. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 7.

sulla genesi della sua ricerca e della sua opera»<sup>10</sup>. E dunque, in definitiva, solo ricontestualizzata e svincolata dal confronto con la prospettiva del Verga maggiore, *Storia di una capinera* può emergere nel suo vero significato storico e nella sua autonomia identità letteraria.

Ma torniamo all'esordiente. Il senso della sua prima presenza in città, nel 1865, è stato notevolmente ridimensionato da Gambacorti, che lo ha restituito al significato originale, quello di un viaggio con finalità prioritariamente turistiche. Contrariamente a quanto sostenuto da De Roberto,<sup>11</sup> la data del soggiorno decisivo nell'allora capitale del Regno d'Italia sarebbe dunque da postdatare al 1869, più precisamente al periodo che va dall'aprile all'agosto di quell'anno.

A Firenze Verga ritrova alcuni amici catanesi<sup>12</sup> che lo aiutano a orientarsi nel nuovo ambiente: tra questi Giuseppe Perrone, segretario al Ministero degli Esteri, e Mariano Salluzzo, ex garibaldino e medico, docente di Igiene al Magistero. Con loro frequenta le passeggiate, i caffè, i teatri. Ma la rete di solidarietà si spinge anche oltre. Nicola Niceforo lo presenta a capocomici e giornalisti teatrali, Mario Rapisardi lo introduce negli esclusivi ambienti culturali della sinistra: la casa del letterato Francesco Dall'Ongaro<sup>13</sup>, innanzitutto, che lo accoglie calorosamente e lo introduce a sua volta nei salotti di Charlotte Schwarzenberg e di Ludmilla Assing, due raffinate nobildonne tedesche che ospitano intellettuali italiani e stranieri<sup>14</sup>. È nel corso delle loro serate letterarie che il giovane catanese conoscerà Imbriani, Villari, Aleardi, Prati, De Sanctis, infine Capuana.

Verga attribuisce da subito, consapevolmente, un valore programmatico, una finalità formativa al soggiorno fiorentino, come si evince sin

10. A. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007 (1 ed. 1995), pp. 217-416, p. 217.

11. De Roberto, *Storia della «Storia di una capinera»*, cit.

12. In questi mesi Luigi Capuana (presente a Firenze tra l'aprile 1864 e il giugno 1868) non risulta ancora – almeno stando all'epistolario – tra gli amici o i referenti letterari del giovane conterraneo. Del resto, quell'anno l'allora critico teatrale della "Nazione" non è neppure a Firenze, poiché è tornato temporaneamente a Mineo: il contatto tra i due si dovrà dunque spostare al momento del ritorno a Firenze di Verga.

13. Gli ideali democratici mazziniani erano costati a Dall'Ongaro anni di esilio. Una volta rientrato in Italia, era stato relegato a insegnare letteratura drammatica in una cattedra secondaria.

14. Ludmilla Assing era frequentazione nota anche a Karl Marx e a Mazzini. Solo quale esempio della circolazione di una intellettualità internazionale di assoluto rilievo, proprio in quegli anni a Firenze Dostoevskij lavorerà all'ultima parte dell'*Idiota*.

dalle prime lettere inviate alla madre, animate tanto dalla determinazione a guadagnarsi da vivere col lavoro intellettuale e dall'ansia del successo, quanto dal desiderio di non deludere le aspettative della famiglia: «Dovrò lavorare e lottare, ma spero di riuscire a qualche cosa» le scrive infatti il 12 giugno del 1869<sup>15</sup>. Il viaggio si profila dunque come una sorta di investimento e rientra in un progetto più ampio che prevede soggiorni di almeno quattro mesi l'anno<sup>16</sup>.

Elemento peculiare di questo tempo fiorentino è dunque la «deliberata scelta della letteratura come mestiere, cioè come impegno intellettuale e perfino esistenziale totale». Infatti, tra il momento in cui arriva a Firenze e il momento in cui si trasferisce a Milano, egli «prende, o dà a sé stesso se si vuole, coscienza di voler essere scrittore. Questo vorrà dire scrivere libri che vengano letti e che vengano venduti, quindi essere scrittore di successo»<sup>17</sup>. Una riprova giunge ancora una volta dalle lettere, nelle quali parla del romanzo in termini di aspettative economiche<sup>18</sup>, manifesta un'idea dell'attività letteraria come professione e una concezione del prodotto letterario come merce da retribuire<sup>19</sup>. Sulla necessità di interpretare il Verga fiorentino alla luce della volontà di “fare” lo scrittore ha insistito Giuseppe Petronio, che ha indicato quale via maestra per una reale comprensione della sua poetica di questi anni indagini sul contesto di scrittura, sul pubblico al quale intendeva rivolgersi, sui libri che leggeva in quel periodo e sugli scrittori che avrebbe desiderato emulare o forse soppiantare<sup>20</sup>. Al contempo, però, è indispensabile recuperare anche quella sorta di aspirazione morale, insita nella sua scrittura sin dalle prime prove, che, appena affacciatasi, maturerà poi – col verismo – in una ricerca della verità che si presenterà «come un atteggiamento morale e al tempo stesso come una vera e propria inclinazione estetica»<sup>21</sup>.

15. G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1980, p. 23.

16. A questo medesimo progetto corrisponderà il soggiorno a Milano dopo il trasferimento della capitale a Roma, città considerata arretrata e incapace di diventare il centro della vita politica e intellettuale del paese.

17. R. Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel Verga fiorentino, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 7-35, citt. tratte dalle pp. 9 e 10.

18. Verga, *Lettere sparse*, cit., lettera alla madre del 14 luglio 1869, pp. 35-7.

19. In quegli anni la professionalizzazione delle attività intellettuali è un dato conseguente all'ascesa dei valori borghesi.

20. G. Petronio, *Bilancio del convegno*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 221-8.

21. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit., p. 220.

## Il contesto

A partire dal 1860 – ha notato Giovanni Ragone – la centralità della stampa periodica coincide con la costituzione e l'espansione di generi di consumo: si verifica così una vera «esplosione del giornale e del romanzo»<sup>22</sup> e il messaggio letterario viene fruito nel contesto e sullo sfondo del sistema informativo. Negli anni Settanta questa tendenza si consolida in quello che è stato definito il fenomeno dei «sistemi integrati»<sup>23</sup> del consumo letterario, fondati sull'alleanza informazione-editoria: i giornali pubblicano opere di narrativa, le quali confluiscono poco dopo all'interno di collane letterarie di proprietà del medesimo editore. Sonzogno e Treves rappresentano in Italia il vertice di questo impianto. Il testo letterario potenzia così il proprio rapporto con attualità e illustrazione e si lega sempre più a una fruizione rapida. Dall'inizio degli anni Ottanta si verifica poi una nuova ondata romanzesca, legata all'espansione di un pubblico popolare: si impone così la narrativa italiana di ambiente moderno, che tende a riprodurre i modelli francesi. Alla metà di questo decennio il mercato della narrazione registra essenzialmente una duplice tendenza: la macchina romanzesca francese (Sonzogno) e la narrazione a sfondo descrittivo e giornalistico italiana (Treves). I radicali cambiamenti determinati dalla comparsa di prodotti nuovi sul mercato stimolano una maggiore riflessione sui generi legati all'immaginario di massa (in particolare sul romanzo storico, d'appendice e sul melodramma).

La composizione della *Capinera* si colloca dunque in decenni in cui, all'interno dei generi letterari, il romanzo gode di una notevole fortuna, anche grazie all'assimilazione di temi e metodi delle scienze della natura. Il pubblico fruisce massicciamente di alcune proposte culturali (le mostre, le rappresentazioni teatrali) e «per raggiungere e condizionare una folla così eterogenea, l'industria libraria [...] sia allea con il giornalismo, camera di risonanza di cui i produttori avvertono il potere deliberativo»<sup>24</sup>. Di conseguenza, nell'intento di incrementare il numero dei consumatori, le

22. G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, 2: *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, pp. 687-772, p. 713.

23. Ivi, p. 716.

24. A. Battistini, E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, 3: *Le forme del testo*, 1: *Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-339, p. 250.

nuove forme di produzione e di ricezione si allontanano irrimediabilmente dai modelli classici e il prodotto di mercato si specializza per servire i tanti pubblici ora esistenti. Nasce così il *feuilleton*, che ha il compito di aumentare la tiratura del periodico su cui appare, assimilandone la retorica dell'iperbole:

come l'evento banale e quotidiano narrato dal *chroniqueur* viene innalzato alla sfera epica con la fraseologia relativa, così il dramma della vita ordinaria e reale, tessuto di semplici verità domestiche, viene investito di significati profondi con l'estetica dello stupore e della lacrima<sup>25</sup>.

Nonostante una certa diffidenza – nel nostro paese – verso il genere, considerato, specie dall'ambiente fiorentino, inferiore e ancora troppo legato al diluvio poetico tardoromantico, il romanzo appare «il naturale corrispettivo artistico della temperie culturale dell'epoca, come studio del cuore umano e della società»<sup>26</sup>, genere in cui la media e piccola borghesia alfabetizzata che si affacciava all'orizzonte della cultura si riconosceva. È particolarmente avvertita, in questo frangente, la necessità di individuare nuovi generi e nuovi codici non di importazione, in grado di rivolgersi a un pubblico eterogeneo. Una certa area intellettuale avverte infatti in quegli anni la necessità di una produzione narrativa nazionale svincolata dai modelli francesi (soprattutto Sue, Dumas, Flaubert e Dumas figlio, persino Balzac) e al contempo legata ad argomenti contemporanei e intimi, che persegua finalità utili, morali e dilettevoli<sup>27</sup>. L'Italia è dunque in un certo senso in cerca di una sua peculiare via verso la descrizione della realtà e dei sentimenti: l'obiettivo è quello di un equilibrato realismo, che lasci spazio a un modello di romanzo inteso come studio psicologico-sociale. È in questo contesto che Verga si trova a lavorare nei suoi anni di apprendistato letterario, e queste sono le idee che circolano negli ambienti letterari (soprattutto fiorentini). È dunque piuttosto realistico pensare che anche

da questa esigenza oggettiva, di una salvaguardia della «verità», nasca l'idea strutturale della *Storia di una capinera*, in cui l'intera narrazione è costituita da una raccolta epistolare [...], la più adatta a garantire l'autonomia della vicenda, anche in rapporto al carattere di «intima storia», «storia di un cuore tenero», che presiede

25. Ivi, p. 254.

26. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 143.

27. Tra costoro si colloca Capuana (si rinvia al suo *Il teatro italiano contemporaneo*, L. Pedone Lauriel, Palermo 1872, p. 389).

alla concezione letteraria. Pertanto queste lettere, oltre a ricostruire un tessuto connettivo, articolato in fatti, personaggi e sentimenti, mirano soprattutto a uno scavo interiore, a una minuta trascrizione di reazioni psicologiche, che restituiscano, nella loro globalità, le ragioni profonde degli impulsi di un «cuore»<sup>28</sup>.

## 2.3

Un *Bildungsroman*?

Il romanzo di formazione o di educazione – il *Bildungsroman*, per intenderci – rappresenta una forma-chiave della tradizione letteraria mondiale<sup>29</sup>. Franco Moretti ormai un ventennio fa ha indicato come testi “fondativi” della tradizione occidentale di questo sottogenere due romanzi tardo-settecenteschi: *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe e *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen. Entrambi esemplificherebbero infatti il tratto distintivo del romanzo di formazione: quello di essere una forma che racconta la transizione e il compromesso (tra aristocrazia e nascente borghesia, tra principio di autodeterminazione e necessità di socializzazione) che caratterizzano la vicenda del diventare adulti grazie a un principio molto efficace, che in seguito Freud avrebbe chiamato «principio di realtà»<sup>30</sup>. Le varianti sul tema sono però numerosissime in tutta la letteratura dell'Ottocento e un eventuale tentativo di definirne i contorni deve necessariamente fare i conti con il fatto che il modello narrativo della “costruzione della propria identità” – centrale in tutta la tradizione europea – è intrinsecamente portato a invadere il territorio di altre forme: l'autobiografia, la storia di iniziazione, il romanzo generazionale... Di tale incertezza tipologica partecipa pienamente la *Storia di una capinera*: romanzo epistolare che narra la formazione (mancata) di una ragazza siciliana ma che, al contempo, segna una tappa decisiva nella formazione di un grande scrittore. Un'opera giovanile, come si ricordava, ma dotata di una qualche complessità e, da quanto mi risulta, ancora inesplorata alla luce della categoria del *Bildungsroman* al femminile.

28. G. Zaccaria, *Il primo Verga*, in Id., *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Editions Slatkine, Genève-Paris 1984, pp. 115-39, cit. tratta da pp. 126-7.

29. Le diverse definizioni di questa tipologia (cui si può aggiungere romanzo di socializzazione, di iniziazione...) – in realtà non perfettamente coincidenti – vengono qui considerate nel loro significato generale, di riferimento a un sottogenere che, pure, può presentare notevoli differenze in rapporto alle coordinate geografiche e cronologiche.

30. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

## 2.4

«Il quotidiano che diventa interessante»<sup>31</sup>

*Storia di una capinera* è dunque il libro con cui Verga esce dalla semi-clandestinità dei salotti letterari e afferma definitivamente il suo status di romanziere. All'indomani della sua pubblicazione l'opera trova infatti una calorosa accoglienza, quel successo che sarà negato – appena un decennio dopo – ai *Malavoglia* (Treves, Milano 1881). Di questo favore tra i contemporanei fornisce testimonianza De Gubernatis in un articolo pubblicato per la rivista londinese “The Athenaeum” il 28 dicembre 1872 e tradotto in italiano sul «Corriere di Milano» pochi giorni dopo, l'8 gennaio 1873:

[...] le nostre novelle italiane [...] tutte si rassomigliano nella trascuratezza della struttura, nella povertà dell'intreccio, e nell'assoluta assenza di buon gusto. Ma dopo aver parlato così male e così sinceramente dell'andamento generale dei nostri romanzi e delle nostre novelle, sarò certamente creduto se faccio una eccezione a favore della *Storia di una capinera* del sig. Verga, di Catania, che non è meno originale che poetica, e si solleva dalla massa delle volgari insulsaggini che si chiamano romanzi...<sup>32</sup>

Quando, nel 1869, durante una torrida estate fiorentina, compone la *Capinera* – destinata a rivelarlo al grande pubblico e a divenire il suo più duraturo successo editoriale – lo scrittore siciliano ha già al suo attivo qualche esperienza romanzesca: *Amore e patria*, *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*, *Una peccatrice* e, in fase di composizione, *Eva*<sup>33</sup>. In queste prime prove egli riversa dunque, magari con ingenuità ma con piena consapevolezza degli obiettivi da perseguire, tutto il peso delle proprie aspirazioni, in un periodo in cui il genere romanzesco, come si ricordava, gode di grande popolarità. «Calma, studio, verità psicologica, efficace semplicità, è lo stile che il nuovo gusto richiede a Firenze: verso questi

31. Ivi, p. XI. Così continua lo studioso: «a me pare che il tratto saliente del romanzo di formazione (e anzi, del romanzo *tout court*) consista nell'“abbassare” la storia al livello dell'esperienza ordinaria» (ivi, p. XII).

32. Verga rievoca la felicità provata nel momento in cui aveva letto la recensione in una lettera a Ferdinando Martini (scrittore, giornalista e noto uomo politico) scritta da Milano il 5 novembre 1880 (in Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 102).

33. Iniziato a Catania intorno al 1865, questo romanzo sarà completamente riscritto e pubblicato nel 1873.

obiettivi Verga cerca di orientarsi [...] con la scrittura della *Capinera*»<sup>34</sup>. Una prima chiave interpretativa del romanzo è fornita dal titolo sotto cui l'operetta è rubricata nei manoscritti verghiani: si tratta dei «Bozzetti sul cuore»<sup>35</sup> – che Tellini farà poi rientrare in quella che ha definito la «pentologia del cuore» – una sorta di area tematica che unisce questa ad altre opere precedenti<sup>36</sup>. Eppure domina quel periodo anche il problema del ritorno al reale: De Sanctis lo recupera nella sua *Storia della letteratura*, Pasquale Villari istituisce un'analogia tra scienze fisiche e morali, i fisiologi dell'Istituto di Studi Superiori parlano di darwinismo e di determinazione fisiologica dell'arbitrio umano, nascono l'antropologia e le scienze sociali moderne (sociologia, psicologia), insomma «il reale finisce per affermarsi [...] come termine di confronto ineludibile nella valutazione delle più diverse opere»<sup>37</sup>. Ma, nel moderato ambiente intellettuale fiorentino il solo culto del vero sembra pericoloso per l'arte, perché indice di decadenza e di rifiuto dell'ideale. I più si attestano dunque su un cauto compromesso, che inserisce modifiche tecniche a un'arte che rimane religioso culto del bello, nonostante i romanzi diventino *studi*, o addirittura *anatomie, patologie, fisiologie*, trattino contenuti scientifici (il tema del lavoro, del progresso, delle conquiste del pensiero moderno), parlino persino di casi patologici (si pensi ad esempio alla *Fosca* di Tarchetti, 1869).

Questa, in breve, la sua vicenda editoriale. Prima di ripiegare sull'editore milanese Lampugnani, che la farà uscire in volume nel dicembre 1871 (a causa di un ritardo sulla correzione delle bozze) – Dall'Ongaro offre inizialmente l'operetta a Treves (che pubblicherà però solo la seconda edizione, quella del 1873, accompagnandola con una grande campagna promozionale). Intanto però il romanzo era apparso sul settimanale di moda “Il Corriere delle dame. Giornale di mode ed amena letteratura” (fino al 22 agosto 1870), che ai figurini di Parigi univa articoli di varietà, di istruzione e recensioni bibliografiche<sup>38</sup>. In vista dell'edizione Lampugnani, Verga interviene sul testo con modifiche a volte sostanzia-

34. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 17.

35. Le opere così rubricate da Verga erano, oltre alla *Capinera*, *Una peccatrice*, *Eva* e la commedia *Rose caduche*.

36. G. Tellini, *Introduzione* a G. Verga, *Opere*, Mursia, Milano 1988.

37. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 76.

38. Alla rivista collaborava lo stesso Dall'Ongaro, con corrispondenze teatrali e di attualità, stornelli e poesie; vi comparivano inoltre racconti campestri ed educativi o di argomento sentimentale e fantastico.

li, che vanno ben oltre la semplice correzione di refusi. L'operetta non ha però in questa fase grande seguito di critica: pochi giornali se ne occupano, solo una rapida nota appare sul "Secolo". La vera svolta, come si anticipava, si avrà quando la *Capinera* passa a Treves: l'editore milanese la propone inizialmente sull'"Illustrazione popolare" – dal 9 marzo al 29 giugno 1873 –, finalmente in una seconda edizione in volume nell'agosto di quello stesso anno, insieme a *Eva*. Infine, il romanzo diventa premio di abbonamento al "Museo di famiglia" (1874), altra rivista illustrata di Treves, il quale intanto continuava a sollecitare recensioni dai più illustri giornali. Gran parte della critica saluta l'opera come esempio di quella letteratura morale di cui in Italia si avverte la necessità. Nel generale assenso sulla tesi sociale, i conservatori insistono sul valore morale e civile dell'opera e sull'autonomia rispetto ai pessimi romanzi francesi ("Perseveranza", "La Lombardia"). Così la pensava anche Dall'Ongaro quando, il 18 agosto 1869, aveva proposto la *Capinera* a Emilio Treves:

Sono lettere di una giovane monaca che prende il velo e muore: argomento di attualità palpitante, e studio fisiologico e patologico di un cuore che si spezza... Il Verga sarà, credo, il migliore dei nostri romanzieri sociali<sup>39</sup>.

Dello stesso tenore è anche la sua lettera di presentazione del romanzo a Caterina Percoto: anche la madrina, nel rispondere, insisterà a sua volta sul medesimo aspetto<sup>40</sup>. In realtà, come vedremo, l'opera non sembra esaurirsi negli schemi tranquillizzanti della narrativa popolare e pedagogica ma, attraverso un accurato studio della verità psicologica, punta a una più complessa rappresentazione di drammi quotidiani e storie intime.

39. La lettera è in G. Donna, *Verga e Dall'Ongaro*, in "Meridiano di Roma", 27 marzo 1938.

40. La *Storia di una capinera* dell'edizione Lampugnani (Milano, 1871) è accompagnata da una lettera-prefazione di Francesco Dall'Ongaro a Caterina Percoto, la quale esprimerà il suo parere in una lettera indirizzata a Verga del 2 marzo 1872. Verga si era espresso riguardo il successo del romanzo in una lettera a Capuana del 18 febbraio 1872, ma, nel ringraziare Dall'Ongaro per la prefazione al suo romanzo, si era in precedenza mostrato onorato di tale interpretazione, forse per compiacere i suoi illustri referenti letterari (lettera da Catania del 30 dicembre 1870, in A. De Gubernatis, *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Tip. Editrice dell'Associazione, Firenze 1875, pp. 238-9).

## Tra modelli letterari e attualità

«Argomento di attualità palpitante, e studio fisiologico e patologico di un cuore che si spezza»: è con queste parole che, in una lettera del 18 agosto 1869, Dall'Ongaro – come è già stato ricordato – aveva proposto a Emilio Treves la *Capinera*<sup>41</sup>. E si può essere certi che, nel cercare di ottenere la pubblicazione del libro da un grande editore, egli avrà fatto leva sugli elementi che più ne avrebbero potuto decretare il successo presso il pubblico contemporaneo.

Ora, sul piano dei modelli letterari di riferimento, la critica ha teso in passato a individuare nell'impianto epistolare del romanzo una matrice foscoliana spesso interpretata come elemento di arretratezza, di scarsa innovatività della struttura della *Capinera*. In realtà, come ha notato Musumarra, la scelta epistolare, più che un omaggio alla tradizione ortisiana, rappresenta una tappa peculiare della narrativa verghiana, orientata «sempre più verso la ricerca di un realismo che valesse a eliminare la mediazione dello scrittore tra i personaggi del romanzo e il lettore. Si tratta evidentemente di un grosso equivoco, che presto scomparirà restituendo alla narrazione le sue componenti necessarie»<sup>42</sup>. Ora, anche alla luce delle riserve sull'ipotesi di un'azione determinante, sul Verga esordiente, di modelli della nostra tradizione letteraria, mi sembra che l'istituzione di un eventuale collegamento tra le due opere avrebbe senso al più sul piano delle tematiche e dei loro sviluppi: anche l'*Ortis* è un romanzo che narra di una formazione e, come si avrà modo di verificare anche nel caso della *Capinera*, di una formazione “mancata” che si conclude in tragedia.

Sul piano dell'intreccio, invece, il tema della “malmonacata” è stato da più parti collegato a un altro illustre modello, quello manzoniano. In realtà i precedenti tematici potrebbero essere ben più numerosi: tra questi la *Réligieuse* (1780) di Diderot, più volte tradotta in italiano tra il 1861 e il 1864, l'*Ildegonda* (1820) di Tommaso Grossi, le ballate *Suor Estella* (1853) di Arnaldo Fucinato e *La suora* di Luigi Carrer (1854), la novella in versi *Il Monastero di Sambucina* (1842) di Vincenzo Padula. L'argomento – trattato anche dalla narrativa educativa e rusticana, da numerose novelle e dalla produzione francese<sup>43</sup> – era stato infatti attualizzato dalla promulgazione,

41. Cfr. Donna, *Verga e Dall'Ongaro*, cit.

42. C. Musumarra, *Verga minore*, Nistri-Lischi, Pisa 1965, p. 68.

43. In Francia, nel 1865, esce ad esempio *Spirite* di Théophile Gautier.

tra il 1866 e il 1867, delle leggi che prevedevano la soppressione dei conventi e l'incameramento dei beni ecclesiastici. Per l'«attualità palpitante» della *Capinera* può essere dunque estremamente significativo

un riscontro con la vera e propria attualità del tempo, quella delle cronache e dei «fatti diversi» dei giornali, dove ogni episodio di cronaca nera relativo a conventi e a monaci, anzi in preferenza a monache, era seguito con grande attenzione<sup>44</sup>.

Alla fine del luglio del 1869 era deflagrato infatti il “caso Barbara Ubryk”, una monaca ritenuta pazza e per questo murata per ventuno anni nella cella di un monastero di Carmelitane scalze a Cracovia<sup>45</sup>. La vicenda aveva avuto vasta eco sui giornali ed era stata persino utilizzata quale trama di due romanzi<sup>46</sup>, spunto di una trasposizione teatrale popolare e soggetto pittorico (*La Monaca* di Eldorado Tofano). I riferimenti presenti nella *Capinera*<sup>47</sup>, che pure tendeva più al dramma intimo che alla denuncia sociale, avranno dunque contribuito ad ottenere il gradimento del vasto pubblico e Verga «era ben consapevole che l'argomento del romanzo era idoneo a riscuotere il più vivo consenso anche ideologico e sociale»<sup>48</sup>, pur non mancando di lamentarsi di questa sorta di fraintendimento in una lettera inviata a Capuana da Catania il 18 febbraio 1872: «comincio a capire che quel povero libro è stato fortunato attirandosi tutto il merito dell'argomento che specialmente da noi non è privo affatto d'interesse»<sup>49</sup>.

44. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., pp. 184-5.

45. Se lo spunto cronachistico si lega a un episodio di cronaca ambientato in Polonia, è polacco anche il primato della traduzione, che appare nel 1886 a puntate sulla rivista letteraria “Romans i Powieść”, appendice al settimanale socio-culturale “Świat” (1881-1898). Purtroppo, come ricorda Jadwiga Miszalska, non abbiamo notizie riguardanti il traduttore e le circostanze della stesura della traduzione; il testo è inoltre privo di qualsiasi commento storico o critico (J. Miszalska, *La figura della monaca: due sguardi a confronto. «Storia di una capinera» di Giovanni Verga e «Suor Giovanna della Croce» di Matilde Serao*, in A. Santamaría Villarroya (ed.), *Personajes femeninos y canon*, Benilde Editorial, Sevilla 2017, pp. 318-34).

46. *La monaca di Cracovia Barbara Ubryk sepolta viva* (Daelli, Milano 1869, cui seguirono numerose ristampe di altri editori) e *La monaca di Cracovia. Storia di Barbara Ubryk tratta da un manoscritto polacco da Gaetano Sanvittore* (Battezzati, Milano 1869).

47. Seppure senza usare toni da denuncia sociale, nel corso della narrazione si ricorre a termini e immagini di carcerazione, e si fa riferimento alle aberrazioni insite nell'educazione delle fanciulle in convento.

48. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 195.

49. In G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, pp. 18-9.

## 2.6

*Storia di una formazione mancata*<sup>50</sup>

Una vera opera d'arte è la vita colta nei suoi caratteri più rilevanti; e vita vuol dire prima d'ogni altra cosa un movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi [...]. Quella povera Maria [...] non è soltanto la ragazza sacrificata sull'altare dall'ingordigia dei parenti [...]; ma innanzi tutto è la ragazza della borghesia siciliana della prima metà di questo secolo XIX, è un carattere, un tipo [...]. Il signor Verga che sa, come oggi si dice, far anche del realismo, ha qui evitato ogni tocco risentito<sup>51</sup>.

Luigi Capuana, nel 1872, lodava con queste parole la *Capinera* in una recensione proposta al direttore della "Nazione" di Firenze<sup>52</sup>. Ma la «povera Maria» di cui egli parla è in realtà una figura femminile con una funzione fortemente strutturante, una delle numerose che animano le prime prove narrative dello scrittore siciliano. Attraverso queste donne passano infatti alcune costanti del sistema verghiano<sup>53</sup>, mentre i personaggi maschili sono spesso relegati in ruoli da comprimari, impegnati ad affrontare, senza troppa convinzione, il contrasto tra un mondo familiare protettivo e un mondo esterno dominato dalle passioni, affascinante ma pericoloso. È proprio questa concezione della famiglia, che a quell'altezza cronologica ha già assunto nell'immaginario di Verga un evidente valore salvifico contro le seduzioni e i naufragi dell'eros, a presentare nella *Capinera* varianti sostanziali.

È unicamente nel breve spazio del prologo che si delinea la partecipazione dello scrittore alle sorti dell'infelice ragazza:

Avevo visto una povera capinera chiusa in una gabbia: era timida, triste, malaticcia [...]. Eppure i suoi custodi, le volevano bene, cari bambini che si trastullavano col suo dolore [...]. Ma non osava ribellarsi [...]. La povera capinera cercava rassegnar-

50. Franco Moretti ha espresso un'opinione fortemente critica verso definizioni quali «iniziazione mancata» o «formazione problematica», definendole: «Espressioni di dubbia utilità, come tutte le definizioni in negativo: ma che testimoniano della presa di questa immagine sui nostri procedimenti di analisi» (Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 17). Come risulta evidente dal suo utilizzo all'interno di questo intervento, non concordo con tale interpretazione.

51. L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, Cappelli, Bologna 1972, pp. 61-73, cit. alle pp. 71-2.

52. La recensione di Capuana, destinata a rimanere inedita, si riferiva all'edizione Lampugnani del 1871.

53. Tra queste, De Meijer, nelle già citate *Costanti del mondo verghiano*, individuava la notte e l'agonia, la follia, il ruolo del ricordo, la famiglia e la casa, lo status di orfani, il mito.

si, la meschinella. [...] Dopo due giorni chinò la testa sotto l'ala e l'indomani fu trovata stecchita nella sua prigione (p. 3)<sup>54</sup>.

Il racconto è affidato invece alle lettere – aliene da profondi interrogativi spirituali e animate da una concezione profondamente ingenua della vita – della protagonista, appena ventenne, alla sua amica Marianna, una compagna educata come lei in convento che avrà però la “fortuna” di essere avviata dalla famiglia al matrimonio. L'intreccio è molto lineare. Siamo in Sicilia tra il settembre 1854 e lo stesso mese del 1855. Al fine di fuggire da un'epidemia di colera, orfana di madre, è allontanata dal convento catanese in cui vive e condotta dal padre, che si è risposato dopo la morte della moglie, a Monte Ilice, in campagna. Qui, a contatto con la natura, lontana dagli ambienti opprimenti della sua formazione, la giovane – destinata alla vita monacale in quanto priva di dote – trascorre giorni inizialmente felici insieme al genitore, alla benestante matrigna e ai loro figli (Giuditta e il piccolo Gigi). L'ingenuità le permette infatti di vivere quei pochi mesi senza avvertire la crudeltà della sua condizione: in realtà a lei è riservato un misero «scatolino» che aveva contenuto in precedenza l'ampio guardaroba della sorella, e una condizione subordinata e marginale rispetto al nucleo familiare. Ecco uno dei primi resoconti forniti all'amica di penna:

La mia matrigna è un'eccellente donna, perché non si occupa che di Giuditta e di Gigi, e mi lascia correre per le vigne a mio bell'agio. Mio Dio! Se mi proibisse di saltellare pei campi come lo proibisce ai suoi figli sotto pretesto di evitare il pericolo di una caduta o di un colpo di sole... sarei molto infelice, non è vero? Ma probabilmente è più buona e più indulgente verso di me, perché sa che non potrò godermi tutti questi divertimenti per molto tempo, e che poi tornerò ad esser chiusa fra quattro mura (p. 8).

Come risulta evidente, «persone, avvenimenti, affetti sono a volte palesemente alterati e l'effettiva condizione della ragazza filtra in contrasto e talvolta in tragica contraddizione con le sue parole. Ciò si verifica soprattutto nei riguardi della famiglia, che Maria inquadra in un'ottica idealizzata spesso del tutto incongrua». Infatti nell'intimità domestica «oltre i sogni e le apparenze, non c'è che l'esclusione, la progressiva segregazione anche fisica, la solitudine» e dietro l'idealizzazione dei sentimenti c'è solo «una realtà di emarginazione, e finanche di deliberata cattiveria»<sup>55</sup>:

54. Come anticipato nella *Nota ai testi*, l'edizione di riferimento del romanzo è quella curata da S. Pautasso, Oscar Mondadori, Milano 1991.

55. Gambacorti, *Verga a Firenze*, pp. 222-4.

Io occupo un amore di cameretta, capace appena del mio letto, con una bella finestra che dà sul castagneto. Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia, ma io non darei il mio scatolino [...] per la sua bella camera; e poi ella ha bisogno di molto spazio per tutte le sue vesti e i cappellini, mentre io, allorché ho piegato la mia tonaca su di una seggiola ai piedi del letto, ho fatto tutto (p. 9).

Ella [la matrigna] non fa che agucchiare e accarezzare i suoi figli, beati loro!... e spesso mentre dà un'occhiata alla cucina o alla domestica che prepara il desinare, mi rimprovera che io non son buona a nulla, nemmeno a far la cucina... Pur troppo è vero! ella ha ragione. [...] Ne arrossisco io stessa (p. 13).

Il riscatto di Maria avviene prioritariamente attraverso l'atto del guardare, l'unico che le permetta di instaurare un rapporto con l'esterno, con una libertà a lei sconosciuta. Ma è facile accorgersi che gli oggetti, gli ambienti, persino i personaggi che descrive non hanno vita propria, poiché le sue lettere non forniscono la realtà, ma una visione deformata, animata da una fanciullesca ingenuità:

Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! Se tu *potessi vedere* codesti monti, al chiaro di luna o al sorgere del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo [...] *Tutto qui è bello*, l'aria, la luce, il cielo, gli alberi, le valli, il mare! (p. 6, c.n.)

Ieri l'altro un brutto gattaccio mi fece provare un grande spavento. Il mio *Carino*, sai si chiama *Carino*?, era sul tavolo a ruzzare [...] cinguettando sempre, [...] quand'ecco d'un balzo sul tavolino quel gattaccio nero, che allungava lo zampino per adunghiarlo! Io misi un grido [...] (pp. 16-7).

La situazione precipita quando i parenti si accorgono delle sue simpatie per Nino, giovane amico di famiglia non insensibile al fascino del proibito rappresentato dall'educanda. Seguono infatti tentativi di avvicinamento, quale quello avvenuto quando Maria, lasciata sola a casa per volere della matrigna, che ritiene sconveniente la sua presenza al ricevimento organizzato dai vicini, scorge un'ombra alla finestra:

*Lui!* intendi?... *Lui!*... se non gridai si fu perché mi mancò il respiro. «Perdonatemi, signorina,» mi diceva egli «perdonatemi» non diceva altro [...]. «Vostra madre è ingiusta e cattiva con voi. Tutti laggiù si divertono, ed io ho pensato a voi ch'eravate qui sola... Ho fatto male» (p. 50).

Il nuovo sentimento si manifesta inizialmente all'incredula e inesperta giovane in un continuo crescendo, una sorta di *climax*, proprio in quella fase di esuberanza vitale coincidente con la fine dell'adolescenza:

Non so quello che si agita dentro di me; ma dev'essere qualche cosa di male, perché io abbia esitato a confidartelo, perché io mi trovi, direi, come colpevole, perché io sia posseduta da una vergogna, da un'inquietudine, come se avessi un segreto da nascondere a tutti, e che tutti tenessero gli occhi fissi su di me per scoprirlo (pp. 32-3).

Lunedì l'incontrai nel castagneto. [...] *Egli* aveva il suo schioppo [...]. Tu non sai che dolce voce egli abbia! Io lo riconobbi subito: mi sembrava che il cuore mi scappasse dal petto, e avrei voluto allontanarmi, fuggirmene, per quel solito sciocchissimo turbamento... (p. 35)

Marianna! Marianna!... io lo amo! Io lo amo! pietà! pietà di me! Non mi disprezzare! Son molto infelice! Perdonami! (p. 40)

Marianna! Marianna! piangi con me! ridi con me! abbracciami! *Egli* mi ama! (p. 49)

Dopo la presa di coscienza ogni argine è travolto, la giovane si è trasformata improvvisamente in una donna, ma ha conservato lo squilibrio morale e psichico dell'educanda senza vocazione. In sostanza, accade a questo punto che quei valori familiari che la società borghese ottocentesca non può imporre attraverso l'autorità – e che per questo tutti si sforzano di far apparire legittimi, riconosciuti e condivisi – entrano in un contrasto insanabile con le spinte individualistiche di Maria, con il prorompere della giovinezza e della passionalità: facendo mie le parole di Musumarra, da questo momento ella è «un ribelle anarchico, che respinge tutte le regole di un gioco umano convenzionale e per questa ragione rimane schiacciato dalla società in cui vive»<sup>56</sup>. Come ha rilevato Moretti, alla società borghese moderna non basta «debattere le spinte che si oppongono alla “normalità” volta per volta prevalente: è anche necessario che il “libero individuo” percepisca [...] le norme sociali come qualcosa di *suo*»<sup>57</sup>. Maria non ci riesce e, con esasperante tenacia, tenta di capovolgere il corso “regolare” (regolato?) della sua vita, o meglio, il corso che gli altri hanno preteso di imprimere alla sua esistenza,

56. Musumarra, *Verga minore*, cit., p. 70.

57. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 18.

ma facendo ciò si pone contro la società. Nel desiderio di essere come tutti gli altri – come tutte le altre – contravviene al suo destino: quello di una vocazione indotta, non spontanea, ma non per questo meno vincolante dal punto di vista personale e, ancor più, sociale. Per mantenere il suo equilibrio interiore ella avrebbe dovuto accettare intimamente e totalmente le leggi prestabilite, insomma avrebbe dovuto farle sue, abbracciarne l'ineludibilità ma, ed è questa la sua condanna, «in questa curva veloce della sua esistenza» ella non avrà la forza né di rassegnarsi, né «di convertire in rivolta l'avversione alla clausura»<sup>58</sup>. Scriverà infatti tempo dopo dal convento:

Pensare che avrebbe potuto bastarmi quest'angolo di terra, uno spicchio di cielo, un vaso di fiori, per godere tutte le felicità del mondo, se non avessi provato la libertà e se non mi sentissi in cuore la febbre roditrice di tutte le gioie che son fuori di queste mura! (p. 95)

In quella «febbre roditrice» risiede insomma il suo essere personaggio controverso, involontariamente ribelle. Il primo manifestarsi di una grave malattia (sembra di capire, la tisi) contribuisce a debilitarla fisicamente:

Sono stata malata, amica mia, molto malata, ecco perché non ti ho più scritto. Ci furono dei giorni in cui tutti piangevano [...]. Ho visto tutti quei volti pallidi intorno al mio letto [...]. Ho visto tutti i miei cari, tutti... lui solo no!... gli avranno proibito di venire (pp. 56-7).

Dopo poco più di un mese dal suo rientro in convento (avvenuto nel gennaio 1855), la giovane verrà poi a sapere dell'imminente matrimonio tra la sorellastra e Nino:

M'era sembrato di essermi agguerrita contro il dolore, ma quest'altro che sopravviene mi lacera, mi schiaccia, mi annichilisce! [...] Ma essi avrebbero dovuto farmelo ignorare... Sono senza pietà! No! piuttosto io son debole, io son colpevole! Dio mi punisce. Il signor Nino sposerà mia sorella... intendi?... (p. 77)

Quanto la giovane scrive evidenzia un aspetto non secondario della sua "postura emotiva". Dunque, inizialmente ella ha adottato una forma di difesa non passiva: confida infatti all'amica di essere «agguerrita» contro il

<sup>58</sup> N. Borsellino, *Prima di Nedda: Verga da romanziera a scrittore*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1981, pp. 121-38, p. 128.

dolore e reagisce, così come può, almeno interiormente. Potremmo definire questa una forma di “resilienza”, un adeguamento critico e consapevole, dunque, al destino. Ma il sopraggiungere del nuovo colpo la sfinisce, la priva anche di quell’ultima possibilità di assestamento psichico. Da questo momento scattano forme di autodifesa che finiscono per sfociare nell’autolesionismo (l’idea del castigo divino) e per condurla, attraverso la malattia, alla follia. I passaggi più intensi di questo dissidio interiore si manifestano nel distacco, nel silenzio, nel suo *non agire* ma «*essere agita* dagli eventi che si susseguono»<sup>59</sup>. Una scena centrale è da questo punto di vista la cerimonia della monacazione, vissuta in uno stato di incoscienza e di straniamento da sé stessa, in un’atmosfera macabra che sembra anticipare un rito funebre:

*M’hanno disteso sul cataletto, m’hanno coperto del drappo mortuario, hanno recitato il requiem [...]. Fra me e il mondo, la natura, la vita, c’è qualche cosa di più pesante di una lapide, di più muto di una tomba. È uno spettacolo che atterrisce! La morte fra il rigoglio della vita, fra il tumulto delle passioni. [...] Ho assistito ad uno spettacolo solenne, ma mi pare che non sia stato per me... Mi pare che io sia stata presente come tutti gli altri ad un funerale [...]* (pp. 83-4, c.n.).

In una sorta di accanimento narrativo, a Maria non sarà risparmiata neppure la visita di rito dei futuri sposi che, come avrà modo di scoprire in seguito, sono andati a vivere in un’abitazione confinante col convento, dalle cui finestre ella si ostinerà a captare, quasi a rubare, brandelli di quella felicità coniugale a lei negata:

Nino! lo cercavo cogli occhi intorno a me e lo vidi, lo vidi *alla finestra* di una casa poco lontana... Era lui! Proprio lui!... coi gomiti appoggiati al davanzale, colla pipa in bocca, e respirava tutta quella festa di un bel mattino. [...] Egli si è voltato; ho veduto un’ombra dietro di lui... una veste... son fuggita perché la mia ragione vacillava! (p. 109, c.n.).

Il tema della finestra torna qui – dopo le numerose occorrenze della fase iniziale, ambientata in campagna<sup>60</sup> – dimostrando tutta la sua centralità,

59. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 244 (c.n.).

60. Le occorrenze della parola “finestra” nel romanzo sono numerose, soprattutto nella prima parte, e superano il centinaio (126, se non m’inganno). A titolo esemplificativo, riporto una delle numerose che compaiono nelle pagine in cui la protagonista testimonia la sua permanenza in campagna a causa dell’epidemia: «Ma la sera, quando dalla finestra ascolto lo stormire di tutte quelle fronde, e fra quelle ombre, che assumono forme fantasti-

come una "costante" della scrittura verghiana che mi sentirei di aggiungere a quelle meritoriamente individuate da de Meijer nel 1969; quello di Maria è a tutti gli effetti un «vivere alla finestra, effettivo e metaforico al tempo stesso»<sup>61</sup>, anticipazione di quello stare «alla finestra» che Maruzza dei Malavoglia, come vedremo, evocherà ossessivamente alle figlie (nel suo significato letterale e simbolico) come atteggiamento sconveniente. È della finestra di cui è dotata la sua cameretta che ella si compiaceva infatti quando le era stato ceduto niente di più che un misero ripostiglio che serviva alla sorellastra per riporre i suoi vestiti, è dalla finestra che vedeva la casa dei signori Valentini, è ancora alla finestra che trascorre le sue notti quando sente i primi tumulti del cuore («Vorrei piangere. Ho passato quasi tutta la notte *alla finestra*, fissando gli occhi nel buio profondo che mi sembrava pieno di larve, ascoltando l'uggiolare lontano dei cani, il ronzio degli insetti notturni... e non ho avuto paura!...») e vede aggirarsi l'ombra dell'amato Nino («Frattanto ieri l'altro, mentre mi asciugavo gli occhi, vidi un'ombra *alla finestra*. Era lui!», p. 38, c.n.). Sarà questa, infine, dopo il ritorno in convento, la "soglia" da cui vagheggiare quel mondo esterno che, seppure per poco e limitatamente, ha potuto conoscere («Al di fuori di *quella finestra* c'è ancora il sole che splende, si sente il rumore di tanta gente che si muove, che vive... un raggio di sole *ha attraversato i vetri* e viene a posarsi sul mio letto...», p. 91, c.n.) e attraverso cui sognare un platonico recupero del proibito contatto con Nino, ormai sposo della sorellastra:

Voglio vederlo! voglio vederlo! fosse anche per l'ultima volta! L'aspetterò *alla finestra* del campanile che dà sulla strada... l'aspetterò tutti i giorni... egli passerà... una volta, una sola volta... Dio lo manderà da queste parti... Dio?... Oh! Marianna! come questa parola mi atterrisce! deliro, tu lo vedi... sono fuori di me... non so che cosa abbia... sarà la febbre... saranno i nervi... sarò matta... (p. 102, c.n.)

L'ho veduto, Marianna! L'ho veduto! Ho provato quest'altro spasimo! Che Dio sia benedetto!... Egli passava insieme ad altri suoi amici... Non ha levato nemme-

che, veggio un raggio di luna agitarsi fra i rami come uno spettro bianco, e ascolto quell'usignolo che gorgheggia lontano lontano, mi si popola la mente di tante fantasie, di tanti sogni, di tante dolcezze, che se non avessi paura, aspetterei volentieri il giorno *alla finestra*» (pp. 9-10, c.n.).

61. V. Roda, *Verga e le patologie della casa*, Clueb, Bologna 2002, p. 13. Per il tema della "finestra" si rinvia inoltre a R. M. Monastera, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2008; P. Guida, *Il varco (in)superabile: iconografia della finestra nella narrativa di Verga, Pirandello e Svevo*, in "Otto/Novecento", 2, 2011, pp. 177-91.

no gli occhi... Non si è forse rammentato che in questo convento ci doveva essere la sua Maria... la sua povera Maria di Monte Ilice, che è pallida, che piange, che trema di febbre, che muore, che lo ha sempre qui nel cuore... le scintille che scaturivano dai miei occhi non l'hanno abbarbagliato!... parlava, rideva, aveva il sigaro in bocca, e il fumo saliva *verso la mia finestra*... l'ho visto, sì, sì, lui, il suo viso, i suoi abiti, i suoi movimenti, e ho avuto paura di quell'uomo che sorrideva, che fumava, che discorreva coi suoi amici... non era una cosa orribile, mostruosa?... (*ibid.*, c.n.)

Tutte quelle cose avevano una parola e dicevano: Nino! Nino! lo cercavo cogli occhi intorno a me e lo vidi, lo vidi *alla finestra* di una casa poco lontana... Era lui! proprio lui!... coi gomiti appoggiati al davanzale, colla pipa in bocca, e respirava tutta quella festa di un bel mattino. Oh! il mio povero cuore! il mio povero cuore! Mi parve che altra volta mi avessero detto che mia sorella era andata ad abitare una casa vicino al convento, ma Dio mi aveva fatto la grazia di non farmici pensare... Ora lo vedevo lì, oh Dio! perché? perché?... che faceva? che pensava?... mi vedeva? (p. 109, c.n.)

Ma *quella finestra* aveva un riverbero infuocato... non poteva fissarla senza sentirmi ardere tutte le vene... Lui! lui! la sua casa (p. 111, c.n.).

Anche in quest'ultimo atto della storia, le finestre promettono o fanno sperare dunque un rapporto che non si traduce – non può tradursi – in realtà: era mancata nel periodo trascorso in campagna e manca ancor più nei duri mesi in convento un gioco di sguardi, di reciprocità tra i due personaggi: le unilaterali contemplazioni che la giovane fa dal convento verso la finestra della casa di Nino in città non ottengono riscontro e la giovane diventa, se possibile, ancor più invisibile. L'ultimo richiamo di Maria ormai morente a una finestra è presente nella lettera del 18 settembre, ma si tratta di un riferimento in negativo, dato che la possibile liberazione che essa rappresenta (quella verso il suicidio) è ostacolata: «Oh! Marianna! vorrei precipitarmi a capo in giù *dalla più alta finestra*... ma tutte *son chiuse dall'inferrata*...» (p. 114, c.n.). L'ultima occorrenza è nella missiva con cui suor Filomena trasmette a Marianna le lettere dell'amica ormai morta: «Soltanto all'alba del terzo giorno mi fece capire cogli occhi che voleva le volgessi il capo *verso la finestra*, e quando vide il cielo, gli occhi le si riempirono di lagrime» (p. 121, c.n.).

Il *Bildungsroman* “riuscito” esige un protagonista *plasmabile*, lo sappiamo, che accetti di buon grado di essere determinato dall'esterno pensan-

do «*desidero* fare ciò che comunque avrei *dovuto* fare»<sup>62</sup>. Ora, quando ciò non accade, come nel caso di Maria, che tenta invano di “farsi una ragione” del suo stato, non avremo quella trama «ad anello» che, unica, garantisce l'assegnazione di un significato all'esistenza e alle sue disavventure. Eppure la giovane prova ancora, con tutte le energie rimaste, ad adeguarsi, mentendo anche a sé stessa:

Ho pianto, ho pregato tanto, che la mia miseria vi ha fatto compassione; *adesso son rassegnata, son tranquilla*; non voglio più pensare, non voglio rimaner più sola; il pensiero è il nostro male, la nostra tentazione (p. 105, c.n.).

Rassegnazione e tranquillità non sono sinonimi, è ovvio: la prima è qui presupposto per la seconda, anzi, potrebbe essere, dato che se a Maria non è consentito assestarsi sulla prima condizione, ancor meno, direi, le è permesso conseguire la seconda. Si fa intanto spazio in lei un nuovo timore, essere rinchiusa nella cella insieme a suor Agata, la pazza del convento. Il terrore cresce in lei nel corso di diversi mesi:

28 giugno

Marianna! mi pare di esser pazza... Vorrei strapparmi i capelli; vorrei lacerarmi il petto colle unghie; vorrei urlare come una belva, e scuotere codeste grate di ferro che imprigionano il mio corpo, torturano il mio spirito, e che irritano la mia sensibilità nervosa... Se diventassi pazza davvero? Ho paura!... ho paura!... Un brivido mi ricerca tutte le fibre; il sangue mi si agghiaccia nelle vene. Ho paura di quella povera suor Agata ch'è rinchiusa da quindici anni nella cella dei matti. Ti rammenti quel volto scarno, pallido e spaventoso? quegli occhi stupidi e feroci, quelle mani ossee dalle unghie lunghe, quelle braccia nude, quei capelli canuti? Essa si aggira senza tregua nel breve spazio della sua stanzuccia, abbranca le sbarre di ferro e si affaccia alla grata come una bestia feroce, seminuda, urlando, ringhiando!... Ti rammenti anche della paurosa tradizione del convento che quella cella non debba rimanere vuota, e che alla morte di una povera matta siavi sempre qualche altra disgraziata da rinchiudervi? Marianna! ho paura che io debba succedere a suor Agata quando Dio le farà la carità di chiamarla a sé. Ho la febbre. Io morirò giovane. Oh, Dio non mi punirà a quel segno!... Ho paura, ho paura di quei capelli canuti, di quegli occhi, di quel pallore, di quel ghigno, di quelle mani che si avvinghiano alle spranghe della grata... Se diventassi così anch'io!... Oh! no! no! (pp. 99-100)

62. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 23.

18 settembre

La pazza! la pazza! anche lei vuol fuggire, poverina! la tengono chiusa... col cancello di ferro... non può dormire... non può morire... corre da mane a sera per quel piccolo spazio che le è concesso, rabbiosa, ululante... poverina! poverina!... è spaventevole!... Se mi chiudessero con suor Agata?... Che ribrezzo! che orrore!... se divenissi matta?!... Oh! Marianna! vorrei precipitarmi a capo in giù dalla più alta finestra... ma tutte son chiuse dall'inferriata... (p. 114)

Tra alterni stati d'animo la giovane si consumerà definitivamente sino a una morte atroce, popolata da lugubri e ossessive visioni, dopo essere stata trascinata, come nel peggiore dei suoi profetici incubi, nella cella di suor Agata. Ecco la sua ultima lettera, significativamente priva di data, a voler segnalare la perdita anche delle coordinate temporali:

Aiuto! aiuto, Marianna! aiuto, padre mio! Nino! Nino! uccidili! uccidili! Gigi! Giuditta! aiuto! mi afferrano, mi strascinano pei capelli!... aiuto! mi percuotono... Ahi! ahi! i miei capelli... le mie braccia!... son tutte livide! c'è del sangue! mi dicono pazza!... pazza!... Ah! suor Agata! suor Agata!... Che vogliono? che vogliono costoro? Perché mi afferrano? io sono innocente... non ho fatto alcun male... volevo andarmene, volevo fuggire... sono i morti... sono i demoni... ho paura! Dio mi ha abbandonata!... non mi abbandonare anche tu!... Nino! Nino! tu sei coraggioso, aiutami!... Ahimè! non ho più forza... mi strascinano!... mi strascinano!... dove? dove?... Dio mio!... Ah! ah! la cella dei matti! la cella di suor Agata!... Ah! no! no! per pietà, non son matta! ho paura! ho paura! non lo farò più... Eccomi... rimarrò qui; sarò buona; pregherò... Che volete? che volete?... (pp. 117-8)

Le sue ultime missive verranno recapitate all'amica Marianna, per mezzo di un sotterfugio, da suor Filomena, una consorella che, consapevole che mai le sarebbe stato dato il permesso di far uscire dal convento tali pagine, le utilizza per avvolgere un crocifisso che la protagonista aveva lasciato detto di inviare all'amica, dando così a intendere alla madre badessa si trattasse di fogli di poco conto, il cui unico valore era dunque strumentale. La chiusa del romanzo è affidata a una lettera con cui suor Filomena accompagna l'invio dell'epistolario a Marianna e che ha a mio avviso un ruolo chiave nell'interpretazione dell'atroce vicenda, o almeno del suo epilogo. La protagonista viene infatti assolta da ogni responsabilità e irreversibilmente condannato l'errore che l'ha portata a una morte precoce quanto disperante:

Nel giorno fatale in cui *per errore fu creduta pazza*, la sua salute rovinata ricevette l'ultimo colpo. Gesù Maria! che giorno fu quello! Quanto soffri la poveretta! Era

così gracile, così debole! si reggeva appena, e quattro converse non bastavano a strascinarla alla cella destinata alle mentecatte! Mi sembra ancora di avere nelle orecchie quegli urli disperati che non avevano più nulla di umano, e di vedere quel suo riso delirante di terrore e inondato di lacrime che spezzavano il cuore... Quando aprirono il cancello era svenuta. La lasciarono là, sul nudo suolo... Che Dio mi perdoni! credo che suor Agata, la povera matta, sia stata la sola ad aver pietà di quella sventurata, perché non osò farle alcun male; la guardava con quei suoi occhi stupiditi, e si accosciava sul suolo accanto a lei, la toccava e la scuoteva come se avesse voluto rianimarla (pp. 120-1, c.n.).

La *Bildung* non si è dunque conclusa, poiché la gioventù non è trapassata in maturità e, paradossalmente, proprio a causa di un matrimonio – istituto che nella morale borghese dovrebbe regolare gli eccessi e gli idealismi giovanili – che alla fanciulla siciliana viene negato.

Come è stato notato, la tragedia di Maria è «determinata dall'impossibilità di trovare un equilibrio in se stessa», tale da consentirle «o una ragionevole ribellione oppure una ragionevole rassegnazione»<sup>63</sup>. Si legge nelle pagine proemiali che nessuno vuole farle del male, eppure Maria muore: dunque, al destino non ci si sottrae, anche se ad esso la giovane si è opposta, con disperata tenacia, con tutte le forze. La condizione della protagonista si profila così «come un non vissuto, come insufficienza di realtà, come vizio di posizione nell'ordine o nel disordine dell'esistente [...]. La timida, inerme ragazza è stata estromessa, *ab origine*, dalla vita» e «invece della storia di una trasgressione abbiamo, per conseguenza, la storia di una repressione»<sup>64</sup> che sfocerà in un doloroso processo di scissione della personalità, in una «schizofrenia» fatale.

Secondo un noto aforisma ricordato da Moretti, «l'esperienza consiste nel fare esperienza di ciò di cui avremmo preferito non fare esperienza»<sup>65</sup>: si tratterebbe dunque di una sorta di esperimento *provvisorio* con sé stessi, cui l'individuo, quando la storia finisce bene, attribuirà un significato teso a fortificare la sua personalità. È proprio questo il dramma di Maria: la sua esperienza – quella della morte – è irreversibile, e tale da non poter essere preceduta, né, ovviamente, seguita, da alcuna acquisizione. La sua è in definitiva una vicenda in cui quella tormentata fase della vita umana che porta – attraverso prove, delusioni, ribellioni e

63. Musumarra, *Verga minore*, cit., p. 76.

64. S. Campailla, *Autobiografia e simboli nella Storia di una capinera*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 75-94, citaz. pp. 78 e 81.

65. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 51.

compromessi – all’acquisizione/accettazione dei valori degli adulti subisce una evidente deformazione. Non trovando il modo, dal chiuso della reclusione, per trasformarsi in «una ribelle in nome dei diritti del cuore contro convenzioni sociali ingiuste»<sup>66</sup>, ella finisce paradossalmente per riconoscere la necessità del suo destino, determinata da motivi economici e, aggiungerei, dall’imprescindibilità degli affetti, in primo luogo quelli verso la famiglia; questi, «centro della sua esistenza e sua chiave di lettura del mondo»<sup>67</sup>, la spingono infatti inizialmente verso una sorta di autocensura al fine di non deludere le aspettative paterne, e deformano la sua capacità di interpretare lucidamente i fatti:

L’amo sempre! L’amo più di prima! L’amo sino alla pazzia ...e son monaca!... ed egli è sposo!... sposo di mia sorella! è orribile! è mostruoso!... sono perduta, sono maledetta!... Ma *che colpa* ci ho io?... Come ho potuto meritarmi un *castigo* così duro? (p. 98, c.n.)

Torna qui il *topos* del castigo, dispositivo psicologico che le permette di motivare tanto accanimento evitando di imputarne la responsabilità ad altri ma riconducendola, eventualmente, a sé stessa: è il meccanismo che ritroveremo nelle sorti di Lia dei Malavoglia che, come lei incolpevole, finirà per auto-esiliarsi dal mondo di valori e di affetti che era stato suo; ma, diversamente da Lia, la lotta di Maria per la maturazione è tutta interiore. Il desiderio di essere come tutti gli altri, il pensiero che non ci sia nulla di male a sentirsi amata, la rende «ormai perduta al chiostro e, in conseguenza, alla stessa vita», poiché, rifiutando il destino proprio della sua condizione di fanciulla orfana, «per le ferree leggi del suo ambiente, sarebbe andata inevitabilmente incontro a una vita sbagliata»<sup>68</sup>. All’interno di questa atroce sorte, nulla risulta per lei salvifico: non l’amore per Nino, causa della sua perdizione, non quello per la famiglia, neppure quello verso la natura – portatrice di quei valori che soccomberanno davanti all’egoismo e agli interessi sociali e familiari che prevarranno nella fase ambientata in città – tanto meno la fede, poiché il suo è, in definitiva, un dramma laico che non trova alcun conforto nella religione. Dunque, paradossalmente, nel desiderio tipicamente adolescenziale di essere come le altre c’è la radice del contravvenire ai suoi doveri: a una vocazione indotta, sia chiaro, ma per questo non meno vincolante e psicologicamente deva-

66. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., pp. 225-6.

67. Ivi, p. 240.

68. Musumarra, *Verga minore*, cit., p. 73.

stante. In un romanzo apparentemente monocorde e certo ancora lontano dalle successive prove verghiane, la densità dei contrasti interiori finisce però per generare un personaggio dai tratti estremamente problematici, che non comprende (ma neppure rifiuta) i motivi – in realtà unicamente e grettamente economici – di talune convenzioni sociali, dalle quali finirà per sentirsi schiacciata: «Morire! Morire così giovane!... non ho ancora ventun anni!» (p. 92). Se, come è stato sostenuto, «una *Bildung* è veramente tale solo se, a un certo punto, può dirsi conclusa: solo se la gioventù trapassa in maturità»<sup>69</sup>, allora – diversamente da quanto accadrà al giovane 'Ntoni Malavoglia – la *storia* di Maria assume i contorni di una formazione perfettamente fallita.

69. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 29.

## Maruzza Mena e Lia, Nunziata e Anna Una nuova etica

Seguendo le riflessioni avviate in relazione alla protagonista della *Capinera*, ci posizioneremo nei prossimi tre capitoli in area-*Malavoglia* per seguire la significativa evoluzione dei personaggi femminili verghiani. Partiamo da un dato indiscutibile. Nel sistema verghiano il motivo del *genius loci* è intimamente legato a quello, più vasto, dei vinti: il destino dei personaggi e la tenacia con cui la maggior parte di essi lo affronta sono infatti intimamente connessi al luogo e all'ambiente in cui sono situate le loro radici, e da quelle radici scaturiscono vincoli e risorse per il loro comportamento futuro<sup>1</sup>; in altre parole, in una scrittura quale quella qui analizzata, «programmaticamente atteggiata a riprodurre “quadri” del mondo, lo spazio è inevitabilmente pregno di significato»<sup>2</sup>. Ritengo però che i luoghi descritti da Verga nei *Malavoglia* diventino ancora più rilevanti se posti in relazione ai destini delle donne, tradizionalmente legati, per lo più, alla dimensione del “privato”: osservarne specificità, regole e, ancor più, infrazioni alla norma può contribuire a comprendere meglio quell'universo femminile che pure ha un ruolo decisivo nelle sorti della famiglia e del villaggio di pescatori in cui si collocano le vicende. Per questo ho deciso di articolare il mio ragionamento a partire da accostamenti mirati tra alcune delle protagoniste e gli spazi – per lo più marginali, spesso di transizione, in qualche caso immaginari – in cui esse si trovano a esprimere in maniera più incisiva la propria individualità e il proprio ruolo nella vicenda. Nel farlo mi sono giovata di due contributi, ai quali farò a più riprese riferimento e con i quali entrerà in implicito dialogo, presentati a un Congresso sui *Malavoglia* che si è tenuto ormai un quarantennio fa a Catania: in questi interventi – rispettivamente di Rossana Melis e Giovanna

1. Cfr. C. Musumarra, *Il genius loci nei primi romanzi verghiani*, in *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Atti del Convegno nazionale (Perugia 25-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Olschki, Firenze 1991, pp. 47-59.

2. M. Muscariello, *Paradigmi siciliani. Saggi di letteratura dell'Otto e del Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 13.

Finocchiaro Chimirri<sup>3</sup> – ho trovato infatti il filo rosso di un'impronta metodologica che, seppure diversificata, si avvale di una comune, importante valorizzazione dei personaggi femminili e della loro connessione ai luoghi ai quali sembra ancorarsi la loro sorte, una relazione che ho ritenuto utile da parte mia integrare con l'analisi di quel particolarissimo sentimento della tenacia in grado di rendere infine ragione di una propensione "etica" che troppo spesso la critica ha riconosciuto unicamente ai protagonisti maschili di questo romanzo e che si manifesta in una scelta della prossimità e della condivisione come assunzione di responsabilità.

## 3.1

Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna  
e la «storia buona» di 'Ntoni

Il lettore dei *Malavoglia* familiarizza con alcune delle protagoniste e col «crocchio» delle donne già nel capitolo I, di presentazione della famiglia, e nel II, capitolo di cupa attesa della tragedia che si chiude con quel detto che il vecchio padron 'Ntoni non ha neppure il coraggio di pronunciare integralmente («Mare amaro!», II, p. 43)<sup>4</sup>, dopo che la Provvidenza è salpata col suo carico di lupini e Maruzza è fatta oggetto degli sguardi tristemente premonitori delle comari, mentre torna a casa dalla sciara con la piccola Lia in braccio<sup>5</sup>. In quelle pagine il narratore ha già avuto modo di evidenziare in controluce una forma di saggezza tutta al femminile, una resistenza, direi persino una «resilienza» al destino che si manifesta anche in personaggi apparentemente secondari. È questo il caso della cugina Anna, soprannominata «cuor contento» (II, p. 33). Il marito, morendo, l'ha lasciata sola con tre figli piccoli, eppure ella ha il coraggio di elaborare e poi di condividere con le altre una morale tutta per sé che, a ben vedere – per il

3. Cfr. R. Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Fondazione Verga, Catania 1982, t. I, pp. 209-36; G. Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia*, ivi, pp. 123-44.

4. Il detto integrale dice infatti «il mare è amaro, e il marinaio muore in mare». Come anticipato nella *Nota ai testi*, l'edizione di riferimento dei *Malavoglia* è l'edizione critica curata da Ferruccio Cecco, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014.

5. Ecco l'esordio del capitolo: «Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare» (II, p. 25).

suo carico di verità e di capacità di incidere sul reale – non è meno valida di quella che è stata definita l'«etica del pugno chiuso» di padron 'Ntoni<sup>6</sup>. Ecco infatti quanto ella dice alle comari nel secondo capitolo:

Quando è morto mio marito, Rocco non era più alto di questa conocchia e le sue sorelline erano tutte minori di lui. Forse che mi son perduta d'animo per questo? Ai guai ci si fa il callo, e poi aiutati a lavorare. Le mie figliuole faranno come ho fatto io, e finché ci saranno le pietre al lavatoio avremo di che vivere. Guardate la Nunziata, ora ella ha più giudizio di una vecchietta, e si aiuta a tirar su quei piccini che pare li abbia fatti lei (II, p. 33).

Dunque una donna sola, in condizione di minorità e di vulnerabilità sociale persino in quel piccolo villaggio di pescatori, rivendica la propria forza d'animo di fronte ai «guai» di manzoniana memoria e trova il modo per elogiare chi è ancora più in basso di lei nella scala sociale, quella ragazzetta – Nunziata, appunto – che il padre ha lasciato sola con i fratelli («un mucchio di monelli cenciosi» li definisce Maruzza, II, p. 34) per andare a cercare fortuna ad Alessandria d'Egitto, e che ora, notano le donne, è alla sciara a raccogliere fasci di ginestre per allestire il fuoco per la cena. Della «sciara» quale luogo/non luogo desolato di frequentazione prioritariamente femminile (ma anche scenario in cui si ambienteranno i loschi traffici connessi al contrabbando di 'Ntoni e dei suoi comparì nei capitoli finali) si potrebbe parlare a lungo, basti qui ricordare la sua natura brulla di terreno incolto e sterile, inutile, in cui si accumulano le scorie vulcaniche che solidificano alle pendici dell'Etna. Ma torniamo al romanzo. C'è in questi brevi ritratti di bambine, di ragazze e di donne, nelle loro apparentemente marginali prese di parola – io credo già nelle intenzioni di Verga – la definizione di una forza d'animo che merita un'attenzione maggiore di quella sin qui a essi riservata: nelle prospettive ristrette, nella navigazione di cabottaggio delle loro misere esistenze c'è infatti talvolta più saggezza che nelle ambiziose verità enunciate dagli uomini che popolano il romanzo. Lunghi dal proporsi quali personaggi di secondo piano, le donne, alcune donne, che «come le lumache quando piove» alimentano un continuo chiacchierio da un uscio all'altro, appaiono insomma in tutta la solidità del loro mondo e del loro sistema di valori e di priorità, mentre la «straduccia» e, ancor più, l'«uscio» e il «ballatoio» – ambienti di confine tra l'interno

6. A. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le Opere 1870-1900*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 2007 (1 ed. 1995), pp. 217-416, p. 304.

e l'esterno – si configurano come i loro spazi d'elezione. Basti qui rilevare, ad esempio, il luogo che incornicia la comparsa di Mena, la maggiore delle Malavoglia, alle comari: «La Mena aveva lasciato il telaio e s'era affacciata *al ballatoio* anch'essa. – Oh! Sant'Agata! Esclamarono le vicine; e tutte le facevano festa» (II, p. 30, c.n.). È dal ballatoio, luogo "sospeso" tra la casa e l'esterno (sorta di tutela per le ragazze, non troppo esposte così ai corteggiamenti, eppure al tempo stesso "visibili") che poco dopo ella saluta il giovane che le abita davanti casa: «Oh siete ancora là, compare Alfio! rispose Mena, la quale era rimasta *sul ballatoio* ad aspettare il nonno» (II, p. 41, c.n.) ed è ancora da lì che, dopo qualche scambio di battute col carrettiere Alfio che, ora lo sappiamo, nutre per lei teneri sentimenti, si muove quella accorata favola che definirei del «mondo grande» che racconta a sé stessa col pensiero, adottando persino le ripetizioni e le formule tipiche della narrazione orale, e che val la pena riportare integralmente:

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e *i tre re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, *adagio adagio*, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava *pel mondo* il quale è tanto *grande* che se uno potesse *camminare e camminare* sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della Festa dei Morti; – così pensava Mena *sul ballatoio* aspettando il nonno (II, pp. 42-3)<sup>7</sup>.

Ancora in questo secondo capitolo, inoltre, Maruzza, da madre attenta al giudizio degli altri sul comportamento delle figlie, ha modo di enunciare il proverbio – «A donna alla finestra non far festa» (II, p. 30) – che segnerà (come si anticipava), in qualche modo, il tragico destino di Lia, la minore, su cui torneremo.

Per iniziare il ragionamento può essere utile deviare, almeno temporaneamente, l'attenzione da questi «deboli»<sup>8</sup> per recuperare un lungo passaggio tratto dalle ultime pagine di un noto saggio di Walter Benjamin:

L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché *non si tesse e non si fila più ascoltandole*. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo

7. Come segnalato, sono miei i corsivi, a eccezione di *tre re* e *fariglioni*.

8. La definizione è tratta, com'è noto, dalla prefazione al romanzo e all'intero ciclo, datata 19 gennaio 1881 (p. 12 dell'edizione di riferimento).

s'imprime in lui ciò che ascolta. *Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente.* Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata intrecciata millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali. *La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere – contadino, marittimo e poi cittadino –, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione.* Essa non mira a trasmettere il puro «in sé» dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. *Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio.* [...] Possiamo anzi proseguire e chiederci se il rapporto che il narratore ha con la sua materia, la vita umana, non sia anch'esso un rapporto artigianale. Se il suo compito non sia proprio quello di lavorare la materia prima delle esperienze – altrui e proprie – in modo solido, utile e irripetibile. È una lavorazione di cui può dare, forse, la migliore idea il proverbio, se lo si considera come *ideogramma di un racconto.* [...] *Così considerato, il narratore entra fra i maestri e i saggi.* [...] il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. [...] Il narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso<sup>9</sup>.

È evidente – e ho cercato di renderlo anche con l'aiuto dei corsivi – che il discorso di Benjamin risulta fortemente evocativo, ai fini della nostra riflessione, di quanto accade in quel capitolo XI dei *Malavoglia* magistralmente affrontato da Rossana Melis nel 1981 e di cui vorrei tornare a parlare in queste pagine. Capitolo «di viaggi e di morte»<sup>10</sup>, esso si apre sullo scenario raccolto di una duplice narrazione: la «storia buona» narrata, come vedremo in maniera non convincente, da 'Ntoni e, in rapporto antagonista, la fiaba narrata dalla cugina Anna alle comari mentre lavorano, in una situazione del tutto simile a quella descritta da Benjamin. La vicenda, del resto nota, va grosso modo così. 'Ntoni ha visto in paese alcuni giovanotti che qualche anno prima si erano imbarcati per cercare fortuna «e tornavano da Trieste, o da Alessandria d'Egitto, *insomma da lontano*, e spendevano e spandevano all'osteria meglio di compare Naso, o di padron Cipolla; si mettevano a cavalcioni sul desco; dicevano delle barzellette alle ragazze, e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone; sicché il paese era in rivoluzione per loro» (XI, p. 215, c.n.). Ma tornando a casa, la sera, il giovane, ansioso di raccontare l'accaduto, non trova «altro che le donne, le quali mutavano la salamoia nei barilotti, e cianciavano in crocchio colle

9. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1981 (1 ed. 1962), pp. 247-74; la lunga citazione è tratta dalle pp. 255-6 e 273-4. I corsivi sono miei.

10. Melis, *Il viaggio, il desiderio*, cit., p. 209.

vicine, sedute sui sassi; e intanto ingannavano il tempo a contare storie e indovinelli, buoni pei ragazzi» (XI, p. 215). Accoccolate davanti a una casa che non è la loro, sono impegnate a cambiare l'acqua di conservazione del pesce nei barili, ciononostante (ma forse proprio *grazie* a questa attività manuale, secondo Benjamin) da questo microcosmo femminile partono evasioni verso il fantastico e storie di prodigi. Padron 'Ntoni, con un occhio allo scolare della salamoia, ascoltava anche lui e «approvava col capo quelli che contavano le storie più belle» (XI, p. 215), esercitando così una sorta di *patronage*, di benevolo controllo su quanto veniva fatto e detto. Il giovane Malavoglia, irrequieto e desideroso di dire la sua all'unico uditorio a sua disposizione, irrompe in quell'atmosfera dimessa e quotidiana con un racconto che vorrebbe essere realistico, ma che finisce per essere percepito come non meno fantastico di quello delle donne:

La storia buona, disse allora 'Ntoni, è quella dei forestieri che sono arrivati oggi, con dei fazzoletti di seta che non par vero; e i denari non li guardano cogli occhi, quando li tirano fuori dal taschino. Hanno visto mezzo mondo, dice, che Trezza ed Aci Castello messe insieme, sono nulla in paragone. Questo l'ho visto anch'io; e laggiù la gente passa il tempo a scialarsi tutto il giorno, invece di stare a salare le acciughe; e le donne, vestite di seta e cariche di anelli meglio della Madonna dell'Ognina, vanno in giro per le vie a rubarsi i bei marinai (XI, p. 216).

Prende avvio a questo punto un dialogo a più voci all'interno del crocchio di presenti, che si sovrappongono e si interrompono continuamente, spostando l'attenzione ora su un aspetto ora sull'altro del racconto: così ad Alessi che dice a Nunziata che da grande vorrà sposarla fa eco padron 'Ntoni, che fa notare subito che il nonno di Cipolla «in quei paesi» è diventato ricco ma non ne è più tornato, anche se ha continuato a mandare i soldi ai figli, figli che Maruzza compatisce con un «poveretti» che la dice lunga sulle sue priorità e sulla sua etica della famiglia; infine Nunziata – intimorita dall'avventura e dallo spazio aperto descritto da 'Ntoni, troppo dolorosamente evocativo della sua esperienza di figlia abbandonata – per sviare il discorso propone un indovinello al quale Lia, da ragazzetta intelligente e vivace qual è, risponde prontamente suscitando le accuse del fratello 'Ntoni di averli ingannati. Il nonno intanto cerca di riportare alla realtà il ragazzo – che dice di voler partire anche lui come i due marinai – minimizzando («Lascia stare, lascia stare! [...] Adesso ci abbiamo le acciughe da salare»). Ma Maruzza, madre attenta, ha già capito e ha «il cuore stretto» per le parole del figlio, che guarda «come se gli leggesse nella testa» (XI, p. 217). È a questo punto che Verga effettua, inaspettatamente, uno scatto e uno scarto

narrativo decisivi: dalle reazioni al racconto che segue non sarà infatti difficile comprendere i caratteri, e persino i destini individuali, del misero pubblico in ascolto. La protagonista della favola che sarà narrata è Mara, voce muta nel romanzo, la cui storia – come è stato notato – non avrà sviluppo se non nella fiaba che la riscatta, raccontata (perpetuata? inventata?) amovibilmente dalla madre Anna. La riportiamo quasi integralmente:

Chi deve mangiarsi queste sardelle qui [...] deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove scendendo da cavallo per bere troverà il ditale di *mia figlia Mara*, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re, col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sicché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove *mia figlia Mara* starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno (XI, pp. 217-8, c.n.).

La fiaba ha una duplice, importante funzione<sup>11</sup>. È in primo luogo l'espressione di un incondizionato amore materno («mia figlia Mara» ricorre ben due volte in breve spazio), di un affetto che fa sognare alla lavandaia Anna, per la figlia, una vita radicalmente diversa dalla sua, anche a costo di un distacco definitivo: mettendo insieme suggestioni diverse, Verga le fa raccontare una storia di incantesimi in cui gli elementi di rito (principe, cavallo, fate, fontana di latte e miele, ditale, anello...) si mescolano a una verosimiglianza narrativa che paradossalmente rende tutto realistico: perché nulla rimanga al caso, saranno le fate a farsi carico di portare il ditale della fanciulla nella fontana e a fare in modo che il principe arrivi infine al lavatoio del povero villaggio di pescatori, dove la troverà. Ma la fiaba dà anche modo a quanti la ascoltano di manifestare sé stessi, le proprie attitudini e, in qualche misura, come si anticipava, il proprio destino. E perciò, se Alessi segue la vicenda «a bocca aperta» quasi vedendo davanti a sé la scena finale, è Lia, curiosa, a chiedere «dove se la porterà». L'indeterminatezza del «lontano lontano [...] di là del mare d'onde non si ritorna più» risveglia

11. Per la sua analisi si rinvia a A. Manganaro, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei «Malavoglia»*, in "Le forme e la storia", n.s., 3, 2, 2010, pp. 145-60. Lo studio interpreta la fiaba narrata dalla cugina Anna come elemento costitutivo del mondo dell'opera e in grado di evidenziare le contraddizioni tra chi è ancorato ai valori della tradizione e chi è attratto dalla modernità, istituendo un legame con la rievocazione nostalgica di 'Ntoni nella pagina conclusiva del romanzo.

invece il senso della realtà (e la ferita ancora aperta) di Nunziata, che ripensa alla partenza di Alfio Mosca (e a quella del padre, forse, per analogia) e, radicata nella sua seppur misera realtà, dice di non voler andare col figlio del re, se questo significa non poter più tornare. Il successivo scambio di battute vede contrapporsi due diverse interpretazioni della realtà. 'Ntoni, deluso dalle reazioni per nulla entusiaste al suo racconto, tenta di chiudere la bocca ad Anna mescolando il piano della fantasia e della realtà e rinfacciandole infine il suo status: Mara non ha una dote e dunque il figlio del re non verrà di certo per sposarla. Ma Anna controbatte facendo della sua condizione, di cui ha piena consapevolezza, un punto di forza: è proprio per farsi una dote che Mara, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, lavora ancora a fine giornata con le altre donne; se non verrà il figlio del re arriverà comunque «qualchedun altro, perché il mondo va così, e non abbiamo il diritto di lagnarcene» (XI, p. 218); del resto, aggiunge, anche 'Ntoni, prima di cadere in disgrazia insieme alla sua famiglia, si era fidanzato con Barbara Zuppidda «perché aveva il fatto suo». Chiude infine il ragionamento con una sorta di consiglio/presagio: «Quando uno non ha niente, il meglio è di andarsene come fece compare Alfio Mosca» (XI, p. 218). È Mena infine a esprimere le sue angosce, il dolore per la partenza di Alfio e, insieme, quasi la premonizione di quanto accadrà dopo la morte della madre, di lì a poco: «Il peggio [...] è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada» (XI, p. 219). Le parole di padron 'Ntoni – che fino a quel momento aveva taciuto – chiudono l'episodio con un apprezzamento per le parole di Mena («Questo si chiama parlare con giudizio») e con un rimprovero al nipote («O tu che non vorresti lavorare più? Cosa vorresti fare? l'avvocato?», XI, p. 219).

L'episodio, apparentemente marginale all'interno della macchina narrativa, dà invece una spinta propulsiva al malcontento di 'Ntoni, che «d'allora in poi» non farà che pensare alla vita «senza fatica» che facevano «gli altri» e a paragonarsi all'asino di compare Mosca mentre aspetta di essere bardato per portare i carichi. Tanto che gran parte della seconda parte del capitolo narra la lunga, amorevole prova di forza tra Maruzza e il figlio. Nonostante i tentativi del nonno di ricondurlo ai valori familiari, come si accennava, ha inizio per il giovane un periodo di travaglio interiore e di inquietudine. Se però il capofamiglia interviene con le parole e i proverbi – si colloca in questo capitolo, infatti, il suo «più lungo ed eloquente

discorso mai pronunciato [...] all'interno del romanzo»<sup>12</sup> («Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà [...] Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai!», XI, p. 221) – Maruzza affida inizialmente agli occhi e agli sguardi la sua empatia col ragazzo e il dolore per una decisione che le appare già irrevocabile:

Che hai, 'Ntoni? gli diceva la Longa guardandolo timidamente nel viso [...] perché la poveretta indovinava quel che avesse.

Dimmelo a me che son tua madre! (XI, p. 223)

La «pena» (XI, p. 223) non trova dunque sfogo nella voce, e il suo iniziale silenzio, per nulla remissivo, è eloquente frutto di una riflessione ponderata. Quando decide di parlare le sue parole sanno essere infatti amorevoli ma anche definitive. Porre il figlio davanti alla sua condizione di vedova, non più giovane («Mi sento vecchia! Ripeteva, mi sento vecchia!») significa metterlo davanti a un *aut aut*. Le similitudini e la metafora che utilizza sono estremamente convincenti nella loro concretezza, sanno parlare al ragazzo con un linguaggio che conosce, facendo riferimento a esperienze della sua quotidianità: le pare infatti di berselo, quel cuore, «come quando l'onda vi passa sulla testa, se siete in mare». E dunque, conclude, «vattene, se vuoi: ma prima lasciami chiudere gli occhi» (XI, p. 224). Dalla scena Maruzza emerge in tutta la sua centralità. Figura amatissima ma anche scomoda per 'Ntoni «che vorrebbe sottrarla al suo destino di fatica, liberando con lei anche se stesso»<sup>13</sup>, osservatrice attenta e intuitiva, in quanto madre conosce il figlio meglio di tutti, anche più del padre ormai scomparso. Non riesco però a concordare con l'ipotesi di Paola Ponti, che colloca a questo punto la rottura del cordone ombelicale tra i due: pronunciando quelle parole tremende – «ma prima lasciami chiudere gli occhi» – Maruzza non si pone in una condizione di inferiorità, di passiva accettazione, non subisce uno scacco, al contrario dà prova di saper esercitare tutta la sua autorità. 'Ntoni ha messo in discussione le basi della religione della famiglia, certamente, e con questa scelta dovrà fare i conti, insieme a tutto il nucleo familiare, ma la disfatta riguarda più il vecchio padron 'Ntoni che lei, l'unica a porre delle condizioni alle inquietudini del figlio. Ancora una volta, Verga attribuisce a una donna il potere di raccontare, di anticipare il suo destino con parole co-

12. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit., p. 297.

13. P. Ponti, «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...». Parola e silenzio nel destino dei «*Malavoglia*», in «Otto/Novecento», 3, 2005, pp. 7-38, p. 27.

raggiose che sanno fare i conti con la realtà forse meglio di tanti irrealizzabili (talvolta velleitari) piani degli uomini. Anche il suo pianto non è dimostrazione di debolezza, di cedimento, o consapevole strumento di ricatto morale verso 'Ntoni: piange senza rendersene conto, perché ha davanti agli occhi l'ultima immagine di quanti non ci sono più, il figlio Luca, morto durante la battaglia di Lissa, e il marito Bastiano, che si è perso in mare insieme al carico di lupini. Quando il giovane risponde commosso al suo abbraccio, il patto è ormai implicitamente stretto e Maruzza sa già, in cuor suo, come andrà a finire, nonostante l'estremo tentativo di fargli capire come davvero funzionano le cose della vita: «E tu credi che quei due marinari forestieri non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case?...» (XI, p. 225). Le sue parole conclusive – poiché sulla questione ella non avrà più modo di tornare – sono una sorta di terreno di coltura dello stato d'animo di 'Ntoni, di quel suo dolore sordo privo di un uditorio, della «pena» che animerà infine l'ultima, nota, bellissima pagina del romanzo:

E noi, se arriviamo a ricomprare la casa del nespolo, *quando* ci avremo il grano nel graticcio, e le fave per l'inverno, e avremo maritata Mena, che cosa ci mancherà? *Dopo* che io sarò sottoterra, e quel povero vecchio sarà morto anche lui, e Alessi potrà buscarsi il pane, *allora* vattene dove vuoi. Ma *allora* non te ne andrai più, te lo dico io! Ché lo comprenderai quello che ci avevamo dentro il petto, quando ti vedevamo ostinato a voler lasciare la tua casa, eppure si continuava a fare le solite faccende senza dirti nulla! *Allora* non ti basterà il cuore di lasciare il tuo paese dove sei nato e cresciuto, e dove i tuoi morti saranno sotterrati sotto quel marmo, davanti all'altare dell'Addolorata che si è fatto liscio, tanti ci si sono inginocchiati sopra, la domenica (XI, p. 225, c.n.).

È agli avverbi, alle locuzioni temporali che Maruzza affida la sua lucida (pre)visione, nonostante la riposta speranza che cuore e ragione portino 'Ntoni a rinunciare al suo progetto: «*quando* ci avremo il grano nel graticcio ... *Dopo* che io sarò sottoterra... Ma *allora* non te ne andrai più... *Allora* non ti basterà il cuore». L'unico avvenimento che non sa (non può) collocare nel tempo è il momento, così penosamente precoce, della sua morte a causa del colera, che nell'economia narrativa del romanzo ella contrae nell'agosto 1867, coda di una grave epidemia realmente diffusa in tutta la penisola italiana – da poco pervenuta all'unità – a partire dal 1866 e che, dopo la revoca di un periodo di quarantena, aveva registrato una ripresa in Sicilia, colpendo gravemente, in particolare, le città di Palermo, Catania,

Caltanissetta, Siracusa e Monreale, che ne saranno devastate<sup>14</sup>. Nell'anticiparlo ai lettori, il narratore ricorre alla metafora del cuore bevuto/mangiato che la «povera donna» aveva utilizzato durante il suo colloquio col figlio: «e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno ora l'altro» (XI, p. 226). L'incipit del periodo successivo (così evocativamente manzoniano) è affidato a una cupa contestualizzazione: «A Catania c'era il colera, sicché ognuno che potesse scappava di qua e di là, pei villaggi e le campagne vicine» (XI, p. 226). L'epidemia fa sì che nei paesini arrivino «forestieri» in cerca di luoghi sicuri, lontani dalle città dove il contagio si sta rapidamente diffondendo: costoro, con la loro presenza e le loro necessità, rappresentano dunque una sorta di «provvidenza» (XI, p. 226) per le piccole economie locali, che in qualche modo se ne giovano. Ma nonostante questo, Piedipapera malevolmente continua a tirare sul prezzo delle acciughe e i Malavoglia si trovano a doverle svendere per poche lire: Maruzza prende dunque l'iniziativa di integrare il misero bilancio familiare andando a «portare le ova e il pane fresco di qua e di là per le casine dei forestieri» (XI, p. 227). È così che un giorno, tornando da Aci Castello, nonostante tutte le precauzioni prese, colta dalla stanchezza la povera donna si siede su un sasso all'ombra di un caprifico – «accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese» – su cui si era seduto poco prima uno sconosciuto «il quale pareva stanco anche lui, poveraccio [...] e aveva lasciato sui sassi delle gocce di una certa sudiceria che sembrava olio» (XI, p. 227). All'arrivo a casa la donna è già sfinita dalla malattia e la sua fine sarà penosa quanto rapida. La scena che segue è quella “vista” da padron 'Ntoni al suo rientro dalla giornata di lavoro in mare e preannunciata dall'«uscio socchiuso», che lo induce subito a pensare al peggio:

14. A riprova della “perdita di memoria” dei nostri tempi è forse utile ricordare che all'epoca fu necessario intervenire affidando alle truppe di presidio l'elargizione di viveri, la disinfestazione di case e strade, nonché la sepoltura delle numerosissime vittime. Nelle regioni meridionali, in particolare, si verificarono tumulti connessi alla convinzione che la malattia fosse diffusa da emissari del governo, e di questo aspetto Verga rende in qualche modo conto nella narrazione della vicenda, quando scrive: «E quando passava don Michele o qualcun altro di quelli che mangiavano il pane del re, e portavano il berretto col gallo, li guardavano con occhi lustri, e correvano a chiudersi in casa. [...] persino mastro Cirino non si faceva più vivo, e lasciava stare di suonare mezzogiorno e l'avemaria, ché mangiava il pane del Comune anche lui, per quei dodici tari al mese che gli davano di bidello comunale, e temeva che gli facessero la festa come tirapiedi del Governo» (XI, pp. 230-1).

Maruzza era già coricata, con certi occhi, che visti così nel buio, a quell'ora, sembravano vuoti come se la morte li avesse succhiati, e le labbra nere al pari del carbone. *In quel tempo* non andavano intorno né medico né speziale dopo il tramonto; e le vicine stesse si sprangavano gli usci, per la paura del colera, e ci incollavano delle immagini di santi a tutte le fessure. Perciò comare Maruzza non poté avere altro aiuto che quello dei suoi, poveracci, i quali correvano per la casa come pazzi, al vederla andarsene in tal modo, in quel lettuccio, e non sapevano che fare, e davano della testa nelle pareti (XI, p. 228, c.n.).

«In quel tempo» di sciagura, definito e ben diverso da quello, tanto indeterminato quanto fiabesco, evocato nell'incipit del romanzo («Un tempo i Malavoglia», I, p. 15) si colloca una tragedia che avrà conseguenze più nefaste del primo naufragio della Provvidenza, che si era portato via Bastianazzo. È utile ricordare che, secondo alcuni appunti di lavoro di Verga presenti in un manoscritto pubblicato come *Appendice I.d*<sup>15</sup>, durante l'epidemia di colera dell'agosto 1867 Maruzza ha solo trentotto anni. Negli ultimi momenti ella chiede di lasciare accesa la candela – la cui consumazione procederà parallelamente allo spegnersi della sua vita – per poter guardare «ad uno ad uno» i suoi, con quegli occhi sbarrati che ormai non vedono più. Mentre Lia, la piccola di casa, si abbandona comprensibilmente a un pianto diretto, gli altri si guardano sbigottiti «quasi chiedendosi aiuto l'un l'altro»: «Li andava chiamando per nome ad uno ad uno, colla voce rauca; e voleva alzare la mano, che non la poteva più muovere, per benedirli, come se sapesse di lasciar loro un tesoro». La responsabilità che Maruzza affida infine al maggiore dei figli con le sue ultime parole rende ragione, se riletta retrospettivamente, dell'afflizione di 'Ntoni nell'ultima, già ricordata pagina finale del romanzo: «- 'Ntoni! Ripeteva, colla voce che già non si sentiva più, 'Ntoni! A te che sei il maggiore raccomando questi orfanelli!»: il passaggio di consegne è ormai compiuto, il giovane non potrà moralmente più sottrarsi al proprio destino, che lo condanna ad abbracciare o a rifiutare – in ogni caso votandosi all'infelicità – una condizione che non tollera (la perenne povertà) e valori (l'etica di padron 'Ntoni) che, in quel momento, non condivide:

Così passarono tutta la notte davanti al lettuccio, dove Maruzza non si muoveva più, sin quando la candela cominciò a mancare e si spense anch'essa, e l'alba entra-

15. Il titolo del manoscritto verghiano è *I Malavoglia – Personaggi, carattere, fisico e principali azioni* ed è pubblicato alle pp. 353-60 dell'Edizione nazionale del romanzo, Si rinvia, *infra*, al PAR. 4.1, p. 83.

va dalla finestra, pallida come la morta, la quale aveva il viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere (XI, p. 229).

Mentre Mena continua a baciare la madre, incurante del rischio di contagio, esplose la disperazione di 'Ntoni («O mamma! Che ve ne siete andata prima di me! E volevo lasciarvi!») e il dolore muto e perenne di Alessi, che «non se la levò più davanti agli occhi, la sua mamma [...] nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui» (XI, p. 229).

Timori e meschini egoismi avranno la meglio nella piccola comunità, tanto che don Giammaria aspergerà la salma coll'acqua santa rimanendo «sulla soglia», con la tonaca sollevata per paura di contagiarsi, e le esequie si svolgeranno senza che nessuno osi andare a fare la visita del morto. La solitudine della famiglia dopo la morte di Maruzza è direttamente proporzionale al dolore della perdita e perfettamente condensata in questo passaggio: «Ma i Malavoglia rimasero soli, davanti a quel lettuccio vuoto» (XI, p. 230). Infatti:

Per un pezzo non aprirono più l'uscio, dopo che n'era uscita la Longa. Fortuna che ci avevano in casa le fave, la legna e l'olio, perché padron 'Ntoni aveva fatto come la formica nel buon tempo, se no morivano di fame, e nessuno andava a vedere se erano morti o vivi. Poi, a poco a poco, cominciarono a mettersi il fazzoletto nero al collo, e ad uscire nella strada, come le lumache dopo il temporale, colla faccia pallida e ancora sbalorditi (XI, p. 230).

Sarà Mena a raccogliere l'eredità morale della madre, in ottemperanza a un senso del dovere e dell'onore di cui ha scritto Asor Rosa: «L'etica del pugno chiuso è sostenuta da un senso pressoché illimitato del dovere. Il dovere poggia a sua volta sull'incrollabile persuasione che il proprio destino vada accettato fino in fondo, buono o cattivo che sia»<sup>16</sup>. È così che, d'un tratto più vecchia di vent'anni, le parrà di doversi tenere Lia «sotto le ali come una chioccia, e di avervi tutta la casa sulle spalle», una «casa», si badi bene, con cui non si allude al peso dei lavori domestici, ma a un dovere per lei ineludibile. Il racconto dell'epidemia, seppur breve, è uno dei passaggi più convincenti del romanzo, col suo realistico misto di paure e meschinità, ma anche di silenziosa solidarietà e generosità femminile: è il caso della vicinanza manifestata da Nunziata e dalla cugina Anna, che sono le sole ad andare a trovare Mena «col passo leggero e il viso lungo, senza dir nulla», collocandosi nel loro luogo preferito, quella «soglia» che non rappresenta

16. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit., p. 297.

per loro, come nel caso di don Giammaria, un confine tra la salvezza (l'esterno) e il contagio (la casa, il suo interno, il «lettuccio» di Maruzza), ma invece un'area di sospensione del tempo, un luogo/non luogo – un “non fuori” – che tutela dai pericoli della vita ma da cui si può guardare il mondo, insomma uno spazio elettivo da cui esprimere, senza parole ma col solo atteggiamento, una prossimità profonda che è manifestazione concreta di quell'etica della vicinanza condivisa da alcune delle donne del villaggio, mentre tutti quelli che passano si affrettano «guardinghi» (XI, p. 232). La povertà che sempre segue le epidemie farà il resto:

Finalmente, quando il colera finì, e dei denari raccolti con tanto stento ne restarono appena la metà, [Ntoni] tornò a dire che così non poteva durare, a quella vita di fare e disfare; che era meglio di tentare un colpo solo per levarsi dai guai tutti in una volta, e che là, dove era morta sua madre in mezzo a tutta quella *porca miseria*, non voleva più starci (XI, p. 233, c.n.).

Il ragazzo è dunque in una morsa: sa che non potrà aiutare coloro che ama a liberarsi da quella condizione di «porca miseria» (e non abbiamo dubbi sulla paternità della definizione) se non andando incontro al doloroso destino di perenne esilio e di estraneità che gli aveva predetto la madre. Di fronte a quella che egli avverte come una scelta obbligata, l'unica possibile, Mena, proprio come Maruzza, dopo averlo guardato cogli «occhi timidi, ma dove ci si vedeva il cuore, tale e quale sua madre», alla fine non ce la farà a protrarre il suo silenzio: «A me non me ne importa dell'aiuto, purché tu non ci lasci soli» (XI, p. 233); e mentre prepara «la roba» del fratello ripensa all'amato Alfio, e – con repentino recupero delle possibilità irrealizzate, delle strade che non aveva potuto percorrere – il suo pensiero corre «lontano lontano, a tante cose passate» (XI, p. 234). Ma agli occhi dei fratelli sbigottiti per l'imminente partenza (abbandono?), egli è dunque «diggià un estraneo» (XI, p. 234) e nessuno ha più il coraggio di parlargli. L'unica infrazione al riserbo è ancora una volta quella di Mena che, collocandosi in una specie di bolla extratemporale, in cui la madre le sembra ancora viva, abbracciandolo singhiozza «Ora che dirà la mamma? Ora che dirà la mamma?» (XI, p. 235). Il giovane indugia, si sente mancare «gambe» e «cuore», ma alla fine prende coraggio e si avvia, sotto gli sguardi dei vicini. Dunque Maruzza si è spenta come una «candela» (XI, p. 229) in un'alba «pallida» come lei, ma ha lasciato ai figli il suo senso della vita, un'etica con cui tutti i suoi ragazzi, “ubbidienti” o meno, dovranno prima o poi fare i conti: Alessi facendosi carico negli anni di una persistenza, di un

ritorno ai tempi antichi colmo del dolore per quanti non ci sono più; Lia, lo vedremo, auto-esiliandosi, facendosi inghiottire dalla città, perdendosi per non infangare col suo nome la famiglia, i cui valori in verità non aveva mai tradito; 'Ntoni, vivendo nel rimpianto e nella consapevolezza dei propri errori, che saranno l'elevatissimo prezzo da pagare per portare a compimento il suo itinerario di formazione; Mena, accogliendo volontariamente quella morale e facendosi elemento di continuità con gli insegnamenti materni, che cercherà di trasmettere alla sorella e che sente ancora più stringenti ora che sono orfane («A donna alla finestra...»). Come ha notato Rossana Melis, è forse «per questo potere di aprire e chiudere le porte, i destini, che Mena si muta alla fine nell'immagine pacificata di colei che fila, e che narra»<sup>17</sup>. Quando ormai il nonno, anziano e malato, non potrà più andare a lavorare, sarà lei infatti a condurlo al sole nelle belle giornate mettendosi «accanto a lui colla conocchia, a raccontargli delle fiabe, come ai bambini, e a filare, quando non aveva da andare al lavatoio» (XV, p. 322). Il tema è quindi passato dalla fiaba della cugina Anna a Mena, con la stessa direzionalità, un'impossibile, consolatoria fuga verso i luoghi dell'immaginario. Aveva detto ad Alfio appoggiata allo stipite della porta, dunque ancora in una zona di confine tra l'interno e l'esterno, dandogli l'addio: «ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà di averci chiuso anche il cuore» (VIII, p. 143); compete ora a lei, proprio dalla soglia, accedere al regno della finzione per conquistare quegli spazi che il destino le ha negato e per «allargare il cuore» di quelli a cui vuol bene (XV, p. 322); a lei spetta il privilegio del racconto, l'invenzione dei luoghi che solo la fiaba ha donato a Mara, la conquista, con la parola, del passato e di quell'amore per sempre perduto che rappresenta l'unica vicenda sentimentale del romanzo, ben riuscita proprio in quanto incompiuta, sospesa e cristallizzata in un tempo fuori del tempo.

Arriviamo al capitolo XV per concludere la prima parte del nostro ragionamento. Padron 'Ntoni è morto in solitudine, in ospedale, Alessi ha sposato Nunziata e riscattato la casa del nespolo, Lia è ormai «persa» in città per la vergogna e lo scandalo conseguenti al processo del fratello maggiore e Mena cresce con dedizione i nipoti. Dopo gli anni della prigionia e del vagabondaggio, prima del distacco definitivo, nella commovente conclusione del romanzo, 'Ntoni ripenserà *a quelle voci*, chiudendo il suo travagliato tragitto fatto di ricorrenti tensioni tra desiderio di fuga e ricerca di stabilità: «Ti rammenti», dice al fratello minore il giorno in cui si ripre-

17. Melis, *Il viaggio, il desiderio*, cit., p. 234.

senta a casa, «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 tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?» (xv, p. 339). È forse in questo meditare sul passato e sulle proprie scelte, recuperando alla memoria quel momento di grazia all'epoca non apprezzato – la denigrata fiaba della cugina Anna – che consiste la tanto proclamata, imperfetta circolarità del romanzo. Tra i due avverbi di tempo che aprono e chiudono le ultime parole rivolte ad Alessi c'è tutta la sua pena: «Anch'io *allora* non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma *ora* che so ogni cosa devo andarmene» (xv, p. 339, c.n.). Per dirlo con le parole di Luperini:

Nel corso della narrazione 'Ntoni appare sempre fuori posto. Si trova costantemente altrove rispetto a dove vorrebbe essere: dapprima sogna le grandi città ed è costretto a restare a Trezza, poi sogna il paese ed è costretto ad allontanarsi per sempre da esso. [...] Nella pagina finale 'Ntoni è sulla soglia del paese, «nel mezzo», tra il mondo arcaico-rurale e quello della modernità, escluso dal primo e destinato al secondo, ma senza potersi riconoscere né nell'uno né nell'altro<sup>18</sup>.

L'ultima parola di Mena nel romanzo è per il fratello maggiore, con una domanda che nasconde e svela al tempo stesso la condanna: « – Te ne vai? – Sì! Rispose 'Ntoni». Così, invitandolo a rimanere, ella di fatto sancisce la necessità del suo allontanamento definitivo dalla casa («Gli altri non osavano fiatare [...], e capivano che egli faceva bene a dir così», xv, p. 338); custode suprema del *genius loci* dopo la scomparsa della madre e del nonno, ella ha infine la responsabilità di tracciare la linea di confine tra gli spazi insicuri dell'altrove (la piazza, la città, Alessandria d'Egitto o il «lontano lontano», poco importa) e la casa-riparo, mentre il tema dell'esclusione di 'Ntoni è evidenziato dal ripetersi dell'emblema dell'uscio<sup>19</sup>: «E se ne andò con la sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che *tutti gli usci* erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero *la porta* della casa del nespolo» (xv, p. 340, c.n.). In mancanza di indicazioni del narratore, mi piace immaginare che sia toccato proprio a Mena – «casseruola appesa al muro» (ix, p. 165), come la cugina Anna aveva definito le ragazze che non

18. R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, ora in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019, pp. 205-22, da cui ho tratto il passaggio (pp. 221-2).

19. Si rinvia a Melis, *Il viaggio, il desiderio*, cit.

riuscivano a sposarsi<sup>20</sup> – dalla soglia, sorta di apparente «marginalità che la inquadra»<sup>21</sup>, chiudere per sempre quella porta.

## 3.2

## La finestra e la strada

Come sappiamo, Lia è la più piccola della famiglia Malavoglia, tanto da essere definita, all'inizio della storia, «ancora né carne né pesce» (I, p. 16). Eppure ha un ruolo mai marginale nelle vicende per lo più tragiche che colpiscono il piccolo nucleo. Mentre il padre Bastianazzo prepara la barca per il trasporto dei lupini, ad esempio, lei piange con un pianto che viene percepito dalla madre come funesto:

Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa (III, pp. 52-3).

Ha notato Giovanna Finocchiaro Chimirri<sup>22</sup> che, come tutti i bambini di quel mondo elementare, Lia partecipa pienamente alla vita degli adulti, senza che nulla le venga risparmiato. È ad esempio insieme ai grandi quando la famiglia va dal segretario comunale e dall'avvocato a chiedere se e come pagare il debito dei lupini, persi in mare dopo il naufragio della Providenza e la morte del padre («e da principio ci si accompagnava anche la Longa colla bimba in collo», VI, p. 95; «E di comune accordo, nonno, nipoti e nuora, persino la bimba, andarono di nuovo in processione dal segretario comunale», p. 97). Allo stesso modo, durante il corteggiamento di 'Ntoni a Barbara, la bambina prende l'abitudine di andare a giocare nel cortile della madre della ragazza, la Zuppidda, e ne riceve piccole leccornie,

20. La cugina Anna, parlando di Mena, con affetto, alla comare Grazia, pronuncia la seguente frase quando i Malavoglia sono costretti a lasciare la casa del nespolo: «Ora quella povera Sant'Agata resta in casa, *peggio di una casseruola appesa al muro*, tale e quale come le mie figliuole che non hanno dote» (IX, p. 165, c.n.).

21. Melis, *Il viaggio, il desiderio*, cit., p. 235.

22. Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia*, cit.

ma quando la sua famiglia, nel IX capitolo, deve lasciare la casa del nespolo e la situazione tra i due giovani cambia perché 'Ntoni perde, agli occhi di comare Venera, lo status di genero "appetibile", non solo non avrà più il privilegio di quei dolcetti, ma diventerà oggetto di rimproveri e verrà rifiutata, tanto che alla fine sarà costretta a non recarsi più nel cortile della vicina:

Ma la piccola Lia, che non sapeva tutte quelle chiacchiere, continuava a venire a giocare nel cortile di comare Venera, come l'avevano avvezzata, quando la Barbara le dava i fichidindia e le castagne, perché voleva bene a suo fratello 'Ntoni, ed ora non le davano più nulla; la Zuppidda le diceva: – Che vieni a cercare tuo fratello qui? Tua madre ha paura che vogliono rubartelo tuo fratello! (IX, p. 168)

E la Barbara rinfacciava alla ragazzina: – Lo so che non sono brava massaia come tua sorella! E comare Venera conchiudeva: – Tua madre che fa la lavandaia, invece di stare a ciarlare dei fatti altrui al lavatoio, farebbe bene a dare una risciacquata a quei quattro soldi di vestina che hai indosso (IX, p. 168).

Non rinuncia però a ribattere ai maltrattamenti, dimostrando da subito una facilità alla presa di parola e un "caratterino" che ne determineranno in qualche modo il destino:

La bambina molte cose non le capiva; ma quel po' che rispondeva faceva montare la mosca al naso alla Zuppidda, e le faceva dire ch'era sua madre Maruzza che la indettava, e la mandava apposta da quelle parti per stuzzicarle la bile, tanto che finalmente la piccina non ci andò più, e la gnà Venera disse che era meglio, così non venivano in casa a far le spie, che temevano sempre volessero rubarsi quel tesoro di Cetriolo (IX, p. 168).

All'interno delle vicende e della loro disposizione nella struttura romanzesca la sua è però una partecipazione "sincopata", presenza "lieve" di una bimba coinvolta nelle vicende familiari: c'è quando meno ce la aspetteremmo, ma per lunghi passaggi (a volte interi capitoli) la sua presenza non è registrata dal narratore. Dopo una prolungata assenza ricompare infatti nel capitolo X, quando le cose sembrano rimettersi al meglio e si racconta delle ceste che la famiglia va a portare a padron 'Ntoni quando la pesca è stata particolarmente abbondante: al grido del nonno «Mena! Oh Mena!» (X, p. 177) i componenti della famigliola capivano infatti che la giornata di lavoro aveva fruttato e «venivano tutti in processione, lei, la Lia, ed anche la Nunziata, con tutti i suoi pulcini dietro; allora era una festa [...]» (*ibid.*). Ma proprio in questo capitolo la storia piega nuovamente verso il peggio

quando, durante una tempesta, si verifica il secondo naufragio della Provvidenza: la barca viene sbalzata a riva sotto la postazione della dogana e, sebbene le guardie aiutino prontamente i naufraghi, le ferite riportate da padron 'Ntoni mettono a rischio la sua vita. Anche in questo frangente la piccola è partecipe della preoccupazione e del dolore comune e quando una sera il capofamiglia chiama tutti al suo capezzale, «persino la piccola Lia» (x, p. 188) si unisce alle donne che si disperano e gridano con le mani nei capelli. Ella ha già un ruolo centrale nei disegni del nonno, che sembra essere vicino alla fine, in quella prospettiva matrimoniale che deve essere promossa anche a discapito di altre priorità quali, ad esempio, il recupero della casa del nespolo:

quando avrete messo insieme qualche soldo, dovete maritare prima la Mena, e darle uno del mestiere che faceva suo padre, e che sia un buon figliolo; e voglio dirti che quando avrete maritato pure la Lia, se fate dei risparmi metteteli da parte e ricomprate la casa del nespolo. Lo zio Crocifisso ve la venderà, se ci avrà il suo guadagno, perché è stata sempre dei Malavoglia, e di là sono partiti vostro padre e la buon'anima di Luca (x, pp. 188-9).

Sin qui Lia ha vissuto eventi catastrofici all'ombra dei grandi: il naufragio della barca, la morte del padre, la ferita del nonno, la miseria e la vita stentata. Quando padron 'Ntoni guarisce è lei però che, prima degli altri, comunica al piccolo mondo del vicinato la notizia, con un'impennata di quell'orgoglio che la porterà in seguito a perdersi per sempre. La piccola, in questo frangente, non si sente portavoce ma protagonista, e l'episodio è stato giustamente sottolineato da Finocchiaro Chimirri, che connota il suo porsi sulla soglia di casa «tutta pettoruta» (x, p. 191) come una sorta di imitazione della postura del gallo. Ancora, «Lia ha prontezza di intelligenza e propensione a seguire attivamente gli stimoli della fantasia»<sup>23</sup>: l'abbiamo vista all'opera, durante l'episodio della «storia buona» di 'Ntoni e della favola della cugina Anna narrato nell'XI capitolo, prendere la parola nel crocchio delle donne intente alla salatura delle alici per rispondere prontamente agli indovinelli posti da Nunziata. In quanto ragazzetta, non deve inoltre ancora sottostare agli obblighi della riservatezza, a quell'insegnamento materno che recitava «a donna alla finestra non far festa». Dunque può vivere all'aperto, per la strada, in libertà, e questo le procura spesso un ruolo decisivo, o quantomeno di responsabilità, nonostante

23. Ivi, p. 127.

la giovane età: quando Maruzza si ammala di colera è lei infatti a lasciare la casa per andare a raccogliere le erbe medicinali, nel vano tentativo di salvarla. Quando la Longa muore, Lia aggiunge alla perdita del padre e del fratello Luca anche quello della madre ed entra nell'adolescenza, perde la primitiva spensieratezza, come è ben rappresentato, a livello simbolico, dall'obbligo a portare il lutto. È questo per le due ragazze Malavoglia un punto di non ritorno, uno spartiacque al quale ciascuna reagisce in maniera diversa, nei modi, più che nella sostanza. Mena, come abbiamo visto, «*invece* non ci metteva neppure il naso alla finestra, perché non ci stava bene, adesso che le era morta la mamma, e aveva il fazzoletto nero», dove l'avversativo «*invece*» non si riferisce alla condotta poco riservata della sorella ma di Barbara, che è continuamente alla finestra a ricevere la corte di Brasi Cipolla, di 'Ntoni e di altri giovani del paese; «e poi doveva anche badare a quella piccina, e farle da mamma, e non aveva chi l'aiutasse nelle faccenduole di casa, tanto che doveva andare anche al lavatoio, e alla fontana, e a portare il pane agli uomini, quando erano a giornata; sicché non era più come Sant'Agata, quando nessuno la vedeva, e stava sempre al telaio. Adesso aveva poco tempo da stare al telaio» (XII, p. 243, c.n.). La metamorfosi di Mena, come si accennava all'inizio del nostro ragionamento, è dunque registrata anche dal cambiamento tipologico dei luoghi da lei frequentati: non più quelli privati della casa, in cui era solita lavorare incessantemente al telaio, e neppure quell'esterno rassicurante rappresentato dal ballatoio, luogo di osservazione a doppio senso (lei vede ciò che accade, ma al contempo viene vista, anzi festeggiata dalle donne al suo apparire) nonché alveo protettivo in cui si collocano i suoi dialoghi con Alfio. Ora Mena è costretta dalle responsabilità che ha assunto su di sé dopo la morte della madre a frequentare spazi "pubblici" quali il lavatoio, la fontana, persino i luoghi di lavoro degli uomini della sua famiglia, ai quali deve portare il pranzo. A questa sorta di sovra-esposizione fa però da contraltare un riserbo ancora maggiore che in passato, insieme all'incombere di un dovere morale che, s'è detto, accetta senza esitare. Ma intanto la natura fa il suo corso «e la sorellina, con quel fazzoletto nero, cominciava a farsi una bella ragazzina anche lei» (XI, p. 231), sebbene continui a reagire con esternazioni infantili agli avvenimenti, strillando, ad esempio, quando 'Ntoni decide di partire. Le due giovani crescono e la loro bellezza attira gli sguardi degli uomini, in particolare quelli di don Michele, il gendarme, che passa più volte al giorno per la strada del Nero, dove ora abitano, per vedere Barbara e, «quando arrivava alla casa dei Malavoglia, rallentava il passo e guardava dentro, per vedere le belle ragazze che crescevano nella casa» (XII, p. 244).

Anche le veglie serali non sono più quelle di una volta, vivaci e risuonanti delle voci delle vicine: loro unica compagnia sono Nunziata e la cugina Anna, fedeli anche nella sciagura; persino i ragionamenti non sono più quelli, niente indovinelli e risate, e l'unica dimensione di evasione è concessa ad Alessi, che sogna di poter sposare Nunziata, da grande, ma «prima bisogna maritare la Mena, e la Lia, quando sarà grande anche lei», Lia che, nota il fratello, «comincia a volere le vesti lunghe e i fazzoletti colle rose» (XII, p. 245). La metamorfosi della “piccola” di casa verrà nuovamente rilevata durante l'avverarsi del sogno di padron 'Ntoni, il tanto desiderato ritorno del nipote maggiore in famiglia: sebbene povero e senza scarpe, tutti gli fanno festa «e le sorelle gli si appesero al collo, ridendo e piangendo, che *'Ntoni non conosceva più la Lia, tanto s'era fatta grande*» (XII, p. 248, c.n.). Come ha scritto Finocchiaro Chimirri, il progetto matrimoniale è ormai uno stereotipo binario che investe le due sorelle. Ma il nuovo stato di grazia è destinato a non durare, lo sappiamo, e il XII continua a essere un capitolo a tinte fosche, di perdizione. Il comportamento di 'Ntoni, che non va più a lavorare e si ubriaca tutte le sere all'osteria della Santuzza, getta discredito sulla famiglia e, in modo particolare, sulle sorelle: «Quelle povere Malavoglia erano arrivate al punto che andavano per le bocche di tutti, per colpa del fratello, tanto i Malavoglia erano caduti in bassa fortuna» (XIII, p. 262). La situazione autorizza in qualche modo don Michele, anche per far ingelosire la figlia della Zuppidda, a rivolgere le sue attenzioni a Lia:

Intanto don Michele per non perdere i suoi passi, aveva gettato gli occhi su di Lia, la quale si era fatta una bella ragazza anche lei, e non aveva nessuno che le stesse a guardia, tranne la sorella che si faceva rossa per lei, e le diceva: – Rientriamo in casa, Lia. Sulla porta non ci stiamo bene ora che siamo orfane (XIII, p. 262).

Si colloca a questo punto della narrazione un breve passaggio che sembra inserire Lia all'interno di uno stereotipo che può apparire in qualche modo condiviso dal narratore/autore, ma sul quale sarà utile un supplemento di indagine. Subito dopo l'invito-implorazione di Mena si legge infatti: «*Ma* la Lia era *vanerella* peggio di suo fratello 'Ntoni, e le piaceva starsene sulla porta a far vedere il fazzoletto colle rose, che ognuno le diceva: – Come siete bella con quel fazzoletto, comare Lia! e don Michele se la mangiava cogli occhi» (XIII, pp. 262-3). Il suo essere «sulla porta» (dunque in una collocazione forse ancora più compromettente rispetto allo stare «alla finestra») col fazzoletto della festa, sembra suggerire una presa di posizione del narratore rispetto alla fanciulla, attraverso l'espressione di un giudizio

che è già una condanna morale, per la comunanza di modi e di irrequietudine col fratello maggiore. La struttura della frase, a ben vedere, suggerisce invece altro: il punto di vista dal quale è pronunciata – a partire dall'avversativo «ma» – è infatti quello della gente di Trezza, delle malelingue (perché «le chiacchiere e le calunnie lastricano fin troppo le vie del paese, sostano insistentemente sugli usci, allignano nelle case»)<sup>24</sup> che scelgono per la ragazza un aggettivo («vanerella») che la dice lunga sul suo destino; sono dunque dei compaesani (per lo più uomini, c'è da ritenere) gli apprezzamenti sulla sua bellezza, tanto che, consequenzialmente, si dice poi che è don Michele a esporsi maggiormente, con i suoi sguardi concupiscenti. Da questo momento in poi il gioco diventa complesso e spietato, troppo superiore alla forza d'animo e alle capacità di decodifica delle giovani orfane. Il fuoco di fila di gelosie incrociate (di Barbara e della madre la Zuppidda, di don Michele verso 'Ntoni, diventato il preferito della Santuzza...) e di chiacchiere sfugge alle due ragazze, ed espone irrimediabilmente Lia. Per questo non ritengo del tutto convincente l'interpretazione di queste pagine come la «fase preparatoria sapientemente costruita del triste destino di deviante assegnato dal Verga alla più giovane donna dei Malavoglia»<sup>25</sup> che, da questo momento, si svincolerebbe definitivamente dal naturale modello, la madre:

La povera Mena, mentre stava sulla porta, ad aspettare il fratello che tornava a casa ubbriaco, si sentiva così stanca ed avvilita che le cascavano le braccia quando voleva tirare in casa la sorella, perché passava don Michele, e Lia le rispondeva: – Hai paura che mi mangi? Già, nessuno ne vuole di noi altri, ora che non abbiamo più niente. Non lo vedi come è andato a finire mio fratello, che non lo vogliono nemmeno i cani! (XIII, p. 263)

Al contrario, quello che Lia propugna in questo passaggio non è, ritengo, la liceità di svincolarsi dalla morale che era stata alla base della sua educazione di ragazza, e che ella sostanzialmente continua a riconoscere come valida, ma è il diritto a “esistere” e a essere considerata al di là dei beni di famiglia (o della loro perdita): se ribellione c'è, sebbene a un livello quasi primordiale e del tutto intuitivo, essa è dunque a un ordine sociale ed economico. Anche nei suoi confronti, come già in quelli di Maruzza, occorre dunque adottare un radicale cambio di prospettiva. Certamente, come 'Ntoni, Lia pensa (ma a differenza del fratello, non tenta) di doversi arrangiare da sé,

24. Muscariello, *Paradigmi siciliani*, cit., p. 14.

25. Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia*, cit., p. 131.

ma la ragione della sua intraprendenza non è connessa al disconoscimento dell'autorevolezza materna, al contrario, è proprio la scomparsa di entrambi i genitori – e della madre in particolare – a determinare i suoi scarti; è lei stessa, con la consueta perspicacia, a individuare nello status di orfana la debolezza della sua condizione: «Se mia madre fosse qui, non sarei orfana, e non dovrei pensarci da me ad aiutarmi» (XIII, p. 281).

Altrettanto sviante sarebbe estrapolare dal contesto la frase che pronuncia al cospetto delle uniche persone che le fanno «la carità di venire a cianciare un po'» con lei e la sorella,

giacché la cugina Anna ci aveva anche lei, poveretta, quell'ubbriacone di Rocco, e oramai tutti lo sapevano; e la Nunziata era troppo piccola quando quel bel mobile di suo padre l'aveva piantata per andarsene a cercare fortuna altrove. Le poverette s'intendevano fra di loro appunto per questo, quando discorrevano a bassa voce, col capo chino, e le mani sotto il grembiule, ed anche quando tacevano, senza guardarsi in viso, pensando ognuno ai casi suoi. – *Quando si è ridotti allo stato in cui siamo, diceva Lia che parlava come una donna fatta, bisogna aiutarsi da sé, e che ognuno pensi ai suoi interessi* (XIII, pp. 269-70, c.n.).

Lo «stato» in cui sono «ridotte», dunque, non riguarda solo lei, e nemmeno unicamente i Malavoglia, ma un gruppetto di donne che, per motivi connessi alla mancanza di una tutela familiare e sociale sostanzialmente riconducibili alla vedovanza (Anna) e alla condizione di orfane (Mena e Lia, ma per certi versi anche Nunziata), si trovano a difendere il proprio diritto a esistere volendo dimostrare al contempo fedeltà ai principi dell'educazione ricevuta. E del resto, anche l'assunzione di un atteggiamento apparentemente più libero al cospetto del rubacuori di turno, quel don Michele che utilizza i vessilli della divisa quali simboli di seduzione e di potere, è solo l'equivalente dell'atteggiamento di sfida, da galletto, che Lia aveva avuto quando il nonno si era salvato e lei aveva voluto diffondere la notizia tra il vicinato. Persino la povera Mena, la cui cifra specifica è ormai la solitudine, in questo frangente non ha più il coraggio di rimproverare la sorella quando parla con don Michele:

restava lì anche lei accasciata su di sé stessa, guardando di qua e di là della strada con gli occhi ormai stanchi. Oramai come si vedeva che i vicini li avevano abbandonati, le si gonfiava il cuore di riconoscenza ogni volta che don Michele con tutto il suo berretto gallonato non sdegnava di fermarsi sulla porta dei Malavoglia a far quattro chiacchiere (XIII, p. 270).

Quello che segue è una sorta di gioco degli equivoci: Lia, è vero, si fa più disinvolta e ride alle barzellette di don Michele, e ne racconta a sua volta, eppure rifiuta inizialmente il dono di quel fazzoletto «giallo e rosso» con cui il gendarme vorrebbe omaggiarla e, anzi, «D'allora in poi, quando vedeva spuntare il naso di don Michele, Lia correva a ficcarsi in casa», per paura che volesse darglielo (XIII, p. 272), tanto che alla fine il gendarme sarà costretto a entrare per parlare con lei e con Mena dei loschi traffici di 'Ntoni e dei suoi compari, in un impeto di generosità che – se pure cela l'intenzione di farsi benvolere per sedurre la giovane – di fatto andrebbe in qualche modo rivalutato nelle sue motivazioni: «Ditegli questo, comare Mena, e ditegli pure che chi gli dà quest'avvertimento è un amico il quale *vi* vuol bene» (XIII, p. 273, c.n.). Nel tentativo di fare da sole, che coinvolge (non dimentichiamolo) anche Mena, le due ragazze non parlano col nonno dell'avvertimento di don Michele e trascorrono giornate grame sempre col timore di sentire grida verso la sciara. Mena cerca persino, inutilmente, di tenere la sorella fuori dalla questione («Tu va a dormire [...]. Tu sei troppo giovane, e certe cose non devi saperle», XIII, p. 275). Padron 'Ntoni ha capito che ormai non riuscirà più a riportare il nipote sulla retta via, che non ci sarà modo di mettere da parte la dote per le ragazze, e chi lo vede passare con le reti in spalla per andare a lavorare a giornata, col pensiero rivolto a «tutti quegli orfani» che rimarranno sulla strada, ne ha pietà e pensa che quello sarà il suo ultimo inverno. Si colloca in questo contesto di sconforto totale, nel pozzo nero in cui i Malavoglia superstiti sono caduti, il secondo episodio di apparente ribellione di Lia che, quando Mena la prega di rientrare in casa quando passa don Michele, risponde «con tanto di bocca»:

- Sì, bisogna ficcarsi in casa, quasi fossi un tesoro! Sta tranquilla che di tesori come noi non ne vogliono neppure i cani!
- Oh! Se tua madre fosse qui, non diresti così! mormorava Mena.
- Se mia madre fosse qui, non sarei orfana, e non dovrei pensarci da me ad aiutar-mi. E nemmeno 'Ntoni andrebbe per le strade, che è una vergogna sentirsi dire che siamo sue sorelle, e nessuno vorrà prendersi in moglie la sorella di 'Ntoni Malavoglia (XIII, p. 281).

Le attenzioni del gendarme, il suo frequente passare e fermarsi per trasmettere i suoi avvertimenti («Vostro fratello vi darà qualche dispiacere, comare Mena!», XIII, p. 281) sino alla notte dell'agguato, preceduto dal suo ultimo consiglio, quando parla con una Lia terrorizzata all'interno della casa silenziosa, decretano la perdizione della giovane, ma non nel senso di una sua caduta morale. Di tali attenzioni si (s)parla a più riprese nel romanzo,

con lo scopo evidente da parte del narratore di creare il terreno adatto a rendere credibile l'ipotesi di una tresca fra i due. Le allusioni sono all'ordine del giorno, si veda ad esempio il colloquio "misogino" tra zio Crocifisso, Piedipapera e padron 'Ntoni, quando i primi due si scambiano ammiccamenti («A don Michele non gliene importa nulla dei denari del vicario. Lo so io cosa va a fare nella strada del Nero! [...]». – Don Michele ci ha altro per la testa – ripeteva Piedipapera, cacciando fuori tanto di lingua dietro le spalle di padron 'Ntoni», XIII, pp. 283-4) al cospetto del vecchio Malavoglia, che tenta inutilmente di concludere il recupero della casa del nespolo, ora che ha messo da parte i denari.

Se il XIII capitolo si era chiuso sulla rissa tra il gendarme e 'Ntoni, che si allontana dall'osteria della Santuzza tra gli impropri dei presenti, «asciugandosi colla manica il sangue che gli colava dal naso» e mettendo così una pietra sulla rispettabilità della famiglia, il XIV si apre su una cupa, piovosa serata e l'anticipazione del gravissimo episodio che lo porterà in prigione («Quando 'Ntoni Malavoglia incontrò don Michele per dargli il resto fu un brutto affare, di notte, mentre diluviava, ed era scuro che non ci avrebbe visto neppure un gatto, all'angolo della *sciara* verso il Rotolo, dove bordeggiavano quatte quatte le barche che facevano finta di pescar merluzzi a mezzanotte, e dove 'Ntoni andava a ronzare, con Rocco Spatu, e Cinghialenta, ed altri malarnesi», XIV, p. 289), proprio dopo che don Michele ha affidato a Mena uno degli ultimi avvertimenti, affinché non lasci andare il fratello al Rotolo coi compari. Ma 'Ntoni, cacciato dall'osteria, è invece proprio con loro per l'affare del contrabbando.

Si colloca a questo punto l'episodio su cui farà leva l'avvocato del giovane per scagionarlo, rovinando però per sempre l'innocente sorella minore. Il passaggio che segue è di vitale importanza per le sorti di Lia, ma anche per una decodifica del personaggio a tutto tondo, che renda finalmente ragione della consapevolezza delle sue scelte:

Don Michele c'era stato *davvero* verso un'ora di notte, e aveva picchiato all'uscio.

– Chi è a quest'ora, disse Lia, la quale orlava di nascosto un fazzoletto di seta che don Michele infine era riuscito a farle prendere.

– Son io, don Michele; aprite che devo parlarvi di premura!

– *Non apro perché tutti sono in letto* e mia sorella è di là ad aspettare 'Ntoni dietro l'uscio.

– *Se vostra sorella vi sente ad aprire non fa nulla. Si tratta appunto di 'Ntoni, ed è affare di premura.* Non voglio che vada in prigione vostro fratello, ma apritemi, che se mi vedono qui perdo il pane.

– Oh vergine Maria! Cominciò a dire allora la ragazza. Oh vergine Maria!

- Chiudetelo in casa stanotte, vostro fratello, come torna. Ma non gli dite che ci sono stato io. Ditegli che è meglio che stia in casa. Diteglielo!
- Oh vergine Maria! Oh vergine Maria! Ripeteva Lia colle mani giunte.
- Adesso è all'osteria, ma deve passar di qua. Voi aspettatelo sull'uscio, che è meglio per lui.

Lia piangeva sottovoce, perché non udisse sua sorella, col viso nelle mani, e don Michele la vedeva piangere, *colla pistola sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali*. – Per me stasera non c'è nessuno che stia inquieto, o che si metta a piangere, comare Lia, ma anch'io sono in pericolo come vostro fratello. Allora, se mi accade qualche disgrazia, pensateci che son venuto ad avvertirvi ed ho rischiato di perdere il pane per voi!

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

- *Io non voglio esser pagato*, comare Lia; *l'ho fatto per voi e pel bene che vi voglio*.
- *Ora andatevene, che tutti dormono! andatevene, per l'amor di Dio, don Michele!* (XIV, pp. 297-8, c.n.)

Lia non è caduta nei raggiri di don Michele, e don Michele non intende ordire tranelli (almeno non in questo momento): dunque, quel «davvero» iniziale si riferisce al malevolo punto di vista del paese che la giudicherà, dei testimoni, e dell'avvocato che cercherà (e troverà) conferma a quella visita notturna, salvo modificarne finalità e implicazioni. La ragazza agisce in verità rispettando le norme di comportamento di quel microcosmo, pronunciando parole importanti e sentite (l'invito, anzi la preghiera, rivolta a don Michele, affinché se ne vada), e se alla fine apre la porta al gendarme è solo perché questi fa riferimento a motivi di urgenza che riguardano il fratello, chiarendo che anche Mena avrebbe potuto sentire ciò che aveva da dire. Che questo «don Giovanni di villaggio»<sup>26</sup> sia in qualche modo fuori dal ruolo che ha sino a quel momento interpretato è provato da un passaggio illuminante: mentre Lia piange, lui la guarda «colla pistola sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali», ormai innocui orpelli marziali e seduttivi in una scena che volge rapidamente verso la tragedia. È bene dirlo con chiarezza, la catarsi di don Michele fa tutt'uno con la condanna di Lia, perché il gesto costituirà il precedente su cui farà leva l'avvocato («di città», specifica il narratore, dunque lontano dal poter comprendere le dinamiche e le implicazioni della sua linea di difesa, o più semplicemente ad esse indifferente) per scagionare

26. La definizione è verghiana ed è tratta dalla già citata *Appendice 1.d* all'Edizione nazionale del romanzo (la cit. è a p. 357).

'Ntoni: delitto d'onore per motivi familiari (la difesa della reputazione della sorella), il suo, non tentato omicidio per sfuggire alla guardia di finanza che lo ha colto mentre compie un illecito contrabbando di merci. Il destino di Lia è ora segnato, irreversibile: «la sua innocenza è integra e il suo elementare mondo morale, nutritosi al seno della famiglia patriarcale, è ancora saldo e composto» eppure, innocente, non potrà fare altro che diventare ciò che gli altri credono che ella sia. Il modello materno è salvo, dunque, non così la fanciulla che, proprio per onorarlo, se ne andrà senza salutare nessuno e senza fare più ritorno. È la maldicenza pubblica, utilizzata come elemento di difesa e diventata dunque in qualche modo realtà in tribunale, a disonorare Lia e a sottrarle definitivamente la possibilità di ricalcare le orme di Maruzza, e le parole della madre, da proverbio, si fanno prima monito, poi premonizione: «a donna alla finestra non far festa», aveva detto, salvo che a quella finestra Lia non si era mai affacciata. Non saprei dirlo meglio: «Lia diventa ciò che gli altri dicono di lei e, così facendo, ribadisce la dipendenza dall'esempio da cui aveva tentato di emanciparsi»<sup>27</sup>.

Dalla sera dell'arresto di 'Ntoni i Malavoglia staranno dunque sempre «coll'uscio chiuso» (XIV, p. 308), come già al tempo della morte di Maruzza a causa del colera, mentre il paese mormora intorno alla convocazione quali testimoni di Barbara Zuppidda e Grazia Piedipapera: tutti (incluse le due donne) si chiedono i motivi di quel coinvolgimento, finché la mattina stessa del processo qualcuno riferisce loro che «Vogliamo sapere se è vero che la Lia se la intendeva con don Michele, e che suo fratello 'Ntoni abbia voluto ammazzarlo per tagliarsi le corna» (XIV, p. 309). Quel giorno la catastrofe era stata anticipata da un episodio premonitore: Lia, «coi capelli arruffati, gli occhi pazzi e il mento che le ballava, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa senza dir nulla, ma colla faccia stravolta e le mani tremanti» (XIV, p. 310) e Mena aveva colto l'occasione per impedirle di andare in tribunale e bloccarla a casa. Da questo momento sarà l'afasia la cifra della sua reazione psicologica all'incalzare degli eventi.<sup>28</sup> È comare Grazia, che a processo concluso corre verso il paese per arrivare prima degli altri, ad anticiparle la notizia:

27. Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia*, cit., p. 134 (anche per la citazione precedente).

28. Afasia preannunciata in verità dai silenzi sbigottiti con cui aveva reagito in precedenza ai racconti fatti dal nonno di ritorno dai colloqui con l'avvocato di 'Ntoni: «- Lia, bianca come la camicia, piantava tanto d'occhi in faccia a ciascuno che parlava, senza poter aprir bocca» (XIV, p. 306).

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

– Cosa avete fatto, *scellerata!* Che al giudice hanno detto che *ve l'intendevate* con don Michele, e a vostro nonno gli è venuto un accidente! (XIV, p. 313, c.n.)

Nell'appellativo di manzoniana memoria (che sembra far confluire in un unico destino l'epiteto attribuito nel X dei *Promessi sposi* a Egidio – «giovine scellerato» – con l'azione di Gertrude, «la sventurata rispose») c'è tutta la misura della tragedia ma anche il segnale, da parte del narratore, dell'inattendibilità, della non veridicità di una ricostruzione – popolare prima ancora che giudiziaria – che risiede in quell'imperfetto («ve l'intendevate») che ha in realtà il valore di un'ipotesi, la peggiore tra quelle assumibili.

Se Mena, lo abbiamo visto, dimostra doti di resilienza, una capacità di adattamento cioè che presuppone forza interiore, e persino coraggio, Lia rappresenta – come il fratello 'Ntoni, del resto – una volontà di opporsi alla sorte che non ha eguali, almeno nell'universo femminile di *Acì Trezza*, per la determinazione che la muove: la sua è una ribellione alla sorte che l'ha fatta nascere povera e l'ha resa orfana. Mentre però il fratello avrà gravi responsabilità sull'esito dei destini individuali e collettivi di coloro ai quali pure vuole bene, la giovane cade da sola, vittima delle macchinazioni e delle parole altrui: da brava Malavoglia non ha mai trasgredito, nei fatti, alle norme di comportamento imposte alle ragazze da marito, pur non adeguandosi alle regole del riserbo e della prudenza, che invece connotano la sorella maggiore. Ha rifiutato inizialmente il fazzoletto di seta che don Michele avrebbe voluto donarle, con gesto concreto ma anche simbolico che sta a rappresentare la non compromissione, la volontà di salvaguardia dell'onore, in altre parole, così come esso veniva concepito dalla piccola comunità siciliana dell'Ottocento. Eppure a nulla le vale, e mentre altre ragazze del villaggio – dagli atteggiamenti ben più disinvolti dei suoi – riescono alla fine a “collocarsi” e a essere rispettate, Lia dopo il processo e l'accusa di essere l'amante di don Michele sarà travolta dalla tragedia. È lei, dunque, e non 'Ntoni, che pure condivide col nonno il ruolo di co-protagonista del romanzo, la vera vittima innocente, lei che, morendo di vergogna, sarà costretta ad abbandonare lo “scoglio”, come impazzita. Per lei, appena quattordicenne, ragazza intelligente e vivace, non c'è posto nel quadretto familiare incompleto e dolente su cui si chiude la vicenda, neppure per esserne estromessa per sempre, come il fratello maggiore, al quale sarà infine concesso di capire e portare

a compimento, seppure nel rammarico e nel dolore, il suo iter di formazione. Colpevolizzanti e pietose al contempo, le parole e il tono della gnà Grazia preludono a una scena viva e presente ai nostri occhi, che implica una profonda conoscenza del cuore umano: «Lia non disse nulla, come non avesse udito». E mentre la sorella Mena, la sera di quello stesso giorno – ormai dimentica anche della vergogna, tanto grande è il suo dolore – corre in piazza ad accogliere il nonno, portato in paese col carro dopo il malore avuto in tribunale, per Lia, cui non erano mai mancate le parole, l'afasia rappresenta l'approdo ultimo. Dall'uscio, su cui attende, al «cortile e poscia nella strada», in passato luoghi della sua infanzia, il passo è breve: se ne andrà «davvero», e nessuno la vedrà più. Spetterà ad Alfio Mosca, rientrato infine in paese dopo aver raggiunto una relativa agiatezza economica – ma ormai rassegnato al destino di sposo rifiutato da Mena dopo le sciagure e la vergogna che si erano accaniti sulla sua famiglia – custodire il segreto della sorte della piccola di casa Malavoglia per trasmetterlo infine, con pudore, solo a Nunziata, mentre accompagnano padron 'Ntoni in ospedale nel suo ultimo viaggio, «quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più» (xv, p. 336) che sembra riportarci, almeno sul piano lessicale, all'atmosfera del chiacchierio delle donne del capitolo XI:

Alfio Mosca, mentre guidava il mulo, andava raccontando alla Nunziata come e dove avesse vista la Lia, ch'era tutta Sant'Agata, e ancora non gli pareva vero a lui stesso che l'avesse vista coi suoi occhi, tanto che la voce gli mancava nella gola, mentre ne parlava per ingannare la noia, lungo la strada polverosa. – Ah Nunziata! chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchierare da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di Sant'Agata, [...]. Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo [...] adesso penso sempre a quelle sere là, quando udivo la voce di voialtre (xv, p. 329).

Nel far riferimento, ancora una volta, a un "altrove" che trasforma il lontano geografico in "lontano" fiabesco, il narratore recupera così il momento di grazia di quell'antico racconto della cugina Anna, spazio d'elezione di un immaginario femminile che, contro la forza del destino, difende e coltiva tenacemente la speranza di un futuro migliore.



## «Ancora c'è tempo» La Storia nei *Malavoglia*

Ad Acì-Trezza la voce della Grande Storia arrivava attutita: remota e incomprensibile, come un enigma a cui si era estranei. Nei casi peggiori prendeva la forma di una minaccia, che pesava sulla vita quotidiana di uomini deboli e indifesi. In tali circostanze si propagava come l'eco di un'Autorità misteriosa, che poteva essere osservata solo dal basso, temendo il suo potere e le leggi che da lui venivano<sup>1</sup>.

Il tempo apparentemente senza tempo dei *Malavoglia* è segnato dai ritorni ciclici delle stagioni<sup>2</sup> ma anche, come è noto, da alcuni avvenimenti storici chiaramente individuabili nella trama del romanzo. Dunque, nonostante le dolorose vicende della famiglia accadano in una dimensione più naturale che storica<sup>3</sup>, l'attenzione alle date che scandiscono lo svolgere dei fatti è, nell'opera, puntuale e rigorosa e si riverbera con straordinario vigore narrativo sulla trama. Ne è un esempio l'evento che funge da motore dell'intreccio, registrato, nel primo capitolo, con esattezza documentaria, come l'inizio di un processo di cui si potranno distintamente seguire le fasi: «Nel

1. M. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, in "Italies", 15, 2011, pp. 37-52, p. 39.

2. Si rinvia, tra i numerosi riferimenti possibili, agli autorevoli, ormai lontani studi di G. Contini, *La letteratura italiana*, vol. 4: *Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 141-81 e di G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo 1982.

3. Si veda quanto scriveva Gino Tellini in un noto studio del 1993: «Il tempo pare essersi fermato in una "melanconia soffocante" (lo avvertì Luigi Gualdo), siglata dalla difficile tecnica del rallentamento, e da questa prigione non si evade. Quelle tensioni che sommuovono la superficie del quadro ricadono su se stesse, creano l'illusione della varietà nella ripetizione, ma non intaccano il corso degli eventi, restano dettaglio cronachistico e non diventano storia» e, poco oltre, «Come l'antica esperienza ibernata nelle massime proverbiali, anche il sistema di padron 'Ntoni è fuori della storia. Eppure, né più né meno come Jeli il pastore, con la storia ha dovuto incontrarsi e restarne vinto» (G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993, pp. 118 e 121).

dicembre del 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare» (I, p. 17)<sup>4</sup>:

La precisione di questo dettaglio è inseparabile dalla logica che guida il romanzo. La partenza di 'Ntoni è, nella serie degli avvenimenti, la scintilla da cui nasce l'incendio che scompiglia la famiglia: fino a dissolverla nella sua stessa identità. Proprio per il peso che ha nel racconto, per l'incidenza che acquista nell'evoluzione degli avvenimenti e per la connessione ineliminabile tra la causa e gli effetti che produce, il primo distacco di 'Ntoni dal mondo coeso dei suoi familiari si isola come l'evento che mette in moto tutte le reazioni successive. Sottrae forza-lavoro alle possibilità già ridotte, obbliga a trovare una via d'uscita per sopravvivere, introduce i germi dell'inquietudine nella comunità solidale intorno alle leggi morali di Padron 'Ntoni. L'«ideale dell'ostrica», attaccata allo scoglio su cui è nata e vive, entra in crisi in maniera sostanziale<sup>5</sup>.

Il primo «distacco» di 'Ntoni è ancor più significativo se si considera che, al contrario dei successivi (la partenza dopo la morte della madre, in cerca di fortuna; l'allontanamento “morale” nel periodo della perdita di dignità che lo porterà dall'osteria sino al carcere; infine l'ultimo, definitivo viaggio verso l'ignoto, nelle pagine conclusive del romanzo), non dipende dalla volontà del giovane: al contrario, è un passaggio obbligato connesso alle leggi della neo-nata nazione italiana, al modo in cui l'unità si proietta sulla piccola e marginale comunità siciliana di pescatori (e sul meridione tutto). Così come gli altri episodi storici che si abatteranno sulla famiglia Malavoglia – la morte di Luca nella battaglia di Lissa, il 20 luglio 1866, durante la terza guerra d'indipendenza, ma anche l'imposizione di nuove tasse sulla successione, sul sale e sulla pece, di cui pure si parla nel romanzo – il processo risorgimentale, nel suo concreto realizzarsi sino all'Unità e poco oltre, scompagina la già precaria e ingiusta condizione (di diseguaglianza e di povertà, certamente) su cui il villaggio si regge, aggiungendo soprusi nuovi agli “antichi”: sul banco degli imputati, nell'aula di tribunale descritta nel quattordicesimo capitolo, sembra insomma di vedere non solo 'Ntoni, per quanto di sua pertinenza e responsabilità, ma anche l'intero processo unitario. Di questa «lacerante dialettica, acuita dalla necessità di riconoscersi nella nuova dimensione della Nazione» ha offerto una raffinata analisi

4. Dell'intenso lavoro sui manoscritti verghiani, parzialmente recuperati negli ultimi decenni, è impossibile rendere conto in questo studio, così come appare sterminata, nella sua autorevolezza, la bibliografia critica su Verga: si rinvia qui alla monografia dedicata allo scrittore siciliano da G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016.

5. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, cit., p. 40.

Michela Sacco Messineo in un contributo di circa un decennio fa col quale, nelle pagine che seguono, istituirò un costante, talvolta implicito, dialogo<sup>6</sup>.

#### 4.1 Storia e destini

Aiutano nella comprensione del rapporto tra il contesto storico e i destini individuali narrati nel corso dei circa quindici anni in cui la vicenda dei Malavoglia si dipana alcuni appunti di lavoro verghiani inseriti da Ferruccio Cecco in *Appendice* all'Edizione nazionale dell'opera. Partiamo da un manoscritto costituito da un bifoglio protocollo fittamente scritto dal titolo *I Malavoglia. Personaggi, carattere, fisico e principali azioni*, pubblicato alle pp. 353-60 dell'Edizione nazionale e qui indicato come *Appendice I.d.* In questi scarni appunti – che offrono rapidi ritratti dei protagonisti del romanzo e presentano sinteticamente le vicende che li riguardano – vengono forniti infatti dettagli di grande interesse relativi tanto al carattere dei personaggi quanto alla collocazione temporale degli avvenimenti. Come ricorda il curatore, all'interno del documento «Le numerose varianti testimoniano un progressivo aggiornamento, anche se molto parziale, a mano a mano che nella stesura del romanzo venivano apportate modifiche all'intreccio<sup>7</sup>. Scopriamo così che, almeno nelle pagine preparatorie, l'inizio della vicenda era stato collocato da Verga nel 1865, cioè due anni dopo quel «dicembre 1863» da cui la narrazione prenderà avvio:

'Ntoni N. 1845. Vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto, in fondo buon cuore, vinto dall'ambiente d'egoismo individuale. In leva di mare il 1865. Lo surroga il fratello nel 1866. [...] Si avvilisce, non lavora più, per migliorare la sua condizione parte per Trieste (1868 Gennajo), torna povero, con dei vizi, prende l'abitudine dell'osteria (1870 Novembre) diventa giuocatore, ubbriacone, ganzo della ostessa, si abbaruffa con il brigadiere, sedotto da Piedipapera e Spato prende parte con loro e Pizzuto ad un contrabbando in cui è ferito Don Michele (1877). È condannato alla galera, – Marzo 1878<sup>8</sup>.

6. M. Sacco Messineo, *I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la "rivoluzione"*, in "Annali della Fondazione Verga", 3, 2010, pp. 347-60, p. 350.

7. F. Cecco, *Introduzione* a Verga, *I Malavoglia*, cit., p. LXXX.

8. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 353.

Sappiamo inoltre da queste carte che Maruzza è nata nel 1829: appena sedicenne alla nascita del primogenito, quando rimane vedova, nel settembre 1865, ha trentasei anni e quando – dopo l'ennesimo, doloroso scontro col figlio maggiore, intenzionato a partire per fare fortuna, al quale dice sconsolata «Mi sento vecchia!» (XI, p. 223) – muore di colera, nell'agosto 1867, ne ha dunque appena trentotto. Dalla stessa fonte apprendiamo che Lia è del 1864, perciò quando, ormai sulla bocca di tutti dopo la linea di difesa adottata dall'avvocato del fratello durante il processo (e cioè che 'Ntoni avrebbe ferito don Michele per motivi d'onore, dato che la sorella minore aveva una tresca con lui), fugge da casa e si perde nella città (XIV, p. 313), ha solo quattordici anni. Troviamo in questi appunti anche una descrizione del capo delle guardie – uno dei personaggi esterni alla famiglia di maggior impatto narrativo, proprio per le sue connessioni col mondo “altro” della grande storia<sup>9</sup> – in cui, oltre alcune incongruenze rispetto alla cronologia adottata nel ritratto di 'Ntoni<sup>10</sup>, è evidente l'intenzione iniziale di attribuire a Mena (e non a Lia) il ruolo di giovane *perduta*:

*Don Michele* brigadiere delle guardie di finanza, Don Giovanni di villaggio, ganzo dell'ostessa [...] tenta sedurre la Zuppidda passeggiando per la viuzza, là però seduce la Mena (1869) s'abbaruffa con 'Ntoni all'osteria, 1869 Gennajo. È ferito nel tentativo di contrabbando, Febbrajo 1869. Per amore della Mena e per bravetteria tenta discolpare 'Ntoni alle Assise. Seduce Mena e la porta a Catania 1860 [sic]<sup>11</sup>.

Questi, insieme agli altri ritratti presenti negli appunti di lavoro, offrono, a uso e consumo del laboratorio verghiano, un “fermo immagine” di esistenze che nel romanzo si presenteranno in continuo movimento, anzi, proprio all'interno di quella «fiumana» del progresso – strettamente connessa alla dimensione storica – che finirà per travolgere i loro destini.

9. A questo proposito Michela Sacco Messineo ha opportunamente ricordato, in quegli anni, l'atteggiamento dei siciliani di «diffidenza verso la classe politica, l'economia, le forze dell'ordine, sentite come estranee in una nazione che, anziché impoverire le forme della diversità, avrebbe dovuto valorizzare la complessità fisiognomica della penisola» (*I siciliani al banchetto della nazione. Verga e la “rivoluzione”*, cit., p. 349).

10. Una per tutte: nella descrizione di 'Ntoni il ferimento di don Michele è situato nel 1877, nella descrizione del capo delle guardie il medesimo episodio è collocato invece nel 1869. Da notare è anche l'evidente *lapsus* finale, che situa la seduzione di Mena [poi Lia] e la fuga verso la città addirittura nel 1860, cioè ancor prima dell'inizio della vicenda. Si tratta, come è chiaro, di oscillazioni che risentono delle prime, del tutto comprensibili incertezze compositive.

11. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 357.

Il secondo manoscritto da prendere in considerazione è quello fatto confluire da Cecco nell'*Appendice I.b* e intitolato *I Malavoglia. Svolgimento dell'azione*, pubblicato alle pp. 347-50 della medesima Edizione nazionale. Il suo contenuto originale è presente in due carte non numerate scritte in inchiostro nero, sia sul *recto* sia sul *verso*. Anche in questo caso, al netto dei numerosi disallineamenti relativi ai nomi di alcuni personaggi e al destino di altri – che fanno intuire uno schema narrativo iniziale in parte diverso da quello sviluppato poi nel romanzo – il documento rivela un'interessante cronologia, un ordito che mette in relazione il tempo apparentemente “fermo” (al più ciclico della vicenda) con quello lineare della macro-storia. In queste pagine tutto inizia nel 1865, coerentemente con quanto stabilito nel precedente documento, e arriva al 1875, con un minimo anticipo rispetto al *terminus ante quem* (1878) della versione del romanzo che andrà alle stampe. Il tempo storico, calendariale e religioso (1865. Partenza di 'Ntoni per la leva; Settembre; martedì 17 settembre Stimate di S. Francesco; Sabato 21 settembre vigilia della solennità dei dolori di Maria Vergine) s'intreccia già in questi appunti al ritmo degli eterni ritorni («Sera al villaggio») e ai luoghi: i quattro *focus* spaziali qui indicati – «pel villaggio», «sul sacrato», «in piazza», «davanti all'osteria» (p. 347) – costituiranno infatti nello svolgimento della storia altrettanti punti di raccolta di consorzierie politiche e gruppi d'interesse spesso in contrasto tra loro. Così, mentre il villaggio è caratterizzato, sin da questa fase, da «interessi diversi col predominio degli interessi materiali», sul sagrato Verga fa dialogare «Padron 'Ntoni; Cipolla; Piedipapera; il figlio della Locca», in piazza situa invece il gruppo di quanti potremmo definire i colti e le “autorità” («il farmacista; Don Giammaria; Don Silvestro; la voce della Signora») e davanti all'osteria «lo zio Santoro; Don Michele; la voce dell'ostessa». La topografia del villaggio è già quasi tutta in questi appunti, che trascurano però i luoghi elettivi delle donne – la stradiciola, il ballatoio, il cortile, la finestra – nonché la marina e la sciara, che riceveranno invece uno *status* di rilievo nel corso della narrazione<sup>12</sup>.

C'è infine un ultimo documento da prendere in considerazione, intitolato *Fondamento dei caratteri locali pei Malavoglia* – riportato nell'Edizione nazionale a p. 351 – e consistente in uno scarso ma esplicativo elenco: se alla voce «Religione» vi si legge infatti «Superstizione, accomodata al tornaconto materiale», la voce «Patria» è seguita da

12. Si rinvia, *infra*, al CAP. 3; per il tema della “finestra” si rinvia nuovamente, *infra*, alla bibliografia indicata nella nota 60 del CAP. 2.

un'unica, lapidaria specifica: «Interesse». Già da questi apparati sembra dunque evidente che porre in rapporto l'avvicinarsi dei fatti storici col tempo calendariale e individuare le loro ripercussioni sulle esistenze narrate rappresenta una delle strade maestre per decodificare la natura dei rapporti tra il «mondo [...] grande» (II, p. 42), da cui gli umili si sentono ignorati e minacciati, e i loro specifici destini.

Al tempo senza tempo, arcaico e consolatorio, al quale si accennava all'inizio appartengono alcuni dei momenti più belli e carichi di pathos del romanzo; valga per tutti il noto, altissimo passaggio relativo ai pensieri di Mena già citato (*infra*, CAP. 3, p. 54).

Come vedremo, gli avvenimenti del romanzo si snodano in quest'alternanza tra tempo *ciclico* (*fiabesco* in alcuni passaggi) e tempo storico o, diciamo meglio, *politico*. Queste opposte "dimensioni", entrambe subite dalla piccola comunità, sono però all'origine di una diversa tipologia di infelicità. Al tempo delle stagioni e del calendario liturgico (caratterizzato dalla circolarità) è connesso un destino di povertà e un'unica prospettiva di sopravvivenza: rimanere aggrappati al proprio scoglio e lavorare "come bestie", avrebbe detto 'Ntoni, in nome dei valori di un tempo. Su questo triste destino si abbatte il tempo lineare e progressivo della storia e della modernità, che introduce nuovi desideri e nuovi bisogni ma non i mezzi per soddisfarli, come ricorda Sacco Messineo<sup>13</sup>, un tempo dagli effetti disgreganti sul circoscritto tessuto sociale di Acì Trezza, riverbero delle sorti, per nulla magnifiche e progressive, del processo unitario nazionale.

Del primo capitolo s'è già detto: basti qui ricordare l'opposizione tra l'incipit, affidato all'indeterminato «Un tempo i Malavoglia» (I, p. 15) e il circostanziato «dicembre del 1863» che vede 'Ntoni partire per la leva. Ancora, è sabato quando la Provvidenza salpa col carico di lupini: mentre padron 'Ntoni, nottetempo, spera che il maestrale non si alzi prima della mezzanotte, per dar tempo a Bastiano, col suo carico di lupini, di «girare» il capo dei Mulini, padron Cipolla ascolta la campana del paese suonare una sorta di malaugurante *de profundis* per la barca e i pescatori: «Dall'alto del campanile caddero *lenti lenti* dei rintocchi sonori» (I, p. 40, c.n.). Sul valore delle ripetizioni la critica si è sofferma-

13. Ancora una volta, rinvio utilmente al contributo di Sacco Messineo (*I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la "rivoluzione"*, cit., p. 353) che a sua volta recupera esplicitamente posizioni espresse da G. Giarrizzo nella sua *Introduzione* al volume *Storia d'Italia. Le regioni v: La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987, p. XXVIII.

ta nel corso degli anni, direi però mai abbastanza, rubricandole sotto la categoria del fiabesco o – nel caso delle riprese a inizio capitolo<sup>14</sup> – della tenuta narrativa: ritengo ci sia dell'altro, e non solo per l'insistenza con cui esse si presentano. Già nelle riflessioni di Mena che aspetta il nonno sul ballatoio, esse si erano mostrate come una presenza importante: «adagio adagio», «camminare e camminare» (II, pp. 42-3), insieme ai già citati rintocchi «lenti lenti», conferiscono infatti alla lettura il ritmo cadenzato dei pensieri dei personaggi.

Nel terzo capitolo, «dopo la mezzanotte» di quella «brutta domenica di settembre» (III, p. 45), quando il vento «s'era messo a fare il diavolo», le indicazioni temporali preannunciano la sciagura del naufragio e marcano la disperazione della moglie di Bastianazzo: «sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara» (III, p. 52), nell'attesa di «quella notte» in cui si consumerà il dramma e su cui la povera donna continuerà a rimuginare per il resto dei suoi giorni, «con un pensiero fisso, che la martellava, e le roscava il cuore, di sapere cos'era successo» (IV, p. 66).

Quando le cose volgeranno al meglio, in quel quinto capitolo in cui si festeggia il fidanzamento della giovane con Brasi Cipolla, il ricordo di chi non c'è più sembrerà riemergere da un punto di vista "altro" (forse quello del narratore), da una voce profonda che, contrapponendo la presenza di tutte quelle persone nella casa del nespolo alla morte di Bastianazzo, «*tempo addietro*», commenterà: «A certe cose ci pensano sempre soltanto i vecchi, quasi fosse stato *ieri*» (V, p. 79, c.n.).

Ha inizio nel sesto capitolo quel costante rinvio delle scadenze per il pagamento dei lupini che segnerà irreversibilmente la vita dei Malavoglia. Infatti «I Morti erano venuti, e lo zio Crocifisso non faceva altro che passeggiare per la straduccia, colle mani dietro la schiena, che pareva il basilisco» (VI, p. 88). Sarà dunque il tempo calendariale, o meglio quello delle festività, dell'eterno ritorno, un tempo che in qualche modo è

14. Le riprese tra fine capitolo e inizio del successivo si presentano per lo più come ragionamenti continuati. Se ne riportano un paio, a titolo di esempio: «- Che disgrazia! Dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quantant'onze di lupini!» (III, p. 54), che verrà sviluppato dall'incipit del capitolo successivo, «Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza» (IV, p. 55); oppure «Alla fine era come andare a spasso» (IX, p. 172), che viene ripreso dall'avvio del nuovo capitolo «'Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni» (X, p. 173). Per un approfondimento rinvio al contributo di Iride Santoro, *Ripetizione e variazione: il caso Malavoglia*, in D. Mastrantonio *et al.* (a cura di), *Repetita iuvant? Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena, in corso di stampa.

sotto la giurisdizione anche dei poveri abitanti di Aci Trezza, a cadenzare le necessità della famiglia e i suoi alti e bassi: la prima concessione arriva poco dopo, quando «Finalmente, per intromissione del vicario, Campana di legno si contentò di aspettare a Natale per esser pagato» (VI, p. 89). In realtà l'intercessione del sacerdote fa capire che intorno alla famiglia di poveri ma onesti pescatori si sta creando una seppur debole solidarietà e che il paese mal avrebbe tollerato (o comunque giudicato) eventuali pressioni sugli sfortunati debitori da parte dell'usuraio, che dunque arriva in breve a ordire il suo piano di riserva: il passaggio (almeno formale) del debito a Piedipapera, proprio per evitare di avere noie, sino a che «la vigilia di Natale venne apposta l'usciera in carrozza pei Malavoglia» (VI, p. 93). Il continuo rinvio del pagamento del debito, di festività in festività, di lavoro agricolo in lavoro agricolo, poi la presa d'atto dell'impossibilità di saldarlo nei tempi imposti dai creditori, infine quella che possiamo definire la necessità morale del recupero della casa del nespolo graveranno così, col loro alternarsi di speranze e di delusioni, sulle esistenze dei protagonisti. «Quello», ovviamente, «fu un brutto Natale pei Malavoglia» e, oltretutto, «giusto *in quel tempo* anche Luca prese il suo numero alla leva» e «quando giunse *più tardi* la notizia che era morto, alla Longa le rimase quella spina che l'aveva lasciato partire colla pioggia, e non l'aveva accompagnato alla stazione» (VII, p. 101, c.n.): nel cuore grande di Maruzza questa non sarà l'unica spina, ma certo la più dolorosa. E anche in questo caso il tempo atmosferico, come già durante la drammatica attesa del marito sulla sciara, gioca un ruolo centrale in un mondo fatto di necessità primarie che – non solo metaforicamente – sottopongono i singoli alle “intemperie” della vita.

## 4.2

## «Il tempo si porta via le cose brutte»

Si accennava poco fa alle alterne sorti dei Malavoglia: è questo il caso di Mena, che passa in breve da promessa sposa del miglior partito del paese a giovane rifiutata e destinata allo zitellaggio. In questa sezione del romanzo si colloca uno dei suoi ricorrenti dialoghi col carrettiere Alfio, suo dirimpettaio, quando la Provvidenza, recuperata e rappezzata, viene nuovamente ammarata, tingendo temporaneamente di rosa il destino della famiglia di pescatori. È proprio lui, che nutre nei suoi confronti un affetto profondo e ricambiato, ad annunciare all'ignara fanciulla, appena diciottenne, che

sarà data in sposa a Brasi Cipolla. Quando la giovane ribatte che il nonno, dunque colui che governa le sorti della famiglia, non le ha detto nulla, egli dà una risposta che utilizza un'espressione centrale nel romanzo – «Ve lo dirà dopo. *Ancora c'è tempo*» (VII, p. 104, c.n.) – che, come vedremo, ricorrerà nuovamente sulle bocche di altri tre personaggi: Nunziata e Alessi, nel momento in cui, ancora adolescenti, si accingono a programmare il loro futuro, e padron 'Ntoni (XII, pp. 246 e 247, ma si veda *infra*).

Nell'ottavo, capitolo di speranza ma anche di addii, è il tempo delle stagioni a segnare l'evoluzione, apparentemente positiva, delle vicende della famiglia, che ha ottenuto la dilazione del pagamento del prestito sino a Pasqua:

*La Pasqua* infatti era vicina. Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichidindia erano di nuovo in fiore. Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra, e ci si venivano a posare le farfalle bianche; fin le povere ginestre della *sciara* avevano il loro fiorellino pallido. *La mattina*, sui tetti, fumavano le tegole verdi e gialle, e i passerì vi facevano gazzara sino *al tramonto*. Anche la casa del nespolo sembrava avesse un'aria di festa [...]. *Era passato del tempo, e il tempo si porta via le cose brutte come le cose buone. Adesso* comare Maruzza era tutta in faccende a tagliare e cucire della roba, e Mena non domandava nemmeno per chi servisse; e *una sera* le avevano condotto in casa Brasi Cipolla [...].

Era *una bella sera di primavera*, col chiaro di luna per le strade e nel cortile, la gente davanti agli usci, e le ragazze che passeggiavano cantando e tenendosi abbracciate. Mena uscì anche lei a braccetto della Nunziata, che in casa si sentiva soffocare (VIII, pp. 138-9, c.n.)<sup>15</sup>.

È dunque il tempo della rinascita della natura (*la Pasqua, una bella sera di primavera*) a fare da sfondo tanto ai preparativi per il corredo della futura sposa, quanto alla scena in cui la giovane darà l'addio ad Alfio, ormai rassegnato all'inevitabile e in partenza per cercare fortuna. Il passaggio – tanto noto da non essere qui rievocato – marca uno stacco significativo, segnando in modo irreversibile il destino di Mena.

Nel nono capitolo la grande storia irrompe di nuovo prepotentemente nella narrazione, in uno degli episodi centrali, quella battaglia di Lissa rievocata, come vedremo, da due marinai reduci che pesa come un macigno sull'intera vicenda e sull'ingiusta morte di Luca, partito per il servizio di leva per assolvere l'obbligo militare che il fratello non aveva voluto portare a termine. In relazione a questa sorta di vergogna nazionale sarà forse utile

15. Come indicato, il corsivo è nostro, con l'unica eccezione di *sciara*, sempre in corsivo nell'Edizione nazionale dell'opera.

ricordare che nel 1867 il Senato italiano aveva costretto l'ammiraglio Carlo Pellion di Persano, comandante in capo della flotta del Regno d'Italia e responsabile della sconfitta, a dimettersi<sup>16</sup>. Una brutta pagina di storia italiana, dunque, che lo scrittore rievoca appena qualche anno dopo i fatti da una prospettiva che getta una luce sinistra sull'intero processo unitario e che denuncia la sua disillusione politica nei confronti del Risorgimento, inevitabilmente condannato al fallimento: si rileggano a questo proposito le pagine della novella *Libertà* (1882), pubblicata appena un anno dopo il romanzo, e il modo in cui la repressione della sommossa di Bronte, «drammatico *de profundis* di qualunque sogno rivoluzionario»<sup>17</sup>, è raccontata, nonché il punto di vista straniato di chi vi partecipa, per poi finire giustiziato<sup>18</sup>. Ma torniamo ai Malavoglia. L'episodio prende le mosse, ancora una volta, da una nuova scadenza del prestito: «il giorno di Pasqua padron 'Ntoni prese quelle cento lire che ci erano nel canterano e si mise il giubbone per andare a portarle allo zio Crocifisso»; questi, però, con l'intenzione di dar seguito al gioco delle parti ordito in precedenza per salvare la reputazione di fronte al paese, lo manda da Piedipapera, il quale infine accetta un nuovo rinvio sino a San Giovanni (24 giugno). Il tempo calendariale, anzi liturgico, continua così a delineare una sorta di *via crucis* del vecchio capofamiglia. «*La sera dell'Ascensione*, mentre i ragazzi saltavano attorno ai falò, le comari si erano riunite di nuovo dinanzi al ballatoio dei Malavo-

16. Dopo avere esitato per diversi giorni, seppur dotato di navi corazzate costruite secondo le più moderne tecnologie, l'ammiraglio aveva infatti cominciato un assedio troppo prudente e quando, infine, aveva affrontato la flotta austriaca (assai meno dotata), aveva dato ordini che non erano stati compresi dalle truppe italiane, composte di marinai provenienti da zone diverse della giovane nazione. Il disonore di cui Pellion di Persano si era macchiato era connesso anche all'abbandono della nave ammiraglia, sebbene per salire a bordo dell'«Affondatore», la prima corazzata a torri della marina italiana, con cui avrebbe tentato di speronare il vascello austriaco «Kaiser».

17. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, cit., p. 38.

18. La rivolta, scoppiata nell'agosto 1860, era stata repressa da Nino Bixio, luogotenente delle truppe garibaldine impegnate nell'impresa dei Mille. La novella verghiana appare a stampa sulla «Domenica letteraria» nel 1882, confluirà nella raccolta *Novelle rusticane* l'anno successivo. Per una documentata ricostruzione della rivolta e delle motivazioni che spinsero Verga a comporre la novella rinvio al contributo di N. Mineo, *Per una rilettura di "Libertà" di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 10, 2017, pp. 63-102; fornisce una convincente analisi dell'evoluzione delle posizioni politiche di Verga il saggio di A. Manganaro, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, ivi, 4, 2011, pp. 58-79. Scrive in particolare lo studioso: «Il grande Verga verista degli anni Ottanta non crede più affatto né alla storia né alla prospettiva finalistica, ottimisticamente fiduciosa nel destino del Risorgimento italiano, che aveva auspicato, retoricamente, concludendo *I carbonari della montagna*» (ivi, p. 74).

glia» e persino Maruzza ha tolto il fazzoletto nero, segno della vedovanza, «perché dove ci sono sposi è di malaugurio portare il lutto; avevano scritto anche a Luca, per dargli la notizia che Mena si maritava» (IX, p. 146, c.n.) e che, infine, a San Giovanni le avrebbero tolto la spadina d'argento dalle trecce. In questa atmosfera carica di novità, proprio mentre si festeggia il fidanzamento, in paese si fa però un gran vociare, preludio di un'irruzione di inaudita ferocia della storia nelle vicende di questi circoscritti destini:

In quel crocchio, invece dell'asino caduto, c'erano due soldati di marina, col sacco in spalla e le teste fasciate, che tornavano in congedo. Intanto si erano fermati dal barbiere a farsi dare un bicchierino d'erbabianca. Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare, e si erano annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati; insomma *un mondo di cose* che parevano quelli che raccontano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania, e la gente stava ad ascoltare colle orecchie tese, fitte come le mosche.

– Il figlio di Maruzza la Longa ci era anche lui sul *Re d'Italia*, osservò don Silvestro, il quale si era accostato per sentire [...]. Ma intanto la Longa non ne sapeva nulla poveraccia! E rideva ed era in festa coi parenti e gli amici (IX, p. 152, c.n.)<sup>19</sup>.

È singolare nel passaggio riportato l'adozione di un'ottica che sembra capovolgere il sistema dei valori: i due reduci narrano infatti di bastimenti «annegati», come se fossero esseri umani, «carichi zeppi» però di soldati, che finiscono dunque per essere equiparati a merce. L'eco patriottica e i principi che avevano animato il Risorgimento italiano e il cammino verso l'unità sembrano così svanire nel racconto di questo episodio della terza guerra d'indipendenza, che i due giovani rendono con dovizia di particolari agli astanti:

– Sì, c'erano anche dei siciliani; ce n'erano di tutti i paesi. Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, non si sente più né *scia* né *vossia*, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovanotti tutti! E con del fegato sotto la camicia. Sentite, quando s'è visto quello che hanno veduto questi occhi, e

19. Il commento al passaggio citato è l'unico punto su cui mi pare di non poter concordare con Michela Sacco Mineo, che interpreta il verbo «Raccontavano» come una forma «impersonale» per «determinare e sottolineare la distanza del mondo di Acitrezza dalla grande storia ad esso estranea» (*I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la "rivoluzione"*, cit., p. 350): il soggetto del verbo in questione è invece a mio avviso chiaramente espresso nel periodo precedente, dove si parla dei «due soldati di marina» che narrano la battaglia e i suoi esiti.

come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna! Questo cappello qui lo si può portare sull'orecchio!

– Il giovanotto aveva gli occhi lustrati, ma diceva che non era nulla, ed era perché aveva bevuto. – Si chiamava il *Re d'Italia*, un bastimento come non ce n'erano altri, colla corazza, vuol dire come chi dicesse voi altre donne che avete il busto, e questo busto fosse di ferro, che potrebbero spararvi addosso una cannonata senza farvi nulla. È andato a fondo in un momento, e non l'abbiamo visto più, in mezzo al fumo, un fumo come se ci fossero state venti fornaci di mattone, lo sapete? [...]

– Dicono che è stato un brutto affare; abbiamo perso una gran battaglia, disse don Silvestro.

Padron Cipolla era accorso anche lui a vedere cos'era quella folla.

– Voi ci credete? sogghignò egli infine. Son chiacchiere per chiappare il soldo del giornale.

– Se lo dicono tutti che abbiamo perso!

– Che cosa? disse lo zio Crocifisso mettendosi la mano dietro l'orecchio.

– Una battaglia.

– Chi l'ha persa?

– Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale.

– Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle; adesso è affare di compare Piedipapera e ci penserà lui; e guardava la casa del nepolo, dove facevano baldoria (IX, pp. 153-4).

La narrazione si intreccia a scambi di battute che rendono con vivacità non solo la scena, ma anche il diverso posizionamento "ideologico" di coloro che compongono il crocchio. E così, mentre la spiegazione dello speziale cerca di ricondurre al senso di appartenenza, al sentimento insomma della nascente nazione la sconfitta bellica, che riguarda dunque «Io, voi, tutti insomma, l'Italia», la sbrigativa risposta di Campana di legno – che prende spunto da un marchiano fraintendimento – frantuma, «trivializza»<sup>20</sup> quell'interpretazione e la riduce all'interesse personale, poiché, a sentir parlare di perdita, l'usuraio crede (teme, in verità) si stia parlando del debito dei Malavoglia. Dal canto loro, i marinai, animati dall'intenzione di rendere il proprio tributo al valore e al coraggio dei loro commilitoni, cercano di rendere l'epicità di quanto hanno vissuto, ma lo fanno a modo loro, utilizzando cioè le similitudini e le metafore più vicine alla loro esperienza di vita e a quella di chi li ascolta: il *Re d'Italia* diventa così «un bastimento come non ce n'erano altri, colla corazza, vuol dire come chi dicesse voi altre donne che avete il busto, e questo busto fosse di ferro, che potrebbero spararvi addosso una cannonata senza farvi nulla» e persino la descrizione

20. Manganaro, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, cit., p. 75.

del grandioso affondamento è condotta attraverso continui paragoni con la quotidianità: «È andato a fondo in un momento, e non l'abbiamo visto più, in mezzo al fumo, un fumo come se ci fossero state venti fornaci di mattone, lo sapete?» (IX, p. 153). Il busto delle donne, le fornaci diventano così correlativi di un'esperienza del tutto nuova e quasi ineffabile, che per essere compresa dagli ascoltatori va ricondotta a un orizzonte noto. Del resto, anche la voce narrante aveva paragonato (si veda la citazione precedente) il racconto di quel «mondo di cose» alla scena di quanti, riuniti in crocchio alla Marina di Catania, ascoltano con attenzione la «storia d'Orlando e dei paladini di Francia». Nel tentativo di spiegare meglio e rendere con maggiore vividezza la scena, il secondo marinaio continua sulla strada segnata dal compagno:

– Ve lo dico io in due parole com'è; raccontava intanto l'altro soldato. È come all'osteria, allorché ci si scalda la testa, e volano i piatti e i bicchieri in mezzo al fumo e alle grida. – L'avete visto? Tale e quale! 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. Poi, alla prima cannonata, e come incomincia il parapiglia, vi vien voglia di ballare anche voi, che non vi terrebbero le catene, come quando suona il violino all'osteria, dopo che avete mangiato e bevuto, e allungate la carabina dappertutto dove vedete un po' di cristiano, in mezzo al fumo (IX, p. 154).

L'altro «giovanotto» arricchirà poi il racconto con la fine della *Palestro*, arsa «come una catasta di legna» (IX, p. 155), con tutti i soldati valorosamente fermi al proprio posto. Il resoconto «alla buona» dell'eroismo di tanti giovani ha lasciato tutti stupefatti e in balia di contrastanti sentimenti: Santuzza ne coglie l'aspetto compassionevole e offre ai marinai un bicchiere di vino, «che devono aver sete, dopo tanta strada che hanno fatto» (IX, p. 155), mentre i *veri* motivi di tanto coraggio sono tutti racchiusi nel breve, amaro scambio di battute tra padron Cipolla e don Silvestro:

– A me mi sembrano tanti pazzi costoro! Diceva padron Cipolla soffiandosi il naso adagio adagio. Che vi fareste ammazzare voi quando il re vi dicesse: fatti ammazzare per conto mio?

– Poveracci, non ci hanno colpa! Osservava don Silvestro. Devono farlo per forza, perché dietro ogni soldato ci sta un caporale col fucile carico, e non ha da far altro che star a vedere se il soldato vuol scappare, e se il soldato vuol scappare il caporale gli tira addosso peggio di un beccafico (IX, p. 155).

Il tempo della storia, l'idea di patria, l'Italia, per dirla tutta, sono categorie tanto astratte da non trovare posto nel circoscritto mondo di Aci Trezza e nelle limitate dinamiche del villaggio, come non ha mancato di rilevare Manganaro: «La grande storia, nel IX capitolo, penetra attraverso l'epica orale di due marinai reduci, ma viene filtrata dall'ottica individuale, non univoca degli abitanti del villaggio. Verga, patriota, unitarista (mai separatista) rappresenta la terza guerra d'Indipendenza come distante, incomprensibile per gli abitanti del villaggio»<sup>21</sup>. Il massimo della partecipazione al processo unitario è infatti l'individuazione di un "noi" che si trova però a battersi contro «nemici» sconosciuti: «Il giorno dopo cominciò a correre la voce che nel mare verso Trieste ci era stato un combattimento tra i bastimenti *nostri* e quelli dei *nemici*, *che nessuno sapeva nemmeno chi fossero*, ed era morta molta gente» (IX, p. 156, c.n.). Qui, nel paesino siciliano, c'è posto al più per un senso di solidarietà che è antico, anzi atavico, avulso dunque dalle sovrastrutture sociali e politiche. In quest'alveo si collocano, come di consueto, le visite delle vicine che, nei giorni successivi, finita la festa e circolata la notizia, passano da Maruzza – di nuovo sulla porta, «come ogni volta che succedeva una disgrazia» (IX, p. 156) – per chiederle se è molto che non riceve lettere da Luca: per questo piccolo mondo, che racchiude ogni orizzonte femminile all'interno del ruolo materno, il tempo della storia non può dunque essere che «disgrazia» e «ruina» (IX, p. 157), perdita assoluta. Sappiamo come evolverà la vicenda: dopo aver peregrinato di ufficio in ufficio, alla capitaneria di porto di Catania suocero e nuora apprenderanno infine da un impiegato la triste sorte del giovane e da quel momento Maruzza, annientata dalla perdita, diventerà devota della Madonna Addolorata, sino a identificarsi con lei.

Ma ecco riaffacciarsi il tempo delle stagioni che, come s'è già notato, per i Malavoglia finisce spesso per coincidere con la scadenza dei debiti: il giorno di San Giovanni è infatti arrivato ma essi non hanno ancora messo da parte l'intera cifra e chiedono una nuova dilazione sperando «di raggranellare la somma alla raccolta delle ulive» (IX, p. 159), che si svolge in Sicilia indicativamente all'inizio dell'autunno. Il commento di Campana di legno a compare Tino è lapidario: «Presto compie l'anno! [...] e non si è visto un grano d'interessi – quelle duecento lire basteranno appena per le spese. Vedrete che al tempo delle ulive vi diranno di aspettarli sino a Natale, e poi sino a Pasqua» (IX, p. 160). In poche

21. *Ibid.*

battute l'usuraio ha così chiuso il cerchio delle proroghe, quelle passate e quelle future, che cadenzano la difficoltà (l'impossibilità) della pur onesta famiglia a onorare il debito, tanto che, infine, nottetempo perché «almeno nessuno li vedeva colla roba in collo» (IX, p. 162), saranno costretti a lasciare la casa del nespolo per trasferirsi nella casetta del beccai, nella vergogna più cupa, accompagnati solo da quel pietoso indiretto libero che esprime mirabilmente i loro pensieri: «e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone» (IX, p. 162). L'avvicinarsi dei lavori agricoli e delle festività segna dunque per i protagonisti un tempo di sconfitte, di obiettivi mancati, nonostante l'impegno profuso nel lavoro e in ogni seppur marginale attività che possa integrare il magro bilancio familiare. Tanto che compare Tino Piedipapera non aveva potuto «durarla a campare d'aria» (IX, p. 163) sino a quel giorno e aveva dovuto rivendere il debito allo zio Crocifisso. La scena dei due creditori che si aggirano con tracotanza per le stanze vuote della casa del nespolo, sotto lo sguardo dolente di padron 'Ntoni, è una delle più amare del romanzo: «Lo zio Crocifisso andava scopando coi piedi la paglia e i cocci, e raccolse anche da terra un pezzo di cappello che era stato di Bastianazzo, e lo buttò nell'orto, dove avrebbe servito all'ingrasso» (IX, p. 163): nell'assenza di *humana pietas* verso i defunti che arriva (più o meno consapevolmente) a disonorarne la memoria, risiede il segnale della profonda divergenza tra l'etica dei Malavoglia e quella dell'usuraio, che coincide in parte con quella del paese. Ma questa pagina fornisce anche la conferma dell'adozione da parte del narratore di un punto di vista solidale con la famiglia, quasi a dispetto, diremmo, delle scelte programmatiche dell'autore, tese verso una sorta di "grado zero" (*ante litteram*) della scrittura<sup>22</sup>: «Il nespolo intanto stormiva ancora, adagio adagio, e le ghirlande di margherite, ormai vizzate, erano tuttora appese all'uscio e le finestre, come ce le avevano messe a Pasqua delle Rose» (IX, p. 163)<sup>23</sup>. La perdita della casa (e dunque della dote) porta con sé la decisione di Brasi Cipolla di mandare all'aria il matrimonio del figlio con Mena, che intanto «s'era rimessa lo spadino nelle trecce da sé stessa, senza dir nulla»,

22. Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982 (ed. or. 1953). Per una convincente analisi del passaggio e del tema rinvio nuovamente a V. Roda, *Verga e le patologie della casa*, Clueb, Bologna 2002.

23. La Pentecoste, che si celebra cinquanta giorni dopo la Pasqua.

mentre la madre «se la covava cogli occhi [...] e l'accarezzava col tono della voce»: eppure, a dispetto degli eventi, e in consonanza con i segnali del percorso di crescita che era stato anche della Maria-capinera all'inizio della sua vicenda, «la ragazza cantava come uno stornello, perché aveva diciotto anni, e a quell'età se il cielo è azzurro vi ride negli occhi, e gli uccelli vi cantano nel cuore» (IX, pp. 163 e 165). Indicativamente per gli stessi motivi va a monte anche il fidanzamento di 'Ntoni con Barbara (ancora non ufficializzato per volere del nonno, che aveva dato la precedenza a Mena), accompagnato da un interessante affondo sulle coeve vicende storiche affidato a 'gna Venera:

Si potrebbe chiudere gli occhi se non aveste nulla, perché siete giovane, e ci avete la salute da lavorare, e siete del mestiere, *tanto più che adesso i mariti son scarsi, con questa leva del diavolo che ci scopa via tutti i giovinotti del paese*; ma se devono darvi la dote per papparvela con tutti i vostri, è un'altra cosa! (IX, pp. 166-7, c.n.)

Lo spregiudicato ragionamento della madre di Barbara Zuppidda – prendendo atto dei nefasti riverberi che l'unità d'Italia ha sulla piccola comunità – fa insomma realisticamente i conti con la carenza di fidanzati determinata dalla leva, che impone dunque un ridimensionamento della categoria di “buon partito”. Il capitolo si chiude sulla rassegnazione del giovane che, dopo aver lavorato sodo tutta la settimana, troverà ristoro solo nel tempo calendariale, sempre uguale a sé stesso, in quelle domeniche in cui «almeno si godeva quelle cose che si hanno senza quattrini, il sole, lo star *colle mani sotto le ascelle* a non far nulla» (IX, p. 171, c.n.).

#### 4.3

### Il tempo sospeso

Nel decimo capitolo si colloca un nuovo, centrale episodio, il secondo naufragio della Provvidenza, che farà dire a padron Cipolla: «Avete visto, che tutte le disgrazie in questa casa arrivano *di notte?*» (X, p. 186, c.n.). Salvati dalle guardie doganali, i pescatori di casa Malavoglia ne escono malconci, soprattutto il vecchio padron 'Ntoni, che rischia la vita e ne esce miracolosamente salvo:

Adesso che il nonno stava meglio, gironzolava pel paese, *colle mani sotto le ascelle*, aspettando che potessero portare un'altra volta la Provvidenza da mastro Zuppidd-

du per rabberciarla; e andava all'osteria a far quattro chiacchiere, giacché non ci aveva un soldo in tasca, e raccontava a questo e a quello come avevano visto la morte cogli occhi, e così *passava il tempo*, cianciando e sputacchiando (X, p. 194, c.n.).

È singolare che l'atteggiamento, la postura fisica del giovane 'Ntoni nei giorni festivi coincida alla lettera con quella assunta dal nonno nei giorni feriali, che in questo momento sono per lui una sorta di tempo sospeso, in attesa che la Provvidenza – rabberciata dalle mani sapienti di mastro Zuppiddu – torni in mare. Quelle «mani sotto le ascelle» sono però per i due pescatori la spia di un diverso stato d'animo e di opposte aspettative: per il giovane, il desiderio che il giorno lavorativo, con la sua *routine*, la fatica, la “galera”, come la definisce, non arrivi mai; per il vecchio, l'attesa di riprendere proprio quella vita di fatica in cui si condensano, ai suoi occhi, i più alti valori della famiglia, quell'etica del lavoro e del pugno chiuso su cui aveva fondato la propria e avrebbe voluto fondare l'altrui esistenza. Ma la condizione dei Malavoglia continua a precipitare e l'undicesimo capitolo vedrà la dolorosa e commovente fine anche di Maruzza, che muore durante un'epidemia di colera nell'agosto 1867: un'altra violenta irruzione del tempo della grande storia, dunque, nella microstoria del villaggio siciliano.

Il dodicesimo è un capitolo di attese, eccezion fatta per l'irreversibile decisione di vendere la Provvidenza. Dopo la morte della madre, 'Ntoni è infatti partito in cerca di fortuna e il nonno non è più in condizione di rimettere in mare la barca e attendere al duro lavoro quotidiano: «Più tardi, *se tornava* 'Ntoni e *spirava* un po' di fortuna in poppa [...] avrebbero comprato un'altra barca nuova, e l'avrebbero chiamata di nuovo la *Provvidenza*» (XII, p. 238, i primi due c.n.). Nell'indulgere verso scelte linguistiche colloquiali (l'utilizzo del modo indicativo) risiede un desiderio attualizzante, di fiducioso avvicinamento del momento, qui solo prospettato, in cui la famiglia avrebbe contestualmente recuperato il figlio maggiore e ripreso le consuete attività lavorative. In questo tempo sospeso rientra a pieno titolo il preannunciato dialogo sul futuro tra Alessi e Nunziata, una sorta di sogno a occhi aperti, ma con i piedi saldamente ancorati a terra, di cui si riporta uno stralcio:

- Mi vorrai per marito quando sarò grande?
- *Ancora c'è tempo*; rispondeva lei.
- *Sì, c'è tempo*, ma è meglio pensarci adesso, così saprò quel che devo fare. Prima bisogna maritare la Mena e la Lia, quando sarà grande anche lei. [...] Bisogna arrivare a comprare la barca; la barca poi ci aiuterà a comprare la casa. Il nonno vorrebbe avere un'altra volta quella del nespolo, e anche a me mi piacerebbe [...]

Noi prenderemo la camera dell'orto, ti piace? [...] Quando tornerà mio fratello 'Ntoni gliela daremo a lui, e noi andremo a stare sul solaio. [...]

La ragazzetta, accoccolata sulla soglia, coi ginocchi fra le braccia, guardava lontano anche lei; e poi si rimise a cantare, mentre Alessi stava ad ascoltare, tutto intento. Infine disse:

– *Ma ancora c'è tempo* (XII, pp. 245-6, c.n.).

Subito dopo padron 'Ntoni, che è nei paraggi e ha sentito cantare la fanciulla, si rivolge alla cugina Anna, vedova, come sappiamo una delle comari più vicine e fedeli alla famiglia, e che come loro deve sbarcare il lunario con la forza delle braccia, al lavatoio, per crescere i figli più piccoli mentre il maggiore, quel Rocco Spatu che diventerà compagno di malaffare di 'Ntoni, conduce un'esistenza da fannullone all'osteria del paese:

Ogni male non viene per nuocere – le diceva padron 'Ntoni. – Forse in tal modo metterò giudizio il vostro Rocco. Anche al mio gli gioverà stare lontano da casa sua [...]; e se arriviamo un'altra volta ad aver delle barche sull'acqua, e a mettere i nostri letti laggiù, in quella casa, vedrete che bello starsi a riposare sull'uscio, la sera [...]. Ma ora tanti se ne sono andati, ad uno ad uno, che non tornano più, e la camera è buia e colla porta chiusa, come se quelli che se ne sono andati avessero portato la chiave in tasca per sempre.

– 'Ntoni non doveva andarsene! Soggiunse il vecchio dopo un pezzetto. Doveva saperlo che son vecchio, e se muoio io quei ragazzi non hanno più nessuno.

– Se comprenderemo la casa del nespolo mentre egli è lontano, non gli parrà vero quando tornerà, disse Mena, e verrà a cercarci qui.

Padron 'Ntoni scosse il capo tristamente.

– *Ma ancora c'è tempo!* Disse infine anche lui, come la Nunziata [...] (XII, p. 247).

Il tempo che sembra incorniciare le speranze dei due giovani è quello in cui la prospettiva naturale dei fatti della vita si ricongiungerà con le loro aspettative, in cui cioè sarà per loro possibile immaginare un futuro in continuità con i valori del passato, quelli su cui da sempre si era fondato il nucleo familiare. E dunque il freno apparentemente posto dalla saggia Nunziata – *ancora c'è tempo* – non è di ostacolo ai loro sogni, anzi, semmai li rafforza, li rende in qualche modo più ponderati e dunque maggiormente realizzabili. Il canto della ragazza funge da spartiacque rispetto a una prospettiva invece dolente, quella di chi, come il nonno e la cugina Anna, guarda al futuro gravato da un carico di timori legati non solo a ciò che esso riserverà (Rocco si rimetterà sulla retta via? 'Ntoni tornerà? si potrà riscattare la casa del nespolo?) ma anche alla lucida consapevolezza che, in ogni

caso, niente sarebbe stato più come prima e che quelli che se ne erano andati non sarebbero tornati. Proprio a partire da questa diversa prospettiva, l'eco istituita dalla ripresa, da parte di padron 'Ntoni, delle parole di Mena – *ma ancora c'è tempo* – si vena di malinconia e di una irriducibile pena per le perdite che troverà il proprio epilogo nell'ultimo capitolo.

## 4.4

## «Ora ogni cosa è cambiata»

Tra le speranze del capofamiglia c'è, lo abbiamo visto, quella del ritorno del nipote, che infatti tornerà, più povero di prima e mortificato dall'insuccesso (siamo ancora nel dodicesimo capitolo): la vergogna per la sconfitta e la buona volontà dureranno però poco ed egli riprenderà ben presto a bigheggionare. Ecco dunque palesarsi un tempo diverso, quello di chi, non avendo nulla da fare, può permettersi di trascorrerlo (di “perderlo”?) chiacchierando «dell'ingiustizia sacrosanta che ci è a questo mondo in ogni cosa» (XII, p. 261): il crocchio che ascolta le parole di 'Ntoni, composto, tra gli altri, dallo speciale e da don Silvestro, finirà per apprezzare la perspicacia del giovane e la sua propensione alla ribellione contro l'autorità, ma non saprà coglierne la matrice profondamente a-politica. Ci penserà lui stesso a chiarire come stanno le cose quando, stanco di leggere i giornali (il «Secolo» e la «Gazzetta di Catania») che lo speciale gli porta per istruirlo, instillandogli idee di rivolta, a chi gli dice che occorre fare la rivoluzione risponde: «E voi cosa mi date per fare la rivoluzione?». L'estraneità agli ideali risorgimentali non avrebbe potuto essere espressa con maggiore schiettezza da chi, con una vita ancora davanti a sé, su quegli ideali avrebbe potuto approntare un nuovo progetto di vita.

Protagonista indiscussa del capitolo successivo è Mena, interamente dedita alla sorella Lia, sempre più bella e ambita: entrambe sono alle prese con una solitudine profonda, connessa al loro essere orfane e povere, nonché alle preoccupazioni derivanti dall'aver saputo dei loschi traffici del fratello maggiore, in seguito ad alcune amichevoli “soffiate” di don Michele. Il quattordicesimo è insomma un capitolo di cupa tragedia, che ruota fondamentalmente intorno al processo, alla condanna di 'Ntoni a cinque anni di prigione e, infine, alla fuga di Lia.

Il quindicesimo, decisivo e ultimo, mette in scena nuovi incontri tra Mena e Alfio, tornato ad Acì Trezza dopo un periodo di lavoro lontano dal villaggio. Il primo, serale, sembra inizialmente coltivare una qualche possi-

bilità di futuro, proprio alla luce di ciò che è irreversibilmente cambiato nel corso degli anni. Mena è ora colei che consola il nonno con i suoi racconti, con i suoi progetti, finalizzati a scaldare il cuore del povero vecchio, e di questo cambiamento di orizzonti Alfio è consapevole<sup>24</sup>: «Vi rammentate quando sono partito per Bicocca? Diceva lui, che stavate ancora alla casa del nespolo! *Ora ogni cosa è cambiata* [...]» (xv, p. 317, c.n.). Anche in paese l'aria è mutata: coloro che, in politica, inneggiavano ai cambiamenti (don Silvestro e compagnia, s'è già detto) battono adesso in ritirata, con grande soddisfazione dei reazionari, che così interpretano gli eventi:

Don Giammaria era trionfante; quell'asparagio verde aveva del coraggio quanto un leone, perché ci aveva la tonaca sulle spalle, e parlava del Governo, pappandosi la lira al giorno, e diceva che se lo meritavano quel Governo, giacché avevano fatto la rivoluzione, e ora venivano i forestieri a rapire le donne e i denari della gente. [...] Ora lo speciale non teneva più cattedra; e quando veniva don Silvestro, andava a pestare i suoi unguenti nel mortaio, per non comprometersi. Già tutti quelli che bazzicano col Governo, e mangiano il pane del re, son tutta gente da guardarsene (xv, pp. 326-7).

Che la posizione del clero (antigovernativa, antiunitaria, a partire dalla definizione di «forestieri» utilizzata per gli italiani provenienti da altre regioni) fosse quella rappresentata dal parroco del paese, Don Giammaria, non stupisce; più interessante nel passaggio riportato è invece il posizionamento del coro del villaggio, forse anche del narratore, che non può fare a meno di rilevare la contraddizione tra la posizione reazionaria del sacerdote e il privilegio di godere del sostentamento economico concesso dallo Stato ai sacerdoti (la lira al giorno, appunto, cui si fa riferimento)<sup>25</sup>.

Si colloca a questo punto della vicenda un ulteriore dialogo fra Mena e Alfio:

Giacché tutti si maritavano, Alfio Mosca avrebbe voluto prendersi comare Mena, che nessuno la voleva più, dacché la casa dei Malavoglia s'era sfasciata, e compar Alfio avrebbe potuto dirsi un bel partito per lei, col mulo che ci aveva; così la domenica ruminava fra di sé tutte le ragioni per farsi animo, mentre stava accanto a lei, seduto davanti alla casa, colle spalle al muro, a sminuzzare gli sterpolini della

24. E ancora all'eterno ripetersi del tempo delle feste religiose e delle sagre è connessa la speranza, che Mena comunica al nonno appunto per consolarlo, che a San Sebastiano avrebbero comprato un vitello da rivendere poi a maggio (xv, p. 322).

25. Il cosiddetto "supplemento di congrua", che integrava i redditi derivanti dal "beneficio" quando questo non era sufficiente al sostentamento del clero.

siepe per ingannare il tempo. Anche lei guardava la gente che passava, e così facevano festa la domenica: – Se voi mi volete *ancora*, comare Mena, disse finalmente; io per me sono qua. [...]

– *Ora* sono vecchia, compare Alfio, rispose, e non mi marito *più*.

– Se voi siete vecchia, anch'io sono vecchio, ché aveva degli anni più di voi, quando stavamo a chiacchierare dalla finestra, e *mi pare che sia stato ieri*, tanto m'è rimasto in cuore. Ma devono essere passati *più di otto anni*. E ora quando sarà maritato vostro fratello Alessi, voi restate in mezzo alla strada (xv, pp. 333-4, c.n.).

Ai segnali del trascorrere del tempo espressi dagli avverbi (*ancora, finalmente, ora...*) e alle notazioni tese a marcare il lungo intervallo cronologico (*più di otto anni*) i due affidano lo sconforto derivante dalla consapevolezza (alla fine condivisa da entrambi) dell'impossibilità di realizzare il loro sogno d'amore. L'ostacolo è però solo apparentemente connesso a questioni anagrafiche, anche se Mena ha ormai ventisei anni e certamente non è più in quella che veniva considerata età da marito. Alla fine sarà lei, nel corso di un successivo incontro, a farsi dolorosamente carico di spiegare quanto il loro matrimonio avrebbe rinfocolato le chiacchiere del paese sulla sorte della sorella, ormai perduta, sino a compromettere la serenità della loro unione: «Non mi fate parlare! Ora se io mi maritassi, la gente tornerebbe a parlare di mia sorella Lia, giacché nessuno oserebbe prendersela una Malavoglia, dopo quello che è successo. Voi pel primo ve ne pentireste. Lasciatemi stare, che non sono da maritare, e mettetevi il cuore in pace» (xv, p. 335). La rassegnazione con cui Mena affronta il proprio destino, da caseruola appesa al muro (ix, p. 166), come la cugina Anna aveva definito le ragazze che non si sposano, è però solo apparente e cela grande determinazione e consapevolezza del ruolo al quale si è consapevolmente votata: è lei infatti (da una prospettiva tutta femminile) a raccogliere l'eredità morale della famiglia, a farsi custode dei suoi valori, ora che anche padron 'Ntoni non c'è più ma che alcuni importanti traguardi sono stati raggiunti: il recupero della casa del nespolo, l'acquisto del vitello e delle galline (proprio come aveva promesso al nonno), la ripresa della pesca.

Come è noto, dei due «vagabondi» della famiglia, che Alessi si tormenta nell'immaginare in cuor suo «per le strade arse di sole e bianche di polvere» (xv, p. 337), uno riuscirà però a tornare, seppure per breve tempo.

Siamo così all'epilogo, che è anche – per dirla manzonianamente, come sarebbe forse piaciuto a Verga – il “sugo” di tutta la storia. La morte del vecchio in ospedale, poco prima che arrivino i familiari a riprenderselo, pesa come un macigno sui “superstiti” e aggiunge dolore al dolore: «Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaino nella scodella, e pensa-

vano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava *scuro scuro*, come se ci fosse sopra l'ombra del nespolo» (xv, p. 336, c.n.). Nell'iterazione (*e pensavano e pensavano*) e nella similitudine visiva generata dai tristi ricordi (*sembrava scuro scuro*) ritroviamo dunque una percezione dolente del destino, una sorta di *sentimento del tempo* (individuale e collettivo) che, se non gioca a favore dei poveri e dei giusti, certamente però rammenda gli strappi. Sul temporaneo ritorno di 'Ntoni la critica ha scritto pagine magistrali<sup>26</sup>: basti qui ricordare che la scena è tutta notturna (e sul ruolo della notte quale apportatrice di sciagure per i Malavoglia si era già espresso don Silvestro). Dopo aver rivisto la casa e appreso (o meglio, intuito) i destini di chi non vede lì, egli prospetta ai fratelli la necessità del suo definitivo allontanamento e, dopo un laconico saluto, trascorre l'intera nottata in piazza, all'aperto, sinché inizia ad avvertire i rumori del nuovo giorno, che indicano che gli abitanti del villaggio stanno riprendendo i ritmi e le consuete attività, acuendo così il senso della sua estraneità:

Così *stette un gran pezzo* pensando a tante cose, guardando il paese nero e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. [...] *Allora* tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. [...] *A poco a poco* il mare cominciò a farsi bianco [...]. *Fra poco* lo zio Santoro aprirà la porta [...]. – *Ora è tempo d'andarmene* [...] (xv, p. 340, c.n.).

È, questo, il *tempo* della riflessione definitiva su costi e benefici delle scelte compiute, e nello squilibrio dei conti – gran parte delle responsabilità sono infatti, come è evidente, a suo carico – 'Ntoni perviene a un'unica certezza, l'impossibilità di tornare a vivere insieme a coloro ai quali ha, certo involontariamente, arrecato sciagure incalcolabili: *un gran pezzo, allora, a poco a poco* rappresentano dunque in quest'ottica altrettante tappe di un itinerario di acquisizione di consapevolezza (di un percorso di formazione?) che trova il proprio scioglimento nell'agnizione finale: «*adesso* che sapeva ogni cosa» (xv, p. 340, c.n.). E quando dice infine a sé stesso «*Ora è tempo d'andarmene*», lo fa per farsi coraggio, ma anche per cercare di saldare il proprio debito con quanti, superstiti e perduti – Bastianazzo, Luca, Mena, Alfio, Alessi, Nunziata, Lia, ma ancor più Maruzza e il nonno – con

26. Rinvio ad A. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le Opere 1870-1900*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 2007 (1 ed. 1995), pp. 217-416 e a R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, ora in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019, pp. 205-22.

“quel” tempo avevano dovuto fare i conti, senza neppure avere l’opportunità – che lui si era invece aggiudicata – di sottrarsi a quel destino.

L’ultima scena dei *Malavoglia* si staglia nel nostro immaginario con una precisione “fotografica” non casuale (come vedremo nell’ultimo capitolo di questo libro), con una potenza visiva che forse nessun’altra pagina del romanzo possiede; qui Verga porta a compimento un distacco irreversibile:

Si tratta di un congedo definitivo da una realtà che si è sgretolata e che, al più, può sopravvivere nelle mitologie accorate dei ricordi perduti. Comincia per l’eroe verghiano una fase nuova. Egli indossa i panni di un protagonista estraneo alla realtà arcaica ed elementare di Aci-Trezza. Staccandosi da questo luogo, che costituisce, agli occhi di tutti i membri della comunità, il correlativo del nido, sta per affrontare peripezie imprevedibili, dentro un mondo ancora sconosciuto, di cui si prepara a fare la prova. [...] ’Ntoni esce dal villaggio, universo senza storia in cui sono sempre vissuti i suoi familiari, e si incammina lungo sentieri inesplorati, che a lui possono essere solo ignoti<sup>27</sup>.

La pur condivisibile riflessione di Palumbo necessita a mio avviso di un correttivo: ’Ntoni avverte l’obbligo morale di allontanarsi proprio per il suo sentirsi *non estraneo* alla realtà elementare di Aci-Trezza e consapevole della inscalfibile validità del modello arcaico. È lui, non adeguandosi a esso e rinnegandone i valori, ad aver annientato l’unica via di salvezza riservata ai «piccoli»: mantenersi uniti, stretti alle origini e ai luoghi. Anche la chiamata in causa dell’elegantissima lettura di questa pagina compiuta da Debenedetti sembra andare nella medesima direzione: ’Ntoni appartiene alla categoria del «personaggio del senza terra» che, nel suo volontario esilio, riattualizza «tutte le leggende degli sradicati, dei senza paese, che una maledizione ha bandito da ogni convivenza nei paesi degli uomini, ha condannato a vagare sul mare»<sup>28</sup>. La forma tragica assunta dal romanzo – tutto costruito su una serie di conflitti (passato-presente, visione etica-visione economica...) – di cui ha scritto Sacco Messineo emerge con rinnovato vigore proprio in queste ultime pagine, che vedono contrapposti, ancora e per l’ultima volta, vecchi e giovani:

Le due generazioni, portavoce di istanze diverse, sono entrambe sconfitte. Né padron ’Ntoni né ’Ntoni sanno immaginare un mondo diverso, che non sia alterna-

27. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, cit., p. 39.

28. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 701.

tivo rispetto al proprio disegno di vita; e anzi chi aspira a cambiare, come il nipote, scambia le differenze d'ambiente (città/paese) per un mondo altro da cui, pure, sarà escluso. Padron 'Ntoni ha però una ideale continuazione nel nipote Alessi, che ricostituisce la famiglia Malavoglia secondo i principi della casa del nespolo. E se 'Ntoni torna a ripartire, dopo essere tornato, convinto di non poter più stare nel paese che aveva abbandonato, il nucleo familiare ritrova una rinnovata struttura familiare coesa e unita da vincoli affettivi altrettanto forti<sup>29</sup>.

In virtù di questa condizione il giovane 'Ntoni appare «personaggio romanzesco e problematico [...] aperto a linguaggi e a verità diverse», eroe moderno in quanto liminare, «sulla soglia»<sup>30</sup>, sospeso tra bene e male e tra vecchio e nuovo, come ha scritto Luperini, ma solo in quanto consapevole che la strada che ha drammaticamente deciso di intraprendere lo condannerà al fallimento. Il finale aperto dei *Malavoglia* offre così sia «il modello di chi è travolto dal nuovo, sia il modello di chi sopravvive al rivolgimento politico mantenendo fede al mondo di valori in cui è stato educato»<sup>31</sup>. Sotto lo sguardo tragico e “politico” di un Verga deluso dagli esiti del Risorgimento e ormai disilluso<sup>32</sup>, il tempo senza tempo dei *Malavoglia*, pur nella congerie di affanni che si è abbattuta sui protagonisti, combatte strenuamente contro un mondo ormai indifferente ai «valori disinteressati dell'etica»<sup>33</sup> e, seppure destinato alla sconfitta, cerca disperatamente di tener testa a quel tempo della storia che – sono parole di Mineo – umilia le «attese dei meridionali» decretando la loro «marginalizzazione» all'interno del processo unitario<sup>34</sup>. Guaragnella ha magistralmente scritto

29. Sacco Messineo, *I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la “rivoluzione”*, cit., p. 359.

30. R. Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, cit., p. 67.

31. Sacco Messineo, *I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la “rivoluzione”*, cit., p. 359.

32. Rinvio per questo aspetto al contributo di Q. Marini, «*Ora che l'Italia è fatta...*». *Risorgimento e romanzo dopo l'Unità*, in A. Nozzoli, R. Turchi (a cura di), *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 373-402. Leggiamo in queste pagine: «La critica letteraria, tutta intenta a dibattere sul canone dell'impersonalità di questo “studio sincero e spassionato” [...] ha sempre un po' trascurato lo sfondo storico e politico: che, pur velato dalla prevalenza della microstoria, c'è ed è quello di un autore già fortemente in crisi con i suoi originali ideali risorgimentali, ossia fortemente “moderno”» (ivi, p. 391).

33. *Ibid.*

34. N. Mineo, *Società politica e ideologia nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in “Annali della Fondazione Verga”, 2, 1985, pp. 5-120, p. 20. Lo studioso continua citando le parole con cui Sidney Sonnino, non un rivoluzionario ma un uomo della destra illuminata, aveva denunciato la situazione: «Le cruento sollevazioni di Pace, di Collesano,

di questo sofferto «pensiero meridiano»<sup>35</sup>, solo apparentemente lontano e distante dalle sensibilità oggi più diffuse, che tuttavia non solo continua a richiedere un interesse storiografico serio, ma probabilmente consegna a noi – immersi con qualche inerzia in un confuso presente – una lezione di singolare intensità, offrendoci una lezione di cultura critica che non dovrebbe andare dispersa.

di Bronte e di molti altri luoghi, dove al grido di *abbasso i sorci* le turbe di contadini davano addosso ai proprietari e a chiunque apparteneva alla classe agiata, avevano un carattere sociale abbastanza spiccato, per essere indizio di un male profondo e che meritava di essere preso in maggior conto. [...] ristabilito l'ordine, conveniva pensare a curare il male nel suo germe, e ciò non fu fatto punto» (L. Franchetti, S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, Tipografia di G. Barbéra, Firenze 1877, p. 463).

35. P. Guaragnella, *Stili di pensiero e di narrazione. Schede verghiane*, in Id., *Le verità di una cultura. Poetiche e retoriche nella letteratura meridionale d'Ottocento*, Loffredo, Napoli 2019, pp. 89-108.



## «Dopo un altro po' di silenzio» Parola e destini nei *Malavoglia*

Il tema che svilupperò nelle prossime pagine riguarda le tipologie di silenzio e di presa di parola presenti nei *Malavoglia* e la loro connessione con l'identità e lo status dei personaggi. Del tema si è occupata Paola Ponti in un articolo di qualche anno fa dall'illuminante titolo «*Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...*». *Parola e silenzio nel destino dei «Malavoglia»*<sup>1</sup>, che fungerà da punto di riferimento. Le domande di fondo alle quali si cercherà di rispondere sono: in che misura la scelta o l'obbligo della parola e del silenzio dipendono dallo status dei protagonisti del romanzo (uomini/donne; giovani/vecchi; poveri/abbienti) e, a seguire, come contribuiscono a determinare il loro destino? Il ragionamento prenderà avvio da una riflessione forse (o meglio, mi auguro) destabilizzante: abbandonando ormai logori stereotipi interpretativi, a me pare che nel romanzo l'alternanza tra parola e silenzio non abbia a che vedere – almeno in un'ottica di macrosistema – con un asimmetrico accesso al discorso di donne e uomini, né con una individuale incapacità dei singoli personaggi in relazione al loro status sociale. L'esercizio del diritto di parola e la scelta del silenzio sono invece correlati al ruolo dei personaggi, al rispetto di regole di comportamento prioritariamente connesse alla loro specifica funzione *in un dato momento* della vicenda e non stabiliscono dati comportamentali acquisiti una volta per tutte: è per questo che, come vedremo, il silenzio delle donne non è sempre (direi meglio, quasi mai) remissivo e quello degli uomini non è sempre (anche in questo caso direi, quasi mai) imperioso e autoritario, e che la presa di parola è per lo più frutto di una scelta ponderata che può nascere anche dalla volontà (dal tentativo?) di interagire col destino individuale, per modificarlo. Poche sono le infrazioni. Il silenzio è insomma nel capolavoro verghiano uno degli elementi di maggior peso nella costruzione dei personaggi (e dei componenti della famiglia Malavoglia in particolare):

1. In "Otto/Novecento", 3, 2005, pp. 7-38.

detto in altro modo, il «silenzio raccontato» e le «infinite possibilità del non detto»<sup>2</sup> animano alcune delle pagine più belle dell'opera e il loro alternarsi con la parola (spesso tagliente, talvolta dolorosamente definitiva) rappresenta una delle modalità in cui si esprime la grandezza del Verga narratore. La questione riguarda l'intero sviluppo narrativo e attraversa i quindici capitoli senza soluzione di continuità, ma trova in alcuni passaggi chiave, sui quali si concentrerà l'analisi, momenti di particolare significatività.

## 5.1

## Il silenzio di Bastianazzo

Il primo capitolo del romanzo pone in un orizzonte d'attesa solo apparentemente consueto la questione del diritto di parola e dell'obbligo al silenzio. La parola di padron 'Ntoni appare da subito, lo sappiamo, autorevole, persino autoritaria; il suo è un parlare per proverbi che intende fornire (e a tratti persino imporre) regole di comportamento, ai nipoti maschi soprattutto. E dunque è tutto un susseguirsi di «soleva dire», «diceva pure» che, nella loro ripetitività, inquadrano le scelte morali ed economiche del piccolo nucleo familiare nell'alveo di una saggezza popolare di cui ormai tutto è stato scritto. L'episodio che dà avvio al capitolo, e al romanzo, è come noto la partenza del primogenito di casa Malavoglia per il servizio di leva, divenuto obbligatorio all'indomani dell'unità italiana. Come ho avuto modo di ricordare (cfr. CAP. 4), si tratta di un distacco foriero di sciagure, riverbero nefasto della grande storia sulla microstoria della famiglia siciliana. Alla centralità attribuita al passaggio dalla critica, da sempre tesa a cogliere i riflessi dell'allontanamento sulla condizione economica dei Malavoglia (per la perdita di forza-lavoro, dato che «le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca», I, p. 21) e sulla personalità di 'Ntoni (che ha così accesso a un mondo "altro" fatto di comodità che inizia ad attrarlo) non ha però corrisposto eguale interesse verso le modalità di reazione dei protagonisti a questo primo distacco. Tra quanti hanno meritoriamente prestato attenzione a questo aspetto c'è il già citato studio

2. Prendo in prestito le due espressioni dal programma del seminario *Raccontare il silenzio*, organizzato per gli studenti delle scuole secondarie dall'Università per Stranieri di Siena, iniziativa alla quale ho preso parte con una lezione dal titolo *Silenzio e parola nei Malavoglia*, ora disponibile al seguente link: [https://drive.google.com/file/d/1f2BZ8mF7p0In\\_nU2lcq3osFpNpgoW5oI/view](https://drive.google.com/file/d/1f2BZ8mF7p0In_nU2lcq3osFpNpgoW5oI/view) (consultato il 10 luglio 2022).

di Paola Ponti, che delle pagine dedicate all'accompagnamento di 'Ntoni alla stazione e all'arezza del ritorno ha scritto: «In questo delicato passaggio, i comportamenti genitoriali alternano fasi di loquacità e fasi di silenzio, ripartendo così nettamente le zone dell'esprimibile in modalità femminili e maschili»<sup>3</sup>. Dell'apprezzamento per l'intervento in questione ho già detto, eppure nello specifico mi sembra di non poter concordare con la sua ipotesi interpretativa, tesa a considerare i gesti della Longa unicamente quali mezzi rappresentativi di istanze protettive di carattere religioso (il dono dell'abitino della Madonna) ed economico (la promessa di invio dei soldi per le lettere, funzionali al mantenimento del rapporto con la casa) volte entrambe a rappresentare modalità di accudimento a distanza tipicamente femminili; né il silenzio di Bastianazzo, al rientro, può essere ricondotto unicamente al riserbo maschile di fronte al possibile affiorare dei sentimenti, come si sostiene nel passaggio che segue: «Ma – il testo lo specifica – il suo silenzio non è dato da indifferenza, quanto dall'istintivo ossequio alla censura maschile dei sentimenti di debolezza e di mancanza. C'è quasi un impedimento fisico che ostacola l'espressione verbale»<sup>4</sup>. L'atteggiamento – sebbene a prima vista supportato dal passaggio in cui si legge «Il nonno, da uomo, non diceva nulla» (I, p. 18) – implica a mio avviso un gioco dei ruoli non pienamente coincidente con quella che definirei la *lectio facilior* di un adeguamento ai ruoli del maschile/femminile. Certamente il «gruppo nella gola» dell'anziano suocero (*ibid.*), che non proferisce parola davanti al dolore della nuora, pare supportare la marcatura “maschile” dei silenzi che accompagnano e seguono la partenza di 'Ntoni; ma, non dimentichiamolo, Bastianazzo sarà esortato a parlare proprio da quel padre che aveva sino a quel momento taciuto (« – Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne può più», *ibid.*). Dunque, il silenzio di Bastiano nel corso dell'episodio che narra la partenza del figlio non è (prioritariamente) connesso al suo essere uomo, e in quanto tale estraneo (forzatamente estraniato, potremmo dire) all'esibizione del dolore – riservata alle sole donne – ma è il silenzio dell'ubbidienza, del riconoscimento dei ruoli, di chi, sebbene ormai adulto, continua a vivere in una condizione di subordinazione al “vero” capofamiglia, al vecchio padron 'Ntoni, che infatti gli dice quando è il caso che parli: il suo essere sempre un passo indietro rispetto alla presa di parola altrui non dipende dunque dal suo es-

3. P. Ponti, «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...». Parola e silenzio nel destino dei «Malavoglia», in «Otto/Novecento», 3, 2005, pp. 7-38.

4. *Ivi*, p. 12.

sere uomo, né da un dato caratteriale (non del tutto, almeno) ma dal suo perenne status di obbedienza al padre, proprio quella condizione che il figlio 'Ntoni non riuscirà mai a far sua, con le conseguenze che conosciamo. Poche pagine dopo il silenzio sarà infatti "postura" condivisa da marito e moglie: quando, dopo cena, si parlerà del «negozio dei lupini», Maruzza rimarrà «a bocca aperta» (e, poco dopo, ancora: «se ne sentiva sempre il cuore nero, *ma non apriva bocca*, perché non era affar suo, e si affacciava *zitta zitta*») mentre il marito, da parte sua, si limiterà a «smoccola[re] la candela *senza dir nulla*» (I, p. 23, c.n.). Neppure quando, alla fine del capitolo, Bastiano si prepara a fare la volontà del padre, a partire cioè col carico di lupini sotto lo sguardo preoccupato di Maruzza, silenziosa sulla riva con la bimba in braccio, le sue ultime parole risponderanno a una volontà personale: saranno piuttosto parole riferite, quelle di Menico, mangiate dal fragore del mare, che egli ripete per affidarle alla moglie in un ultimo atto di generosità: «Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì» (I, p. 24).

## 5.2

## Il silenzio delle comari

L'opportunità di svincolare i personaggi da una loro eventuale propensione alla parola, o al silenzio, è fornita, a mio avviso in modo esemplare, dall'avvio del secondo capitolo, corale. È domenica, gli uomini sostano davanti alla chiesa commentando il tempo, ma «Padron 'Ntoni non pensava ad altro che alla Provvidenza, e *quando non parlava delle cose sue non diceva nulla*, e alla conversazione ci stava come un manico di scopa» (II, p. 27, c.n.): egli, che pure primeggia tra i Malavoglia e in paese per la capacità di pronunciare il detto più adatto ad ogni occasione, pare dunque optare, quando si trova in mezzo ai discorsi degli altri uomini, per un silenzio che denuncia senso di inadeguatezza e incapacità comunicativa. Si colloca nel medesimo capitolo la riprova di quanto sia vero anche il contrario, e cioè la capacità di accesso delle donne, delle ragazze nello specifico, alla parola che rivela senso dell'ironia e ingegno pronto: se la più reattiva e "sveglia" si rivelerà nel tempo la piccola Lia (rinvio per questo al CAP. 3 di questo libro), non può però sfuggire la portata liberatrice dello scambio di battute tra Nunziata e Mena, che fanno un uso disinvolto della parola quando, chiacchierando fra loro, prendono affettuosamente in giro Alfio, preciso

come una donna nelle faccende di casa: «Così, conchiudeva Mena, quando si mariterà sua moglie andrà attorno col carro dell'asino, e lui resterà ad allevare i figliuoli» (II, p. 35).

Del valore dei silenzi che nel medesimo capitolo intercorrono tra Alfio e Mena non tratterò. Silenzi reticenti, silenzi che nascondono sentimenti ineffabili, appartengono infatti alla categoria del tacere per scelta, per pudore e rispetto, e testimoniano la tensione lirica, mi pare già ampiamente trattata dalla critica, che percorre intimamente l'intera narrazione:

- Non ce l'avete il cuore contento voi?
  - Eh! ci vogliono tante cose per avere il cuore contento!
- Mena *non rispose nulla*, e dopo un altro po' di silenzio compare Alfio soggiunse:
- Domani vado alla città per un carico di sale (II, p. 42, c.n.).

Arriviamo così al terzo, capitolo di tragedia: Bastianazzo è in mare col figlio della Locca e col carico di lupini (avariati) presi a credito dallo zio Crocifisso. È una brutta domenica di settembre, il tempo volge al peggio, il mare è in burrasca. In paese l'attenzione di tutti è rivolta, in un misto di commiserazione e curiosità, alla sorte della Provvidenza. Vale la pena riportare il lungo passaggio:

Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo *senza dir nulla*. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla sciara, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette *colla voce tremola* che sapeva di lagrime anche essa. Le comari, mentre tornavano dall'osteria coll'orciolino dell'olio, o col fiaschetto del vino, *si fermavano a barattare qualche parola* con la Longa senza aver l'aria di nulla, e qualche amico di suo marito Bastianazzo, compar Cipolla, per esempio, o compare Mangiacarrubbe, passando dalla sciara per dare un'occhiata verso il mare, e vedere di che umore si addormentasse il vecchio brontolone, andavano a domandare a comare la Longa di suo marito, e stavano un tantino a farle compagnia, fumandole in silenzio la pipa sotto il naso, o parlando sottovoce fra di loro. La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela. Finalmente il più duro o il più compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa. [...] Mentre passavano dinanzi all'osteria, tutti gli avventori si affacciarono sulla porta, in mezzo al gran fumo, e *tacquero* per vederla passare come fosse già una cosa curiosa. [...]

La poveretta che non sapeva di essere vedova, *balbettava*: — 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*. Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e corse a rintanarsi in casa (III, pp. 52-4, c.n.).

Molto opportunamente, Paola Ponti ha evidenziato all'interno di questo episodio (e successivamente in relazione alla notizia della morte di Luca) a fronte della mancanza di parole per comunicare a Maruzza la perdita del marito, prima, e del figlio, poi, la scelta del narratore di operare una sorta di «diffrazione» tra il decesso e la presa d'atto, affidata al trasformarsi del presentimento negativo in certezza inoppugnabile. Più rivelatore di mille parole, addirittura più convincente del gesto del pescatore che la prende per un braccio e la accompagna a casa, l'incedere muto delle comari "annuncia" dunque alla povera Maruzza la vedovanza: quelle mani sul grembo – con posa che comunica vicinanza e commiserazione – sono gesto che trasmette l'ineludibilità della sorte, ma non un atteggiamento rinunciatario. Nell'ambito di quella lotta col destino che accomuna tutti gli abitanti del villaggio – e, aggiungerei, quanti sono travolti dalla fiumana del progresso (i «deboli», i «fiacchi», i «vinti» di cui Verga parla nella *Prefazione*, p. 12) – le «comari» di Acì Trezza non hanno un ruolo da comprimarie, non si sottraggono alla lotta, tantomeno le donne Malavoglia: Maruzza lancia un grido e si chiude in casa, ma affronterà con coraggio e determinazione gli oneri e i doveri che la perdita del marito le imporrà.

### 5.3

#### La parola esibita, la parola taciuta

Nel quarto capitolo parola e silenzi riguardano più che altro la scena corale della visita del morto, dopo i funerali di Bastianazzo:

Alcuni se ne stavano appollaiati sulle scanne, e ripartivano *senza aver aperto bocca*, da veri baccalà che erano; *ma chi sapeva dir quattro parole, cercava di tenere uno scampolo di conversazione*, per scacciare la malinconia, e distrarre un po' quei poveri Malavoglia i quali piangevano da due giorni come fontane (IV, p. 59, c.n.).

Siamo dunque in un ambito fortemente connesso allo status sociale, che in questa circostanza marca la differenza tra quanti hanno accesso alla paro-

la e sanno volerla a fini consolatori e quanti invece, «da veri baccalà che erano», si limitano a un atto di presenza muta. Altra cosa è il silenzio della famigliola, silenzio di sofferenza, di profondo dolore: «padron 'Ntoni [...] non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo rosicasse un pescecane» (IV, p. 62); «Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava e le rosicava il cuore, di sapere cos'era successo in quella notte» (IV, p. 66, c.n.).

Nel sesto la parola continua in vario modo a rappresentare elemento di differenziazione sociale. Così la famigliola, dopo l'incontro con l'avvocato Scipioni per la faccenda del debito e dell'ipoteca sulla casa, torna indietro sopraffatta «da tutte quelle ragioni che avevano, *ruminando e gesticolando le chiacchiere* dell'avvocato per tutta la strada» (VI, p. 96, c.n.): l'utilizzo della metafora zoomorfa marca qui in maniera crudele la distanza sociale tra chi ha studiato e chi, per cercare di comprendere quanto è stato detto, viene paragonato a un bue nell'atto della digestione; e a Maruzza che, rimasta a casa, chiede che cosa ha detto l'avvocato, cerca di rispondere padron 'Ntoni, ma non sa neppure ripetere le parole udite: «- Eh, lui sa dirle le cose; un uomo coi baffi!» (*ibid.*). Il tema tornerà, ma per bocca dello zio Crocifisso quando questi, forzato da don Silvestro a parlare con i Malavoglia del debito, si schermisce per poi concludere: «Io sono come il muro basso, che ognuno ci si appoggia e fa il comodo suo, *perché non so parlare come un avvocato*, e non so dire le mie ragioni» (VI, p. 98, c.n.). Nel settimo la parola è "esibita", anzi strillata dal coro, per via del grande "rumore" sollevato dalle nuove tasse, assumendo così una coloritura politica e antigovernativa. Ma se don Silvestro, fomentando il malcontento, sostiene che «La gente fa bene a strillare con questo governo che ci succhia il sangue peggio di una mignatta» (VII, pp. 116-7), altri preferiscono tenersi a distanza. Tra questi padron 'Ntoni, che dice al nipote di tenersi alla larga dalle chiacchiere della piazza con solidi motivi: «- Tu lasciali dire!», oppure «Tu bada ai fatti tuoi, che tutti costoro gridano ognuno pel suo interesse, e l'affare più grosso per noi è quello del debito»; anche «Alfio Mosca era di quelli che badavano ai fatti propri, e se ne andava tranquillamente, insieme al suo carro, in mezzo alla gente che gridava coi pugni in aria» (VII, p. 117). Tra l'ottavo e il nono la parola (detta o taciuta) ruota per lo più intorno al fidanzamento (e al suo rapido scioglimento) tra Mena e Brasi Cipolla. Affrontano con cautela l'argomento le parole sussurrate da padron 'Ntoni e padron Fortunato per stringere l'accordo tra le famiglie («erano stati qualche volta a chiacchierare sottovoce [...] quando non c'era gente», VIII, p.

127). Sui sentimenti degli unici due innamorati della storia, Alfio e Mena, tanto confabulare ha ovviamente effetti dolorosi: così Mena – che «aveva spesso il cuore nero [...] ora che il nonno era sempre a confabulare con Compare Fortunato» (VIII, p. 127) – risponde col silenzio all'addio che Alfio va a dare alla famiglia dei vicini prima di partire per la Bicocca («– E voi non mi dite nulla, comare Mena? – La ragazza aprì la bocca due o tre volte per dire qualche cosa, ma il cuore non le resse», VIII, p. 141). Nel nono capitolo, durante la festa per il fidanzamento di Mena e Brasi, le già rievocate parole di due reduci recheranno in paese notizie drammatiche: «Il giorno dopo cominciò a correre voce che nel mare verso Trieste c'era stato un combattimento [...]» (IX, p. 156); «– In mezzo a tutte le storie che correvano pel villaggio [...]» (IX, p. 157). La tragedia più cupa si abatterà nuovamente sui Malavoglia con la morte di Luca.

## 5.4

## Il silenzio dei pescatori

Dopo la morte in mare di Bastianazzo, la Provvidenza è stata recuperata e rimessa in sesto e la famigliola si è rimessa al lavoro per saldare il debito con lo zio Crocifisso. Il vecchio pescatore e i due nipoti (ormai solo 'Ntoni e Alessi) sono dunque in mare. La drammatica scena che segue ci racconta la tempesta:

Tutt'a un tratto si era fatto oscuro che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare. Soltanto le onde, quando passavano vicino alla *Provvidenza*, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela; e *nessuno osava dire più una parola*, in mezzo al mare che muggiva fin dove c'era acqua.

– Ho in testa, disse a un tratto 'Ntoni, che stasera dovremo dare al diavolo la pesca che abbiamo fatta.

– *Taci!* gli disse il nonno [...].

All'improvviso il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferrovia, quando esce dal buco del monte, sopra Trezza, e arrivò un'ondata che non si era vista da dove fosse venuta, la quale fece scricchiolare la *Provvidenza* come un sacco di noci, e la buttò in aria. [...]. *Taglia! taglia!* ripeteva il nonno.

– Sacramento! esclamò 'Ntoni. Se taglio, come faremo poi quando avremo bisogno della vela?

– Non dire sacramento! che ora siamo nelle mani di Dio!

Alessi s'era aggrappato al timone, e all'udire quelle parole del nonno cominciò a strillare –Mamma! mamma mia!

- *Taci!* gli gridò il fratello col coltello fra i denti. *Taci o ti assesto una pedata!*
- *Fatti la croce, e taci!* ripeté il nonno. *Sicché il ragazzo non osò fiatare più.* [...]
- Tienti fermo, Alessi!
- Sì, nonno, sì! rispose il ragazzo.
- Che hai paura? gli disse 'Ntoni.
- No, rispose il nonno per lui. Soltanto raccomandiamoci a Dio.
- Santo diavolone! esclamò 'Ntoni col petto ansante, qui ci vorrebbero le braccia di ferro come la macchina del vapore. Il mare ci vince.

*Il nonno si tacque e stettero ad ascoltare la burrasca.*

- La mamma adesso dev'essere sulla riva a vedere se torniamo; disse poi Alessi.
- Ora lascia stare la mamma, aggiunse il nonno, è meglio non ci pensare.
- Adesso dove siamo? domandò 'Ntoni dopo un altro bel pezzo, col fiato ai denti dalla stanchezza.
- Nelle mani di Dio, rispose il nonno.
- Allora lasciatemi piangere, esclamò Alessi che non ne poteva più. E si mise a strillare e a chiamare la mamma ad alta voce, in mezzo al rumore del vento e del mare; né alcuno osò sgridarlo più.
- Hai un bel cantare, ma nessuno ti sente, ed è meglio starti cheto, gli disse infine il fratello con la voce mutata che non si conosceva più nemmeno lui. *Stazitto che adesso non è bene far così, né per te, né per gli altri* (x, pp. 178-81, c.n.)<sup>5</sup>.

Quello al quale il nonno e il fratello riconducono bruscamente Alessi è certamente il silenzio “virile” dei pescatori, la dignità di chi lotta in mare contro il proprio destino (e infatti quando tutto sembra ormai perduto 'Ntoni, col petto ansante, dirà «Il mare ci vince», x, p. 181). Ma la conclusione del drammatico passaggio ci svela anche altro, il motivo più profondo cioè di quella richiesta di silenzio che, nel mare in tempesta, mentre tutti mettono in pratica al meglio la loro esperienza, esprime in parte la volontà (quasi scaramantica) di non attirarsi la disgrazia, ma anche il rispetto per sé stessi e per i propri compagni di sventura, una forma di eroica accettazione del destino, ora che sono tutti «nelle mani di Dio». Come è noto, i pescatori saranno messi in salvo dalle guardie doganali, padron 'Ntoni ne uscirà tanto malconcio da rischiare la vita e, dopo aver lungamente temuto per lui, sarà proprio la parola della piccola, intraprendente Lia ad annunciare a tutto il paese che il nonno è salvo<sup>6</sup>.

5. I corsivi sono nostri, fatta eccezione per *Provvidenza*, così nel testo.

6. Si rinvia al CAP. 3 di questo libro.

## Nell'ora più buia: i capitoli finali

Dell'uso della parola nel capitolo undicesimo del romanzo s'è già scritto<sup>7</sup>. A partire dall'antagonistico rapporto tra la «storia buona» di 'Ntoni e la fiaba della cugina Anna, poi dallo scontro verbale tra Maruzza e il primogenito, sempre più indisponibile a condurre quella vita di stenti e proiettato verso il desiderio/dovere di sollevare sé stesso e i suoi cari dalla miseria, le donne Malavoglia (e quante rientrano nella loro cerchia, tra costoro innanzitutto Nunziata e Anna) dimostrano una capacità di modulare la parola che travalica di molto quanto ci saremmo aspettati a partire dal contesto storico e sociale. Non mi pare perciò condivisibile la linea interpretativa di Donatella Rosa-Doudin, che ha scritto: «Maruzza ci è presentata come una brava massaia che si limita a seguire la volontà del marito e del suocero, come la donna dei silenzi e dell'attesa»<sup>8</sup>: ella è certo capace di silenzi eloquenti in grado di scavare nel mondo interiore dei figli, ma è anche colei che, di fronte al fallimento dei tentativi del suocero – il quale alle parole urlate da 'Ntoni («Voglio che siamo ricchi, la mamma, voi, Mena, Alessi e tutti») «spalancò tanto d'occhi, e andava ruminando quelle parole, come per poterle mandar giù» (XI, p. 216)<sup>9</sup> – non esita a imporre le sue disposizioni al figlio che smania per andare a cercar fortuna: nulla da fare, sinché lei sarà in vita. La sua morte precocissima, nel medesimo capitolo, getterà nel lutto più profondo le figlie e la famiglia tutta: e a 'Ntoni che, ormai svincolato da ogni promessa, si appresta a lasciare Acì Trezza i fratelli non osano rivolgere la parola (quella che connota gli affetti), «come fosse diggià un estraneo» (XI, p. 234). Nel dodicesimo i discorsi, soprattutto quelli del capofamiglia, sono volti alla condivisione delle scelte con i nipoti più grandi: sarà dunque nel corso di un colloquio con Mena che egli deciderà di far fronte alle persistenti difficoltà economiche con la vendita della barca («Allora padron 'Ntoni, dopo averci pensato su un pezzo, col cuore stretto, si decise a parlare colla Mena di quel che doveva farsi oramai. Ella era giudiziosa come sua madre, e non c'era altri in casa per parlarne, di tan-

7. Rinvio nuovamente, *infra*, al CAP. 3.

8. D. Rosa-Doudin, *Silenziose presenze: il versante femminile della famiglia Malavoglia e la centralità della figura materna*, in "Versants", 19, 1991, pp. 95-118, p. 96.

9. A differenza di quanto commentato nell'atto del "ruminare" evidenziato in precedenza, connesso alla difficoltà di comprendere le parole dell'avvocato al quale si erano rivolti per la questione del debito, qui la scelta del verbo indica la difficoltà del nonno ad accettare (digerire) le parole insolenti del nipote.

ti che c'erano prima!», XII, p. 238); ma sono anche discorsi di riconciliazione e di coinvolgimento del nipote quando questi torna a casa, deluso e più povero di prima: «Vuoi che compriamo prima la barca coi denari della casa? Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola» (XII, p. 250); oppure, nel capitolo successivo, di fronte al rammarico del giovane per la consapevolezza finalmente acquisita delle sue responsabilità: «Il nonno non ci capiva più nella camicia dalla contentezza; andava chiacchierando con lui onde provargli come gli volesse bene» (XII, pp. 258-9). Ma la fase di ravvedimento dura purtroppo molto poco, ecco allora le parole di 'Ntoni diventare pietre: «Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, col dorso curvo, ch  le *parole amare* del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena» (XIII, p. 269, c.n.). Nell'ora pi  buia parole e silenzio sono entrambi canali di intesa delle donne di casa Malavoglia con la cugina Anna e con Nunziata: «Le poverette s'intendevano fra di loro appunto per questo, *quando discorrevano* a bassa voce, col capo chino, e le mani sotto il grembiule, *ed anche quando tacevano* [...]» (XIII, pp. 269-70, c.n.). Il capitolo si chiude con gli avvertimenti di don Michele alla famiglia per la cattiva condotta di 'Ntoni: «Aprite bene gli occhi anche voi *a quel che vi dico ora*, comare Mena; e *ditegli pure* che non bazzichi tanto con quell'imbroglione di Piedipapera [...]. *Ditegli questo*, comare Mena, e *ditegli pure* che chi gli d  quest'avvertimento   un amico il quale vi vuol bene» (XIII, p. 273, c.n.): avvertimenti e ammonimenti la cui autorevolezza e importanza Mena non riuscir  a trasmettere al fratello, ma che pure contribuiscono a connotare meno cinicamente la personalit  di don Michele.

Anche della facilit  di parola di Lia sin da piccola e della inspiegabile afasia con cui reagisce nell'apprendere dalla 'gna Grazia quale era stata la linea di difesa dell'avvocato del fratello, processato per il ferimento di don Michele avvenuto nottetempo nel corso di un'operazione di contrabbando, si   gi  ampiamente scritto: il passaggio a un silenzio definitivo   repentino cos  come la notizia della perdita dell'onore per la pubblica attribuzione della tresca col capo delle guardie.

Eccoci cos  giunti al capitolo conclusivo, capitolo di silenzi e di parole non dette che, in maniera ancor pi  convincente rispetto ai precedenti, affida la narrazione degli stati d'animo dei personaggi agli sguardi e alle posture. Padron 'Ntoni vive i suoi ultimi giorni privato di quell'uso della parola su cui aveva fondato la sua autorevolezza. Recita ormai i proverbi come fossero giagulatorie senza senso, sino a diventare lo zimbello del paese; in uno dei momenti di rara lucidit  chiama in disparte Nunzia, sotto il

mandorlo «e pareva dovesse dirle qualcosa di grosso; però *muoveva le labbra senza parlare, e stava cercando le parole*, guardando di qua e di là. – È vero quella cosa che hanno detto di Lia? Chiese infine. – No! Rispondeva Nunziata, colle mani in croce, no!» (xv, pp. 316-7, c.n.).

Alfio, al ritorno dalla Bicocca, passa a salutare i Malavoglia ma trova la famigliola silenziosa e addolorata: «Ora me ne vado, – ripeteva lui, vedendo che non gli dicevano nulla. [...] Mena *continuava a star zitta*» (xv, p. 318, c.n.). Verga colloca in queste pagine anche l'ultima scena corale del romanzo, quell'uscita di scena di padron 'Ntoni sul carro di Alfio il quale, insieme a Nunziata e all'insaputa dei nipoti, conduce il vecchio capofamiglia in un viaggio senza ritorno, verso l'ospedale: è questo l'ultimo momento in cui i Malavoglia, anche se per breve tempo e a loro insaputa, ritrovano la benevolenza del paese, che guarda dolente la misera processione. Proprio durante il doloroso tragitto Alfio rievoca il tempo delle parole e delle voci di quei giorni lontani ai quali è legato un destino incompiuto: «Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo [...], adesso penso sempre a quelle sere là, *quando udivo la voce di voialtre*» (xv, p. 329, c.n.). Il senso di quelle piccole felicità perdute è legato, per Alfio – ma lo vedremo, anche per 'Ntoni, alla fine – a un ricordo uditivo, a quelle rassicuranti voci (femminili) che avevano segnato le ore e i giorni del piccolo villaggio. Un silenzio lungo e imbarazzato tornerà a suggellare l'ennesima richiesta di matrimonio da parte di Alfio a Mena («E così *rimanevano in silenzio* a sminuzzare sterpolini senza guardarsi in faccia», xv, p. 334, c.n.) e si trasformerà infine, nell'ultimo colloquio a noi noto dei due giovani, in un accorato appello all'obbligo del silenzio da parte di Mena, ormai votata all'accudimento dei figli di Alessi e Nunziata:

- Perché non siete più da maritare, comare Mena?
- No! no! – ripeteva comare Mena, che quasi piangeva.
- *Non me lo fate dire*, compar Alfio! *Non mi fate parlare!* (xv, p. 335, c.n.)

Quando, tempo dopo, andranno a prenderlo in ospedale per riportarlo finalmente a casa – finalmente nella casa del nespolo – i nipoti apprenderanno della morte del nonno; lo sconforto sarà grande e magistralmente rappresentato da una sorta di sinestesia già rievocata in questo libro che, comprensibilmente, tende a identificare il buio col silenzio: «Rammenando tutte queste cose lasciavano il cucchiaino nella scodella, e pensavano e pensavano tutto quello che era accaduto, che *sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo*» (xv, p. 336, c.n.).

Eccoci dunque quasi alla fine del nostro percorso. In estrema sintesi, abbiamo compreso che nei *Malavoglia* la presa di parola non è atto che denota sempre alterità rispetto ai valori familiari. Chi parla non si pone necessariamente in una posizione di estraneità ma, al contrario, spesso difende quei valori o, anche contestandoli, ne avverte nel segreto del proprio cuore la fondatezza, l'ineludibilità; abbiamo valorizzato, mi auguro, il silenzio delle donne, che non è sempre un silenzio remissivo: come abbiamo visto nel caso della giovanissima Lia, l'afasia può essere deflagrante e rivoluzionaria al pari della parola, portatrice di un sacrificio estremo per la tutela dell'onore familiare. Ma abbiamo verificato anche la capacità delle donne Malavoglia di assumere su di sé con piena consapevolezza il diritto di parola: quando, dopo la partenza per la leva del primogenito, comare Venera le dice che per i successivi cinque anni dovrà far finta che il figlio sia morto, Maruzza non ci sta: come ha scritto Ponti, il detto "lontan dagli occhi, lontano dal cuore" vale per le innamorate e forse per certe mogli, mai per le madri, la cui natura inconsolabile è espressa in modo magistrale dalla Locca<sup>10</sup> che, seppure dal pozzo nero della sua pazzia, continuerà per l'intero romanzo a urlare il proprio dolore per la morte del figlio; assumendo consapevolmente su di sé tutto quel dolore, Maruzza all'opposto afferma sé stessa e il proprio status di madre oltre e al di sopra di ogni possibilità e capacità maschile, guadagnando così il ruolo di primo piano (e mai, mai di comprimaria) di colei che rivendica eticamente il compito di cura e di referente affettiva.

A questo punto non rimane che mettere a fuoco l'uso che del silenzio fa 'Ntoni nel corso del suo definitivo congedo, il suo dolente ricorrere agli sguardi e alle parole taciute, ma anche la maturazione della sua parola, così diversa rispetto a quella delle rivendicazioni giovanili. Dell'ora più buia di colui che avrebbe dovuto assumere il ruolo di capofamiglia molto è stato scritto, eppure un alone di mistero continua a circondare il significato del suo destino. L'autorevole linea interpretativa di Luperini, come si anticipava, *infra*, nel CAP. 3, ha inteso la sua condizione di personaggio perennemente collocato sulla soglia, e ancor più sul finale, come un accesso alla modernità<sup>11</sup>.

È dello stesso avviso Ponti, che della visita ai suoi e dell'addio scrive:

10. Ponti, «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...», cit., p. 14.

11. R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, ora in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019.

Questo viaggio è certamente un omaggio affettivo, la conferma di un legame mai rinnegato e l'occasione per chiedere scusa [...] ma è soprattutto l'ultimo atto di quella ricerca di alterità che il protagonista ha insistentemente perseguito per tutto il romanzo e che si rende possibile proprio nell'atto di riconoscimento del valore del modello paterno negato." [...] ora che "sa ogni cosa" è un estraneo, in questo è la sua modernità: ha la sua meta dietro le spalle ed è posto sulla soglia tra chi sta dentro (i familiari) e chi sta fuori (i paesani). Il viaggio rituale di addio è una nuova forma di appropriazione che darà i suoi frutti al di fuori della ciclicità ereditaria garantita da Alessi e dalla Nunziata. La sua diversità sta non solo nell'essere sul limitare di due mondi come esule, ma nel compiere il pionieristico viaggio verso l'ignoto avendo fatto proprio il bagaglio sapienziale e affettivo dei padri. [...] La partenza all'alba evoca un inizio più che una fine, sono i primi passi di una maturata alterità, per quanto ancora imprecisa. [...]. Perdendo la protezione dei cari si sottrae alle insidie del "mare amaro". Chi si rassegna si condanna, chi si ribella sperimenta dolorosamente il prezzo della diversità e inaugura un nuovo modo di essere<sup>12</sup>.

Dando continuità alla linea interpretativa privilegiata sin dall'inizio di questo percorso, ritengo invece che Verga non abbia voluto indicare per lui la possibilità di un nuovo inizio dopo lo strappo dai suoi: il suo doloroso, definitivo allontanamento sta lì a segnare la fine di ogni velleità. Per comprendere il dramma di 'Ntoni credo piuttosto necessario posizionarci lì dove ci era stato indicato sin dall'inizio, proprio accanto a lui, nella fiumana del progresso:

*Solo* l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani (*Prefazione*, pp. 12-3, c.n.).

*Solo* da quell'osservatorio, così scomodo ma anche narrativamente privilegiato, è dato capire a pieno il dramma di 'Ntoni, diverso da quello dei suoi. *Solo* collocandoci accanto a lui, guardando, con i suoi occhi, nella stessa direzione – che va dal paese verso il mondo grande come il mare e non, col nostro sguardo retrospettivo, dal mondo e dalla modernità all'indietro – ci è dato capire la sua vera prospettiva. È *solo* una questione di punti di vista, certo, ma sui punti di vista si gioca talvolta la scommessa della grande nar-

12. Ponti, «*Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...*», cit., pp. 37-8.

razione, e di quella verista in modo particolare. Torneremo a parlarne in relazione agli scatti fotografici di Verga, tardivo interesse verso il mondo e parziale compensazione, forse, delle delusioni letterarie.

Ma torniamo ora per un breve, ultimo tratto al romanzo. A casa Malavoglia – nella recuperata casa del nespolo – la vita riprenderà il suo corso secondo i vecchi principi, ma con un indicibile carico di dolore e nuove consapevolezze: protagonisti ne saranno, ciascuno con la propria personalità, Alessi e Nunziata, ma anche Mena, non dimentichiamolo, garante della storia e dei valori familiari, nel nome della madre<sup>13</sup>.

13. Per un'ampia trattazione della tematica in questione da un punto di vista interdisciplinare rinvio a D. Brogi, T. De Rogatis, C. Franco, L. Spera (a cura di), *Nel nome della madre: ripensare le figure della maternità*, Del Vecchio Editore, Roma 2017, esito di un convegno che si è tenuto all'Università per Stranieri di Siena l'11 e il 12 novembre 2015.



## «Un mondo di cose». Verga fotografo

Le fotografie non devono essere in concorrenza con il testo, o delle ovvie illustrazioni, immagini, palesemente dei simboli ottici oppure echi, espressione non di un dato particolare del testo, ma solo archetipo o idea sulla materia trattata<sup>1</sup>.

Henry James a Alvin Langdon Coburn

Occorre riconoscerlo, in apertura di ragionamento, con onestà intellettuale: il rapporto di Verga con la fotografia e, soprattutto, quello della fotografia con la sua scrittura è questione tutt'altro che risolta. Dunque, quella che affido a queste pagine conclusive è una disamina, al più, delle numerose questioni in campo e dei pareri (spesso contrastanti) della critica, nella convinzione, però, che tale tardivo interesse dello scrittore sia in qualche modo correlato alla macro-questione che anima questo libro: l'ipersensibilità verghiana verso i destini individuali dei "vinti" e il loro rapporto con l'etica e la storia.

Di un precoce, implicito interesse dello scrittore catanese per le questioni connesse al punto di vista e all'ottica (narrativa ma anche, conseguentemente, fotografica) ha scritto Matilde Dillon Wanke<sup>2</sup> recuperando un passaggio di una nota lettera inviata a Capuana il 14 marzo 1879:

Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri *da una certa distanza* in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi *l'aspetto di certe cose* non ha risalto che visto *sotto un dato angolo visuale*? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e *sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi*?<sup>3</sup>

1. La citazione presente nel titolo del capitolo è tratta da *I Malavoglia* (IX, p. 152). Sull'interessante rapporto tra Henry James e Alvin Langdon Coburn si veda G. Bologna, *Henry James e Alvin Langdon Coburn. L'autorità dello scrittore e la libertà del fotografo nei frontespizi per la New York Edition*, in "CosMo. Comparative Studies in Modernism", 14, 2019, pp. 137-45.

2. M. Dillon Wanke, *I fotogrammi della memoria da «Nedda» alle «Rusticane» di Verga*, Mucchi, Modena 1994.

3. G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, p. 114, corsivo nostro.

Si tratta di una teorizzazione di fatto, sostiene la studiosa, che in parte torna a smentire la vulgata di un Verga magistrale “esecutore” delle teorie di Capuana (alla quale si accennava in apertura di questo libro) e dall'altra rende noto l'iter metodologico attraverso cui lo scrittore arriva ad attribuire una sorprendente evidenza gestuale e cromatica alle figure che animano le novelle di *Vita dei campi*, così vicine dal punto di vista iconografico a quei contadini, campieri, paesani e paesane che, a partire dalla fine degli anni Settanta egli porrà al centro dei suoi scatti. L'estensione temporale di tale interesse è stata oggetto di diverse ricostruzioni: taluni l'hanno infatti collocata negli anni in cui la scrittura letteraria era presoché ferma, altri invece l'hanno utilmente retrodatata. Scrive a questo proposito Sorbello: «L'attività fotografica di Verga viene di solito a coincidere, nell'immaginario della critica, con la sua ultima produzione, anche se si tratta di una restrizione eccessiva: la prima fotografia è del 1878, l'ultima è stata scattata nel 1911. Si tratta di un arco cronologico così ampio che è possibile supporre, anche se le fotografie attestate si concentrano per lo più nell'ultimo periodo, un rapporto familiare e consueto con l'immagine analogica»<sup>4</sup>.

Come ricordava Giovanna Finocchiaro Chimirri<sup>5</sup>, all'inizio tale attività “dietro l'obiettivo” è stata documentata quasi incidentalmente da De Roberto, che dopo la morte dell'amico e maestro illustra con scatti eseguiti da Verga alcuni suoi articoli, volti a illuminare pagine o opere verghiane, apparsi negli anni Venti del Novecento sulla rivista “La Lettura”, mensile del “Corriere della Sera”<sup>6</sup>. Ma la vera scoperta si colloca molto più tardi, fra gli anni Sessanta e i Settanta del Novecento; di questo iter di valorizzazione ha scritto quasi in presa diretta uno dei protagonisti del recupero, lo storico della fotografia Wladimiro Settimelli, la cui ricostruzione seguire-

4. G. Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma 2008, pp. 15-30, p. 19.

5. G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, Bulzoni, Roma 1977 (11 ed. accresciuta). Si rinvia in particolare al cap. XXII: *XII tavole inedite del Verga fotografo* (pp. 227-54). Sul tema si vedano anche L. Sciascia, *Verismo e fotografia*, in Id., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 161-5; G. Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bognanni Editore, Acireale-Roma 2012.

6. È ad esempio il caso dell'articolo dal titolo *La duchessa di Leyra*, apparso nel fascicolo n. 6 del giugno 1922.

mo quasi per intero<sup>7</sup>. Sin dal 1966 Giovanni Garra Agosta, studioso dello scrittore siciliano, si era occupato della catalogazione dei quasi quattrocento negativi originali, fra lastre e pellicole piane, ritrovati in un armadio di casa Verga, in attesa di una eventuale pubblicazione. Molti degli originali (circa il venti per cento) erano chiusi dentro foglietti autografi sui quali lo scrittore aveva steso le proprie osservazioni, probabilmente con lo scopo di mettere a punto il proprio metodo e superare gli errori “tecnici” compiuti in precedenza. Il materiale utilizzato era di ottima qualità: lastre alla gelatina di bromuro dei Lumière di Parigi e lastre Cappelli di Milano. I formati erano i più comuni (9×12 cm, 10×15 cm, 6,5×9 cm, 18×14 cm) e la loro eterogeneità farebbe pensare che Verga avesse acquistato e utilizzato più di una macchina fotografica. Nella sua casa di Catania venivano ritrovati inoltre manuali fotografici, un paio di guanti da laboratorio, un obiettivo, attrezzi vari e provette di vetro con soluzioni da camera oscura. Poco dopo una *troupe* televisiva diretta da Francesco Casaretti e Michele Novelli filmava alcune foto dello scrittore per una rubrica di attualità culturale e segnalava la loro esistenza a Francesco Crispolti, critico fotografico. Successivamente il Centro Informazioni 3M di Milano, diretto da Marcantonio Muzi Falconi, inviava in Sicilia Wladimiro Settimelli e Fridel Geiger; dall'incontro nasceva la proposta di una mostra che esponeva centotrenta di quegli scatti fotografici: curata dagli stessi Settimelli e Garra Agosta, patrocinata dal Centro Informazioni 3M (che nel frattempo aveva duplicato tutto il materiale fotografico), col contributo di Cesare Colombo e Vittorio Spinazzola, l'esposizione veniva inaugurata nell'ottobre 1970 a Catania per poi spostarsi a Palermo, Roma e Milano. L'iniziativa avrà vasta eco sulla stampa nazionale: articoli usciranno su numerosi quotidiani, tra questi il “Messaggero”, “l'Unità”, “La Sicilia”, “La Nazione”:

Verga fotografo, come Capuana, De Roberto, Zola, Strindberg, Jack London, significa qualcosa che merita attenzione. Cioè il rapporto fra scrittori veristi naturalisti o di taglio epico sociale con la fotografia non fu certamente casuale<sup>8</sup>.

Ecco, la questione irrisolta gira proprio intorno al connubio posto senza alcuna incertezza da Cerrito: è lecito istituire un legame (strutturale,

7. W. Settimelli (a cura di), *Giovanni Verga. Specchio e realtà. 84 foto inedite dello scrittore siciliano. Scelta antologica*, Editrice Magma, Roma 1976. La presentazione di Settimelli si intitola *Storia di una scoperta* (s.n.p.).

8. F. E. Cerrito, *Presentazione*, in Settimelli (a cura di), *Giovanni Verga. Specchio e realtà*, cit., s.n.p.

narrativo, di “ottica”) tra la produzione di Verga e, più in generale, tra gli scrittori realisti e la fotografia? Verga che fotografa la gente di Sicilia condivide i medesimi presupposti intellettuali di Zola che, nello stesso torno di anni, fotografa i diseredati di Parigi, o di Londra che ritrae i poveri dei sobborghi di Londra? Per dirlo con le parole di Settimelli, curatore del volume che “narra” la prima mostra fotografica degli scatti verghiani, il rapporto è stato «organico o casuale»?<sup>9</sup> Non ci sono dubbi, per lui non può che essere stato programmatico, a partire da un coinvolgimento che potremmo definire “di scuola”: innanzitutto, ricorda, maestro di camera oscura fu non solo l'amico Capuana, ma anche l'allievo De Roberto, che nel 1909 pubblicava un libro con splendide foto sulla Sicilia (*Randazzo e la calle dell'Alcantara*)<sup>10</sup>. La fotografia, dunque, quale strumento (più preciso delle parole) per registrare e raccontare la “fiumana” degli sfruttati, dei vinti, nonostante – nota Settimelli – il rifiuto «accademico» della critica verghiana, volta a svalutarne la significatività in relazione alla poetica? Certamente, ed è giusto rilevarlo, molti di questi scatti sono rimasti a un livello diletantistico: volti in primo piano sfuocati, inquadrature sbagliate, fissaggi e lavaggi mal eseguiti che si attenuano solo nelle foto più tarde, dalle quali si intuisce una qualche maggiore padronanza dello strumento e delle tecniche. Eppure alcune delle foto sono di una «bellezza stupefacente», sostiene ancora Settimelli, il quale non esclude che possano aver rappresentato una sorta di stimolo visivo per una ipotetica ripresa del lavoro di scrittura<sup>11</sup>. E dunque, se pure volessimo collocarci tra quanti hanno sostenuto che l'incontro di Verga con la fotografia sia stato casuale, sarebbe in ogni caso doveroso affrontare la questione della pluralità di “prospettive” (mi si passi il gioco di parole) da essa offerte. Difficile, indubbiamente, recuperare con precisione le originarie intenzioni dello scrittore, che potrebbero del resto aver subito una evoluzione nel tempo. Nell'ambito delle molteplici ipotesi, tenderei a escludere forme di banalizzante “rispecchiamento” e documentazione visiva, sorta di intempestivo sviluppo per immagini di quel *Ciclo dei vinti* che rimarrà invece incompiuto, quale testimonianza dunque di una definitiva – ma grandiosa – sconfitta della sua poetica. Verga sembra infatti

9. W. Settimelli, *Ipotesi per una ricerca su “Verismo” e fotografia*, in Id. (a cura di), *Giovanni Verga. Specchio e realtà*, cit., pp. 11-3.

10. Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1909. In precedenza lo scrittore aveva pubblicato *Catania*, una guida artistica con fotografie; nel 1927 raccoglierà gli articoli dedicati alla sua città nel volume *Il patrimonio artistico di Catania*.

11. Settimelli, *Ipotesi per una ricerca su “Verismo” e fotografia*, cit., p. 15.

interessato più alle variabili della “fabbricazione” dell’immagine che agli aspetti “professionali” del fotografare, più al suo valore di recupero temporale (in un’ottica di rapporto fra presente e futuro) che a quadretti con cui tramandare personaggi, ambienti, spazi. Lontano, come si accennava, dal principio monolitico della documentazione, egli lavora per lo più a quelle che Ciccuto ha definito le «coordinate operative»<sup>12</sup> della fotografia, e dunque alla scelta del soggetto, alla definizione del punto di vista e all’effetto, nella ricerca di un equilibrio compositivo/distributivo degli elementi della visione. Entrano innegabilmente in gioco in questa attività le capacità tipiche di un narratore, e dunque l’«antologizzazione»<sup>13</sup> e il principio di manipolazione del visibile, e l’attitudine ad avvalersi – in alcuni momenti della scrittura, soprattutto nelle novelle, come si accennava – «di alcune regole fondamentali che sembrano applicare il metodo trasmesso dalle antiche arti della memoria: valore della diversità, della violenza, del colore, della simmetria»<sup>14</sup> che danno luogo «ad una sorta di concentrazione esistenziale, di autoriflessività psichica, che coinvolge al tempo stesso personaggi e ambiente, individui e natura»<sup>15</sup>. Esito ne sarebbe il manifestarsi di un’attitudine alla contemplazione esistenziale che di fatto sembra attiva, con forza tutta particolare, «proprio all’interno dell’esperimento di figurativizzazione di isolate unità narrative nel quale consiste, in ultima analisi, l’esperienza di Giovanni Verga fotografo»: per dirla con Sorbelli, «Più che di un’estetica converrebbe allora parlare di un’etica dell’immagine: Verga non ha compassione per i suoi soggetti, non crede al mito della sanità dei valori del contado che tanta letteratura campagnola del tempo propugnava, non crede nemmeno alla missione progressista della scrittura, alla sua funzione sociale in senso zoliano. Se tutto ciò lo tiene al di qua del populismo, lo salva anche da quel sentimentalismo fotografico con cui i dilettanti del tempo [...] inquadravano il proletariato come uno degli aspetti più esotici della realtà che li circondava»<sup>16</sup>. Allo stesso modo sembra condivisibile l’idea che «il fotografare (e non la fotografia) o, meglio, una *modalità* derivata dall’invenzione e dalla successiva diffusione di una macchina in grado di fotografare [...] abbia potuto esercitare più che un’influenza, una *suggestione*

12. M. Ciccuto, *Le immagini avverse alla storia (scheda per Verga fotografo)*, in “Italinistica”, 36, 1-2, 2007, pp. 129-31.

13. Ivi, p. 130.

14. Sorbelli, *Due scrittori davanti all’obiettivo: Capuana e Verga*, cit., p. 23.

15. A. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit., p. 398.

16. Ciccuto, *Le immagini avverse*, cit., p. 131.

sul ritmo dello scrivere in alcune narrazioni letterarie del secolo XIX», sino a determinare «una stilistica in grado di rendere un'immagine scritta come *sotto sguardo*»<sup>17</sup>. Di questo (e di molto altro) ha scritto Alberto Asor Rosa in un noto intervento – *Il punto di vista dell'ottica verghiana* – di ormai parecchi decenni fa, poi ripreso e sviluppato più recentemente<sup>18</sup>. In quelle pagine il critico sollecitava riflessioni su “atteggiamenti” della scrittura verghiana che sembrano rinviare all'essenza dell'atto del fotografare, come ha ricordato anche Ajello: tra questi la centralità nella poetica di Verga della distanza, assimilabile alla “messa a fuoco”, o la scelta di un linguaggio dei contrasti che sembra «manovrare il lessico con la ghiera di uno *zoom* per accomodare la “giusta distanza”»<sup>19</sup> o, ancora, la prospettiva di uno sguardo dall'alto (quello che Asor Rosa definisce «effetto Gulliver», o di «rimpicciolimento») che nel suo operare una riduzione prospettica in paese lillipuziano, richiama la funzione riassuntiva dell'immagine fotografica: la capacità cioè di fornire, sebbene ridotta e bloccata (cioè esclusa dal movimento), una determinata realtà in un determinato fotogramma che può così essere osservato meglio nei suoi dettagli generando, sono ancora parole di Asor Rosa, «un realismo compresso, condensato, “inventato”, estremamente soggettivo, quasi lirico e rapsodico, creato da uno che ha avuto la capacità di confondersi tra i suoi personaggi, d'essere, insieme, al di sopra di loro e fra loro, diverso da loro e come loro»<sup>20</sup>.

Contadini in tenuta da lavoro, vecchi paesani coi lineamenti cotti dal sole, facce chiuse e scontrose di “campieri”, bambini dall'aria trasognata nell'abito della festa, matrone corpulente, “galantuomini” col solino candido e il panciotto attraversato dal catenone dell'orologio: il mondo narrativo di Giovanni Verga acquista subito un'evidenza visiva inconfondibile, dalle fotografie che lo scrittore stesso scattò e raccolse in un lungo periodo d'anni. E accanto alla serie dei ritratti le immagini paesaggistiche, i villaggi sparsi per la piana di Catania e su per le falde dell'Etna, la Sicilia ancora appartata ma già percossa dalla “fiumana del progresso”, quale abbiamo imparato a conoscerla in *Vita dei campi* e nelle *Novelle rusticane*, nei *Malavoglia* e in *Mastro don Gesualdo*. Lo straordinario materiale fotografico

17. E. Ajello, *Giovanni Verga. La fotografia della «casa del Nespolo»*, in Id., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2009, pp. 33-47, p. 33.

18. A. Asor Rosa, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Bulzoni, Roma 1975, pp. 721-76, poi ripreso e sviluppato in Id., «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit.

19. Ajello, *Giovanni Verga. La fotografia della «casa del Nespolo»*, cit., p. 34.

20. Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, cit., p. 267.

[...] testimonia anzitutto il suo strenuo attaccamento a quella realtà isolana, che aveva costituito la sua grande scoperta letteraria<sup>21</sup>.

Il lungo passaggio è di Vittorio Spinazzola, che rievoca in apertura del suo ragionamento l'iniziale diffidenza di Verga verso la fotografia che pure, come si ricordava, aveva affascinato molti romanzieri del secondo Ottocento. Non facile agli entusiasmi, ricorda il critico, come tutti i narratori classici Verga aveva posto alla base del suo lavoro «un sentimento del tempo»<sup>22</sup>: di qui, forse, le sue esitazioni a ricorrere a uno strumento viziato da un evidente limite di staticità descrittiva. Eppure anche lui vi si era applicato, anche se soprattutto dopo il 1890, quando il ciclo della sua attività di romanziere era ormai concluso. I risultati, scrive ancora Spinazzola, sono «sorprendenti, tali non solo da offrire un punto di riferimento nuovo per la ricostruzione del suo itinerario intellettuale ma da rappresentare un arricchimento autentico della sua personalità artistica»<sup>23</sup>. Ovviamente Verga, immune da estetismi, non cercava la bella immagine, ancor meno – s'è detto – il documento folcloristico sugli usi e i costumi siciliani. Gran parte delle foto, di cui quelle inserite in queste pagine rappresentano una esigua selezione, è costituita da ritratti: persone di famiglia, dipendenti, popolani vengono ripresi individualmente, oppure all'interno di patriarcali nuclei familiari, talaltra per apparentamenti per sesso (tutti uomini o tutte donne). Come è evidente anche a uno sguardo inesperto, le pose sono spesso convenzionali, l'attenzione agli sfondi è limitata, l'interesse si concentra sui volti, sulle fattezze fisiche nelle quali si cerca di cogliere «la verità di una condizione umana, o diciamo addirittura il segno di un destino»<sup>24</sup>. È questo forse, in tutta la sua realistica tragicità, l'approdo ultimo della visione verghiana della vita: ogni individuo è vincolato alle sue origini, anche se la sorte che gliene ha assegnate non risponde ad alcun criterio di giustizia; e ancora, le aspirazioni al benessere, al miglioramento materiale, pur legittime, si risolvono sempre e comunque in una perdita secca sul piano dei valori morali, mentre il progresso economico e la conseguente ascesa di nuovi ceti sulla scena pubblica rinnovano eternamente il gioco delle parti fra oppressori e oppressi. È ancora all'interno di questo rigoroso pessimismo antistoricistico che

21. V. Spinazzola, *Verismo letterario ed oggettività fotografica*, in Settimelli (a cura di), *Giovanni Verga. Specchio e realtà*, cit., pp. 16-7, p. 16.

22. *Ibid.*

23. *Ivi*, pp. 16-7.

24. *Ivi*, p. 17.

si vanifica l'energia dinamica originaria della narrativa verghiana, quella fede eroica nel lavoro che padron 'Ntoni aveva strenuamente difeso, a costo di enormi sacrifici personali e familiari, unico mezzo attraverso cui è concesso a ciascuno vivere coerentemente e sino in fondo il proprio destino (per quanto ingiusto) e attribuire un significato di responsabilità personale alle scelte di cui si compone la sua «faticata esistenza»<sup>25</sup>. Proprio quando questo sistema (e insieme le più profonde istanze della sua scrittura) è al tramonto, nel momento in cui lo scrittore acquisisce la consapevolezza che «il molto» che aveva “sognato” (anche il verbo è verghiano) sarebbe rimasto «radioso e amaro fantasma nel mancato proposito»<sup>26</sup>, Verga inizia dunque a mostrare interesse per gli esercizi fotografici, riscoprendo da una prospettiva nuova il significato inesauribile di verità racchiuso nella potente concretezza del nuovo mezzo, inscindibile dalle singole persone e già presente nel romanzo nella forma di «fotogrammi disordinati, che urtati dalla lettura talvolta sembrano fluire in una brevissima cinematografia» di cui, a titolo esemplificativo, si riporta il dolente passaggio dei *Malavoglia* efficacemente citato anche da Ajello:

Mentre lo conducevano in caserma, legato peggio di Cristo anche lui, e gli portavano dietro don Michele, sulle spalle delle guardie, andava cercando cogli occhi dove fossero Cinghialenta e Rocco Spatu. – L'hanno scappata! – diceva fra di sé; non hanno a temere più di niente, come Vanni Pizzuto e Piedipapera che dormono fra le lenzuola a quest'ora. Soltanto a casa mia non dormono più, dacché hanno udito le schioppettate. Infatti quei poveretti non dormivano, e stavano sulla porta, sotto la pioggia, come se avesse parlato loro il cuore; mentre i vicini, si voltavano dall'altra parte, e tornavano a dormire, sbadigliando: – Domani sapremo cos'è stato (XIV, p. 302).

E allora, in conclusione, occorre forse rivolgere uno sguardo “rinnovato” a quegli scatti «nudamente icastici»<sup>27</sup> eppure così familiari allo studioso dei *Malavoglia*, al quale sembra di averli avuti sempre davanti agli occhi

25. *Ibid.*

26. Il bellissimo passaggio è tratto dal dolente articolo che Verga scrisse all'indomani della morte dell'amico Luigi Capuana, avvenuta il 29 novembre 1915; vale la pena riportarlo per intero: «A Capuana, cui mi legò fraternità di vita e d'intenti nei giorni più lieti di lavoro alacre e di fervide aspirazioni, devo il tributo della riconoscenza del poco che arrivai a rendere di quelle tendenze, e del molto che sognai ancora e rimase, ahimè, radioso e amaro fantasma nel mancato proposito» (G. Verga, *Luigi Capuana l'artista e l'uomo*, in “Giornale dell'Isola”, 30 novembre 1915).

27. Spinazzola, *Verismo letterario ed oggettività fotografica*, cit., p. 17.

della mente nel corso della lettura del romanzo, senza sottrarci al dovere di fare i conti col loro potere di sintesi, in grado di rendere la somma di circostanze ambientali e di esperienze particolari di cui ogni individuo si compone. Passi per gli adulti in essi raffigurati, ma se anche la bimbeta che compare nella copertina di questo volume ci appare al riparo da qualsiasi forma di compiacimento elegiaco, allora dobbiamo allo sguardo del pur esordiente fotografo “dilettante” molto più di quanto avremmo ipotizzato: la volontà – scrive condivisibilmente Spinazzola – di allineare una galleria di personaggi pienamente rispettati nella dignità autonoma del loro essere, come il canone della “impersonalità” verista imponeva. È così che «i migliori di questi ritratti hanno la perentorietà di una definizione di carattere, sociologicamente scrupolosa; e assieme assumono la suggestione emblematica di una maschera, che fissa una volta per tutte il segreto vitale di una irripetibile presenza umana»<sup>28</sup>. In queste fotografie – passione concentrata e tardiva nel percorso artistico dello scrittore siciliano – si colloca insomma con evidenza il senso di destini personali e collettivi strappati a scopo salvifico al fluire degli eventi, soprattutto di quelli storici che, come le trame dei capolavori di Verga testimoniano, non possono che apportare sciagure. Nelle immagini sottratte per un attimo al tempo storico (del quale è sempre bene diffidare, come *I Malavoglia* insegnano), il narratore verghiano ha trovato dunque il modo per liberare le figure dei suoi popolani dal movimento incessante del progresso, dalla «fiumana» che tende a travolgerle, indipendentemente dal loro status sociale: nella minima porzione di tempo catturata dalle fotografie, nei loro occhi pieni di incertezze e di interrogativi, ma anche di determinazione e di sfida, il futuro – a mo’ di parziale riscatto sociale – riesce persino ad apparire una strada piena di possibilità.

28. *Ibid.*



# Indice dei nomi

- Ajello Epifanio, 132 e n, 134  
Albertazzi Silvia, 128n  
Aleardi Aleardo, 32  
Alfieri Gabriella, 20, 86n  
Amigoni Ferdinando, 128n  
Asor Rosa Alberto, 12 e n, 23n, 24 e n,  
32n, 33n, 34n, 57n, 63n, 67 e n, 106n,  
131n, 132 e n  
Assing Ludmilla, 32 e n  
Austen Jane, 36  
Aymard Maurice, 90n
- Balzac Honoré de, 35  
Barberi Squarotti Giorgio, 85n  
Barthes Roland, 99n  
Battistini Andrea, 34n  
Benjamin Walter, 58, 59 e n, 60  
Bixio Nino, 94n  
Bologna Gabriella, 127n  
Borsellino Nino, 46n  
Bosco Salvina, 11n  
Brogi Daniela, 125n
- Cacciaglia Norberto, 55n  
Cafici Giorgia, 20  
Campailla Sergio, 52n  
Capuana Luigi, 9, 15, 20, 26, 32 e n, 128  
e n, 129-30, 131n, 134n  
Carrer Luigi, 40  
Casaretti Francesco, 129  
Cecco Ferruccio, 17, 25 e n, 26, 56n, 87,  
87n, 89
- Cerrito Francesco E., 129 e n  
Ciccuto Marcello, 131 e n  
Coburn Alvin Langdon, 127 e n  
Colombo Cesare, 129  
Contini Gianfranco, 11n, 85n  
Crispoliti Francesco, 129  
Crocchi Giovanni, 29-30n
- Dall'Ongaro Francesco, 30 e n, 32 e n,  
38 e n, 39 e n, 40 e n  
Debenedetti Giacomo, 107 e n  
De Gubernatis Angelo, 37, 39n  
De Mejer Pieter, 13, 27 e n  
De Roberto Federico, 30 e n, 32 e n,  
128-30  
De Sanctis Francesco, 32, 38  
Diderot Denis, 40  
Dillon Wanke Matilde, 27n, 127 e n  
Donna Giovanni, 39n, 40n  
Dostoevskij Fëdor, 32n  
Dumas Alexandre, padre, 35  
Dumas Alexandre, figlio, 35
- Farina Salvatore, 26  
Finocchiaro Chimirri Giovanna, 25n,  
33n, 56 e n, 71 e n, 73, 75, 76n, 81n,  
128 e n  
Fioretti Daniele, 16  
Flaubert Gustave, 35  
Franchetti Leopoldo, 109n  
Freud Sigmund, 36  
Fucinato Arnaldo, 40

- Galilei Galileo, 12  
 Gambacorti Irene, 31 e n, 32, 35n, 38n,  
 41n, 43n, 47n, 53n  
 Garra Agosta Giovanni, 129  
 Gautier Théophile, 40n  
 Geiger Fridel, 129  
 Ghidetti Enrico, 108n  
 Giarrizzo Giuseppe, 90n  
 Goethe Johann Wolfgang von, 36  
 Grossi Tommaso, 40  
 Gualdo Luigi, 85n  
 Guaragnella Pasquale, 108, 109n  
 Guastella Serafino Amabile, 22  
 Guida Patrizia, 48n
- Imbriani Vittorio, 32  
 Inglese Giorgio, 16
- James Henry, 127 e n
- London Jack, 129, 130  
 Luperini Romano, 22 e n, 27 e n, 70 e  
 n, 106n, 108 e n, 123 e n
- Manganaro Andrea, 61n, 94n, 96n, 98  
 Marini Quinto, 16, 30 e n, 108n  
 Marino Salomone, 22  
 Martini Ferdinando, 37n  
 Marx Karl, 32n  
 Mastrantonio Davide, 91n  
 Mazzini Giuseppe, 32n  
 Melis Rossana, 55, 56n, 59 e n, 69 e n,  
 70n, 71n  
 Merola Nicola, 23n  
 Mineo Niccolò, 94n, 108 e n  
 Miszalska Jadwiga, 41n  
 Monastra Rosa Maria, 48n  
 Moretti Franco, 14, 36 e n, 42n, 45 e n,  
 50n, 52 e n, 54n  
 Muscariello Mariella, 22 e n, 55n, 76n  
 Musumarra Carmelo, 11n, 30n, 40 e n,  
 45 e n, 52n, 53n, 55n  
 Mutti Roberto, 19
- Muzi Falconi Marcantonio, 129
- Neiger Ada, 55n  
 Niceforo Nicola, 32  
 Novelli Michele, 129  
 Nozzoli Anna, 108n
- Padula Vincenzo, 40  
 Palumbo Matteo, 85n, 86n, 94n, 107,  
 107n  
 Papini Maria Carla, 16  
 Patrizi Giorgio, 15, 16n, 26 e n, 27  
 Pautasso Sergio, 17, 30n, 43n  
 Pavese Renzo, 55n  
 Pellion di Persano Carlo, 94 e n  
 Percoto Caterina, 30 e n, 39 e n  
 Perrone Giuseppe, 32  
 Petronio Giuseppe, 33 e n  
 Pitrè Giuseppe, 22  
 Ponti Paola, 63 e n, 111, 113 e n, 116, 123  
 e n, 124n  
 Prati Giovanni, 32
- Ragone Giovanni, 34 e n  
 Raimondi Ezio, 34n  
 Rapisarda Santo, 22  
 Rapisardi Mario, 32  
 Raya Gino, 26n, 41n, 127n  
 Riccardi Carla, 29n  
 Roda Vittorio, 48n, 99n  
 Rosa-Doudin Donatella, 120 e n  
 Russo Luigi, 30 e n
- Sacco Messineo Michela, 87 e n, 88n,  
 90 e n, 95n, 107, 108n  
 Salluzzo Mariano, 32  
 Santamaría Villaroya Andrea, 41n  
 Santoro Iride, 91n  
 Sanvittore Gaetano, 41n  
 Sapegno Natalino, 29n, 132n  
 Schwarzenberg Charlotte, 32  
 Sciascia Leonardo, 129n  
 Scrivano Riccardo, 33n

INDICE DEI NOMI

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| Settimelli Wladimiro, 128, 129 e n, 130<br>e n, 133n | Torraca Francesco, 21 e n    |
| Sonnino Sidney, 108n, 109n                           | Treves Emilio, 26, 34, 38-40 |
| Sonzogno Edoardo, 34                                 | Turchi Roberta, 108n         |
| Sorbello Giuseppe, 128n                              |                              |
| Spignoli Teresa, 16                                  | Ubryk Barbara, 41            |
| Spinazzola Vittorio, 129, 133 e n, 134n, 135         | Verdino Stefano, 30n         |
| Strindberg Johan August, 129                         | Villari Pasquale, 32, 38     |
| Sue Eugène, 35                                       |                              |
|  | Zaccaria Giuseppe, 36n       |
| Tarchetti Iginio, 38                                 | Zola Émile, 129-30           |
| Tellini Gino, 38 e n, 85n                            | Zuccarelli Alessandra, 16    |
| Tofano Eldorado, 41                                  |                              |

