

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 4

I MALAVOGLIA

Atti delle “letture sceneggiate” (Catania, Aci Castello,
Aci Trezza, Vizzini, giugno-dicembre 2022)
tenutesi in occasione del Centenario della morte
di Giovanni Verga

a cura di
Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro

Fondazione Verga - Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 4



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-247-9

Finito di stampare nel novembre 2023

da Photograph - Palermo

I MALAVOGLIA

Atti delle “letture sceneggiate” (Catania, Aci Castello,
Aci Trezza, Vizzini, giugno-dicembre 2022)
tenutesi in occasione del Centenario della morte
di Giovanni Verga

a cura di
Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

PRESENTAZIONE	
Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro	9
CAPITOLO I	
1. lettura storico-critica a cura di Antonio Sichera	11
2. lettura linguistica a cura di Pietro Trifone	25
CAPITOLO II	
a cura di Mario Tropea	35
CAPITOLO III	
a cura di Giuseppe Polimeni	53
CAPITOLO IV	
a cura di Antonio Di Silvestro	69
CAPITOLO V	
a cura di Rosa Maria Monastra	81
CAPITOLO VI	
a cura di Carla Riccardi	89
CAPITOLO VII	
a cura di Rosalba Galvagno	99

CAPITOLO VIII	
a cura di Donatella La Monaca	113
CAPITOLO IX	
a cura di Lucinda Spera	129
CAPITOLO X	
a cura di Flora Di Legami	143
CAPITOLO XI	
a cura di Felice Rappazzo	155
CAPITOLO XII	
a cura di Rosaria Sardo	175
CAPITOLO XIII	
a cura di Rosario Castelli	191
CAPITOLO XIV	
a cura di Marina Paino	205
CAPITOLO XV	
a cura di Andrea Manganaro e Gabriella Alfieri	215

PRESENTAZIONE

Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro

Dal 2011 la Fondazione Verga ha adottato la modalità delle letture sceneggiate di opere narrative affidate all'interpretazione di attori e attrici, intercalata ai commenti di letterati, storici, linguisti e filologi: l'intento è di proporre a un pubblico esteso una comunicazione più diretta dei testi veristi, superando gli schematismi legati al sapere scolastico. I risultati finora raggiunti denotano una sicura valenza sociale e culturale per l'iniziativa, grazie a una formula che assicura un approccio innovativo e immediato ai testi, sia sul piano linguistico che su quello dei contenuti. La lettura sceneggiata si rivela altresì una proficua modalità di impostare il rapporto ricerca-divulgazione, perseguendo importanti obiettivi: 1) valorizzare e approfondire la valenza artistica del testo, grazie all'ascolto dal vivo, che suggerisce nuove implicazioni ermeneutiche; 2) recuperare la dimensione orale del testo attraverso la viva voce degli interpreti e l'accompagnamento musicale, basato su melodie d'epoca.

Durante la pandemia, l'iniziativa è stata realizzata attraverso rappresentazioni audiovisive trasmesse mediante i canali internet, che consentono di recuperare integralmente la potenzialità didascalica della recitazione.

*Inizialmente le letture sceneggiate hanno riguardato testi di novelle di Verga, Capuana e De Roberto. Nel 2022, in occasione del centenario della morte di Verga, e, con ideale raccordo al 140° anniversario dalla pubblicazione de *I Malavoglia* (1881), che non si era potuto celebrare a causa del perdurare dell'emergenza sanitaria nel 2021 – si è dedicata l'iniziativa alla lettura integrale del romanzo. I quindici capitoli sono stati oggetto di una lettura recitativa affidata ad attori e attrici del "Teatro della città", e sono stati commentati da studiosi e studiose di varie università italiane; Anselmo Petrosino ha curato l'accompagnamento musicale. L'iniziativa ha avuto carattere itinerante, svolgendosi nelle sedi più rappresentative della figura e dell'opera di Giovanni Verga: Catania, Acitrezza, Vizzini: da giugno a dicembre il capolavoro*

verghiano è stato letto e commentato dinanzi a un pubblico esteso e variegato, che ne ha potuto apprezzare la sintassi ritmata e la semantica orchestrata tra lettera, figura e simbolo.

Il volume riflette fedelmente l'andamento delle letture, alternando i passaggi salienti di ciascun capitolo con i commenti degli esperti. Per meglio evidenziare simile impianto interpretativo, si sono stampati in corsivo i brani del romanzo, e in tondo i commenti. Nel caso di commenti a più voci, si è fatto precedere il nome di chi di volta in volta commentava le diverse sequenze.

Ci auguriamo che queste pagine riescano a rendere almeno in parte l'intensità e la 'magia' dell'esecuzione che riproducono. Le proponiamo ai docenti come fonte e strumento di azione didattica e a tutti come un'occasione di lettura o rilettura innovativa e inedita.

Catania, novembre 2023

CAPITOLO I

lettura storico-critica a cura di Antonio Sichera

Introduzione

Il primo capitolo dei *Malavoglia* rappresenta il punto di approdo di un lungo travaglio, iniziato nel 1874 con la stesura originaria del “bozzetto” intitolato *Padron 'Ntoni*. Situato dopo la stesura di *Nedda*, il primo, brevissimo nucleo del romanzo testimonia la ferma determinazione verghiana a passare da una forma della scrittura letteraria (che potremmo chiamare ‘romantica’, pur in maniera grossolana) a una forma nuova, inedita, per la quale sono necessari – e la metafora non è inappropriata – i dolori del parto. Si tratta infatti di una ricerca che coinvolge il genere, la lingua e il senso dell’agire testuale, dell’atto stesso del narrare.

Negli anni che vanno dal 1874 al 1880 – anno in cui il romanzo troverà un assetto ormai molto vicino a quello definitivo, prima delle revisioni finali e della decisiva correzione delle bozze di stampa di Treves in quel fatidico 1881 – Verga è in cerca in primo luogo di un modo nuovo di raccontare il mondo. Per quel che riguarda *I Malavoglia*, ciò comporterà, dal punto di vista delle dimensioni, un passaggio dal bozzetto-novella al romanzo vero e proprio. Ma al di là della progressiva espansione del testo, della sua interna lievitazione, la tensione intima dello scrittore catanese sarà volta al rinvenimento quasi abissale di un modo di narrare che fosse in contatto con le sorgenti stesse del racconto. Come a dire che, mentre scrive *I Malavoglia*, Verga tenta in verità di riconnettersi con quello spazio ideale in cui le donne e gli uomini di un tempo altro, collocato prima della scrittura e della letteratura stessa, creavano lo sfondo della vita comunitaria, il tessuto della tradizione, attraverso il racconto orale degli antichi, il gesto fondativo

dei cantori. È questo il senso profondo della cosiddetta impersonalità: raggiungere il luogo archetipico in cui l'identità e il punto di vista di un soggetto non hanno alcun rilievo né alcuna incidenza. Era un evento musicale quello che riuniva le società primordiali, il *medium* di un passaggio, il divenire parte di un tutto grazie alla condivisione di un ritmo, di un canto che consentiva la memoria e trasmetteva il sapere. A questo luogo imprecisato e irraggiungibile Verga dedica il proprio sforzo immane, asintoticamente in cerca di un grado zero dell'umano prima del dispotismo del concetto e del primato della scrittura.

Per questo gli sarà necessario un travaglio linguistico, la cui portata non è riducibile (e riconducibile) al mero rinnovamento di una forma dello scrivere. La lingua scritta sintonica al dinamismo primario del narrare deve trovare il tono, sentire la musica, investire le parole di una corrente sotterranea e implacabile, che le trasformi dal di dentro e le ponga a servizio di un «genere diverso», così come Verga lo chiamava in una famosa lettera a Treves del 18 dicembre 1874. Per questo lo scrittore catanese si lascerà dietro le spalle, con manifesta insoddisfazione, i primi vagiti di una lingua infarcita dei segni di un puro «colore locale», steso come uno strato superficiale, sovrammesso al vecchio ordito letterario. La sua lunga meditazione approderà infine, in questo primo capitolo dei *Malavoglia*, alla messa in pagina di una ritmica e di una prossemica linguistica che potremmo chiamare 'popolari', giocate quali forma interna, energia implicita e irradiante della lingua stessa. Come dire che per Verga il problema della lingua e quello della poesia sono un tutt'uno (Russo).

Tutto questo accade però in vista del senso. Per il Verga che è in cammino verso *I Malavoglia* si tratta infatti non solo di raccontare 'nuovamente' (ovvero anticamente) il mondo in una lingua 'nuova', ma anche di interpretarlo in una prospettiva inedita, i cui lineamenti emergono già in *Fantasticheria*, testo cronologicamente gemello del primo grande abbozzo dei *Malavoglia* (Riccardi). Potremmo dire, in sintesi, che l'esigenza è quella di far fronte a una doppia spinta. Da un lato c'è nel grande narratore la necessità di dar conto della potenza inarrestabile del progresso, che appare in quegli anni come il motore stesso della storia, il suo verso ineluttabile, dotato di una verità impersonale ma innegabile, che esige la contemplazione spassionata di chi scrive (la contemplazione estetica è d'altronde il primo impulso della scrittura 'campagnola' del Verga di *Nedda*). È a questa spinta iniziale che risponde il titolo *La Marea*, individuato in prima battuta come arcata grande in cui ospitare i cinque movimenti del ciclo verghiano. C'è però una spinta altra, in definitiva più forte e urgente. È quella

che fa porre il narratore dalla parte degli sconfitti, degli scarti, di quanti sono, per una cieca necessità, sacrificati sull'altare del progresso. Costoro, gli spazzati via dalla marea, non possono rimanere indifferenti al romanziere dei *Malavoglia*. A loro, ai *Vinti* (ecco il titolo finale del ciclo), egli si volge, alla stessa stregua dell'*Angelus Novus* di Benjamin, come all'altro lato della storia, in un anacronismo fascinoso e ineguagliato, per intonare il controcanto del futuro e fare della letteratura il luogo di una critica e di un rinascimento dell'umano.

2. La prima pagina del romanzo

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Providenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla. Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro. Diceva pure: – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» tanto che s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno

colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. — Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione. Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi: «Perché il motto degli antichi mai menti»: — «Senza pilota barca non cammina» — «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» — oppure — «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» — «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose. Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria. (Cecco: 15)

L'incipit del romanzo è costato a Verga la fatica di un'escursione costante, indeciso com'era tra diverse possibilità. Stando alle carte e alla ricostruzione accurata di Cecco, lo scrittore catanese si è lasciato infine alle spalle sia l'ipotesi di cominciare dalla tempesta, sia quella di dare inizio al romanzo con il lutto familiare per la morte di Bastianazzo (con relativo *flashback*), per tornare a una soluzione, dal punto di vista della stratificazione degli abbozzi, più 'antica' (e per certi versi più tradizionale), tale da evitare al lettore lo shock dell'*in medias res* e da presentargli invece, in maniera straniante ma ordinata, la famiglia Toscano e i personaggi del villaggio di Trezza. L'obiettivo della prima macrosequenza del capitolo è perciò puntato sui Malavoglia. Al di là di ogni considerazione sullo sfondo storico ed economico del romanzo, e sull'eventuale uso da parte di Verga di documenti d'epoca come l'inchiesta di Franchetti e Sonnino (Luperini), il taglio temporale del racconto vale a spingere la vicenda dei protagonisti nella notte del mito: «Un tempo i *Malavoglia* [...] da che il mondo era mondo». Il romanzo comincia cioè dall'eco del *mythos* imprecisabile ma al contempo dalla prefigurazione di una fine. I Malavoglia sono lì, a occupare per primi la scena del testo, colti però non nel pieno di una fioritura, bensì nell'autunno avanzato di un anno che si consuma: erano un popolo, ora sono un piccolo resto, come lo era Israele dopo l'esilio: «erano stati numerosi [...] Adesso a Trezza non rimanevano...». L'assimilazione dei membri della famiglia Toscano ai sassi della strada di Trezza rimanda d'altronde a una figura di creazione, in cui la potenza dell'origine è in grado di dare vita alla materia inerte (il fango di Adamo), di suscitare uomini dalle pietre (come il Battista dice di Dio, che «può far sorgere da queste pietre dei figli di Abramo», Mt 3, 9). Sulla medesima linea si può leggere il *valde bonum* dell'incipit: buoni e bravi

sono i Malavoglia, senza ombre e senza ambiguità, «di padre in figlio», come fossero appena usciti dalle mani dell'*Auctor*. Il nome con cui sono chiamati e conosciuti (il «nomignolo»), naturalmente antifrastico, rimanda d'altronde al dinamismo di *Genesis*, in cui le creature ricevono il nome dall'uomo. La dislocazione mitica dei Toscano conferma poi la percezione di un grande popolo, sparso ovunque (in rapporto alla geografia testuale: «ce n'erano persino ad Ognina e ad Aci Castello»), ma ora ridotto ai propri minimi. Come se i Malavoglia fossero in prima istanza il mito di un tempo che finisce, un racconto fondativo collocato al confine tra un tempo e un mondo al tramonto, quelli della tradizione buona di cui i Toscano sono gli ultimi campioni, e l'alba di un altro tempo, di un altro mondo controverso che comincia: l'epoca nuova della modernità. La fortuna che accompagna le vicende della famiglia contribuisce a costruire un quadro di prosperità *ante peccatum*. Sono degli scampati alla burrasca gli ultimi Malavoglia («le burrasche che avevano disperso...»), i superstiti di un diluvio universale che non li rende però primogeniti di un popolo nuovo bensì ultimi esemplari di una solidità etica perduta.

Il patriarca Noè di questo drappello è padron 'Ntoni (un possidente segnato col nome del santo che lotta vittoriosamente col demonio). I 'suoi' Malavoglia si sono salvati – a dire del patriarca – in virtù di una solidarietà inconcussa, miracolosa, la cui metafora è significativamente corporea: le dita della mano. Funzionano come una mano i Malavoglia (e suonano come le «canne dell'organo», potremmo dire secondo il manoscritto originale, che insisteva sul carattere 'musicale' di questo mondo). Nell'ordine della *traditio* la separazione diabolica non si è insinuata. La forma di socialità dei Toscano rimanda al *corpus* di Menenio Agrippa e di Paolo ai Corinzi: essere e vivere come un solo corpo, secondo la logica dell'*ordo amoris* agostiniano. I Malavoglia hanno sempre avuto «barche sull'acqua e tegole al sole», un dittico che ha in definitiva il valore di un'endiadi: la barca e la casa in un paese di pescatori sono una cosa sola («quella barca della casa del nespolo»). La casa dei Malavoglia di Trezza è la casa del nespolo, mentre la barca è la *Provvidenza* (a cui, nelle prime redazioni, se ne appaiava una seconda, l'*Immacolata*, che contribuiva a porre la famiglia Toscano fuori dal regno del peccato, mentre la gemella la rendeva oggetto di una certa cura divina nella sventura, con un chiaro riferimento manzoniano, d'altronde). Il passaggio finale della *Concetta* (ovvero l'*Immacolata*) a zio Cola isola la *Provvidenza* e soprattutto mitiga la collocazione radicale dei Malavoglia nell'ordine genesiaco. Nel regime antifrastico dell'onomastica, appena dichiarato («all'opposto di quel che

sembrava»), si prefigurano infatti sia il cedimento di padron 'Ntoni alla tentazione demoniaca, sia la sventura della *Provvidenza*, mentre la dimensione strutturale del peccato, la sua originarietà (*Immacolata* perché concepita, *concepta, sine labe originali*) si sposta predittivamente sugli 'altri', sugli abitanti di Trezza.

A questo punto il narratore impersonale – nel senso prima precisato – passa alla presentazione vera e propria dei Malavoglia. «Il dito grosso» è certamente padron 'Ntoni, capo della famiglia in quanto comandante delle feste e delle quarant'ore (l'adorazione eucaristica, ancor oggi praticata durante la Settimana Santa). È un passaggio indicativo: la festa è l'evento mitico per eccellenza, il cui carattere religioso è ovviamente essenziale. Dopo il patriarca viene Bastiano (*Bastianazzo* è il soprannome siciliano), del quale si mette subito in luce la vocazione sacrificale: porta infatti il nome di un martire, Sebastiano, ed è «grande e grosso come il San Cristoforo», il santo gigante (anche lui martirizzato), «portatore di Cristo», di colui che porta cioè sulle spalle il peso del mondo. L'obbedienza, la sottomissione sono non per nulla la sua cifra («e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata»). Accanto a Bastiano viene posta la moglie, la *Longa*, soprannome ironico (era «piccina») di una tipica donna della tradizione, divisa tra il telaio, la cucina e i figli. Quindi i nipoti: 'Ntoni, che porta il nome del nonno ma ne rappresenta almeno epidermicamente l'antitesi, poiché si tratta di «un bighellone di vent'anni», un fannullone (per questo ancora soggetto alla disciplina del patriarca, fatta di calci e scappellotti), a cui però, negli appunti preparatori, non manca «buon cuore»; Luca, che padron 'Ntoni ritiene più giudizioso del fratello maggiore (descritto negli appunti come simile al padre e come lui vocato a un'obbedienza e a un sacrificio silenziosi); Mena (Filomena), soprannominata «Sant'Agata», donna amante, amata e fedele (sono tre componenti etimologiche di un nome 'musicale', a cui si aggiunge il basso continuo del martirio, in riferimento alla cosiddetta Filomena di Roma oltre che alla vergine e martire Agata), tessitrice di prim'ordine in armonia con il detto della tradizione («donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»), che emerge per la prima volta quale interpretazione e conferma incontestabile del presente da parte di un sapere orale antico. Se Mena 'ripete' la madre e Luca il padre, secondo la scansione ciclica del tempo della tradizione, 'Ntoni e Lia (Rosalia, la *santuzza* che rappresenta simbolicamente l'alternativa palermitana alla sant'Agata catanese) fungono sin d'ora da fattori di turbamento dell'equilibrio antico: mentre 'Ntoni è un fannullone, Lia non è «né carne né pesce», non ha cioè un'identità fissa, prestabilita, come quel-

la delle buone donne della tradizione, bensì fluttua in una indistinzione di sapore ‘moderno’. Sin d’ora Alessi (che porta il nome del santo la cui agiografia è legata alla casa), nella sua somiglianza sfacciata col nonno, appare come il possibile punto di tenuta dell’edificio familiare. Si tratta in definitiva dell’eredità di una sapienza (e delle sue massime, tratte massicciamente dai *Proverbi siciliani* di Pitrè), quella di padron ’Ntoni, ammannita dal narratore nelle righe finali della sequenza: il suo fondamento è la fede («... mai menti»); la sua stella polare è l’ordine, la gerarchia immutabile («Senza pilota...»); la sua etica è il servizio («Per far da papa...»); il suo battito, il suo *ictus*, in linea con l’antichissima tradizione del ‘nulla di troppo’, è la misura («Contentati...»). È questo il segreto della prosperità, della fecondità senza tempo del piccolo universo dei Malavoglia.

3. La partenza di ’Ntoni

La ricostruzione del laboratorio verghiano ha consentito di individuare nella partenza e nella tempesta i due nuclei fantasmatici originari e persistenti del romanzo. Alla pagina iniziale, collocata in un cosmo senza tempo, si contrappone perciò, nel primo capitolo, il racconto della chiamata alle armi del maggiore dei giovani Toscano e il suo conseguente abbandono della dimora familiare. La coscrizione obbligatoria interviene nei *Malavoglia* come un principio del tempo, un affacciarsi di *Kronos* sulla casa del nespolo, che avvia l’azione testuale e interrompe il ciclo della tradizione con un brusco scarto lineare.

Nel dicembre 1863, ’Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. [...] si presero ’Ntoni senza dire «permettete». La Longa, mentre i coscritti erano condotti in quartiere, trottao trafelata accanto al passo lungo del figliuolo, gli andava raccomandando di tenersi sempre sul petto l’abitino della Madonna, e di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla città, che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta. Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un gruppo nella gola anch’esso, ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l’avesse con lei. Così se ne tornarono ad Aci Trezza zitti zitti e a capo chino. Bastianazzo, che si era sbrigato in fretta dal disarmare la Provvidenza, per andare ad aspettarli in capo alla via, come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e colle scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca, e se ne tornò a casa con loro. La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, quasi avesse furia di trovarsi a quattr’occhi colle vecchie stoviglie, e padron ’Ntoni disse al figliuolo: – Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne può più. Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello

per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo steconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. I canti, le risate e il baccano erano tali che sembrava la festa di Trecastagni, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima. – Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – [...] Poi il treno era partito fischiando e strepitando in modo da mangiarsi i canti e gli addii. E dopo che i curiosi si furono dileguati, non rimasero che alcune donniciuole, e qualche povero diavolo, che si tenevano ancora stretti ai pali dello steconato, senza saper perché. Quindi a poco a poco si sbrancarono anch'essi, e padron 'Ntoni, indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara, le pagò due centesimi di acqua col limone. [...] 'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto; e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina e quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona; e ringraziava Dio e i santi che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie. Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore – che gli diceva le avemarie – andava dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano, mentre suor Mariangela la Santuzza ce ne aveva un altro, tal quale chi voleva vederlo, che glielo aveva regalato compare Mariano Cinghialenta, e lo teneva inchiodato sul banco dell'osteria, dietro i bicchieri.

Tutto comincia dunque nel dicembre del 1863, data che Verga individua al termine di un calcolo accurato. Come accadrà nella grande letteratura italiana in Sicilia, sulla scorta della lezione del Maestro (basti pensare al Pirandello romanziere, dall'*Esclusa* a *I vecchi e i giovani*), la «rivoluzione», ovvero l'avvento del regno d'Italia successivo all'impresa di Garibaldi, rappresenta qui, *ipso facto*, l'inizio del moderno. Ad esso corrisponde la crisi incipiente di una tradizione millenaria. Per provare a sottrarre il nipote alla leva, padron 'Ntoni, che intuisce la portata catastrofica dell'evento, si rivolge ai maggiorenti del paese (don Giammaria il vicario, don Franco lo speciale, don Silvestro il segretario) – «che son quelli che possono aiutarci», indiretto libero volto a mantenere *in extremis* l'ottica del *récit* dalla parte dei Toscano –, ricevendone risposte aspre (il vicario gli rimprovera lo sciorinamento del «fazzoletto tricolore», vero e proprio *topos* verghiano), illusorie (don Franco gli fa intravedere quel «po' di repubblica» che avrebbe

mandato all'aria la leva e le tasse), ciniche (don Silvestro gli lascia balenare l'ipotesi della corruzione per salvare 'Ntoni dalla leva). Si tratta di un repentino cambio di tono, di uno spostamento dell'asse etico del racconto, funzionale all'intento di mettere in luce la distanza tra i due mondi, quello di padron 'Ntoni e quello delle 'autorità'. Al di là delle diverse posizioni politiche, è il modo di pensare e di entrare in relazione a creare un fossato tra i due ordini. In questo diverso orizzonte l'*ethos* di padron 'Ntoni è incomprensibile, la sua purezza di cuore appare fuori da ogni logica (non per nulla, nel manoscritto, il narratore lo ritraeva impegnato in un andirivieni «da Erode a Pilato», tendente a definirne l'interlocuzione con i maggiorenti come una *Passio Christi*, cfr. *Lc* 23, 6-12). Lo si era già capito, d'altronde, poche righe prima, di fronte all'interpretazione moderna, del tutto viziata da un pregiudizio ideologico, del patriarcato come una maniera di spadroneggiare in famiglia. Verga sottolinea lo spaesamento del patriarca, immerso in un'aria per lui irrespirabile e incomprensibile. Padron 'Ntoni non possiede le chiavi per decodificare l'ermeneutica dei propri interlocutori. E così 'Ntoni, ragazzone dai piedi piantati come «pale di ficodindia» (paragonato nel manoscritto al David di Michelangelo, similitudine indicativamente cassata nelle bozze di stampa), viene facilmente ritenuto abile alla leva e costretto a lasciare Trezza per cinque anni. Il narratore, a questo punto, descrive analiticamente la reazione dei Malavoglia. Si tratta certo di una contrapposizione ideale al pericolo che 'Ntoni corre lontano dalla casa del nespolo. Per questo la madre, la Longa, si preoccupa di mantenere il figlio dentro i confini della tradizione religiosa, raccomandandogli di indossare «l'abitino della Madonna» – una sorta di scapolare con impressa l'immagine di Maria – e di rimanere in contatto con la famiglia attraverso le lettere. Il punto essenziale dell'atteggiamento dei Malavoglia è però quello del sentimento. Inizia qui quella violazione dell'astratto paradigma dell'impersonalità, dell'oggettività fattuale, su cui la critica ha già fatto luce (Savoca; Di Silvestro) e che ne sollecita un'interpretazione più profonda e radicale, sulla scorta delle grandi tradizioni narrative orali. Basti guardare alla reazione di padron 'Ntoni, che si sente «un gruppo alla gola», senza dire nulla; alla comprensione muta di Bastianazzo; alla divinazione dell'animo di Maruzza da parte del suocero («indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara»); al pensiero di 'Ntoni che coinvolge tutta la famiglia («Ma pure ci pensavano sempre»); a quel che resta sul cuore della Longa («quel bum bum [...] le era rimasto sul cuore»). Si tratta di una costante incursione del narratore nell'interiorità dei personaggi, nell'intimo dei Malavoglia, che

separa nettamente, nel vivo del racconto, il mondo dei Toscano da quello di Trezza, contro ogni ipotesi di unificazione dei due universi da parte della critica (Luperini). Ma non solo. La conseguenza di questo vissuto cordiale, di questo rilievo del cuore, è una comprensione reciproca, un senso di solidarietà, una delicatezza d'animo nei confronti dell'altro che ribalta e implicitamente contesta la crudezza delle relazioni interne al coro di Trezza, il loro profilo diverso e incipientemente moderno. Gli esempi sono numerosi lungo il capitolo. Già nel racconto della scena dell'addio. La Longa saluta il figlio con un'intensità pur trattenuta, invitandolo alla memoria che salva, al *ri-cordo* dei suoi e della loro vita («Addio! ricordati! ricordati»). A lei si contrappone la Sara di comare Tudda (comari e compari sono tra di loro gli abitanti di un villaggio come Trezza, nel senso di 'prossimi, familiari', mentre Tudda sta per Agata), vista come la ragazza in amore che insidia 'Ntoni devianone lo sguardo dall'appello e dagli occhi materni («Alla Longa, le era parso rubato a lei quel saluto»). La funzione simbolica del treno, che coi suoi sbuffi e i suoi strepiti fa «in modo da mangiarsi i canti e gli addii», rende la macchina divoratrice un esempio tutto moderno di 'ferinità' (*iuxta* la puntuale chiave di lettura di Manganaro) e anticipa per molti versi quella presa famelica sulla realtà propria dell'occhio meccanico di Serafino Gubbio. Una replica di questa ideale contrapposizione tra il sentire dei Malavoglia e il resto del paese è la pericope del ritratto. Oltre alla prima lettera dalla città, dove allinea in un sol colpo i costumi femminili, il teatro delle marionette, le pizze e i soldi, in una sorta di campionario di quel che vale nella temperie moderna (deludendo così le attese del nonno, la sua speranza che «il pane salato» della lontananza, di chiara ascendenza dantesca, facesse apprezzare al nipote «la minestra di casa sua»), 'Ntoni manda anche un suo ritratto. Se la Longa lo considera alla stregua di un'immagine religiosa (dove il riferimento a San Michele Arcangelo, nemico del diavolo, è chiaramente antifrastico: dall'aura demoniaca della modernità, dalla sua *dynamis* separatrice 'Ntoni è con ogni evidenza attratto), e lo posa sul canterano, «sotto la campana del Buon Pastore», in lode di Dio e dei santi, Sara in amore da un lato (con la conseguente gelosia della *Mangiacarrubbe*, nomignolo di area semantica porcina) e Suor Mariangela la Santuzza dall'altro (solita antifrasi: è la prostituta del paese), lo maneggiano e lo mostrano al paese quale ritratto profano di un bel ragazzo, desiderabile agli occhi delle donne, soggiogato dal turbinio di un eros depistante che rappresenta agli occhi del narratore la somma minaccia per l'integrità di un Malavoglia.

4. Il negozio dei lupini

La terza macrosequenza del primo capitolo è dedicata al negozio dei lupini, prodromo narrativo della tempesta. Siamo di fronte a un movimento intrinsecamente legato al precedente. Infatti, là dove si insinua il moderno si fa strada, al contempo, il rilievo inevitabile della dimensione economica dell'esistenza. Ed è questo affanno del denaro che provoca il distacco dei Malavoglia dall'equilibrio originario, ponendo fine alla grazia del ciclo e immettendo la famiglia Toscano nel turbine del cambiamento, stigma ultimo di ciò che chiamiamo modernità.

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico della Locca, o qualchedun altro. Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia». Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo. Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini da comprare a credenza per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno sapea pure che la Provvidenza se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era amarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione. — Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! — e dimenava il capo che pareva una campana senza batocchio davvero. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche compare Agostino Piedipapera, il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze dieci a salma, da pagarsi «col violino» a tanto il mese. Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non sapere dir di no. — Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come. Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. [...] Così fu risoluto il negozio dei lupini, e il viaggio della Provvidenza che

era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio. Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero [...]. La Provvidenza partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la Provvidenza si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. – «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura», diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi. Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. – 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.

La scarsità dell'annata, con cui si apre la sequenza dei lupini, è puntualmente collegata alla precedente dall'avverbio di tempo («Intanto...»), che vale a creare un senso ideale di contemporaneità – assiologica e non cronologica – tra la partenza-perdizione di 'Ntoni nei meandri della città moderna e l'affare generato dalla penuria di risorse; «ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne il venerdì come tanti turchi», cioè in un tempo in cui un nuovo, moderno paganesimo era ormai subentrato all'equilibrio antico della *societas christiana*. Il tutto, inoltre, mentre la Mena è ormai in età da marito e ha bisogno della dote. Stretto dalla contingenza sfavorevole, padron 'Ntoni decide di tentare il negozio: «Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca...». C'è un senso di soggezione al tempo lineare in questa decisione di far avanzare, di portare in là la barca, gesto del tutto inedito rispetto all'eterna ripetizione dell'uguale, al mantenimento dell'assetto ciclico che ha contrassegnato il mito dei Malavoglia e la sapienza proverbiale di padron 'Ntoni. Il patriarca esce dalla propria *comfort zone* e si lancia in un accordo con «lo zio Crocifisso *Campana di legno*», l'usuraio del villaggio, renitente con becera determinazione a ogni apertura di cuore verso l'altro, a ogni atto di bene o di compassione, da vera antifrasi del «Crocifisso» (crocifisso casomai lo zio *Campana di legno* lo è in altro senso, ovvero crocifisso al suo stesso egoismo, che lo angustia richiedendogli un continuo compenso in denaro alla propria insaziabile avidità). È dunque una *Campana di legno* lo zio Crocifisso, sordo ai bisogni altrui (oltre e prima che fisicamente), portatore di un soprannome che congiunge ai riti della Settimana Santa (alla campana di legno del giovedì pomeriggio, del venerdì e della mattina del Sabato Santo,

giorni di legatura delle campane, e cioè di interruzione del suono squillante delle campane di bronzo) la figura di quest'uomo ormai vecchio, emblema di un radicale straniamento della *Passio* (Di Silvestro). La proposta dello zio Crocifisso riguarda un carico di lupini (non i lupini-legumi, pur citati in una lunga teoria di commenti, bensì i lupini di mare, come ha ben chiarito Palazzolo), da trasportare da Trezza a Riposto con la gloriosa *Provvidenza*. Proprio l'inattività della barca, inattività ormai economicamente insostenibile per i Malavoglia, spinge padron 'Ntoni a stringere il patto, sebbene si trovi di fronte all'inflessibilità dello zio Crocifisso, che non vuole abbassare il prezzo dei lupini nemmeno di un centesimo (pur sapendo che i lupini sono avariati), perché «l'anima ho da darla a Dio» (solo che Dio sta qui, a sua insaputa, per il dio Mammona, per il Demonio insomma). È simbolicamente sul limitare della chiesa, fuori dal luogo di culto, dalla religione tradizionale («sulla porta della chiesa dell'Ognina») che si raggiunge l'accordo tra le parti, con la mediazione di compare *Piedipapera*, un sensale sciancato capace però di far chiudere l'affare per «due onze e dieci a salma», da pagare a rate allo zio Crocifisso. Un Crocifisso-Pep-pino, maschera del teatro dei pupi siciliano (è una delle tante acquisizioni che dobbiamo a Gabriella Alfieri), effigie dello sciocco che dice sempre di sì, come le 'prostitute', a cui per bocca di *Piedipapera* il narratore assimila l'usuraio, autentico uomo del no, usando l'artificio retorico della reticenza. Solo la Longa nutre forti dubbi sull'affare. Non si tratta di una contrarietà razionale, giocata sul piano del calcolo economico, bensì di una opposizione sentimentale, intuitiva. «Allorché la Longa seppe [...] rimase a bocca aperta, come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco»: il peccato ha a che fare col sapere («chi ti ha detto che eri nudo?», *Gen 3, 11*) e qui viene messo in questione sulla base di una sensibilità tutta femminile per i presagi di sventura, da parte di un'erede popolare di Cassandra. Al medesimo ordine appartiene il «cuore nero» che la Mena 'si sente' a negozio definitivamente risolto. Dopo un lungo batti e ribatti generato dalla scoperta dell'avaria dei lupini, il viaggio viene stabilito e la *Provvidenza* è pronta a partire. La scena finale del capitolo ha un'importanza capitale dal punto di vista dello sviluppo del romanzo. Per questo il narratore la descrive con dovizia di particolari. È sabato sera (vigilia della domenica), l'atmosfera è lieta, la stella vespertina è lucente come una lanterna, le ragazze cinguettano attorno alla fontana, la *Provvidenza* dondola tra i *fariglioni* di Trezza «come un'anitroccola». Si tratta all'apparenza di un vero e proprio 'sabato del villaggio', su cui agisce nel complesso una chiara memoria leopardiana. Eppure – come ci rivelano gli ap-

punti – è sabato 21 settembre (festa della Madonna Addolorata); Maruzza rimane sulla riva, silenziosa; la tramontana è scura e la montagna è «tutta nera di nubi»: una sequela di presagi negativi sottotraccia, neutralizzati a prima vista dalla sapienza antica di padron 'Ntoni («Scirocchio chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura»). Ma la rassicurazione proverbiale sta per fallire, segno questo della catastrofe di un mondo. Il grido di Menico ‘mangiato’ dal mare e l’accento sull’«ultima parola», respinta verso una distanza temporale assoluta dall’uso studiato del passato remoto, chiudono il primo capitolo sul senso della fine, dell’accadere irrimediabile, sul *turning point* della storia di una famiglia e di un’intera comunità.

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016.
- G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, Firenze, Accademia della crusca 1983.
- A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga 2000.
- A. DI SILVESTRO, *Epifanie cristologiche e metamorfosi dell'Anticristo in Verga*, in *Il Cristo siciliano*, in «Quaderni di Sinaxis», n. 4, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo 2000, pp. 211-239.
- R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989.
- A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2021
- G. PALAZZOLO, *Verga e lo strano caso dei lupini. Un'occasione didattica interdisciplinare*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 15 (2022), pp. 259-272.
- C. RICCARDI, “Padron 'Ntoni” e “Fantasticheria””: una nuova data per l'officina dei “Malavoglia”, in “Studi di Filologia italiana”, L (1992), pp.197-209.
- L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1969.
- G. SAVOCA, *Verga cristiano. Dal privato al vero*, Firenze, Olschki 2021.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.
- G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1994.

CAPITOLO I

lettura linguistica a cura di Pietro Trifone

Per comprendere l'atteggiamento linguistico di Verga risulta di grande utilità tenere presente la Prefazione dei *Malavoglia*, dove lo scrittore delinea l'originale progetto di una specie di «polilalia» espressiva, come l'ha chiamata Luigi Russo (Russo: 335). Il vasto schema previsto per il ciclo dei *Vinti* contemplava infatti, di volta in volta, un progressivo percorso di adeguamento del linguaggio alle diverse caratteristiche socioculturali di ogni ambiente rappresentato. Ciascun romanzo – dalla tappa iniziale dei *Malavoglia* fino a quella conclusiva dell'*Uomo di lusso*, attraverso le stazioni intermedie del *Mastro-don Gesualdo*, della *Duchessa di Leyra* e dell'*Onorevole Scipioni* – avrebbe dovuto assumere «una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti». Verga scrive così in una lettera all'amico Salvatore Paola del 21 aprile 1878 (Cecco-Riccardi: 752); e in una lettera all'editore Treves del 19 luglio 1880, pochi mesi prima della pubblicazione dei *Malavoglia*, precisa che «lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio» (ivi: 760).

Nella Prefazione al romanzo che dà avvio all'annunciato ciclo, Verga mostra piena consapevolezza del fatto che le difficoltà di questo graduale aggiustamento del tiro linguistico si sarebbero man mano accentuate: minori e superabili abbastanza agevolmente nella rappresentazione delle «basse sfere», dove il «meccanismo delle passioni» è «meno complicato», e allo scrittore «basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice», esse avrebbero assunto particolare rilievo allorché l'indagine si fosse spostata verso gli strati sociali più elevati. In questi, infatti, «il congegno della passione va complicandosi», per la «sottile influenza» esercitata sulla psicologia dei personaggi dall'«educazione» e da tutto quanto «ci può essere di artificiale nella civiltà», con inevitabili conseguenze sullo stile del racconto, che dovrà «arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti

gli artifici della parola» (si cita, qui e in seguito, dall'edizione critica dei *Malavoglia* curata nel 2014 da Ferruccio Cecco: 11-12).

In effetti, l'ambizioso programma della "polilalia", per la sua complicata e insidiosa applicazione integrale, ha contribuito non poco alla parziale crisi del ciclo, interrotto all'inizio della stesura della *Duchessa di Leyra*, terza frazione dell'ampio itinerario ipotizzato. Ma il principio della forma «inerente al soggetto» (*Ibidem*), di un discorso che non deve calarsi dall'alto, ma nascere dal basso, rivela in Verga una singolare coscienza del rapporto tra la variazione linguistica e la variazione sociale, che gli consente di aprire una nutrita serie di inattesi e arditi spiragli della sua scrittura alle alternanze e contaminazioni di codici dell'incipiente italiano parlato, con un quasi impercettibile ma consistente sottofondo di sicilianità messo in luce soprattutto da Gabriella Alfieri (Alfieri 1980; 1983; 1985; 2016).

Questo racconto è lo studio sincero e appassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime inquietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali.

Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incamererà in un tipo borghese, Mastro don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa de Leyra; e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così

inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. (Cecco: 11-12)

Nel primo capitolo del romanzo il «metodo artistico» verghiano è scrupolosamente applicato. Ritroviamo in queste pagine alcune tra le maggiori acquisizioni stilistico-sintattiche del Verga rusticano, a cominciare dalla rinuncia, più volte teorizzata, ai preamboli descrittivi e alle formule di presentazione dei personaggi, in favore di un ritratto “dal vivo”, risultante cioè «dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti», per ripetere le parole usate dallo stesso scrittore in una lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881 (Finocchiaro Chimirri: 107-109). A questo ideale di eclissamento del narratore nella realtà narrata si collegano del resto vari altri aspetti ricorrenti della tecnica narrativa verghiana: il costruito indiretto libero, anche nell'originale variante individuata da Leo Spitzer di «filtrazione» del racconto «attraverso un coro di parlanti popolari» (Spitzer: 305-306); le formule, espressioni e metafore tratte dal linguaggio familiare e affettivo; il caratteristico uso del che polivalente. L'opera che aspira quasi a “farsi da sé”, teorizzata da Verga nella prefazione alla novella L'amante di Gramigna, non può fare a meno di contatti frequenti con la dimensione dell'oralità, e più precisamente di un modello di trasposizione nella scrittura di pratiche verbali riconducibili agli attori della vicenda.

Già nel celebre *incipit* del romanzo, dove si dice che «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza», l'autore mostra di credere che tutti i lettori sappiano che nel borgo di Aci Trezza c'era una famiglia chiamata *Malavoglia* e persino che c'era quella certa *strada vecchia* piena di sassi. Si tratta di un procedimento fondato essenzialmente su un'ipotesi fittizia di condivisione di presupposti da parte del narratore, dei personaggi e del lettore, che sfrutta i meccanismi interpretativi della mente umana per destrutturare la tradizionale descrizione di paesaggi, ambienti e individui. Si noti inoltre il *persino* della frase successiva: «ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello», due località vicine, nelle quali la presenza di persone apparentate con gli abitanti di Aci Trezza non poteva certo considerarsi un evento straordinario. Anche in questo caso, dunque, Verga rinuncia al proprio giudizio di intellettuale evoluto, e adotta invece la visione limitata dello spazio tipica di un narratore popolare. Analogamente, per ribadire la normalità del valore antifrastico del nomignolo o soprannome (in siciliano «'nciuria»), sostituisce la lezione «come dev'essere» a quella precedente «per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli locali»: la consulenza esterna dell'onniscente mediatore borghese è rimpiazzata, non senza ironia, dall'ingenuo commento di chi considera non solo scontata ma anche giusta l'apparente denigrazione.

La grande conquista della tecnica narrativa verghiana all'altezza dei *Ma-*

lavoglia, quel suo caratteristico «racconto dialogato» o «dialogo raccontato» (ulteriore felice formula di Russo: 117), aveva permesso a Verga non tanto di eclissarsi, quanto piuttosto di muoversi camaleonticamente tra i piani, appunto, del racconto d'autore e del dialogo in situazione, con esiti di singolare tensione stilistica. Si veda anche il passo successivo: «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio». L'avverbio attualizzante *adesso* (in luogo dei più prevedibili *allora* o *ormai non rimanevano*) e soprattutto la simulazione di inesistenti conoscenze comuni (*quelli della casa del nespolo...con lo pseudo-deittico quelli*) promuovono il coinvolgimento del lettore nella vicenda narrata, o almeno stimolano la sua cooperazione interpretativa: sembra infatti che i Malavoglia, quelli della casa del nespolo, siano additati o rievocati dallo scrittore, non che siano presentati per la prima volta come in realtà avviene.

*Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*. (Cecco: 15)*

L'accennato substrato di sicilianità linguistica del romanzo viene sottoposto dallo scrittore a un sapiente processo di decantazione e sublimazione, che lo converte in un italiano scritto perfettamente riconoscibile come tale, pur senza tradire i caratteri di fondo del dialetto originario; nello stesso tempo, l'operazione arricchisce e rinvigorisce le forme della tradizione letteraria con nuovi vitaminici apporti espressivi di matrice popolare, permettendo di uscire decisamente dalla «solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni» (come Verga auspicava in una lettera a Carlo Del Balzo del 28 aprile 1881) (Cecco-Riccardi: 766-767). Accanto ai soprannomi già menzionati, le formule proverbiali e le frasi idiomatiche – per l'alto valore connotativo dell'identità linguistico-culturale di umili pescatori e contadini – erano gli strumenti più significativi che lo scrittore aveva a disposizione per trasfondere l'impronta saporosa della dialettalità sottostante in un tessuto espressivo compiutamente italiano, realizzando così l'autentico prodigio di una lingua «insieme nazionale ed etnificata» (lo rileva Giovanni

Nencioni, su una linea di ricerca approfondita da Alfieri: Nencioni: 57; Alfieri 1980; Alfieri 1985).

La citazione opportunamente contestualizzata di proverbi e «sentenze giudiziose» caratterizza soprattutto i discorsi del capofamiglia Padron 'Ntoni, supremo depositario di un'ancestrale e cristallizzata saggezza. Ne riporto alcuni campioni, affiancati dalla versione siciliana presente nella raccolta di Giuseppe Pitrè, fonte principale di Verga (Pitrè): «il motto degli antichi mai mentí» (*Lu muttu di l'anticu mai mintù*); «Senza pilota barca non cammina» (*Senza pilota non camina varca*); «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» (*Fa l'arti chi sai, si tu nun arricchisci, campirai*); «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole» (*Cu' ha càrricu di casa, nun pò dormiri quannu voli*); «Chi comanda ha da dar conto» (*Cui cumanna, havi a dari cchiù cuntù*).

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure, – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

[...]

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi: «perchè il motto degli antichi mai mentí»: – «Senza pilota barca non cammina» – «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose.

Ecco perchè la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole» perchè «chi comanda ha da dar conto». (Cecco: 15-17)

Quanto ai modi di dire, nello stesso brano padron 'Ntoni è qualificato *testa quadra*, che in italiano ha il significato di 'persona assennata', come la corrispondente forma dialettale *testa quatra* documentata nei dizionari siciliani ottocenteschi di Mortillaro e Nicotra (Mortillaro; Nicotra). In altri termini, Verga opta per una vivace espressione toscana che può definirsi gemella di quella siciliana. Analogamente, la formula *aveva venduto la gatta nel*

sacco, usata per censurare «quell'usuraio dello zio Crocifisso» che aveva venduto a padron 'Ntoni lupini avariati senza informarlo della cosa, oltre a comparire negli importanti dizionari italiani di Rigutini-Fanfani e Petrocchi, viene registrata ancora prima nei dizionari siciliani di Pasqualino e Mortillaro: *vinniri e accattari la gatta 'ntra lu saccu* (Rigutini-Fanfani; Petrocchi; Pasqualino; Mortillaro). Nella frase «Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero» l'immagine conclusiva del *cuore nero* trova un puntuale riscontro nel siciliano *aviri cori niuru* (Mortillaro), e al tempo stesso non manca di varie attestazioni precedenti nell'italiano scritto. Quando il siciliano predomina sul toscano, quest'ultimo viene utilizzato per «sopperire a un'eventuale oscurità dell'espressione dialettale, alla cui efficacia Verga non intende affatto rinunciare, aggregandovi una frase sinonimica toscana» (Alfieri 1980: 294). Si veda, nel primo capitolo, la postilla esplicativa aggiunta alla locuzione idiomatica «col violino», che Verga pone tra virgolette per segnalare appunto la marcatezza idiomatica: *da pagarsi «col violino» a tanto il mese*.

Non mi sembra il caso di sviluppare qui, nell'ambito di un'analisi ristretta al primo capitolo del romanzo, il celebre giudizio di Contini secondo cui «gli umili verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano» (Contini: 142). Mi limito a segnalare, a proposito di questo italiano familiare e non specificamente siciliano, uno solo fra i tanti esempi malavoglieschi di *che* polivalente, nel caso con valore consecutivo: si tratta di un brano in cui la Longa raccomanda a 'Ntoni in partenza per il servizio militare «di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla città, *che* poi gli avrebbero mandato i soldi della carta». Non si può fare a meno di ricordare la nota lettera di Verga a Edouard Rod con i consigli sulla traduzione in francese dei *Malavoglia*: «Farete bene a sopprimere o a sostituire [...] quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici del siciliano, ma che anche nell'italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro» (Chiappelli: 48-49).

Va detto che molte delle presunte “sgrammaticature” verghiane (compreso il *che* polivalente) appartengono in realtà alla tradizione dell'italiano comune non letterario. Una tradizione parallela, perdente nei piani nobili della cultura, ma vincente nel toscano dell'uso vivo valorizzato da Manzoni e in diversi filoni di lingua scritta, oltre che negli sviluppi posteriori dell'uso corrente nazionale. Se la soluzione manzoniana era già molto avanzata, Verga è andato oltre, annettendo al sistema la dimensione della regionalità linguistica. Per quanto somministrato con estrema parsimonia o evocato con discrete allusioni, l'ingrediente regionale disturbava fortemente gli stomaci di un pubblico avvezzo a sapori fin troppo raffinati. Procedendo alla riabili-

tazione letteraria di questo misconosciuto patrimonio linguistico, Verga imboccava coraggiosamente una strada difficile e pericolosa, anche perché nell'Italia dialettofona dell'Ottocento risultava spesso problematico, per i lettori e talvolta per gli stessi letterati, distinguere tra la volontaria deviazione dalla norma e la sgrammaticatura vera e propria.

L'«impronta del colore locale» ricercata dallo scrittore non esclude affatto l'uso del toscano, realizzandosi spesso con mezzi riferibili allo stile piuttosto che alla lingua strettamente intesa. Si pensi soprattutto all'uso di similitudini e metafore tratte dal linguaggio popolare e fondate sull'esperienza diretta dei personaggi: i Malavoglia erano stati numerosi *come i sassi della strada vecchia di Trezza*; Bastianazzo era grande e grosso *quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città*; 'Ntoni *aveva piedacci che sembravano pale di ficodindia* (lezione che sostituisce «larghi piedi come il David di Michelangelo» del manoscritto); la Provvidenza si dondolava sulle onde *come un'anitroccola*. Va sottolineato che il diminutivo *anitroccola* è parola di Crusca; secondo il vocabolario siciliano di Traina il dialetto ha *anatredda* e *anitredda*, mentre Mortillaro cita solo *anatredda*» (Traina; Mortillaro).

Nell'impianto strutturale del romanzo ha un ruolo di grande importanza l'ampio ricorso all'imperfetto, con fini linguistico-stilistici di carattere squisitamente letterario, come notava lo stesso Verga rispondendo alle osservazioni del critico Filippi Filippi, che in una recensione a *Vita dei campi* lo aveva accusato di abusarne: «Tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione*, direi, dell'autore» (Trifone). In effetti l'imperfetto è il tempo più idoneo a trasferire la responsabilità del racconto dal narratore alla realtà narrata, a far emergere l'ottica particolare e «pseudo-oggettiva» di un personaggio o di una comunità, ad animare i piani del discorso attraverso la discontinuità enunciativa dell'indiretto libero. L'apparente dissociazione temporale rilevata nella frase «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni» si risolve se si considera questa affermazione come un discorso indiretto libero «corale», nel quale l'avverbio *adesso* esprime il punto di vista dei paesani e il verbo *rimanevano* quello dell'autore. Di fatto, l'incoerenza tra l'avverbio riferito al presente e il verbo usato all'imperfetto è frequente nel discorso indiretto libero, dove si spiega appunto con l'incrociarsi delle prospettive e delle voci.

È nota del resto la duttilità funzionale dell'imperfetto, usato spesso per scopi diversi dall'indicazione temporale: basti pensare, per esempio, all'imperfetto di cortesia («volevo un'informazione») o a quello ludico («facciamo che io ero la regina»). Né si può dimenticare che l'imperfetto, come disse Proust, è un tempo crudele, fonte inesauribile di misteriosa tristezza; ed è insieme il tempo della favola, della rimembranza lirica e della trasfigurazione

mitica. A tutto questo rimandano gli imperfetti dell'incipit dei *Malavoglia*, parecchi dei quali ho già citato a diverso proposito.

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello [...].

[...] da che il mondo era mondo [...].

Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni [...].

Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore [...].

Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia [...].

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

Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi [...].

Ecco perchè la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra [...].

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire [...]. (Cecco: 15)

Contro questa serie infinita di imperfetti si staglieranno con forza straordinaria i perfetti *fu* e *si udì* della frase finale del capitolo, che rivela bruscamente l'incombere della tragedia: «Menico della Locca, il quale era nella *Providenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perchè suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì» (corsivo mio).

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 14 (1980), pp. 221-295.
- G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga 1985.
- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016
- G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 1980.

- G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968.
- R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.
- V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Voll. II, Palermo, Tipografia del Giornale letterario-Stamperia Oreteca 1838-1844.
- G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988.
- V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, Catania, Stabilimento tipografico Bellini 1883.
- V. PASQUALINO, *Vocabolario Siciliano*, Palermo, Reale Stamperia 1790.
- G. PITRÈ, *Proverbi siciliani raccolti e raffrontati con quelli di altre regioni d'Italia*, Voll. IV, Palermo, Pedone Lauriel 1880.
- G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tip. Cenniniana 1875.
- P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1887-1891.
- L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1969.
- L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero 1976, pp. 293-316.
- A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1868.
- P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4, 1977, pp. 5-29.
- G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Sansoni 1954.
- G. VERGA, *I grandi romanzi*, Prefazione di R. Bacchelli, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972.
- G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO II

a cura di Mario Tropea

Se volessimo rappresentare graficamente, per così dire, i primi capitoli dei *Malavoglia*, il primo andrebbe reso mediante una linea dritta con due diramazioni di azione: la partenza di 'Ntoni col treno per la leva, nel 1863; e l' affare dei lupini e la partenza di Bastianazzo, la sera del sabato, con la *Provvidenza*.

Il cap. II costituisce invece una linea di allargamento orizzontale di contesto e rappresentazione del paese.

L'azione drammatica (nel senso letterale del termine) riprende nel cap. III con l'alzarsi del vento, l'infuriare del mare e la tempesta, la domenica di settembre.

Due capitoli di azione: il I moderatamente, di avvio e di partenze (Manganaro 2014; 2011); il III di azione violenta, la tempesta che fa perdere Bastianazzo con i lupini in mare. E un capitolo di stasi, il II, di tessuto di connessione, di intreccio, nel mezzo.

Cinematograficamente, se la vogliamo mettere anche così, due campi lunghi (I e III); e un campo di sequenza sui personaggi e sul paese nel mezzo.

Così il cap. II sembra essere un capitolo di intrattenimento in senso etimologico, cioè come intervallo di azione, e in senso metaforico come divagazione, alleggerimento dell'argomento narrativo, intrattenimento del lettore, stasi.

Questo non significa che il cap. II sia di puro diletto, ma, nell'immediato, di tono "idillico", cioè non drammatico come la chiusa del cap. I con quel gridare da lontano del figlio della Locca e le parole di Bastianazzo che il mare si era mangiato ed erano state le ultime sue parole ad udirsi (Cecco: 27), mentre altrettanto drammatico è l'*incipit* del cap. III che vi si ricollega, dopo l'intervallo, col vento che «s'era messo a fare il diavolo dopo la mezzanotte» e il mare che si udiva muggire attorno ai *fariglioni* «e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda» (Cecco: 52).

E a questo punto conviene sezionare il capitolo che stiamo leggendo e guardare più a fondo dentro il meccanismo, sperando nella benevolenza del lettore e in quella di Verga che si dà come acquisita.

Il capitolo II è un “notturmo”, o meglio una “serale” paesana colta dall’autore nel teatro (teatrino) di Aci Trezza.

Sappiamo ancora dalla mezza pagina finale del cap. I, infatti, che «la *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l’avemaria, sebbene la campana non si fosse sentita [...] le ragazze facevano come uno stormo di passare attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all’antenna della *Provvidenza*» (Cecco: 24).

Un “sabato del villaggio” nostrano, questo, con la sottesa memoria di quei fanciulli che gridano e saltano «su la piazzuola in frotta», e delle ombre che calano «giù da’ colli e da’ tetti» lì, nel *Sabato* di Recanati, e qui di paese rustico/marinairesco, quieto, sì, ma con quell’ombra della «montagna tutta nera di nubi» verso cui guarda padron ’Ntoni nella chiusa del capitolo precedente, e quell’eco (nel suo cuore, nel suo pensiero, ma anche nel finale generale inarcato, per così dire, del capitolo), di quella voce di Bastianazzo «che fu l’ultima sua parola che si udì» e che il mare si era mangiato (Cecco: 24-27).

Nel capitolo II non si può non parlare d’altro, quindi, con perfetto collegamento di centralità tematica e narrativa, che di quel negozio dei lupini dei Malavoglia:

– *Un affar d’oro!* – vociava Piedipapera, accorrendo colla gamba storta dietro a padron ’Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa accanto a padron Fortunato Cipolla e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco – *Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci perchè delle penne ne ha molte, il vecchio [...] e a lui [Piedipapera] lo zio Crocifisso gli dava retta, perchè egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all’anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.* (Cecco: 25)

Si è detto della disposizione teatrale, panoramica, del secondo capitolo.

Corifeo di questo teatro è il sensale zoppo e maldicente Piedipapera che ha propiziato, per così dire, l’affare infausto dei lupini con padron Malavoglia.

Attraverso le sue perorazioni, il suo vociare, le sue barzellette, il suo interloquire apparentemente scherzoso, sostanzialmente malevolo, passa in modo indiretto la rassegna dei personaggi del paese dopo quella diretta della famiglia dei Malavoglia che è stata fatta nel primo capitolo.

Cioè nel I capitolo abbiamo visto la famiglia come un pugno chiuso, a cominciare dal dito grosso che comanda le feste e le quarant’ore, fino a quella che non è ancora né carne né pesce, cioè Lia; qui, nel secondo, ab-

biamo la rassegna, per così dire, attraverso l'ottica maligna di Piedipapera, di tutti gli altri personaggi: da padron Cipolla allo zio Crocifisso, al «piccolo Parlamento» «politico» dello speciale e don Giammaria, a don Silvestro il segretario, a don Michele il brigadiere¹, fino poi al «chiacchierio» fitto centrale delle donne dirimpettaie nel vicolo e sui ballatoi: la cugina Anna, comare Grazia Piedipapera, la Zuppidda, perfino Mena *Sant'Agata* col suo telaio, Maruzza la Longa, la Nunziata.

E di là, un po' sullo sfondo, ma sempre presenti in quest'ottica totale di paese, Vanni Pizzuto nella sua bottega e Rocco Spatu che si sente, col suo vociare sempre inane e irregolato, nell'osteria.

Così il capitolo secondo non risulta essere soltanto quel capitolo di intrattenimento che si diceva all'inizio, ma capitolo strutturale e fondante, naturalmente, nell'economia del romanzo, e tra i più suggestivi, peraltro, come pare inutile, qui, ribadirlo.

Ci sono due o tre punti focali nel contesto, ma perfettamente mimetizzati nel decorso rappresentativo di tutta la narrazione, se vale ancora la parola non del tutto appropriata, come sembra, al procedere degli eventi che si svolgono quasi da sé, come sappiamo, in tutto il corso del capitolo (e del romanzo, appunto): gli scalini della chiesa su cui siedono, con Piedipapera pontificante, padron Cipolla e padron 'Ntoni, ognuno con i suoi diversi egoismi, padron Cipolla che aspetta l'acqua per le sue vigne e le sue chiuse che gli danno il pane, come dirà dopo per chiudere la discussione dal suo punto di vista, e padron 'Ntoni col suo proverbiare preoccupato che il tempo non cambi per l'affare dei lupini e la sorte in mare di suo figlio Bastianazzo. Il figlio della Locca sta lì di complemento, per così dire, perché ha in mare anche lui il fratello con la *Provvidenza*, e perché è nipote vero dello zio Crocifisso il quale, in grazia della parentela, gli dà mezza paga quando va a giornata da lui e senza vino, come sottolinea sghignazzando Piedipapera nei confronti del povero sfruttato, che non ha capito nulla e anzi, per giunta, si guadagnerà un solenne scapaccione da parte dello zoppo sensale quando farà l'osservazione che non possono essere i vaporetta la causa del decremento della pesca, come invece sapienzialmente ha decretato padron Cipolla nella

¹ Sono quelli del «don», i rappresentanti, parodiati, della classe istituzionale, quelli che mangiano il pane del Re, a detta di Piedipapera che sa di esserne estraneo, e li addita con la sua punta di invida malevolenza; quelli che stanno a guardia della roba dei galantuomini, come dice invece lo zio Crocifisso: «Questi qui mi piacciono!» (Cecco: 40), il quale se ne sente automaticamente tutelato, e, a suo modo, ne è pure parte in causa. E che permettono di tracciare, già dal secondo capitolo, le dinamiche sociali che regolano queste piccole comunità rappresentate da Verga nei romanzi e nelle novelle. (E del resto, sia padron Cipolla del primo gruppo, che padron 'Ntoni Malavoglia prima del disastro dei lupini e delle *Provvidenza*, com'è ancora fino adesso, fanno parte della classe dei benestanti e perciò distinti dal secondo gruppo delle donnette che occupano tutto il centro della narrazione che vedremo).

discussione sulla ferrovia e sulle tante altre diavolerie moderne che sembrano aver cambiato lo stato delle cose ad Aci Trezza).

E dalle chiacchiere e dalle barzellette di Piedipapera sappiamo ancora dei crucci di zio Crocifisso e della nipote la Vespa che lo vuole abbindolare (o è viceversa, per la chiusa); dei traffici, nell'osteria, di Mariangela la Santuzza e massaro Filippo l'ortolano; di don Silvestro che era venuto al paese senza scarpe ai piedi e ora invece aveva le più belle chiuse del circondario. O, come sapremo fra poco dall'altra lingua d'inferno di quel piccolo mondo, la Zuppidda, della Mangiacarrubbe e delle schermaglie di gelosia di Mariano Cinghialenta il carrettiere e Peppi Naso il beccaio che va a pettinarsi le corna sotto la finestra di lei, come dicono, la quale sta sempre affacciata ad attirare i giovanotti; o, ancora, di donna Rosolina la sorella del curato, che tenta di supplire alle sue scarse grazie con don Silvestro a furia di esibizioni e di vanti delle sue conserve di pomodori e degli orditi del suo telaio (Tropea, 2014: 63-115)².

L'altro gruppo, più in là, sulla piazza, è quello della bottega dello speciale con le dispute di don Giammaria che è un codino reazionario, naturalmente, e di don Franco lo speciale che la fa, invece, da liberale.

Il raccordo fra i due gruppi passa, come si è detto, per le parole di Piedipapera in quella trama di rimandi e allusioni che Verga intesse nel contesto facendo emergere il fondo di grettezza, le durezza e gli egoismi che sono la realtà vera, sotto l'idillio, di quel piccolo mondo³.

E c'è da aggiungere che il tutto perviene recepito soprattutto attraverso i suoni, le parole, le voci da lontano, la trama uditiva (cfr. Asor Rosa: 37-50), insomma, privilegiata che è l'elemento costante di rappresentazione e trasmissione suggestiva, nel semibuio che cala, in questa corale serale e notturna, quieta e inquietata allo stesso tempo, domestica e di sgomento cosmico a suo modo, come di un dramma sotteso che si aspetta e che il primo atto conclude negli spazi infiniti dell'etere e della molteplicità dei destini umani:

² La grafia del nome (o soprannome Mangiacarrubbe) è sempre con la doppia, secondo la pronuncia dialettale del siciliano. Un altro esempio a p. 78, nel cap. V: «-Sentite, io non ci ho colpa, l'ho sentito dire [...] mentre stavo spaccando il carrubbo che fu schiantato dal temporale di Santa Chiara» (parla Alfio Mosca). Talché non è del tutto chiaro se si tratta di scelta voluta dell'autore o di qualche ulteriore interferenza ("discordanza") tra lingua ufficiale e dialetto, che Verga non sempre avverte non solo nella scrittura di comunicazione, ma anche nella produzione dei suoi testi letterari. Me ne sono interessato altre volte (cfr. Tropea 2014, passim).

³ Le dispute e i battibecchi tra don Giammaria e lo speciale, coi commenti salaci di Piedipapera di contorno, e quelli fuori coro, a dir così, del figlio della Locca, che costituiscono il secondo o terzo *focus* ottico-uditivo, come si è accennato all'inizio, servono non solo a completare il quadro di tutti i personaggi, funzionale di questo secondo capitolo in questione, ma si includono, al di là della prospettiva da bozzetto, da un lato, e di quella cosmica che vedremo, dall'altro, dentro i termini storici e societari della condizione di questi villaggi nell'ambito della questione meridionale che pur condiziona la misura minima di tali orizzonti, e sia pure nella considerazione parodica "dal basso", dentro la quale viene prospettata.

vociava *Piedipapera*; *Piedipapera* sghignazzava. (Cecco: 25)
 Allora si misero a questionare; (Cecco: 26) *Li sentite come gridano?* (Cecco: 27)
Stasera le stelle sono lucenti, e a mezzanotte cambierà il vento; sentite la buffa-
ta? (Cecco: 26)
Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.
 – *Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo, osservò poi compare*
Cipolla.
E adesso che non si vedeva più nè mare nè campagna, sembrava che non ci fosse
al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quel-
l'ora.
 – *Prima di mezzanotte la Provvidenza avrà girato il Capo dei Mulini, disse pa-*
*dron 'Ntoni e il vento fresco non le darà più noia*⁴. (Cecco: 26-27)

E a questo punto conviene segnare qui la chiusa del primo tempo, o meglio dell'introduzione/presentazione di quello scenario di paese che è l'assunto di fondo, come pare, del capitolo, in quell'analisi partita di esso che all'inizio si rilevava.

Al centro, poi, domina la scena del chiacchiericcio delle donne che si è fatto generale⁵; le quali, le donne, hanno anch'esse la loro funzione strutturale, per così dire, nel capitolo e nel romanzo, qui soprattutto e nel capitolo VII, per esempio, quello della rivolta per le tasse.

Ci si passa ancora attraverso l'allusione domestica/uditiva, in questa serale idillica del cap. II: l'industria della Longa che si è messa con l'arcolajo sul ballatoio a riempire i cannelli per l'ordito della settimana, il colpettare del telaio di Mena *Sant'Agata*, in cui l'archetipo della eterna tessitrice, Circe o Penelope, o Silvia che sia dell'altro grande canto che tutti sappiamo del poeta di Recanati, Leopardi, è ricondotto al destino di lavoro, di accettazio-

⁴ Sottolineo in tondo i *verba audiendi* a evidenziare la trama di suoni e voci che vengono all'orecchio più evidenti nella sera, sopra accennati. Cfr. ancora: «e ognuno che passava per la stradicciuola a quell'ora, *udendo* il colpettare del telaio di *Sant'Agata* diceva [...]»; «Comare Mena non si vede, ma si *sente* [...] dicevano le vicine» (Cecco: 30). «In questo momento *si udì* un fruscio di frasche...», quando arrivano Alessi e Nunziata dalla sciera Cecco: 34). O ancora, spostato l'obbiettivo sulla piazza: «e lo zio Crocifisso *si udiva* discorrere con don Giammaria» (Cecco: 36); «don Giammaria *gli gridava* dalla piazza» (Cecco: 37); «lo *sentite* Piedipapera che sta discorrendo» (Cecco: 38). Più avanti, a chiusura di questa corale paesana di suoni e di ombre così suggestiva nel suo intreccio di piccoli fatti e di orizzonte esistenziale: «Maruzza *udendo* suonare un'ora di notte era rientrata in casa», «come il paese stesso andava addormentandosi, *si udiva* il mare che russava lì vicino», «*si udiva* il vociare di Rocco Spatu» (Cecco: 41); «e a lunghi intervalli *si udiva* il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi» (Cecco: 42).

⁵ È il motivo di fondo lirico-corale, a dirla con la antica definizione, e del tessuto tematico-sociale sottolineato in vari punti discreti di ripresa dallo stesso autore: «così il discorso si fece generale» (Cecco: 31); «In mezzo a quel chiacchierio saltò su la Zuppidda» (Cecco: 32), «lungo la straduccia non si udiva che un continuo chiacchierio da un uscio all'altro» (Cecco: 34).

ne e poi all'elegia della rinuncia che caratterizzerà queste vite di ambiente ristretto "antropologico" siciliano. (Tropea, 1992: 7-36)

Sotto l'ammiccare delle stelle che luccicano un po' troppo augurosamente di sera in mezzo ai cieli, e col passare dei carri che si sentono, a tratti, andare a perdersi per le vie del mondo, quel chiacchierio si infittisce e va svanendo anche, a poco a poco, si trasfonde nel mondo fabuloso e pur esso inquietante della fiaba al *noir* e insieme racconto realistico, quello dei topi che bucherellano i sacchi come colabrodi, e del gatto che compare Tino ha fatto morire con una pedata, e della vecchia che di notte ha aperto ai ladri che la derubano e hanno rubato anche le lenzuola stese sulla spiaggia ad asciugare alla Nunziata:

*La cugina Anna aveva ragione da vendere; perchè quel bietolone di suo figlio Rocco si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe [...] Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio [...] e se la pigliava coi topi che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo e pareva che l'avessero fatto apposta, come se ci avessero il giudizio dei cristiani; così il discorso si fece generale, perchè alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino. [...] ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perchè una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti [...]*⁶. (Cecco: 31)

L'idillio travalica nei termini del fiabesco e della storia paurosa, col brivido notturno che introduce. E qui vale considerare, allora, quello sfondo nero di montagna e del mare che sempre incombe su questo orizzonte.

Alessi e la ragazza arrivano da un altro nero, quello della sciara, sommergersi dai fasci di ginestre che hanno raccolto per il focolare, e forse intuiamo che saranno loro, quelli della nuova generazione, a ricostituire questo mondo. (Ma sappiamo anche che un'altra di questa generazione, che ancora non è né carne né pesce, Lia, che Alfio Mosca incontrerà in un posto dove non

⁶ L'occhio (l'attenzione del lettore, come è meglio dire, ma senza che ce ne accorgiamo in modo diretto) passa dal gruppo degli uomini sugli scalini della chiesa a quello delle donne nella stradetta: «La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa coll'arcolaoio sul ballatoio [...] la cugina Anna aveva ragione da vendere [...] ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte [...] al giorno d'oggi [...] a Trezza si vedevano delle facce che non si erano mai viste sugli scogli [...] Alla povera Nunziata le avevano rubato in quel modo un lenzuolo nuovo [...]» (Cecco: 30-32). Talché il trapasso al discorso indiretto libero rimane magistralmente fuso, come al solito in Verga, nella narrazione. La cugina Anna, compare Grazia, Maruzza, la Nunziata, chi racconta, per esempio, il fatto dei topi, del gatto morto, e della vecchia di Aci Sant'Antonio? Si veda, per questo, la nota che segue.

avrebbe mai voluto incontrarla nella città, sarà destinata, come il fratello grande 'Ntoni, il protagonista problematico del romanzo, come pare, alla perdizione e alla dispersione della famiglia e degli antichi valori anche lei).

“Crepuscolare” antropologica e quadro di paese, o quadro di costume mirabilmente intessuto di reperti di quella civiltà, come è risaputo (proverbiale sapienziale paremiologica, racconto affabulante e pauroso espresso nei modi di una cultura popolare di credenze e riferimenti contestuali paraevangelici e distorti, di una eticità povera e di miseria; Alfieri 1987; 2016a; 2016b; Manganaro 2011; Geraci; Castellana; Rappazzo 2016), non tutto è idillico in questo notturno di paese che si svolge tra il nero della montagna ricordato e quello del mare che è nero, certe volte, come l’anima di Giuda, o come la sciara [cap. III, p. 58], e non sempre russa quieto come un addormentato fra le umili case di Aci Trezza⁷.

E questo è il mondo che ci compare in pieno nel secondo capitolo con il suo taglio di quiete crepuscolare da sera di un dì prefestivo e di riposo⁸, ma che ha anche al suo interno quelle avvisaglie che pur traspasano dal fitto chiacchierio, da quel racconto dei topi e del gatto e della vecchia ammazzata, da quell’andare dei carri per le vie del mondo, da quel luccicare quasi anomalo delle stelle che precorre così abilmente il declino di quei valori e di quello *status*, la tragedia dei capitoli successivi, il terzo e il quarto, e dell’intero romanzo.

A guardar bene, non tutto, appunto, è quiete di sabato di paese nel contesto: Piedipapera è il diavolo zoppo che trascina un po’ dovunque la sua gamba distorta e ha patrocinato l’affare nefasto dei lupini con padron 'Ntoni, e propizierà quello dell’esproprio della casa dotale di Maruzza, la casa del nespolo, centrale e totemica, per così dire, nell’idealità dell’intero libro; e la vera anima nera, poi, è don Silvestro, quello venuto da fuori, che con la sua malizia e la sua scienza spicciola delle cose sarà la rovina completa dei Malavoglia suggerendo l’espedito della perdita della casa in favore dello zio

⁷ Al di là dell’assunto demologico, questi riferimenti si rivestono, nel romanzo, del valore simbolico di segni stranianti di allusione e di significato di destino. Quando debbono cedere la casa a zio Crocifisso i Malavoglia vanno a stare nella strada del Nero, e Maruzza sa che i soldi dello zio Crocifisso portano disgrazia, avendo sentito cantare di notte la gallina nera [cap. VII]; a parte i fazzoletti neri al collo che sono, come si sa, istituzionalmente, i segni del lutto... Cfr. anche la nota di F. Cecco a proposito di questo canto della gallina nera: «interpretato come segno di malaugurio» (Cecco: 52). E rimanda a *Pentolaccia*: «[...] e la gallina nera appollaiata sulla scala, non finiva di chiocciare, come quando deve accadere una disgrazia».

⁸ L’altro grande scrittore che viene in pronto di citare a proposito di questo scenario serale di villaggio è Manzoni del cap. VII, quando Renzo e i due suoi invitati, Tonio e Gervaso, escono dall’osteria: «C’era [...] quel brulichio, quel ronzio che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte...». Ma per questo si veda la lettura del capitolo III di G. Polimeni riportata qui di seguito a questa mia del cap. II.

Crocifisso; la Zuppidda, una lingua malefica che sbuca sempre a sproposito con le sue maldicenze «come il diavolo nella litania» [p. 37]; lo zio Crocifisso, un usuraio spietato che non transige neppure su un baiocco e mormora intanto rosari e novene per la sua anima con la sua voce in falsetto quando sta in chiesa [cap. III, p. 57]. Le transazioni sono più quelle di un paese a economia rustica con le sue grettezze (a cominciare dal carico dei lupini) che di paese marinaro, come parrebbe, (anche l'affare delle acciughe nei barili andrà male per l'insipienza ostinata e un po' malaccorta di padron 'Ntoni); il commercio è quello dei vini (di massaro Filippo l'ortolano e della Santuzza all'osteria e ne sarà vittima Alfio Mosca che dovrà andare alla Bicocca con il suo asino, se non più lontano, per il trasporto di cui al paese non ci sarà più richiesta); né il colera risparmierà il piccolo borgo di mare, come quelli di terra in conseguenza. Piedipapera spia Vanni Pizzuto e la Mangiacarrubbe da dietro i muretti delle vigne, che si godono i fichi di nascosto, e anche la vite ci sarà a perdere i pampini accanto al nespolo quando i Malavoglia sono costretti a sgomberare dalla loro casa e dalla loro strada (cap. IX)⁹; il maggior possidente, a parte Peppi Naso il beccaio, è padron Cipolla con le sue chiuse e le sue vigne con cui aspetta l'acqua, come abbiamo visto, pur se ha la croce addosso di quel bietolone del suo figliolo Brasi; e per la chiusa della Vespa ci sono parole e litigi tutti i giorni fra Campana di legno e lei, la Vespa, fra zio e nipote¹⁰, la quale finirà per farsi sposare da lui, a furia di istigazioni, come è chiaro a tutti, e di lusinghe, che è quasi un incesto rustico e di interesse. Nella bottega di Vanni Pizzuto si svolgono i traffici per il contrabbando in cui verrà attirato 'Ntoni Malavoglia che darà la coltellata a don Michele, e nell'osteria della Santuzza si svolgono i traffici lubrichi di lei e di massaro Filippo l'ortolano; e l'osteria coi suoi perdigiorno (Mariano Cinghialenta, Rocco Spatu che vi fa baldoria e vi sta tutto il tempo sputacchiando e vociando...) sembra essere la vera antitesi alla quiete dei vicoli e dei cortili, alla casa del nespolo e agli umili abitanti che lì stanno; antiporta dell'inferno, o *porta inferi* vera e propria sul cui limite ci si può perdere, e diventare mantenuto, come avverrà per l'incauto 'Ntoni ridottovi a cagnaccio di guardia nutrito con gli avanzi degli avventori [cap. XIII], o ri-

⁹ «[...] c'era della paglia sparsa per ogni dove, dei cocci di stoviglie, delle nasse sfasciate, e in un canto il nespolo e la vite in pampini sull'uscio»; «...e la vite pendeva dal muro del cortile che ognuno passando ci dava una strappata» (Cecco: 162). E padron 'Ntoni, quando l'ha perduta, va sempre «a giron-dolare davanti la casa del nespolo [...] La porta era chiusa, i passerri cinguettavano sul tetto, e la vite si dondolava adagio adagio sulla finestra» (Cecco: 205).

¹⁰ Cfr specialmente il cap. V che è un cap. "comico" di battibecchi e di litigi, ma il tema è protratto per vari punti del romanzo, come indizio, sia pur minore e comico, si ripete, dell'interesse del motivo economico per i due litiganti, per di più in parentela tra loro, e per i curiosi di quel piccolo mondo che a vario titolo vi si trovano interessati.

manerne comunque più autonomi, come fanno personaggi più abili ed accorti quali Pizzuto, per esempio, con la sua bottega che ne può essere una alternativa più perbenista di facciata¹¹; o pienamente partecipi, e, per questo stesso, come indenni quali Rocco Spatu che è *l'alter ego*, in tal senso, più incosciente e più naturale, esemplare, per così dire, fino all'ultima pagina del romanzo, del destino di 'Ntoni. La Santuzza (lo ha scritto nel nome, o soprannome) con la sua contegnoosità devozionale, è la tenutaria che si tira dietro gli avventori, e gli uomini per i suoi interessi (massaro Filippo l'ortolano, don Michele, 'Ntoni Malavoglia, alla fine anche Rocco Spatu, come pare...); Carontessa santimoniosa di questo mondo infero e meschino col padre cieco zio Santoro che sta tutto il giorno sull'uscio dell'osteria a mendicare e sa i fatti di ognuno nel paese, sordido pitocco arricchito con le elemosine che gli fanno più per scongiuro che per benevolenza, e informatore per giunta, per parte degli sbirri (don Michele, nel caso) quando occorre.

L'ombra lunga delle cose proietta i suoi riflessi di simbolo sugli stessi oggetti, sui luoghi deputati, sul quadro generale del romanzo (Cucinotta: 29-49).

Le case, i vicoli e i ballatoi, gli scalini della chiesa, i luoghi di raduno, come la tettoia del beccaio, per esempio, in cui si raccolgono gli sfaccendati i giorni di pioggia per i commenti, sono il centro focale dell'attenzione di cui la casa del nespolo e l'osteria, la stessa bottega di Pizzuto (e, in parodia, quella dello speciale coi suoi personaggi mediocri e continuamente litiganti) costituiscono i referenti di un infinitamente piccolo inscritto dentro i termini dell'infinitamente grande cosmico e esistenziale sopra rilevati.

Cosicché il secondo capitolo, con la determinazione antropologica e minutamente significativa che vi si esprime, costituisce il generale avvio a quella rappresentazione di paese documentaria e suggestiva al tempo stesso che si avrà per tutti i primi capitoli specialmente. Con gli uomini a veder piovere all'osteria a godersi quella domenica che promette di durare anche di lunedì (cap. III); o con le vicine che aspettano la Longa e le vanno incontro a consolarla a commento della disgrazia con le mani sul ventre senza dir nulla; o la chiesetta dai vetri che scintillano e il mare ridiventato liscio e lucente da non parere più quello della perdita dei lupini e di Bastianazzo (cap. IV); o tutto il patrimonio di ritualità guardinga e di facciata che si sviluppa

¹¹ Il contrabbando è un'altra importante alternativa, semiclandestina, della economia povera del villaggio. (Vanni Pizzuto fornisce, col suo interesse, naturalmente, la camera del retrobottega a deposito della merce trafugata. Nel contrabbando saranno implicati Mariano Cinghialenta, Rocco Spatu e il solito infido Piedipapera, che la faranno franca tutti, tranne 'Ntoni che la pagherà, invece, con il carcere). Si può aggiungere che anche l'usura, quella spietata ed esclusiva dello zio Crocifisso, nel caso, può essere annoverata come parte delle economie necessarie, per così dire, e "strutturali" di questi villaggi. Vale, questo, anche per l'usura di Mastro don Gesualdo, per esempio, o per il Reverendo, o Mazzarò, o i tanti altri personaggi delle novelle che la esercitano a lor modo legittimamente in quei contesti.

per “la visita pel marito” lungo il percorso del cap. IV; o con la prima parte del cap. XI, dove le donne mutano la salamoia, la sera, nei barilotti delle acciughe, e cianciano in crocchio con le vicine, sedute sui sassi; e intanto ingannano il tempo a contare storie e indovinelli, pei ragazzi, i quali stanno a sentire con tanto d’occhi intontiti dal sonno, e padron ’Ntoni sta anche lui ad ascoltare e ad approvare.

Costituendo il tutto, con quella cornice notturna degli indovinelli e dei racconti, e i termini esistenziali nei quali si effonde, come una derivazione e un ampliamento, una ripresa di quel chiacchierio delle donne antropico-culturale del capitolo secondo, che abbiamo visto. E ne deriva al fondo, nel romanzo, la più ferma e definita rappresentazione di un momento storico della nostra società arcaica popolare contadina (e marinara, anche, nel caso) del periodo postunitario che senza questo libro di Verga non si avrebbe¹².

Per cui conviene ribadire la costante unità di azione specialmente per i primi capitoli (dei quali il secondo ha una parte così indicativa nel senso che si è rilevato) che fa pensare a una intenzione di ambientazione e di scrivere, forse, un romanzo del paese, (non solo dei Malavoglia, quindi), e dei reperti, dei “nuclei popolari”, appunto, di contro a quello che diventò poi in sviluppo, nei fatti, e a seguire teorie e influssi che venivano da più ampi orizzonti di culture europee, il romanzo di una decadenza progressiva, e di un cambiamento seguito attraverso il disgregarsi di una famiglia e dei primi stadi sociali; e quello di un protagonista eroe (negativo, e problematico) e della sua degradazione e dispersione nel processo della storia: il “romanzo di ’Ntoni” come è ormai convenzione chiamarlo, a voler seguire queste suggestioni interpretative della critica, a partire da proposte rimaste fondanti dagli anni ‘80 fino a tempi nostri più recenti (Sipala: 301-311; Lo Castro: 83-89; Luperini)¹³.

¹² Cioè *I Malavoglia* come rappresentazione assoluta di quel mondo e pienamente realizzato (quasi si sarebbe tentati di dire liquidatorio) da parte dall’ esule integrato nei suoi anni milanesi, ma che non ha dimenticato la sua lingua e la sua cultura antropica e naturale, col senso della partenza vissuta come peccato o violazione (la «tensione tra appartenenza ed esclusione» tipica degli scrittori siciliani che avevano migrato (Alfieri 2016b). *Mastro-don Gesualdo* avrà intenti più protratti, più “europei”, per così dire, rispondendo maggiormente ai canoni del romanzo tradizionale, con motivi diversi di intreccio: un personaggio egemone fin dall’inizio; una storia di formazione, a suo modo, di ascesa e decadenza del protagonista...). Essendo invece *I Malavoglia* romanzo più determinato in senso costitutivo di documento di quella civiltà rappresentata. Di cui ugualmente complementari sono le novelle (*Vita dei campi* e *Novelle rusticane*), nonché quel prezioso repertorio fotografico di lastre e immagini che viene qui in pronto ancora una volta di chiamare in causa come “altro” e fondamentale aspetto dell’opera verista di Verga.

¹³ Al di là dell’immagine di compattezza assoluta del romanzo sul piano dell’ambientazione locale, a partire dai capp. centrali, lo sviluppo si determina sulla vicenda di ’Ntoni e del suo traviamiento, della sua volontà di affermazione, e sconfitta, fino all’ultima pagina del libro.

La locuzione avverbiale «di qua e di là» su cui non ci si è forse soffermati abbastanza da parte della critica, è una specie di *senhal* linguistico, forse inavvertito dallo stesso Verga, della tematica di fondo del suo romanzo, cioè della dissoluzione di una famiglia (dei costumi, dei valori dell'attaccamento ad una plaga), di una temperie culturale e storica e del fatale cambiamento di essa.

Non è il luogo, forse, di esperire minutamente tutto il percorso, ma se ne può seguire una traccia relativa al senso dello sgomento e dell'alienazione, dell'andare via, dell'estraniarsi dai luoghi in cui si è vissuto e dove stanno certe radici affettive e di interessi della vita che si è da sempre condotta.

La notazione localistica assume valenza simbolica, stilema e indice tematico di un motivo chiave del romanzo, come si vede¹⁴.

Sappiamo dal cap. I che i Malavoglia erano stati numerosi un tempo, e che gli eventi e le burrasche li avevano dispersi «di qua e di là» (cap. I); «di qua e di là» va Maruzza la Longa come una gallina che aspetta di far l'uovo, quando ha il marito in mare e si leva la tempesta (cap. III); ma anche che volta la testa «di qua e di là»; da un capo all'altro della via come tutte le volte che succede una disgrazia, (ancora, nel cap. IX); ma anche la Zuppidda getta occhiate «di qua e di là» che pare ce l'abbia con tutto il paese (cap. III), oppure sbraita «di qua e di là» contro don Silvestro a cui non vuol dare in sposa la figlia Barbara (cap. VII). E padron 'Ntoni va tutto il giorno «di qua e di là» come avesse il male della tarantola quando si tratta della barca dei lupini (cap. III); o «di qua e di là» senza sapere che facesse (cap. IV), e dicendo che è stato lui a mandare in mare Bastianazzo, e questo è andato in silenzio e ubbidiente a perdersi come le foglie che il vento porta «di qua e di là» per il cortile (cap. IV)¹⁵; 'Ntoni, quando è tornato, fa il gallo con le ragazze «di qua e di là» (cap. VI); e «di qua e di là» si sperdono le comari, finita in nulla la rivolta del dazio della pece (cap. VII); «di qua e di là» porta la lanterna compare Alfio quando prepara gli oggetti per partire per la Bicocca (cap. VIII); *di qua e di là* si vedono correre le guardie doganali come cani da caccia la notte del contrabbando (cap. VIII) come, guardando «di qua e di là», sta la

¹⁴ Cfr. anche, in tal senso, «Il sintagma di “qua e di là” ricorre con insistenza fin dalle pagine iniziali del romanzo [...] ma si intensifica nel capitolo finale trasformandosi in uno stilema che “si carica di significato lirico e va più che mai a caratterizzare il tema della diaspora e del mutamento, contrapposto a quello della stabilità e continuità consolatrice incarnata nella casa e nel villaggio”» (Giachery: 239-40).

¹⁵ «Il nespolo lasciava cadere le foglie vize, e il vento le spingeva *di qua e di là* pel cortile» (Cecco: 66). La notazione descrittiva, per così dire, immediatamente precedente a quello che è il pensiero espresso di padron 'Ntoni, sembra essere notazione “esterna” dell'autore, ma al tempo stesso trapassa immediatamente nella mente, nella coscienza, del personaggio, padron 'Ntoni, menzionato. Uno dei tanti finissimi esempi mimetici della tecnica del discorso indiretto libero e della “impersonalità” verghiana.

cugina Anna che non ha dormito tutta la notte aspettando Rocco Spatu (cap. VIII); 'Ntoni, quando parte per la seconda volta, sta a guardare «*di qua e di là*» per stamparsi la casa e il paese e ogni cosa in mente (cap. XI); e così compare Alfio al suo ritorno, ormai cambiato, dalla Bicocca, che guarda «*di qua e di là*» i mobili e le pareti, e siede senza dire una parola «accanto al desco dove non c'era nulla, e nessuno sedeva più a mangiare la sera» (cap. XV); o il nonno, ormai disilluso e quasi esautorato di ogni cosa, che dice che è meglio se non ci fosse mai stata al mondo la casa dei Malavoglia, ora che i Malavoglia erano «*di qua e di là*» (cap. XV); e guarda «*di qua e di là*», muovendo smarrito le labbra, cercando le parole, con Nunziata, quando vuol sapere della sorte di Lia (cap. XV); o quando, ricordando ogni cosa della perduta casa del nespolo, se ne va cercando «*qua e là* cogli occhi morti e col mento sul bastone» (cap. XV); o quando lo portano poi sul carro all'ospedale che guarda «*di qua e di là*» per stamparsi in mente ogni cosa anche lui ; (cap. XV) e intanto la *vox populi* di Trezza se la piglia coi Malavoglia ormai ridotti alla miseria che «si vergognavano di mandare il nonno all'ospedale, mentre ci avevano tutti gli altri *di qua e di là*, e dove poi!» (cap. XV). Fino a 'Ntoni, nella conclusione del romanzo, quando si ferma ad ascoltare se chiudevano la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro e gli dice col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. «Soltanto il mare gli brontolava la solita storia [...] perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, *di qua e di là*» (cap. XV)¹⁶.

Quella cornice idillica ma “sociale”, di paese (uno dei tanti, in fondo, di quella realtà meridionale) che si va addormentando nella quiete cosmica della sera, viene ricondotta, nel terzo tempo che conclude il capitolo che stiamo leggendo, al tema elegiaco ma al tempo stesso ugualmente individuale e pubblico, per così dire, di due delle esistenze, le più incolpevoli, come sembra, e che più ne risentiranno forse, nella loro sofferenza: il lavorante saltuario e senza *status* che pur ambisce, chiuso in sé e riguardoso, a un suo ruolo familiare e di inserimento, Alfio Mosca, e la più provvida eppure la più quiescente dei Malavoglia, Mena *Sant'Agata*, appunto, la dirimpettaia, la più silenziosa e significativa, sottomessa rappresentante dei Malavoglia.

E questo sul tema della impossibilità dei destini, e della sofferenza comune inevitabile che sembra percorrere tutto il romanzo, o, per meglio dire, tutta l'opera del grande scrittore siciliano.

Nelle due pagine finali del cap. II, per tornarvi e chiudere, i due termini della locuzione avverbiale segnalati (*qua e là*), ricorrono separati ma in con-

¹⁶ Si rimanda, in *Appendice*, a tutte le altre volte in cui ricorre la locuzione nel romanzo, avvertendo che la ricerca si è basata sul mezzo empirico, per così dire, della lettura e riletta diretta, e non su indagine elettronica ecc... Donde, se mai, qualche caso in difetto di registrazione.

nessione di corrispondenza linguistica, colloquiale, logica e affettiva di collegamento, quasi a conclusione di quel chiacchierio centrale che si è visto, divenuto ora dialogo a due voci che è dialogo muto e tacitato, e tanto più eloquente per questo.

Il tema si volge all'elegia delle due anime più semplici e incolpevoli, testimoni, sulla loro sorte, del sacrificio del loro amore inattuabile in quelle condizioni. Il tutto nei termini del pudore e della sobrietà più consoni al conservarsi di quello *status* che impone l'etica sociale e le regole, non scritte ma non trasgredibili, di quel costume. (Mena è, al momento, di una famiglia di *status* abbiente e considerata, compare Alfio il lavorante giornaliero che ha solo l'asino):

- *Oh siete ancora là, compare Alfio! rispose Mena, la quale era rimasta sul ballatoio ad aspettare il nonno.*

- *Sì, sono qua, comare Mena; sto qua a mangiarmi la minestra; perché quando vi vedo tutti a tavola, col lume, mi pare di non essere tanto solo, che va via anche l'appetito.*

- *Non ce l'avete il cuore contento voi?*

- *Eh! Ci vogliono tante cose per avere il cuore contento! (Cecco: 41-42)¹⁷*

E dice che di ragazze come si deve ce ne sarebbero, nel caso, nel paese, da sposare, senza andare poi tanto lontano. (Quando tornerà dalla Bicocca, già di situazione più consolidata, sarà Mena stessa decaduta, invece, e già avanzata negli anni come lei stessa si ritiene, a rinunciare a quell'unione che peraltro in cuor suo ha invece tanto desiderata)¹⁸.

Le stelle brillano sempre più lucenti e forse infauste sopra i cieli di quella povera gente. Il nonno si affaccia due o tre volte per chiudere l'uscio del ballatoio e borbotta fra sé il proverbio: «Mare amaro!» conservando in cuor suo l'altra metà «... e il marinaio muore in mare», lui che in mare ci ha ora il figlio Bastianazzo con la *Provvidenza*.

E potrebbe essere questo il punto preciso della chiusa molto alta ed ele-

¹⁷ Tondi di evidenziazione miei. È la parte femminile della coppia, Mena, che dà il segnale, cauto e naturale, della disponibilità, mettendo in causa il risvolto localistico del richiamo (*là*). E Alfio risponde con l'altro termine (*qua*), come a mostrare la saldezza della sua presenza e della sua costanza.

¹⁸ Tocca alla Nunziata che è presente al colloquio, da dirimpettaia (una proiezione, qui, dell'io più profondo, e dei desideri di Mena), esplicitare senza mezzi termini il senso della situazione («Se fossi grande io me lo piglierei»); anche se essa stessa, poi, quasi si corregge nella seconda parte della frase («se me lo dessero», Cecco: 36) mostrandosi anch'essa ligia alla condizione di subalternità di quel costume. La più matura Mena, per sua natura mite e obbediente, e per la convenienza delle regole, deve rispettare i limiti e le consegne di quella società.

giaca del capitolo con l'idillio incompiuto di Alfio e Mena e la considerazione esistenziale di padron `Ntoni riportata.

Ma Verga va più in là, “in diminuendo” e continuando al tempo stesso, per così dire, col richiamo al personaggio più incosciente ed asociale del romanzo, Rocco Spatu, di cui si sente il vociare ultimo e lo sgolarsi che proviene dall'osteria.

Che a me sembra quasi una prova, ancora alla lontana, tuttavia, di quel finale così apparentemente irrelato di tutto il libro che ha fatto tanto discutere la critica, quando `Ntoni abbandona per sempre il paese e sente Rocco a tossire e sputacchiare davanti alla bottega di Pizzuto («Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata era stato Rocco Spatu»). Qui con Rocco che sputa e fa baldoria a chiusa del capitolo secondo: «Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino...»; lì a fine del cap. XV e di tutto il romanzo.

Un richiamo a queste due chiuse in analogia, con cui concludiamo anche noi questa presentazione col rimando alla lettura unitaria del libro che si farà a raccolta ultimata sulle pagine di questo stesso volume.

Appendice

Si riportano qui ancora tutte le altre occorrenze della locuzione *Di qua e di là*, in numero veramente cospicuo e indicativo, come credo risulti anche a una lettura non specifica in tal senso del romanzo. Qui messe e non nel testo, ad alleggerire la lettura del capitolo, ma che mi sembrano tuttavia necessarie alla documentazione del discorso:

«A Catania c'era il colèra, sicchè ognuno che poteva scappava *di qua e di là* pei vllaggi e le campagne vicine» (cap. XI, p. 226); Vengono di tanto in tanto, col viso lungo e il passo leggero, la Nunziata e la cugina Anna; «Chissà dove andava il carro di compar Alfio [...] che non ci aveva nessuno al mondo?». Sono i pensieri di Mena, ma vi si trapassa subito, “naturalmente”, alla *communis opinio* del narrato generale: si vede passare qualche volta Piedipapera guardingo con la faccia di affamato «o lo zio Crocifisso, che ci aveva la sua roba *di qua e di là* e andava a toccare il polso ai suoi debitori» (cap. XI, p. 232). «La sola persona che si vedesse andare *di qua e di là* giorno e notte, era la Locca, coi capelli bianchi e arruffati, che si metteva a sedere davanti alla casa del nespolo, o aspettava le barche alla riva, e nemmeno il colèra la voleva, poveretta» (cap. XI, p. 232). (E l'abbiamo già vista, la Locca, questo personaggio simbolico, e pur realistico, della miseria di quei paesi, cioè la scema, la pazza presente quasi in ogni piccola comunità di quei contesti, come una prefica muta e demente comparire quale testimone immutabile del

fato, in punti cruciali del romanzo, già da quando sta seduta sul ballatoio dietro l'uscio dei Malavoglia «e strillava dalla mattina con quella voce fessa di pazza, e pretendeva che le restituissero loro il suo figliuolo, e non voleva sentir ragione» (cap. IV, p. 67)); o anche: «La Locca era sempre lì davanti alla casa dei Malavoglia, seduta contro il muro [...] e voltava il capo *di qua e di là* per la straduccia, ad ogni passo che sentiva» (cap. V, p. 79)¹⁹; Alla fine dello sgombero dalla casa del nespolo i Malavoglia si mettono a sedere sui pagliericci ch'erano ammonticchiati nel mezzo della camera, per riposarsi un po' «e guardavano *di qua e di là* se avessero dimenticato qualche cosa» (cap. IX, p. 162). Ora lo zio Crocifisso era venuto col falegname e col muratore, «e ogni sorta di gente che scorazzavano *di qua e di là* per le stanze» (cap. IX, p. 163). Dopo il naufragio, quando la *Provvidenza* viene sbattuta sugli scogli «per due o tre giorni padron 'Ntoni fu più di *là che di qua*» (cap. X, p. 186); e «'Ntoni, poveretto, finchè c'era stato bisogno, era corso *di qua e di là* senza fiato, e s'era strappati i capelli anche lui» (cap. X, p. 194). Lo zio Santoro sta sempre ad ascoltare con gli occhi spenti davanti all'osteria; quando don Silvestro gli promette in scommessa dodici tari «muoveva le labbra *di qua e di là*, come fa delle orecchie un cane da caccia che sente la pedata» (cap. X, p. 193). A padron 'Ntoni, nel suo interesse, zio Crocifisso ora consiglia di far maritare la nipote Mena con Alfio Mosca, e gli dice che «è un buon ragazzo [...] e cerca moglie *di qua e di là*, non ha altro difetto» (cap. X, p. 205). La gente si diverte a vedere padron Cipolla «correre *di qua e di là* anche lui con tanto di lingua fuori» appresso a Brasi perduto dietro alla Vespa (cap. X, p. 207), il quale «corre a nascondersi *di qua e di là* come un ragazzaccio» (cap. X, p. 213). 'Ntoni, quando è tornato e si annoia alla vita del paese pensa spesso a quei due forestieri che venivano da lontano e spendevano e spendevano e «andavano *di qua e di là* [...] e facevano suonare i soldi nelle tasche» (cap. XI, p. 217); e quando ascolta i discorsi di don Franco a proposito di don Michele il brigadiere: «Che bella cosa, disse [...] quattro tari al giorno per andare a passeggiare *di qua e di là*» (cap. XII, p. 256); quando torna la sera dal mare, dopo una piccola pausa di ravvedimento, «non aveva voglia nemmeno di andare a dormire, e si sfogava a scorazzare *di qua e di là* colla sua disgrazia» (cap. XIII, p. 259). La Santuzza, che ha preso a ben volere 'Ntoni, gli mette in serbo i resti che avevano lasciato gli sventori, «e un *po'*

¹⁹ Ancora, per tutto il romanzo: la Locca che gironzola sempre dalle parti dei Malavoglia (cap. V); che è presente anche lei quando ritrovano la *Provvidenza* (cap. VII); «- Guarda che qui fuori c'è quella povera Locca; suo figlio è in piazza senza far nulla, e non hanno da mangiare-» (cap. VII); «ed era venuta anche la Locca, la quale andava sempre dove c'era folla, [...] di notte o di giorno, quasi non chiudesse più gli occhi, e aspettasse sempre il suo Menico» (cap. X); «La sola Locca, andava cercando suo figlio, e si piantava davanti alla caserma delle guardie [...] per delle ore intere, coi capelli bianchi che svolazzavano» (cap. XIV).

di qua un po' di là gli riempiva anche il bicchiere» (cap. XIII, p. 263). E Me-
na anche lei ora, la sera, resta «accasciata su di sè stessa, guardando *di qua e di*
là della strada con gli occhi stanchi» (cap. XIII, p. 270). E Alessi, che si è fat-
to grande, quando i Malavoglia hanno perduto la casa, «era sempre lontano
per guadagnarsi il pane *di qua e di là*» (cap. XV, p. 315). Comare Venera la
Zuppidda, sempre maligna, va sbraitando, ancora contro i Malavoglia, che
«la gente una volta non si sbandava *di qua e di là*, e non andava a morire al-
l'ospedale» (cap. XV, p. 350).

La cugina Anna ha perso il riso e ha fatto i capelli bianchi a furia di «an-
dare a cercare *di qua e di là*, per le strade e davanti la bettola Rocco tutti i
giorni» (cap. XV, p. 337). E donna Rosolina, la sorella del vicario, disillusa
degli eventuali aspiranti don Silvestro il segretario o don Michele il briga-
diere, ora non fa che «andare a caccia di messe e di confessori, *di qua e di là*,
sino all'Ognina e ad Aci Castello» (cap. XV, p. 327).

E abbiamo visto 'Ntoni, nella conclusione del romanzo, fermo ad ascol-
tare se chiudevano la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia
dietro, solo in mezzo al paese. «Soltanto il mare gli brontolava la solita storia
[...] perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo
stanno ad ascoltare, *di qua e di là*» (cap. XV, p. 349).

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga 1985.
- G. ALFIERI, *Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 9 (2016a), pp. 43-77.
- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016b.
- A. ASOR ROSA, *Il capitolo secondo*, in «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga 1881-1981, letture critiche a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 37-50.
- R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura altropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022.
- C. CUCINOTTA, *L'ombra lunga delle cose di Trezza*, in *Prospettive sui «Malavoglia»*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità Letteraria, Catania, 17-18 febbraio 2006, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Leo S. Olschki Editore 2007, pp. 29-49.
- M. GERACI, *Quel «guardare da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antro-*

- pologia*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 217-230.
- E. GIACHERY, *Il capitolo quindicesimo*, in *I Malavoglia di G. Verga 1881-1981-Lettere critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 239-40.
 - G. LO CASTRO, *'Ntoni Malavoglia e il giorno lungo di Rocco Spatu*, in *Prospettive sui Malavoglia*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Leo Olschki editore 2007, pp. 83-89.
 - R. LUPERINI *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019.
 - A. MANGANARO, *Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.
 - A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014.
- F. RAPPAZZO, *G. Verga moralista e antropologo all'ombra del realismo, verso il Novecento*, in «Annali della Fondazione Verga, n.s. 9 (2016), *Verga e noi, la critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini, pp. 103-118.
- M. SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron 1983.
 - M. TROPEA, *"Classicismo", Estetismo, Decadentismo. Saggi su Leopardi, Carducci, Pascoli e De Bosis*, Acireale, Bonanno editore 1992.
 - M. TROPEA, *Nomi, ethos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani fra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 2014.
 - G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di P. Nardi, sul testo verghiano curato da L. e V. Perroni, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori 1968.
 - G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO III

a cura di Giuseppe Polimeni

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

Il capitolo III dei *Malavoglia*, breve e in apparenza di passaggio, in realtà centrale nella storia della famiglia e quindi nel romanzo, comincia con la semplicità, apparente anch'essa, di questa frase essenziale.

Nelle pagine che seguono lo sguardo del narratore e quello fedele del lettore, per gradi informato del naufragio della Provvidenza e della morte di Bastianazzo, si sposta tra esterni ed interni, in un procedere per voci più che per fatti. Non è capitolo di fatti, ma sequenza di ambienti e di prese di parola, vere e proprie scene, che componendosi, in alternanza e per accumulo, trasmettono la notizia e con essa, in un sinolo non scomponibile, il giudizio del paese sull'impresa dei Malavoglia, declinazione elementare, nelle «basse sfere», e per questo più spietata, della condanna di ogni tentativo di «ricerca del meglio».

Basterebbe la frase iniziale, scarnificata e quasi “francescana”, ridotta all'essenza, a dirci il totale dominio della prosa: nella prima campata («il vento s'era messo a fare il diavolo») il verbo fraseologico (dimensione aspettuale quella del *cominciare* prediletta e frequentata da Verga) sostiene e porta in primo piano un modo di dire; a seguire la similitudine richiama e delinea i confini del paragone, la realtà del paese, una realtà acustica che collega il mondo degli uomini a quello degli animali («come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese»); viene quindi una seconda campata che dal verbo fraseologico torna a dipendere e rende concreta e visibile l'azione espressa dal modo di dire («e a scuotere le imposte»). La similitudine fa da inserto e spezza la linearità della proposizione, prendendo

così l'evidenza della posizione centrale, che non solo chiarisce, ma acquista una funzione anche prospettica nel suggerire il punto di osservazione e lo sguardo sulla scena.

Per un paradosso della grammatica il verbo fraseologico dell'inizio segna la fine di Bastianazzo (il pensiero corre avanti, al calare del sipario: «Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu», Cecco: 340) e del passato dei Malavoglia, aprendo le porte alle vicende del romanzo, rottura profonda e non sanabile di un equilibrio.

Credo che questo sia stato per Verga il capitolo più difficile da scrivere: si trattava di raccontare la tragedia, la morte, senza farla vedere, facendola balzare in primo piano attraverso i racconti, a più voci, del paese. Il lettore ha l'impressione di sentir raccontare: le cose prendono forma nella voce; i drammi si narrano attraverso la "parola d'altri", nella *chiacchiera*: il narratore registra (e non è soltanto una presa d'atto) gli effetti sulla famiglia Malavoglia e sul paese.

È questo il capitolo teologico dei *Malavoglia*, quello in cui le forze del bene e quelle del male si combattono, ma è soprattutto il capitolo in cui affiora ben chiara la visione della vita e della morte del mondo di Trezza, e il giudizio (divino, si direbbe) sull'impresa della Provvidenza.

È quindi centrale – e lo vedremo – il tema della colpa e della punizione.

Che sia un capitolo teologico lo lascia intendere la menzione del diavolo nelle prime battute: si manifesta certo in un modo di dire (sul motto degli antichi è fondamentale il contributo di Alfieri: 1985), ma l'evidenza iniziale è massima, e il tema diventa motivo conduttore.

Verga sfrutta il modo di dire per portare in prima riga il diavolo, facendone un compagno silenzioso nella vicenda e un artefice oscuro, nascosto nelle pieghe del racconto (e del linguaggio). Qui, come altrove, il modo di dire riveste pienamente una funzione narrativa.

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai fari-gliani che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di Sant'Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia. Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene amarrate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avesse il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro.

Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile, che pareva

una gallina quando sta per far l'uovo. Gli uomini erano all'osteria, e nella bottega di Pizzuto, o sotto la tettoia del beccaio, a veder piovere, col naso in aria. Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che vi aveva in mare colla Provvidenza e suo figlio Bastianazzo per giunta, e il figlio della Locca, il quale non aveva nulla da perdere lui, e in mare non ci aveva altro che suo fratello Menico, nella barca dei lupini. Padron Fortunato Cipolla, mentre gli facevano la barba, nella bottega di Pizzuto, diceva che non avrebbe dato due baiocchi di Bastianazzo e di Menico della Locca, colla Provvidenza e il carico dei lupini.

– Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire! diceva stringendosi nelle spalle; e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza. (Cecco: 45-46)

Il fatto che stiamo attraversando un capitolo che si colloca tra la vita e la morte si intuisce osservando alcune scelte espressive di Verga. «Il mare si udiva muggire attorno ai *fariglioni*»: colpisce innanzitutto l'italiano, di registro letterario, che appartiene al romanzo; è sufficiente menzionare *si udiva* (rispetto a *si sentiva*, che evoca tra l'altro indirettamente la discussione del *Sentir Messa*) per richiamare alla memoria il noto giudizio di Luigi Capuana che nella ricerca verghiana aveva visto la fusione del «bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto» (*loro*, i personaggi del mondo narrato).

Un rimando suggestivo, anche se da provare, non tarda ad affacciarsi alla memoria scolastica («Io venni in loco d'ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto», Dante, *Inferno*, V, 28-20) e pare stendere la sua ombra fin sulla Longa («andava sempre di qua e di là»).

Le tracce di un inferno, quasi dantesco, trovano un richiamo implicito anche nel modo di dire, non per caso recuperato dalla tradizione popolare, «e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda», a segnare nello stereotipo di matrice evangelica il momento di un tradimento che si definisce di lì a poco con un passaggio non meditato dal rimando al mondo religioso all'evocazione della violenza brutale della «schioppettata», attraverso una frase che nell'ellissi del verbo riproduce la frammentazione del discorso parlato («Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia», Cecco: 45).

La scena si apre sugli elementi, descritti in tutta la loro potenza: «il vento s'era messo a fare il diavolo», «il mare si udiva muggire»; vento e mare sono soggetti agenti, anche quando non sono veri soggetti: si presentano in assoluta evidenza, a inizio frase (il ruolo dell'uomo in realtà pare limitato all'*udire*, soggetto senziente, quando non *agito*).

Le barche, elementi inanimati, sono a loro volta soggetti, *agite* dagli uo-

mini, che le hanno messe in salvo (ma gli uomini qui non si vedono, si intuiscono soltanto): «Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene amarrate alle grosse pietre sotto il lavatoio; [...]» (Cecco: 45).

I primi soggetti animati, umani, che agiscono, sono i bambini: vociano e fischiano quando vedono passare qualche vela all'orizzonte, vela che è «sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avesse il diavolo in poppa». Un altro modo di dire, preso dal gergo del mare, chiama in causa il diavolo e lo porta, seppure in forma apparentemente marginale, sulla scena, facendone il motore occulto della storia e dei fatti. Ma non c'è margine in Verga che non sia voluto fino in fondo.

E poi ci sono le donne, che agiscono certo, facendo il segno della croce, per scongiurare l'idea stessa del pericolo e proteggere dal diavolo sé stesse e la propria gente, «la povera gente» che è in quel momento sulle imbarcazioni. Il sintagma trova rispondenza nei *Promessi sposi*: occorre, guarda caso, con significativa frequenza quando Renzo è a Milano, durante i tumulti del pane (dai pensieri di Renzo alle voci di protesta: «Grand'abbondanza, – disse tra sé, – ci dev'essere in Milano, se straziano in questa maniera la grazia di Dio. Ci davan poi ad intendere che la carestia è per tutto. Ecco come fanno, per tener quieta la povera gente di campagna»; «“Ah birboni! ah furfantoni! È questo il pane, che date alla povera gente? [...]”»; «“Il pane verrà a buon mercato, ma ci metteranno il veleno, per far morir la povera gente, come mosche”»; «– Ferrer! viva Ferrer! l'amico della povera gente!»; nelle parole del giovane *montanaro*: «– e oggi s'è potuto vedere com'era contento di trovarsi con la povera gente», (Manzoni: 1971, XI.61, XII.30, XII.36, XIII.19, XIV.11), fin dentro i discorsi della Luna piena (nell'eco dell'ambiguo e infido discorso del birro), anticipazione del finale fissato nella memoria condivisa («Questa conclusione, benchè trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia», XXXVIII.68).

Nel primo paragrafo del capitolo III le polarità si toccano («il vento s'era messo a fare il diavolo» / «si facevano la croce»), richiamandosi e neutralizzandosi, in un equilibrio che sta per spezzarsi, tra la fine e l'inizio.

Con un procedimento di contatto e di associazione, che regge queste pagine come la complessa struttura del romanzo, dalle donne lo sguardo si sposta su Maruzza la Longa: «pareva una gallina quando sta per far l'uovo» è soglia reale e davvero umana di un capitolo in cui si intrecciano i paragoni con il mondo degli animali («come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese», «che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di Sant'Alfio»).

La Longa è la protagonista vera del capitolo, insieme a padron 'Ntoni: sono i due personaggi su cui si riflette e si misura la tragedia del naufragio della Provvidenza.

Padron 'Ntoni, anche lui, anzi anch'egli (avrebbe scritto Verga), è chiamato in causa fin dalle prime battute: «Gli uomini erano all'osteria, e nella bottega di Pizzuto, o sotto la tettoia del beccaio, a veder piovere, col naso in aria. Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che vi aveva in mare [...]».

Nella stesura precedente si leggeva «andava e veniva sulla riva colla coda fra le gambe al pari di un cane senza padrone» (Cecco: 45 n.): l'immagine è desunta essa pure dal mondo animale, speculare a quella scavata sulla Longa, a suggerirci che lo stato d'animo dei due personaggi può trovare una comune pietra del paragone.

Il linguaggio è ridotto all'osso: non c'è verbo a esprimere l'attesa, ma un semplice "complemento" causale (il fine pare trasformato in causa), là dove la causa andrebbe espressa con un verbo. Non c'è verbo, ma c'è la cosa (la roba?): il carico di lupini, «e suo figlio Bastianazzo per giunta». Sulla riva c'è anche «il figlio della Locca», che non ha niente da perdere lui, ma ha il fratello Menico nella barca dei lupini.

Il carico di lupini così presenta come il centro di tutto, una sorta di valore-guida intorno a cui si costruisce la gerarchia dei pensieri e delle preoccupazioni, anche quelle trasposte della voce collettiva.

Il parere espresso dal paese ci conduce nella «bottega di Pizzuto» e diventa parere d'autore: l'autorevole parola di Padron Fortunato Cipolla, esprimendo un giudizio, economico e sociale, destinato a farsi morale, inquadra la colpa dei Malavoglia. Dice che la punizione arriverà perché la famiglia ha voluto superare le colonne d'Ercole, con il carico di lupini: «Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire!»: la proposizione finale, spezzata dalla virgola e dalla pausa tematizzante, scava impietosa la definizione lapidaria di un errore senza ritorno.

Il giudizio prefigura così la sorte della famiglia e la storia narrata dal romanzo («e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza»), chiudendosi con una massima di terra, desunta appunto dalla vita di terraferma.

Bastianazzo, e quindi padron 'Ntoni, come Ulisse (forse l'Ulisse dantesco)? È un paragone affascinante, in un'Odissea che in realtà si svolge sulla terra, guardando al mare.

Da un esterno passiamo a un interno. Il secondo quadro della tragedia ci porta all'osteria.

È una nuova scena, come a teatro. Nei *Malavoglia* sembra che Verga valorizzi fino in fondo la sua penna di scrittore di teatro; e nella prosa il trapasso pare più veloce: una scena genera l'altra.

L'osteria, la «bettola», è il luogo che sembra opporsi al lavoro, alla fami-

glia. È soprattutto la casa comune della parola, della chiacchiera, elemento di per sé ambivalente. La chiacchiera può essere maligna, ma alla fine è quella che fa procedere il racconto, e ci mette a conoscenza delle cose, di come stanno, di quel che accade; «non bisogna farla chiacchierare la gente», scrive Verga in *Cavalleria rusticana*, costola del romanzo.

Nella bettola di suor Mariangela la Santuzza c'era folla: quell'ubbriacone di Rocco Spatu, il quale vociava e sputava per dieci; compare Tino Piedipapera, mastro Turi Zuppiddu, compare Mangiacarrubbe, don Michele il brigadiere delle guardie doganali, coi calzoni dentro gli stivali, e la pistola appesa sul ventre, quasi dovesse andare a caccia di contrabbandieri con quel tempaccio, e compare Mariano Cinghialenta. Quell'elefante di mastro Turi Zuppiddu andava distribuendo per ischerzo agli amici dei pugni che avrebbero accoppato un bue, come se ci avesse ancora in mano la mala bestia di calafato, e allora compare Cinghialenta si metteva a gridare e bestemmiare, per far vedere che era uomo di fegato e carrettiere.

Lo zio Santoro, raggomitolato sotto quel po' di tettoia, davanti all'uscio, aspettava colla mano stesa che passasse qualcheduno per chiedere la carità. — Tra tutte e due, padre e figlia, disse compare Turi Zuppiddu, devono buscarne dei bei soldi, con una giornata come questa, e tanta gente che viene all'osteria.

— Bastianazzo Malavoglia sta peggio di lui, a quest'ora, rispose Piedipapera, e mastro Cirino ha un bel suonare la messa; ma i Malavoglia non ci vanno oggi in chiesa; sono in collera con Domeneddio, per quel carico di lupini che ci hanno in mare. (Cecco: 46-47)

Ambigua è appunto la bettola nei *Malavoglia*, come l'osteria nei *Promessi sposi*, luogo della parola (ha scritto Corti: 2001), di un'oralità che può tradursi in insidia. Ma già per Manzoni è luogo in cui il racconto progredisce, le trame si toccano e si svolgono: si pensi all'osteria in cui si incrociano Renzo e i bravi prima della «notte degl'imbrogli e de' sotterfugi», e all'osteria della Luna piena.

Ambigui sono gli osti nei *Promessi sposi*, ambigua la figura di Mariangela la Santuzza, collocata con studiato mestiere a metà tra inferno e paradiso.

Il lettore non tarda ad accorgersi che ribaltato nella bettola è il senso di una giornata terribile di vento e di tempesta, qui vissuta al sicuro, con il cuore leggero.

Ecco allora l'interno di osteria, interno con figure.

I personaggi ci passano davanti, come in una sfilata. Il primo è Rocco Spatu, l'«ubbriacone», su cui, nella chiusa del capitolo II, era caduta la sentenza di padron 'Ntoni («Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino. — “Chi ha il cuor contento sempre canta” conchiuse padron 'Ntoni», Cecco: 43), in un passaggio di testimone che fa di Rocco il

vincitore, del capitolo e forse della storia. Seguono «compare Tino Piedipapera, mastro Turi Zuppiddu, compare Mangiacarrubbe, don Michele il brigadiere delle guardie doganali, [...], e compare Mariano Cinghialenta». Per alcuni di loro basta un tratto a dirci l'elemento dominante: «Quell'elefante di mastro Turi Zuppiddu andava distribuendo per ischerzo agli amici dei pugni che avrebbero accoppato un bue, come se ci avesse ancora in mano la malabestia di calafato, e allora compare Cinghialenta si metteva a gridare e bestemmiare, per far vedere che era uomo di fegato e carrettiere» (Cecco: 46). E infine lo zio Santoro, mendicante mezzo cieco, un orbo cantore, narratore quasi omerico, ben siciliano (l'*orbu*), collocato sulla soglia dei due mondi. Ogni tanto si fa più sotto, più vicino all'osteria per godere del tepore.

Non sfugga la presenza della *folla*, che si affaccia qui come altrove nei *Malavoglia*: compare e si forma, divenendo personaggio, e sempre nelle circostanze ambigue. Ambiguo, ambivalente almeno, è il contatto con la gente.

La folla appare sempre nei momenti topici, tragici, intenta a osservare, conoscere, giudicare (con un solo occhio), fino alla scena cardine in cui muta forma e nome in *fiumana*: «Più tardi, mentre lo facevano scendere per le scale, barcollante, reggendolo sotto le ascelle, la folla usciva anch'essa come una fiumana, e si sentiva dire: – L'hanno condannato ai ferri, per cinque anni. – In quel momento 'Ntoni usciva dall'altra porticina anche lui, pallido, in mezzo ai carabinieri, ammanettato come un Cristo» (Cecco: 312).

La voce dell'osteria (di chi? qualcuno? tutti?) chiama in causa Bastianazzo e si collega al luogo e al rito sacri per eccellenza, sacri e santi, la chiesa e la messa. Ma i Malavoglia non ci vanno in chiesa oggi, sono in collera con Dommenneddu, per il carico di lupini («per quel carico di lupini che ci hanno in mare»). Ancora una volta manca il verbo, ma c'è il segno di una sfida mossa non solo alle leggi della società e dell'economia, ma anche a Dio, si direbbe.

Dall'osteria alla chiesa, dal bere e dalla chiacchiera alla messa. Il percorso è quello della Santuzza, che mescola i due mondi, li fa toccare.

Se *I promessi sposi* sono il romanzo della Provvidenza, anche *I Malavoglia* sono opera in cui si legge la filigrana di una presenza. Il problema è dove cercarla: in mare, con Bastianazzo e Menico, sulla barca (la *Provvidenza* appunto)? In chiesa, con la Santuzza? O con la Santuzza, ma nell'osteria?

Nel capitolo il punto di osservazione di chi narra si avvicina e si allontana progressivamente e per sbalzi, o contatti, rispetto al centro della scena. Si tratta di un centro prospettico che è però fuori campo, lontano, nel mare.

L'allontanamento è segnato dalla sequenza che segue, in cui il vento, ancora soggetto agente, fa volare le gonnelle e le foglie secche.

Il vento faceva volare le gonnelle e le foglie secche, sicchè Vanni Pizzuto col rasoio

in aria, teneva pel naso quelli a cui faceva la barba, per voltarsi a guardare chi passava, e si metteva il pugno sul fianco, coi capelli arricciati e lustrati come la seta; e lo speciale se ne stava sull'uscio della sua bottega, sotto quel cappellaccio che sembrava avesse il paracqua in testa, fingendo aver discorsi grossi con don Silvestro il segretario, perchè sua moglie non lo mandasse in chiesa per forza; e rideva del sotterfugio, fra i peli della barbona, ammiccando alle ragazze che sgambettavano nelle pozzanghere.

– Oggi, andava dicendo Piedipapera, padron 'Ntoni vuol fare il protestante come don Franco lo speciale.

– Se fai di voltarti per guardare quello sfacciato di don Silvestro, ti dò un ceffone qui dove siamo; borbottava la Zuppidda colla figliuola, mentre attraversavano la piazza. – Quello lì non mi piace.

La Santuzza, all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa, tirandosi dietro gli avventori. Lo zio Santoro, poveretto, era cieco, e non faceva peccato se non andava a messa; così non perdevano tempo all'osteria, e dall'uscio poteva tener d'occhio il banco, sebbene non ci vedesse, chè gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare, quando venivano a bere un bicchiere.

– Le calze della Santuzza, osservava Piedipapera, mentre ella camminava sulla punta delle scarpette, come una gattina, – le calze della Santuzza, acqua o vento, non le ha viste altri che massaro Filippo l'ortolano; questa è la verità.

– Ci sono i diavoli per aria! diceva la Santuzza facendosi la croce coll'acqua santa. – Una giornata da far peccati! (Cecco: 47-48)

La frase iniziale della sequenza («Il vento faceva volare le gonnelle e le foglie secche, sicchè Vanni Pizzuto [...]») assegna al vento il ruolo di reggenza di un verbo causativo: il vento avvia l'azione degli uomini, conseguente a quella della natura, richiamando nella tessitura del capitolo la frase d'avvio («il vento s'era messo a fare il diavolo»).

Il combattimento con il diavolo, quello che avviene per mare, non si vede, si può solo immaginare. Come nella tragedia classica, il fatto drammatico (che conduce alla morte) non è messo in scena; è, per scelta, fuori dello sguardo, lontano. L'evento tragico, come il macabro, in assoluto, è nascosto.

Qui assistiamo alla lotta tra il bene e il male, quella che si svolge sulla terra. E la Santuzza è, neanche a dirlo, al centro del combattimento: «La Santuzza, all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa, tirandosi dietro gli avventori»; e più avanti: «– Le calze della Santuzza, osservava Piedipapera, mentre ella camminava sulla punta delle scarpette, come una gattina, – le calze della Santuzza, acqua o vento, non le ha viste altri che massaro Filippo l'ortolano; questa è la verità. – Ci sono i diavoli per aria! diceva la Santuzza facendosi la croce coll'acqua santa. – Una giornata da far peccati!».

Il tema del peccato domina tutto il capitolo e incrocia la figura del diavolo («Ci sono i diavoli per aria!»); la presenza si genera per contatto con l'acquasanta. Non c'è santo che non preveda la menzione del diavolo, e viceversa, si direbbe. E su tutto, nella voce popolare, domina il motivo del castigo:

La Zuppidda, lì vicino, abburattava avemarie, seduta sulle calcagna, e saettava occhiatecce di qua e di là, che pareva ce l'avesse con tutto il paese, e a quelli che volevano sentirla ripeteva: – Comare la Longa non ci viene in chiesa, eppure ci ha il marito in mare con questo tempaccio! Poi non bisogna stare a cercare perchè il Signore ci castiga! – Persino la madre di Menico stava in chiesa, sebbene non sapesse far altro che veder volare le mosche!

– Bisogna pregare anche pei peccatori; rispondeva la Santuzza; le anime buone ci sono per questo.

– Sì, come se ne sta pregando la Mangiacarrubbe, col naso dentro la mantellina, e Dio sa che peccatacci fa fare ai giovanotti!

La Santuzza scuoteva il capo, e diceva che mentre si è in chiesa non bisogna parlare del prossimo. – «Chi fa l'oste deve far buon viso a tutti», rispose la Zuppidda, e poi all'orecchio della Vespa: – La Santuzza non vorrebbe si dicesse che vende l'acqua per vino; ma farebbe meglio a non tenere in peccato mortale massaro Filippo l'ortolano, che ha moglie e figliuoli.

– Per me, rispose la Vespa, gliel'ho detto a don Giammaria, che non voglio più starci fra le Figlie di Maria se ci lasciano la Santuzza per superiora. (Cecco: 49)

In questo passaggio Verga ci conduce, per contatto tra opposti apparenti, dalla chiacchiera dell'osteria a quella della chiesa, puntuta e avvelenata anch'essa. C'è il giudizio su Santuzza. Lei chiede di non giudicare mentre si è in chiesa, ma la sua parola è subito messa in discussione, guardando ai fatti e facendo ricorso a un detto, alla potenza dirimente della sentenza degli antichi: «La Santuzza scuoteva il capo, e diceva che mentre si è in chiesa non bisogna parlare del prossimo. – «Chi fa l'oste deve far buon viso a tutti», rispose la Zuppidda, e poi all'orecchio della Vespa: – La Santuzza non vorrebbe si dicesse che vende l'acqua per vino; ma farebbe meglio a non tenere in peccato mortale massaro Filippo l'ortolano, che ha moglie e figliuoli».

Alla Zuppidda (che abburattava avemarie) è delegata la parola quasi ultima sull'impresa dei Malavoglia, la prospettiva di una punizione per una colpa che non è soltanto sociale: «– Comare la Longa non ci viene in chiesa, eppure ci ha il marito in mare con questo tempaccio! Poi non bisogna stare a cercare perchè il Signore ci castiga!». *Abburattare* (Nardi: 1968 sottolinea la meccanicità della ripetizione dell'avemaria, simile alla ripetitività del gesto con cui si setaccia la farina), nell'uso traslato, è manzoniano. Don Abbondio ascolta i racconti messi insieme da chi sapeva di movimenti di sol-

dati e di truppe: lo scostamento semantico rinsalda la vitalità del richiamo (GDLI s.v. *abbruttare*⁴: «Figur. Mettere insieme disordinatamente, accozzare. *Manzoni, Pr. Sp.*: Alcuni, novellisti di professione, raccoglievan diligentemente tutte le voci, abbruttavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri; *Verga*: La Zuppidda, li vicino, abbruttava avemarie, seduta sulle calcagna e saettava occhiatecce di qua e di là»).

Nel capitolo dei paradossi e degli opposti che si affrontano, alla Santuzza, in chiesa, è concesso il punto più alto della riflessione teologica («Bisogna pregare anche per i peccatori»), immediatamente e progressivamente “messo a terra” dal confronto con il reale comportamento del personaggio.

Nella chiacchiera del paese, vero motore dei fatti e della narrazione, si ritorna così ai Malavoglia e al tema cardine, riferendo di chi si arricchisce e di chi si perde nell’impresa dei lupini: i Cipolla, che stanno tranquilli; i Malavoglia, che diventano bianchi e si strappano i capelli; lo zio Crocifisso, che, secondo la Vespa, perderà tutto perché ha dato i lupini a credenza; e «chi fa credenza senza pegno, perde l’amico la roba e l’ingegno».

Lo sguardo si sposta così, naturalmente, sullo zio Crocifisso («ginocchioni a piè dell’Addolorata», la sua voce di naso «avrebbe toccato il cuore a satanasso in persona»), per arrivare ad ascoltare un altro giudizio – non per caso di padron Cipolla – sul tentativo dei Malavoglia: il parere è ormai sentenza.

Lo zio Crocifisso se ne stava ginocchioni a piè dell’altare dell’Addolorata, con tanto di rosario in mano, e intuonava le strofette con una voce di naso che avrebbe toccato il cuore a satanasso in persona. Fra un’avemaria e l’altra si parlava del negozio dei lupini, e della Provvidenza che era in mare, e della Longa che rimaneva con cinque figliuoli. – Al giorno d’oggi, disse padron Cipolla, stringendosi nelle spalle, nessuno è contento del suo stato e vuol pigliare il cielo a pugni.

– Il fatto è, conchiuse compare Zuppiddu, che sarà una brutta giornata pei Malavoglia.

– Per me, aggiunse Piedipapera, non vorrei trovarmi nella camicia di compare Bastianazzo.

La sera scese triste e fredda; di tanto in tanto soffiava un buffo di tramontana, e faceva piovere una spruzzatina d’acqua fina e cheta: una di quelle sere in cui, quando si ha la barca al sicuro, colla pancia all’asciutto sulla sabbia, si gode a vedersi fumare la pentola dinanzi, col marmocchio fra le gambe, e sentire le ciabatte della donna per la casa, dietro le spalle. I fannulloni preferivano godersi all’osteria quella domenica che prometteva di durare anche il lunedì, e fin gli stipiti erano allegri della fiamma del focolare, tanto che lo zio Santoro, messo lì fuori colla mano stesa e il mento sui ginocchi, s’era tirato un po’ in qua, per scaldarsi la schiena anche lui.

– E’ sta meglio di compare Bastianazzo, a quest’ora! ripeteva Rocco Spatu, accendendo la pipa sull’uscio.

E senza pensarci altro mise mano al taschino, e si lasciò andare a fare due centesimi di limosina.

– Tu ci perdi la tua limosina a ringraziare Dio che sei al sicuro, gli disse Piedipapera; per te non c'è pericolo che abbi a fare la fine di compare Bastianazzo.

Tutti si misero a ridere della barzelletta, e poi stettero a guardare dall'uscio il mare nero come la sciara, senza dir altro. (Cecco: 50-52)

Tocca quindi a padron Cipolla trasformare la riflessione della *Prefazione* in un correlativo calato nella realtà di Trezza, coagulando nel finale del discorso un'immagine di straordinaria intensità e di profondità quasi religiosa: «– Al giorno d'oggi, disse padron Cipolla, stringendosi nelle spalle, nessuno è contento del suo stato e vuol pigliare il cielo a pugni».

Da un interno a un altro interno. Quello delle case, in cui si sta al sicuro, e dell'osteria in cui passano il tempo i fannulloni («quella domenica che prometteva di durare anche il lunedì»). Si respirano un'allegria e una sicurezza definite per contrasto rispetto alla sfida dei Malavoglia, in rapporto (forse non solo oppositivo) a quel tentativo su cui è già stato formulato il giudizio finale: «e fin gli stipiti erano allegri della fiamma del focolare».

Su tutto si stende il parere di Rocco Spatu, che nell'eco del discorso, riferendosi allo zio Santoro, richiama a una scalarità di condizioni e di tragedie: «– E' sta meglio di compare Bastianazzo, a quest'ora! ripeteva Rocco Spatu, accendendo la pipa sull'uscio».

Resta il tempo per vedere padron 'Ntoni in attesa, attraverso la voce dello speciale, che riprende e rivolta il nome della barca (e, in apparenza, il lascito manzoniano), e resta il tempo per seguire il tentativo dello zio Crocifisso, che ha dato a credenza senza pegno. Il racconto è in bocca al figlio della Locca: «– Lo zio Crocifisso è andato a cercare padron 'Ntoni con Piedipapera, per fargli confessare davanti a testimoni che i lupini glieli aveva dati a credenza» (Cecco: 52).

Anche Menico è punito: la colpa prende forma, per contrappasso inconsapevole («senza capir nulla»), nelle parole del «figlio della Locca», che dichiara la ragione per cui il fratello ha accettato di partecipare all'impresa.

– Padron 'Ntoni è andato tutto il giorno di qua e di là, come avesse il male della tarantola, e lo speciale gli domandava se faceva la cura del ferro, o andasse a spasso con quel tempaccio, e gli diceva pure: – Bella Provvidenza, eh! padron 'Ntoni! Ma lo speciale è protestante ed ebreo, ognuno lo sapeva.

Il figlio della Locca, che era lì fuori colle mani in tasca perchè non ci aveva un soldo, disse anche lui:

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

- Vuol dire che anche lui li vede in pericolo colla Provvidenza.
- Colla Provvidenza c'è andato anche mio fratello Menico, insieme a compare Bastianazzo.
- Bravo! questo dicevamo, che se non torna tuo fratello Menico tu resti il barone della casa.
- C'è andato perchè lo zio Crocifisso voleva pagargli la mezza giornata anche a lui, quando lo mandava colla paranza, e i Malavoglia invece gliela pagavano intiera; rispose il figlio della Locca senza capir nulla; e come gli altri sghignazzavano rimase a bocca aperta. (Cecco: 52)

Non c'è più tempo per le parole. Resta quello per il sottovoce. Si apre una sequenza tra le più belle e più liriche dei *Malavoglia*: Maruzza è «coi suoi figlioletti», sulla sciara.

Vengono in mente le grandi descrizioni dell'imbrunire, e tra queste – non è soltanto una suggestione – il passo del ritorno dai campi nel capitolo VII dei *Promessi sposi*, segno di quel dialogo che Verga intese, a profondità diverse, con Manzoni:

C'era in fatti quel brulichio, quel ronzio che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivan dal campo, portandosi in collo i bambini, e tenendo per la mano i ragazzi più grandini, ai quali facevan dire le divozioni della sera; venivan gli uomini, con le vanghe, e con le zappe sulle spalle. All'aprirsi degli usci, si vedevan luccicare qua e là i fuochi accesi per le povere cene: si sentiva nella strada barattare i saluti, e qualche parola, sulla scarsità della raccolta, e sulla miseria dell'annata; e più delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana, che annunziava il finir del giorno. Quando Renzo vide che i due indiscreti s'eran ritirati, continuò la sua strada nelle tenebre crescenti, dando sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all'uno, ora all'altro fratello. Arrivarono alla casetta di Lucia, ch'era già notte. (Manzoni 1971, VII.77-78)

Il verbo *barattare* transita nei *Malavoglia* e va a descrivere i rapporti di saluto in un momento di grande tensione, in cui il paese è presente alla tragedia, la prima delle tragedie del romanzo:

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. (Cecco: 53)

Non si tratta di prelievi sparsi, ma della consapevole frantumazione di un passaggio in momenti significativi della vita di Aci Trezza e della storia dei Malavoglia, negli snodi in cui la descrizione di un luogo e la scelta di un punto di vista chiamano a raccolta i modelli diretti.

Sulla *sciara* sentiamo le comari che vanno a «barattare qualche parola» con Maruzza; lei è in attesa, ma possiamo intuire che la tragedia si è già consumata.

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 ma-laugurio; 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. Ella si lasciava condurre, e badava a ripetere: — Oh! Vergine Maria! Oh! Vergine Maria! — I figliuoli la seguivano aggrappandosi alla gonnella, quasi avessero paura che rubassero qualcosa anche a loro. 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. (Cecco: 52-53)

Dalle voci dell'osteria al sottovoce della *sciara*, poche parole, barattate appunto (come nei *Promessi sposi*, dall'osteria al sottovoce). In questo *calando* verghiano sta tutto il senso della tragedia, che non si vede e non si racconta, ma si intuisce.

Il punto di arrivo è la dichiarazione della fine, affidata al «Requiem eternam» di zio Santoro, il cieco veggente, cui tocca l'ambivalente preghiera della fine. Maruzza è informata, non a parole, ma con un gesto, e non per caso delle donne: le mani sul ventre, segno ancestrale di lutto (Alfieri 1983).

L'attesa della *sciara* è lontana. Ci sono ora il suo grido e la fuga nella casa del nespolo, nel baricentro che solo protegge.

La penna registra una voce sulla via (di chi? chi sta parlando? non è necessario saperlo), che ribadisce, come pietra verbale, il parere del paese sulla vicenda, vero giudizio della storia tutta: «— Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini!» (Cecco: 54).

È una disgrazia, per la fine di due uomini; e per giunta la barca era carica. La *e* congiunge, ma distingue, marca il punto di vista che appare non secondario, ma prevalente, con il ruolo di pietra di chiusura, ruolo che la sintassi del romanzo di Verga riserva alle congiunzioni.

— *Requiem eternam, biascicava sottovoce lo zio Santoro, quel povero Bastianazzo mi faceva sempre la carità, quando padron 'Ntoni gli lasciava qualche soldo in tasca.*

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.

— *Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini! (Cecco: 53-54)*

Questo capitolo, che ha in apparenza una bassa densità narrativa, acquista centralità assoluta nella misura in cui definisce la visione complessiva della vita e porta sulla scena, per allusione e per accumulo di voci, le forze profonde del mondo, chiamate da chi parla a spiegare la tragedia e a definirne i contorni. Il fatto (il naufragio della *Provvidenza*) è il punto prospettico di fuga, sempre nascosto, intorno a cui si alternano le parole del paese, avvicinamento e definizione che non fa vedere, ma lascia intendere.

La lingua segue l'effetto; la cosa fa propria la sintassi di chi la racconta, ne acquista il punto di vista, in un comporsi di voci che esprimono le prospettive diverse del giudizio.*

* In ricordo di mia madre e della 126 azzurra sulla riva di Trezza.

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga 1985.
- M. CORTI, *Con Manzoni all'Osteria della Luna piena*, apparso in *Leggere I promessi sposi*, analisi semiotiche, a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani 1989, ora in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli 2001, pp. 371-380.
- GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Barberi Squarotti, Torino, Utet 1961-2002.
- A. MANZONI, *I promessi sposi, II. 'I promessi sposi' nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro / Storia della colonna infame*, a cura di L. Caretti, con un indice analitico dei personaggi e delle cose notevoli, Torino, Einaudi 1971.
- G. POLIMENI, *Il sottovoce dei bravi. Note sul parlato (PS VII, 76)*, in ID., *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui 'Promessi sposi'*, Milano, FrancoAngeli 2020, pp. 141-154.
- G. POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella dicitura dei «Malavoglia»*, in «Studi linguistici italiani», I (2022), pp. 104-141.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di P. Nardi, sul testo verghiano curato da L. e V. Perroni, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori 1968.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO IV

a cura di Antonio Di Silvestro

Il quarto capitolo si colloca, nella storia compositiva dei *Malavoglia*, in una fase di superamento del «bozzetto marinaresco» (come era chiamato l'iniziale *Padron 'Ntoni*), attestata dai primi tre capitoli interamente riscritti. Verga aveva constatato come questo bozzetto fosse «dilavato», aggettivo (memore forse dell'autografo «graffiato e dilavato» da cui Manzoni aveva tratto la storia dei *Promessi Sposi*) che indicava ai suoi occhi la scarsa incisività narrativa e la scialbatura della prosa, fatto che lo aveva spinto a rifare il racconto «di sana pianta» per riuscire «più semplice, breve ed efficace». Così lo scrittore in una lettera a Treves del 21 settembre 1875, un anno dopo l'uscita di un «bozzetto siciliano» di ben altro taglio stilistico, ossia *Nedda*. La ricostruzione filologica ormai consolidata della storia dei *Malavoglia*, consegnata all'impeccabile edizione critica di Ferruccio Cecco, ci informa che una versione primitiva del nostro capitolo compariva, nella stratificata congerie dei materiali di lavoro, in un abbozzo (siglato M4), importante perché presenta una divisione in capitoli (dalla fine del III all'inizio del V) e una successione di sequenze che rimarrà sostanzialmente invariata fino alla fine.

In questa prima cristallizzazione si osserva la tipica tecnica epica della concatenazione (*Ringkomposition*), per cui il finale del capitolo precedente viene ripreso all'inizio del successivo: da «– Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini!» a «Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza». Il capitolo IV chiude inoltre la macrosequenza iniziale del romanzo, con il primo naufragio della Provvidenza e il primo lutto per la famiglia Malavoglia. L'ultima pagina del capitolo III si chiudeva infatti con l'immagine delle comari che vanno incontro a Maruzza, presaga della sua vedovanza per la morte di Bastianazzo in mare. La gestualità è quella tipica dell'annuncio dell'evento luttuoso, ossia le mani sul ventre.

Un capitolo, quello di cui parleremo, tutto costruito su una tecnica quasi

musicale, di contrappunto di voci: quella del 'coro' che assiste e partecipa alle esequie di Bastianazzo, e il dolore muto, introvertito, senza compensazioni, dei Malavoglia. Il contrasto tra finzione e autenticità, tra la parola vuota che dice una solidarietà fittizia e il silenzio di chi il dolore lo vive senza gridarlo o esibirlo, è il vero *leitmotiv* di questo capitolo, in cui si possono individuare, più che delle sequenze, dei blocchi tematici: 1) il ritratto dell'usuraio zio Crocifisso; 2) i funerali di Bastianazzo; 3) la visita di condoglianza; 4) la solitudine della famiglia (Marchese).

Questo capitolo, in cui si ha modo di sentire e di percepire la continua rotazione dei punti di vista, si presta più che mai ad una lettura 'ad alta voce', utile al critico ma soprattutto al lettore, per renderlo «forte» di fronte al testo e consentirgli, «attraverso l'interpretazione, una riappropriazione di senso» (Manganaro). Risuona in queste pagine, più nei silenzi che nelle parole dette, la grandezza spirituale di figure come quella di padron 'Ntoni, di Maruzza e della giovane Mena, 'Sant'Agata'.

Addentriamoci dunque negli snodi più suggestivi, cercando di saldare nel nostro commento le 'lasse' lette e ascoltate.

Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di «buone parole e mele fradicie», per questo lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e' diceva che «alla credenza ci si pensa». Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, e se qualcheduno andava a chiedergli dodici tarì glieli prestava subito, col pegno, perché «chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno» a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e colle colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perché «coll'interesse non c'è amicizia». Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come san Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, ché era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio. Insomma era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servizio al prossimo, e senza essere uomo di mare aveva barche, e attrezzi, e ogni cosa, per quelli che non ne avevano, e li prestava, contentandosi di prendere un terzo della pesca, più la parte della barca, che contava come un uomo della ciurma, e quella degli attrezzi, se volevano prestati anche gli attrezzi, e finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno,

tanto che la chiamavano la barca del diavolo – e quando gli dicevano perché non ci andasse lui a rischiare la pelle come tutti gli altri, che si pappava il meglio della pesca senza pericolo, rispondeva: – Bravo! e se in mare mi capita una disgrazia, Dio liberi, che ci lascio le ossa, chi me li fa gli affari miei? – Egli badava agli affari suoi, ed avrebbe prestato anche la camicia; ma poi voleva esser pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perché era sordo, e per di più era scarso di cervello, e non sapeva dir altro che «Quel che è di patto non è d'inganno», oppure «Al giorno che promise si conosce il buon pagatore». (Cecco: 55-56)

Verga, per allentare strategicamente la tensione narrativa culminata nel naufragio e nella morte di Bastianazzo, comincia con un tempo narrativo 'zero', offrendoci un ritratto 'a tutto tondo', il più lungo di quelli che troviamo nel romanzo e intarsiato di numerose formule proverbiali. Sappiamo che lo scrittore evita la presentazione del personaggio 'in presa diretta', nella formula tradizionale, alla Manzoni. A Capuana, in una lettera scritta poco dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*, diceva di voler vedere l'uomo «com'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»: tutto dunque affidato alle parole dirette e ai gesti. Nel caso del principale deuteragonista, Verga sembra derogare dai dettami naturalisti, e attraverso un mirabolante gioco di punti di vista ce lo presenta da molteplici ottiche, da quella dei pescatori truffati a quella autoapologetica del personaggio.

Partiamo dal nome e dal nomignolo. Lo troviamo nel cap. III così descritto: «Lo zio Crocifisso se ne stava ginocchioni a piè dell'altare dell'Adolorata, con tanto di rosario in mano, e intuonava le strofette con una voce di naso che avrebbe toccato il cuore a satanasso in persona». Un vero e proprio rovesciamento iconografico, perché è la Madonna a stare ai piedi della croce (Savoca). Il punto di vista è all'inizio quello di *campana di legno* («e dimenava il capo che pareva una campana senza batocchio davvero», si dice nel cap. I), il quale è un «buon diavolaccio», che «viveva imprestando agli amici». Non dunque un «povero diavolo», come i disgraziati pescatori che hanno urgente bisogno di denaro da lui, ma un «buon diavolaccio», dove l'aggettivo segna una nota di autocommiserazione (Campailla), a cui si aggiunge per contrasto il dispregiativo «diavolaccio», che svela la natura 'diabolica' di zio Crocifisso, la cui barca è chiamata la «barca del diavolo» perché «si mangiava tutto il guadagno». Subentra poi l'ottica delle vittime, che devono restituire i denari prestati con pegno e sottostare alle pesate delle bilance «false come Giuda», che hanno «un braccio lungo e l'altro corto, come San Francesco» (nella tradizione l'asimmetria delle braccia era dovuta alle numerose benedizioni impartite dal patrono dei pescatori). Subentra nuovamente la voce dell'innocente usuraio, che si accontenta di prendere «soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vi-

no, e non voleva altro» (e qui la distanza dal punto di vista mistificatore del personaggio emerge dalle ironiche attenuazioni, come l'avverbio «soltanto» e le integrazioni «e non voleva altro» e «contentandosi di prendere un terzo della pesca»). È insomma un cristiano *sui generis*, che «di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio»; anzi, prendendo in prestito antifrasticamente il nome della barca, «era la provvidenza per quelli che erano in angustie». Alla fine il giudizio che egli dà di sé coincide con quello della comunità truffata.

Verga, con grande maestria, realizza un impianto polifonico di straordinaria complessità: ne abbiamo contezza confrontando una prima versione di questo ritratto presente in uno degli abbozzi (M5), dove è più marcato il punto di vista del personaggio, mentre si riduce l'ottica indignata dei pescatori, che nel testo definitivo è espressa con formule e metafore di ambito religioso-sacrale.

[...] e chi lo voleva morto e chi lo voleva vivo, perché quel vecchietto, con quella faccia di pipa, sembrava un buon diavolaccio o un diavolo colle corna addirittura. Quando andavano da lui a imprestarsi un biglietto da cinque lire; o qualcheduno in bisogno lo induceva a comperare tutta in una volta la pesca di una barca, o ad anticipare la spesa della ciurma, allora era lo zio Crocifisso; ma all'indomani, quando si trattava di restituire le 5 lire in un pezzo da 12 tarì d'argento, rilasciare il quinto sul prezzo che si faceva in piazza del pesce, com'era giusto, o di rimborsare sulla spesa anticipata per la ciurma con un rotolo di pane ed un litro di vino a testa, ei non pretendeva di ppiù, allora era un ladro, un assassino, e gli davano altri nomi. Ma questo voleva dire che servizii non ne volevano resi costoro, e zio Crocifisso viveva imprestando agli amici; sebbene si lagnasse sempre, e solesse ripetere «Io non so nulla», avea inventato cento modi di render servizio agli altri, e alle volte era la provvidenza del paese [...]. Insomma avrebbe prestato anche la camicia [...]. (Cecco: 479-480)

Per la disgrazia dei lupini, «che se l'era mangiati il diavolo», zio Crocifisso è oggetto di derisione (come appunto un Cristo rovesciato) da parte dei suoi nemici e detrattori, in realtà divorati dall'ingordigia di chi, spacciandosi quasi per un uomo della ciurma, «si pappava il meglio della pesca». *Pappare* e non *mangiare*: la semantica del primo dei due verbi definisce non tanto l'azione necessaria alla sopravvivenza, ma il gusto che si prova nel mangiare, soprattutto laddove per quello che si mangia non si è lavorato e penato (Campailla).

Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna, davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo, che lo zio Crocifisso gli aveva dati a credenza, perché

aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone! padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza! (Cecco: 57)

Cominciano le esequie di Bastianazzo, e il primo a recitare il *deprofundis* è proprio Campana di legno, insieme con i confratelli della Buona Morte. Verga nell'autografo calca ancor più la mano, accennando a debiti del defunto con la Confraternita, ma soprattutto insistendo sul diffuso anticlericalismo di chi riteneva che i soldi dati in obolo alla chiesa fossero rubati, sicché «i funerali li facevano a credenza, perché adesso i cristiani, quando si trattava di mettere mano alla tasca per la chiesa, diventavano tutti protestanti, come lo speziale, e lo zio Crocifisso teneva la cassa per farvi ballare i topi, che era una vera porcheria» (*ibidem*).

Si contrappongono la frettosità e superficialità degli uffici religiosi, con don Giammaria che «buttava in fretta quattro colpi d'aspersorio sul cataletto», mastro Cirino che si affretta a spegnere le candele, i confratelli che «si affrettavano a scavalcare i banchi [...] per cavarsi il cappuccio», e i Malavoglia che invece, «seduti sulle calcagna», «lavavano il pavimento dal gran piangere». L'immagine è evidentemente ironico-iperbolica, e denota un punto di vista altro, quello del paese estraneo al dolore della famiglia, che addirittura si figura il morto «coi suoi lupini al collo», rimarcando *post mortem* la 'maledizione' di quel «buon diavolaccio» di zio Crocifisso. Il suo credito è «sacrosanto come l'ostia consacrata», ed è consacrato a Gesù in croce, cioè a sé stesso. La sua rinuncia è dettata non da generosità né da sentimento religioso; anzi egli invoca la vendetta della legge. Dunque una rappresentazione rovesciata del dramma della passione, che è anche il dramma dell'usuraio privato della sua roba; da qui la natura di sacrilegio che assume la violazione del patto con padron 'Ntoni, che comporterà il carcere per lui.

La casa del nespolo era piena di gente; e il proverbio dice: «triste quella casa dove ci è la visita pel marito!» Ognuno che passava, al vedere sull'uscio quei piccoli Malavoglia col viso sudicio e le mani nelle tasche, scrollava il capo e diceva:

— *Povera comare Maruzza! ora cominciano i guai per la sua casa!*

Gli amici portavano qualche cosa, com'è l'uso, pasta, ova, vino e ogni ben di Dio, che ci avrebbe voluto il cuor contento per mangiarsi tutto, e perfino compar Alfio Mosca era venuto con una gallina per mano. — Prendete queste qua, gnà Mena, diceva, che avrei voluto trovarmici io al posto di vostro padre, vi giuro. Almeno non avrei fatto danno a nessuno, e nessuno avrebbe pianto.

La Mena, appoggiata alla porta della cucina, colla faccia nel grembiale, si sentiva

il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto, come quelle povere bestie che teneva in mano. La dote di Sant'Agata se n'era andata colla Provvidenza, e quelli che erano a visita nella casa del nespolo, pensavano che lo zio Crocifisso ci avrebbe messo le unghie addosso.

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. Compare Cipolla raccontava che sulle acciughe c'era un aumento di due tarì per barile, questo poteva interessargli a padron 'Ntoni, se ci aveva ancora delle acciughe da vendere; lui a buon conto se n'era riserbati un centinaio di barili; e parlavano pure di compare Bastianazzo, buon'anima, che nessuno se lo sarebbe aspettato, un uomo nel fiore dell'età, e che crepava di salute, poveretto!

C'era pure il sindaco, mastro Croce Callà «Baco da seta» detto anche Giufà, col segretario don Silvestro, e se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo ed ora quello che parlava, come se cercasse la foglia davvero, e volesse mangiarsi le parole, e quando vedeva ridere il segretario, rideva anche lui. (Cecco: 58-59)

Questo brano si trova in una carta al cui centro compare la scritta «III», soprascritto a «Cap. V». L'attacco è più perentorio di quello finale: «Nella casa del nespolo c'era la *visita del morto*». L'espressione è in corsivo, come quella definitiva: in questo caso *visita* è una traduzione-risemantizzazione di *visitu*, che in una delle fonti lessicografiche dialettali predilette da Verga, il dizionario di Macaluso-Storaci, significa proprio 'lutto'. Qui l'autore riesce con equilibrio a dosare il consueto «colore locale» con una dissimulazione dei reperti folclorici, rinunciando per esempio, quando deve indicare il «ben di Dio» portato dagli amici a casa dei Malavoglia, al termine *consolo*, traduzione del siciliano *cunsolu*, ossia il pranzo di solidarietà preparato appunto per un evento luttuoso.

Gli amici portano dei viveri, e tra questi Alfio Mosca, che offre una gallina a Mena. Lo sbattere delle ali della bestiola genera una suggestiva e inconsueta associazione interiore, e Mena «colla faccia nel grembiule, si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto, come quelle povere bestie che teneva in mano» (e qui il progresso rispetto alla versione manoscritta è di grandissima pregnanza, rispetto al precedente e più denotato «gli chiocciava e sbatteva»). È la constatazione dell'impossibilità dell'amore con Alfio, dopo la perdita della dote. Il carrettiere, non ancora designato come *cuor contento*, ma sodale dei Malavoglia, si sente talmente partecipe del destino della famiglia che avrebbe desiderato sacrificarsi (lo dirà più avanti) al posto di Bastianazzo per non generare dolore a nessuno.

Il narratore, quando si presentano le scene corali, appare sempre distaccato, quasi ostile nei confronti della famiglia, e indossa i panni del 'coro', il quale vede i Malavoglia che «piangevano da due giorni come fontane». Un'iperbole analoga a quella del lavare il pavimento. La morte di Bastianazzo diventa quasi un'appendice dei discorsi collettivi: «e parlavano pure di comare Bastianazzo», un uomo «nel fiore dell'età, e che crepava di salute, poveretto!».

Il piano economico prevale su quello dei sentimenti, e da questo punto iniziano ad apparire i personaggi coinvolti negli affari, che discutono delle nuove tasse, partendo da quella di successione di Bastianazzo. Ecco ad esempio il sindaco, *Baco da seta*, che muove la testa di qua e di là, come fa il baco quando cerca la foglia. Una similitudine, generata dal nomignolo, che denota il suo opportunismo politico, a cui Verga aggiunge (sempre in fase di revisione) un secondo nomignolo, quello di Giufà, a indicare una «persona sciocca» (delucidazione offerta nella lettera al traduttore francese Eduard Rod). Don Silvestro, burocrate «mangiacarte», vuole insidiare la dote di Barbara Zuppidda, e il suo potere economico è rivelato dalle scarpe «verniciate». Si percepisce l'ostilità del mondo arcaico-rurale nei confronti dello stato unitario, e lo cogliamo dai riferimenti alla leva militare e alle tasse. Con una evidente mistificazione storica, l'impositore dei balzelli diventa lo stesso Garibaldi.

— *Beato lui! sospirava la Santuzza, è morto in un giorno segnalato, la vigilia dei Dolori di Maria Vergine, e prega lassù per noi peccatori, fra gli angeli e i santi del paradiso. «A chi vuol bene Dio manda pene». Egli era un bravo uomo, di quelli che badano ai fatti loro, e non a dir male di questo e di quello, e peccare contro il prossimo, come tanti ce ne sono.*

Maruzza allora, seduta ai piedi del letto, pallida e disfatta come un cencio messo al bucato, che pareva la Madonna Addolorata, si metteva a piangere più forte, col viso nel guanciale, e padron 'Ntoni, piegato in due, più vecchio di cent'anni, la guardava, e la guardava, scrollando il capo, e non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo rosicasse un pescecane. (Cecco: 61-62)

Don Silvestro tiene la scena con le sue 'barzellette', partendo dalla questione della tassa di successione; fa anche «il gallo colle donne», ma il suo opportunismo, quello di chi si infila in casa «per papparsi la dote e la figliuola» (ritorna il verbo che ha come oggetto la roba prima della donna), viene subito sventato dalla Zuppidda, che per evitare incontri spiacevoli lascia a casa la figlia Barbara. Ritorna a prevalere il piano economico, e dalle disquisizioni sul governo del bilancio di casa da parte di donna Rosolina si passa ai sospiri di Santuzza (la cui doppiezza è rimarcata dall'aver «il miele in bocca»,

forse dal siciliano *Aviri lu meli 'mmucca e lu diavulu 'ncori*) per la morte di Bastianazzo, che se ne era andato in un giorno «segnalato», ossia predestinato, nell'accezione del siciliano *singaliatu*. Quel giorno cade per la festa dei dolori di Maria Vergine, che coincide con la data di partenza della Provvidenza, fissata da Verga negli appunti sul romanzo a «Sabato 21 settembre vigilia della solennità dei dolori di Maria Vergine» (la festa ricorre in realtà il 15). E questo riferimento mariano proietta la sua ombra sulla *mater dolorosa* del romanzo, Maruzza.

Solo adesso ci appaiono, con la loro solitudine e il loro dolore pietrificato, le figure della Longa, paragonata a un cencio messo al bucato, e di padron 'Ntoni, piegato in due. Sono i due pilastri della lotta per la vita: la loro presenza muta e la loro saggezza guidano la famiglia; entrambi si piegano ma non si spezzano, verrebbe da dire. Maruzza, dopo la morte di Luca, sarà devota all'Addolorata (in un passo del cap. IX di gravidanza michelangiolesca), e qui viene paragonata alla Madonna. Le immagini del dolore di padron 'Ntoni si sviluppano metaforicamente a partire da quelle marinaresche: la spina che ha fitta in cuore è assimilabile al morso di un pescecane. Un'immagine di concentrazione semantica straordinaria, se si guarda ancora una volta al manoscritto, dove si legge: «si sentiva una grossa spina in cuore, come ci avesse un pescecane che se lo mangiasse, e le lagrime lo soffocavano». Il verbo *rosicare* della versione finale, se per un verso sembra assumere una valenza letterale in quanto predicato di «pescecane», è legato metaforicamente all'immagine del pensiero rimordente. Il narratore guarda, anche se in modo neutrale, dentro il personaggio, e ne percepisce i movimenti, al più palesandosi con qualche elemento stilistico, come la ripetizione del verbo *guardare*.

– *Colla malannata che si prepara, aggiunse padron Cipolla, che non pioveva da Santa Chiara, e se non fosse stato per l'ultimo temporale in cui si è persa la Provvidenza, che è stata una vera grazia di Dio, la fame quest'inverno si sarebbe tagliata col coltello!*

Ognuno raccontava i suoi guai, anche per conforto dei Malavoglia, che non erano poi i soli ad averne. «Il mondo è pieno di guai, chi ne ha pochi e chi ne ha assai», e quelli che stavano fuori nel cortile guardavano il cielo, perché un'altra pioggerella ci sarebbe voluta come il pane. Padron Cipolla lo sapeva lui perché non pioveva più come prima. – Non piove più perché hanno messo quel maledetto filo del telegrafo, che si tira tutta la pioggia, e se la porta via. – Compare Mangiacarrubbe allora, e Tino Piedipapera rimasero a bocca aperta, perché giusto sulla strada di Trezza c'erano i pali del telegrafo; ma siccome don Silvestro cominciava a ridere, e a fare ah! ah! ah! come una gallina, padron Cipolla si alzò dal muricciuolo infuriato e se la prese con gli ignoranti, che avevano le orecchie lunghe come gli asini. – Che non lo sapevano che il telegrafo portava le notizie da un luogo all'altro; questo succedeva perché dentro il filo

ci era un certo succo come nel tralcio della vite, e allo stesso modo si tirava la pioggia dalle nuvole, e se la portava lontano, dove ce n'era più di bisogno; potevano andare a domandarlo allo speciale che l'aveva detta; e per questo ci avevano messa la legge che chi rompe il filo del telegrafo va in prigione. Allora anche don Silvestro non seppe più che dire, e si mise la lingua in tasca.

– Santi del Paradiso! si avrebbero a tagliarli tutti quei pali del telegrafo, e buttarli nel fuoco! incominciò compare Zuppiddu, ma nessuno gli dava retta, e guardavano nell'orto, per mutar discorso. (Cecco: 62-63)

Prima di questa scena corale, un altro *zoom* sul fare «melato» della Santuzza, che spicca per la contraddizione tra la sua volgarità ed esuberanza corporea e gli oggetti devozionali con i quali cerca di accreditarsi presso la comunità: «chi puzzava davvero era la Santuzza, di vino e di tante altre porcherie, con tutto l'abitino color pulce che aveva indosso, e la medaglia di Figlia di Maria sul petto prepotente, che non voleva starci». Da ostessa, fa facilmente comunella con la moglie di Don Franco lo speciale, detta la Signora («per questo la chiamavano la Signora», si dice prima, con eco letterale di un passo dei *Promessi Sposi* riferito a Gertrude), in quanto entrambe vendono «l'acqua sporca a peso d'oro».

La successiva discussione sui fili del telegrafo, condotta attraverso le spiegazioni pseudoscientifiche proprie di un mondo paleoagricolo come quello di Trezza, sembra snodarsi come un palliativo per i guai dei Malavoglia; ma è talmente paradossale e insostenibile che si interrompe bruscamente, con Don Silvestro che «si mise la lingua in tasca». È una ulteriore dimostrazione della cinica indifferenza della comunità nei confronti del progresso, demonizzato in quanto causa di danno economico per Trezza.

Padron Cipolla voltò le spalle freddo freddo, senza dir nulla; e dopo che tutti se ne furono andati, i Malavoglia rimasero soli nel cortile. – Ora, disse padron 'Ntoni, siamo rovinati, ed è meglio per Bastianazzo che non ne sa nulla.

A quelle parole, prima Maruzza, e poi tutti gli altri tomarono a piangere di nuovo, e i ragazzi, vedendo piangere i grandi, si misero a piangere anche loro, sebbene il babbo fosse morto da tre giorni. Il vecchio andava di qua e di là, senza sapere che facesse; Maruzza invece non si muoveva dai piedi del letto, quasi non avesse più nulla da fare. Quando diceva qualche parola, ripeteva sempre, cogli occhi fissi, e pareva che non ci avesse altro in testa. – Ora non ho più niente da fare!

– No! rispose padron 'Ntoni, no! ché bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso, e non si deve dire di noi che «il galantuomo come impoverisce diventa birbante».

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

– Egli è andato perché ce l'ho mandato io, ripeteva padron 'Ntoni, come il vento

porta quelle foglie di qua e di là, e se gli avessi detto di buttarsi dal fariglione con una pietra al collo, l'avrebbe fatto senza dir nulla. Almeno è morto che la casa e il nespolo sino all'ultima foglia erano ancora suoi; ed io che son vecchio sono ancora qua. «Uomo povero ha i giorni lunghi».

Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le roscava il cuore, di sapere cos'era successo in quella notte, che l'aveva sempre dinanzi agli occhi, e se li chiudeva le sembrava di vedere ancora la Provvidenza, là verso il Capo dei Mulini, dove il mare era liscio e turchino, e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole, e si potevano contare ad una ad una, quella dello zio Crocifisso, l'altra di compare Barabba, la Concetta dello zio Cola, e la paranza di padron Fortunato, che stringevano il cuore; e si udiva mastro Cola Zuppiddu il quale cantava a squarciagola, con quei suoi polmoni di bue, mentre picchiava colla malabestia, e l'odore del catrame che veniva dal greto, e la tela che batteva la cugina Anna sulle pietre del lavatoio, e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina. (Cecco 65-67)

La discussione verte adesso sulla casa e sulla barca, che nel romanzo sono realtà intercambiabili nell'identità non solo economica della famiglia: «era una casa che faceva acqua da tutte le parti». Zio Crocifisso, zitto e appartato in un cantuccio, con uno sguardo distratto sembra voler stimare la casa; dopo che tutti vanno via i Malavoglia rimangono da soli. Ritornano nuovamente come protagonisti di questo dolore padron 'Ntoni e Maruzza. Il *pater familias* si muove freneticamente «di qua e di là», coppia avverbiale che nell'ultimo capitolo metaforizza la dispersione della famiglia («meglio che non ci fosse mai stata al mondo la casa dei Malavoglia, ora che i Malavoglia erano di qua e di là»), e che sembra caricarsi di un valore simbolico quando è associata alle foglie del nespolo disperse dal vento. In opposizione a padron 'Ntoni, la Longa si staglia in una immobilità pietrificata («non si muoveva dai piedi del letto»), sancita da una variante poi rifiutata: da «quasi fosse una statua» a «quasi non avesse più nulla da fare». Alla mancanza di una pulsione fisica si contrappone nella donna una ossessiva fantasticheria marina (che ritornerà, accompagnata da «una sete, un'arsura da non dirsi», nel cap. IX): ella rivede la scena del naufragio della *Provvidenza*, con il mare «liscio e turchino», come all'inizio del capitolo era liscio e lucente. Una visione quasi cinematografica che si snoda tra il *vedere* (fantasticare) e l'*udire*, senso che la riporta alla triste e cruda quotidianità, in una transizione progressiva dall'esterno (il canto a squarciagola di Turi Zuppiddu) all'intimità di voci e rumori familiari e domestici, con il battere della tela della cugina Anna e il finale pianto di Mena «cheta cheta» in cucina.

Il dolore muto di entrambi è veicolato da un narratore tutt'altro che impersonale e distaccato, e ancora una volta 'parlato' dal pensiero e dalle me-

tafore del cuore, in particolare da quella dell'*avere una spina in cuore*: «E il pensiero dei lupini gli ficcava più dentro nel cuore la spina di Bastianazzo» è detto di Padron 'Ntoni, per il quale era stato adoperato il verbo *rosicare*, ora trasferito ai pensieri di Maruzza, che «nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore». Distende la sua ombra (simbolica?) su questi pensieri la presenza muta, vigile, assidua del nespolo, sodale della casa-barca dei Malavoglia, che sembra assommare l'unità degli affetti e il progressivo disperdersi della famiglia, i cui membri sono divenuti fragili come le foglie di mnimnermiana memoria: «Il nespolo lasciava cadere le foglie vize, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile».

I Malavoglia riprendono la scena, dopo aver spiccato in quasi tutto questo capitolo per la loro assenza, surclassati dal chiacchiericcio paesano e dal gratuito pettegolezzo. A parlare in questo scorcio finale sono solo padron 'Ntoni e la cugina Anna. Il primo, alla rassegnazione di Maruzza, replica che bisogna fare il proprio dovere, pagando il debito allo zio Crocifisso. È interessante che in questa battuta Verga abbia sostituito con il più generico «La morte insegna a piangere», presente nel manoscritto, un proverbio più pertinente, che rispecchia l'etica del sacrificio di cui egli è alfiere indiscusso: «non si deve dire di noi che “il galantuomo come impoverisce diventa birbante”».

Ma su quel pianto ci sia concessa una rapida notazione. Dopo *dire*, il verbo *piangere* è quello a più elevata ricorrenza, e per di più soggetto nel corso della narrazione a un cambio di prospettiva narrativa. A differenza dell'inizio, in questo finale il pianto non è oggetto di derisione da parte del narratore: tutti «tornarono a piangere di nuovo» (si noti l'enfasi della reiterazione); i ragazzi piangono vedendo piangere i grandi; Mena poco prima piangeva silenziosamente in cucina. La manifestazione più diretta del dolore è progressivamente ricondotta, dallo sguardo 'obliquo' del coro malevolo, alla visione partecipe di un narratore vicino all'autore implicito.

Un capitolo incentrato sul dolore privato contrapposto alla superficialità del coro si chiude però con un segno positivo. Prima un gesto: Padron 'Ntoni, dopo aver esortato a fare il proprio dovere, tocca «ad uno ad uno», direi amorosamente, tutti gli arnesi ammucchiati in un cantuccio, guardandoli come segno di ripartenza, icona di resilienza. Poi una figura: la cugina Anna, che incontriamo in una sequenza euforica già negli abbozzi (M4), dove ella canta «nello sciorinare la sua tela in piazza».

Non mi sembra, in conclusione, marginale sottolineare che nell'autografo il capitolo si chiudeva sui pensieri di Maruzza (la fantasticheria che poi Verga anticiperà), pensieri nati intorno a un desco vuoto di un posto, supplito dalla Nunziata; ma nessuno dei Malavoglia mangia. Lo citiamo per meglio far risaltare lo scarto del finale:

Quando fu l'ora di mettersi a tavola, la Nunziata sedette al desco anche lei per non lasciar scorgere che rimaneva un posto vuoto, ma nessuno mangiava, e tutti guardavano nella scodella, anche i ragazzi che avevano fame, e il cervello di Maruzza faceva un gran mulinare e mulinare, e andava di qua e di là, al capo dei Mulini, e al sabato sera che era partita la Provvidenza, e Mastro Cirino non aveva ancora suonato l'avemaria, e guardava i suoi figliuoli ad uno ad uno come se non li avesse mai visti: Luca col giubbone del babbo, e Alessi col viso sudicio, e pensava chi sa che cosa, e alla contentezza che volevano darle alla Mena, che forse l'avrebbe poi pagata on tante lagrime, come sua madre. (Cecco: 68)

Nel romanzo *Nunziata e la cugina Anna* vengono in soccorso dei Malavoglia, e Alessi, anziché rimanere inerte andando dietro alla madre «colle mani nelle tasche» (così ancora il manoscritto), «teneva a bada i piccini» per consentire a sua volta alla Nunziata di aiutare. Nella battuta finale di Anna, quest'ultima, figura di «lavoratrice, coraggiosa ed allegra» (scrive Verga negli appunti sui personaggi), sembra profeticamente investire Nunziata del suo ruolo di ricostruttrice, insieme ad Alessi, della casa del nespolo e della continuità della famiglia, riscattando la roba-dote da una connotazione puramente materiale: «– Tu sai il fatto tuo! Le diceva la cugina Anna; e la tua dote ce l'hai nelle mani, quando sarai grande».

Riferimenti bibliografici

- S. CAMPAILLA, *Capitolo quarto*, in *“I Malavoglia” di Giovanni Verga, 1881-1981. Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 63-79.
- A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014.
- G. SAVOCA, *Capitolo terzo*, in *“I Malavoglia” di Giovanni Verga, 1881-1981. Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, poi in G. SAVOCA, *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*, Roma, Bonacci 1989, pp. 29-41.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di A. Marchese, Torino, SEI 1993.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO V

a cura di Rosa Maria Monastra

Nel cap. IV abbiamo assistito prima al funerale di Bastianazzo e poi alle «visite da morto» in casa Malavoglia. In entrambe le circostanze i più adempivano a un mero obbligo sociale: indossavano la maschera della solidarietà, ma la dismettevano appena possibile. In chiesa facevano di tutto per «spicciarsi» e tornare alle proprie faccende; durante la visita parlavano di questo e di quello, tra «schiamazzi» e cinici conteggi. Le stesse «comari», apparentemente preoccupate dello stato d'animo della Longa, in fondo miravano solo a spostarsi su più allegri conversari: «Le comari che sapevano delle chiacchiere fra padron 'Ntoni e compare Cipolla, dicevano che adesso bisognava farle passare la doglia, a comare Maruzza, e concludere quel matrimonio della Mena». (E quanto inopportuna fosse una simile esibizione di zelo lo rimarcava indirettamente il narratore: «Ma la Longa in quel momento ci aveva altro pel capo, poveretta»).

Ora il cap. V riprende da questo punto per mostrarci la reazione di Mena allorché viene a sapere (e viene a saperlo da Alfio Mosca) del progettato matrimonio con Brasi Cipolla: «La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla con Brasi di padron Cipolla per far passare la doglia alla mamma».

La ripresa – di un sintagma, di una parola – è caratteristica dei *Malavoglia*: conferisce al romanzo un ritmo particolare, un ritmo che rimanda all'oralità. È il fondamento di quello «stile tutto andata e ritorno» di cui parlava Alicata e che in qualche modo fa pensare al movimento stesso del mare. Di solito la ripetizione di una parola, di una frase, è immediata, avviene tra la fine di un periodo e l'inizio del successivo, tra la fine di un capitolo e l'inizio del successivo; qui invece c'è una certa distanza, uno stacco di qualche pagina: questo perché Verga l'ha introdotta in un secondo tempo. Nel manoscritto infatti si legge: «La Mena non sapeva nulla della contentezza che volevano darle» (e prima, nel cap. IV: «dicevano, vi-

cino alla Longa, che adesso conveniva farle scordare l'angustia, a comare Maruzza»).

Già «contentezza», evidentemente, era ironico. Ma l'ironia diventa più sottile e complessa nella redazione definitiva appunto attraverso la doppia presenza di «doglia». Tale termine infatti è comune in senso fisico, ma in senso morale è letterario (il vocabolario di Rigutini e Fanfani dà come significato principale e diffuso: «Dolore fisico, cagionato da malattia, o Lieve malattia con dolore»; nel vocabolario di Traina, a proposito di *dogghia*, si dice: «Dolore, ed ha senso corporeo»). L'ironia, insomma, adesso investe con più forza la falsità delle «comari», facendo stridere la fredda formalità del loro linguaggio contro lo scombussolamento della povera Mena, non meno «stralunata» di Alfio.

Sappiamo quanto sia difficile estrarre la voce dell'autore implicito dalla voce narrante, popolaresca: una voce narrante peraltro intessuta di molte voci, di molti punti di vista. Grosso modo comunque possiamo distinguere due orientamenti: da una parte quello idillico / patetico / drammatico per il gruppo 'malavogliesco', dall'altra quello ironico / comico / satirico per gli altri paesani. In questo capitolo tale duplicità è palese nel contrasto tra due coppie in dialogo: da una parte Alfio e Mena, dall'altra lo zio Crocifisso e la Vespa. I primi sono uniti da un sentimento autentico ma separati dalla necessità economica, i secondi sono spinti a unirsi dall'interesse sebbene si detestino cordialmente (lo zio Crocifisso definisce la nipote «strega», «serpe», «grugno di porco», la Vespa parla dello zio come di un «vecchio barboglio» e un «castigo di Dio»).

Vediamo dunque anzitutto il dialogo tra Alfio e Mena con cui si apre il capitolo. I due si parlano attraverso il «rastrello»: un ostacolo da nulla, che Mena però rinuncia a rimuovere allorché viene a sapere dell'impedimento che ora si frappone tra lei e l'amato. Il rastrello insomma è figura di una separazione affettiva, potremmo dire che ne è il correlativo oggettivo.

La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla con Brasi di padron Cipolla per far passare la doglia alla mamma, e il primo che glielo disse, qualche tempo dopo, fu compare Alfio Mosca, dinanzi al rastrello dell'orto, che tornava allora da Aci-Castello col suo carro tirato dall'asino. Mena rispondeva: – Non è vero, non è vero – ma si confondeva, e mentre egli andava spiegando il come e il quando l'aveva sentito dire dalla Vespa, in casa dello zio Crocifisso, tutt'a un tratto si fece rossa rossa.

Anche compare Mosca aveva un'aria stralunata, e vedendo in quel modo la ragazza, con quel fazzoletto nero che ci aveva al collo, se la prendeva coi bottoni del farsetto, si dondolava ora su di un piede ed ora su di un altro, e avrebbe pagato qualche cosa per andarsene. – Sentite, io non ci ho colpa, l'ho sentito dire nel cortile di Campana di legno, mentre stavo spaccando il carrubbo che fu schiantato dal temporale

di Santa Chiara, vi rammentate? adesso lo zio Crocifisso mi fa fare le faccende di casa, perchè non vuol più sentir parlare del figlio della Locca, dopo che l'altro fratello gli fece quel servizio che sapete col carico dei lupini. La Mena teneva in mano il nottolino del rastrello, ma non si risolveva ad aprire. — E poi, se non è vero, perchè vi fare rossa? Ella non lo sapeva, in coscienza, e girava e rigirava il nottolino. Quel cristiano lo conosceva soltanto di vista, e non sapeva altro. Alfio le andava snocciolando la litanìa di tutte le ricchezze di Brasi Cipolla, il quale, dopo compare Naso il beccaio, passava pel più grosso partito del paese, e le ragazze se lo mangiavano cogli occhi. La Mena stava ad ascoltare con tanto d'occhi anche lei, e all'improvviso lo piantò con un bel saluto, e se ne rientrò nell'orto. (Cecco: 69)

Ed ecco invece la coppia zio Crocifisso / Vespa: più che un dialogo è una schermaglia, in cui ognuno dei due persegue un suo scopo materiale. Ad accentuare la sgradevolezza della situazione contribuisce peraltro anche un elemento cui Verga allude quasi di sfuggita, attraverso l'insistenza dello zio Crocifisso sul motivo del «sangue»: apparentemente senza rilevare la valenza incestuosa di un eventuale (poi effettivo) legame di nozze tra zio e nipote, ma certo avendone precisa contezza. Proprio in quel torno di tempo infatti il matrimonio avuncolato era stato vietato, o perlomeno reso molto difficoltoso, dal nuovo codice civile (il codice Pisanelli, del 1865).

Lo zio Crocifisso alle volte non ci sentiva, e invece di abboccar l'esca seguìto a saltar di palo in frasca, e a parlar dei Malavoglia che badavano a maritarsi, ma a quel discorso delle quarant'onze non ci pensavano neppure.

— Eh! saltò su infine la Vespa, perdendo la pazienza, se dessero retta a voi a maritarsi non ci penserebbe più nessuno!

— A me non me ne importa che si maritino. Io voglio la roba mia. Ma del resto non me ne importa.

— Se non ve ne importa a voi, c'è a chi gliene importa! sentite? Che non tutti pensano come voi a rimandare le cose da oggi a domani!

— E tu che fretta hai?

— Pur troppo. Voi ci avete tempo, voi: ma se credete che gli altri vogliono far venire gli anni di San Giuseppe per maritarsi!...

— L'annata è scarsa, diceva Campana di legno, e non è tempo di pensare a queste cose.

La Vespa allora si appuntellò le mani sui fianchi, e sfoderò la lingua come un pungiglione.

— Ora sentite, che questa voglio dirvela! Alla fin fine la mia roba ce l'ho, e grazie a Dio non sono in istato di dover mendicare un marito. O che credete? E se non fosse che mi avevate messo quella pulce nell'orecchio, colle vostre lusinghe, ne avrei trovato cento di mariti, e Vanni Pizzuto, e Alfio Mosca, e il cugino Cola, che mi stava cucito

alla gonnella, prima di andar soldato, e non mi avrebbero menato tanto tempo pel naso, da Pasqua a Natale, come avete fatto voi!

Lo zio Crocifisso stavolta si mise la mano dietro l'orecchio, per sentirci, e cominciò a lasciarla con buone parole. — Sì, lo so che sei una ragazza di giudizio, per questo ti voglio bene, e non sono come quelli che ti corrono dietro per acchiapparti la chiusa, che poi se la mangerebbero all'osteria della Santuzza.

— Non è vero che mi volete bene, seguitava ella respingendolo a gomitate, se fosse vero lo sapreste quel che dovete fare, e lo vedreste che non ci ho altro per il capo.

Ella gli voltava le spalle corrucciata, e senza avvedersene andava stuzzicandolo coll'omero. — Ma di me a voi non ve ne importa! Lo zio si offese di quel sospetto ingiurioso. — Questo lo dici per farmi far peccato! cominciò a lamentarsi. Non gliene importava del sangue suo? perchè infine ella era sangue suo, come la chiusa, che era stata sempre della famiglia, e ci sarebbe rimasta, se suo fratello, buon'anima, non avesse pensato a maritarsi e a mettere al mondo la Vespa; e perciò ei l'aveva come la pupilla degli occhi suoi, e pensava sempre al suo bene. — Senti, le disse, ho pensato di darti il debito dei Malavoglia, in cambio della chiusa che sono quarant'onze, e colle spese e i frutti potrebbero arrivare a cinquanta, e c'è da papparsi la casa del nespolo che per te ti giova meglio della chiusa.

— La casa del nespolo tenetevela voi! saltò su la Vespa. Io mi tengo la mia chiusa e so io cosa devo farne!

Allora lo zio Crocifisso montò in bestia anche lui, e le disse che lo sapeva cosa voleva farne, che voleva farsela mangiare da quel pezzente di Alfio Mosca, il quale le faceva l'occhio di triglia per amor della chiusa, e non voleva vederselo più per la casa o nel cortile, che alla fine ci aveva sangue nelle vene anche lui! — Sta a vedere che ora mi fate il geloso! esclamò la Vespa.

— Sicuro che son geloso! esclamò lo zio Crocifisso, geloso come una bestia! e voleva far pagare cinque lire per fargli rompere le ossa ad Alfio Mosca. (Cecco: 70-72)

Al turbamento discreto di Alfio si contrappone la sguaiata 'gelosia' di Campana di legno, cui non preme certo la nipote, ma la chiusa. Alla dolorosa compostezza di Mena si contrappone la disinvolta procacità della Vespa, che, pur di mettere le mani sul patrimonio dello zio, tenta perfino di risvegliarne la sensualità «stuzzicandolo coll'omero» («senza avvedersene»: e la giustificazione, proveniente dalla cattiva coscienza della Vespa, inglobata com'è nel discorso del narratore acquista un forte rilievo ironico).

Intanto il disagio sopravvenuto tra Alfio e Mena si appiana: per il momento l'affare del matrimonio è bloccato. Il narratore non commenta, ma il lettore non può fare a meno di riflettere su come, per certi versi, il male possa rappresentare un bene: un bene vacillante, contraddittoriamente percepito da Mena, che da un canto nel debito vede una valvola di sicurezza e dall'altro vagheggia modi per estinguerlo.

Però Alfio Mosca non ci pensava nemmeno alla Vespa, e se ci aveva qualcheduna per la testa, era piuttosto comare Mena di padron 'Ntoni, che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio, o allorché andava a governare le bestie nel pollaio, e se udiva chiochiare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sè, e gli sembrava che ci stesse lui in persona nel cortile del nespolo, e se non fosse stato un povero carrettiere dal carro dell'asino, avrebbe voluto chiedere in moglie la Sant'Agata, e portarsela via nel carro dell'asino. Come pensava a tutto ciò si sentiva in testa tante cose da dirle, e quando poi la vedeva non sapeva come muover la lingua, e guardava il tempo che faceva, e le parlava del carico di vino che aveva preso per la Santuzza, e dell'asino che portava quattro quintali meglio di un mulo, povera bestia.

Mena l'accarezzava colla mano, la povera bestia, ed Alfio sorrideva come se gliele facessero a lui quelle carezze. – Ah! se il mio asino fosse vostro, comare Mena! – Mena crollava il capo e il seno le si gonfiava pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri, che il babbo non sarebbe morto a quel modo.

– «Il mare è amaro, ripeteva, ed il marinaio muore in mare».

Alfio che aveva fretta di andare a scaricare il vino della Santuzza, non sapeva risolversi a partire, e rimaneva a chiacchierare della bella cosa che era fare l'oste, un mestiere col quale si ha sempre il suo guadagno, e se aumenta il prezzo del mosto basta crescere l'acqua nei barili. – Lo zio Santoro si è fatto ricco in tal modo, ed ora chiede l'elemosina per passatempo.

– E voi ci guadagnate bene coi carichi del vino? domandò la Mena.

– Sì, nell'estate, quando si può andare anche di notte; allora mi busco una bella giornata. Questa povera bestia se lo guadagna il pane. Quando ci avrò messi da parte un po' di soldi comprerò un mulo, e potrò tirarmi su a fare il carrettiere davvero, come compare Cinghialenta.

La ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. – Ecco che se ne viene l'inverno, e tutto ciò non si potrà fare prima dell'estate, osservò compar Alfio. Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri nella sua testa, e gli disse: – Sapete, compare Alfio, di quella storia del figlio di padron Fortunato Cipolla non ce n'è nulla, perchè prima dobbiamo pagare il debito dei lupini.

– Io ci ho piacere, rispose Mosca, chè così non ve ne andate dal vicinato.

– Ora poi che torna 'Ntoni da soldato, col nonno e tutti gli altri, ci aiuteremo per pagare il debito. La mamma ha preso della tela da tessere per la Signora.

– Bel mestiere anche quello dello speciale! osservò Mosca.

In questa spuntò nella viottola comare Venera Zuppidda, col fuso in mano. – Oh! Dio! esclamò Mena, vien gente! E scappò dentro. (Cecco: 74-75)

Non ci sono ostacoli, almeno per il momento, tra i due giovani. C'è invece un albero benigno: un ulivo. Un albero sempreverde: di cui però Verga

coglie il momento in cui cadono le vecchie foglie, creando così un collegamento col nespolo, l'albero della pazienza e dell'attesa (vedi il cap. IV: «Il nespolo lasciava cadere le foglie vizzate, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile»). Sullo sfondo è il ciclo naturale di morte e rigenerazione: un ciclo che per gli uomini significa alternanza di fiducia e sconforto, speranza e lutto.

Non c'è dubbio che un alone simbolico circonda gli alberi, e in genere la vegetazione, dei *Malavoglia*: a cominciare, com'è noto, dai lupini, la pianta che la leggenda popolare voleva fosse stata maledetta dalla Vergine in fuga verso l'Egitto. Ma c'è anche la vite, immagine evangelica dei seguaci di Cristo, qui non a caso collocata a ridosso della casa dei Malavoglia e di quella di Alfio Mosca. C'è l'olmo, simbolo araldico di amicizia e sostegno: nel romanzo è situato al centro della piazza, come punto di riferimento per le trattative e gli accordi (sotto di esso nel cap. VI padron 'Ntoni chiede lavoro a padron Cipolla, ad esso volge le spalle nel cap. IX l'ipocrita strozzino Campana di legno). C'è il caprifico o fico selvatico, presso cui la Longa comincia a stare male: è la pianta che non dà frutti e viene maledetta da Gesù (e nell'*Iliade* segnalava il luogo pericoloso da cui sarebbero potuti entrare i nemici)...

Certo, è un alone simbolico vago, mai riconducibile a un preciso significato, anche perché uno stesso albero può comparire in situazioni connotate in modo assai diverso: e basti pensare al mandorlo, ora (cap. II) complice dei furtivi e ladroneschi amori tra la Mangiacarrubbe e Vanni Pizzuto, ora invece (cap. XV) testimone di un penoso dialogo tra padron 'Ntoni e Nunziata.

Dicevamo del ciclo morte e rigenerazione, fiducia e sconforto. Il capitolo si chiude con due avvenimenti apparentemente positivi: il ritrovamento della *Provvidenza* e il ritorno di 'Ntoni; ma che si tratti di una gioia effimera lo fa presagire l'inquieta e inquietante presenza della Locca.

La Provvidenza l'avevano rimorchata a riva tutta sconquassata, così come l'avevano trovata di là dal Capo dei Mulini, col naso fra gli scogli, e la schiena in aria. In un momento era corso sulla riva tutto il paese, uomini e donne, e padron 'Ntoni, mischiato nella folla, guardava anche lui, come gli altri curiosi. Alcuni davano pure un calcio nella pancia della Provvidenza, per far suonare com'era fessa, quasi non fosse più di nessuno, e il poveretto si sentiva quel calcio nello stomaco. — Bella provvidenza che avete! gli diceva don Franco, il quale era venuto in maniche di camicia, e col cappellaccio in testa, a dare un'occhiata anche lui, fumando la pipa.

— Questa ora è buona da ardere, conchiuse padron Fortunato Cipolla; e compare Mangiacarrubbe, il quale era pratico del mestiere, disse pure che la barca aveva dovuto sommergersi tutt'a un tratto, e senza che chi c'era dentro avesse avuto tempo di dire «Cristo aiutami!» perchè il mare aveva scopato vele, antenne, remi e ogni cosa; e non aveva lasciato un cavicchio di legno che tenesse fermo.

– Questo era il posto del babbo, dove c'è la forcola nuova, diceva Luca, il quale s'era arrampicato sulla sponda, e qui sotto c'erano i lupini.

Ma di lupini non ne rimaneva uno solo, chè il mare aveva tutto lavato e ripulito. Per questo comare Maruzza non si era mossa di casa, e non voleva più vedere la Provvidenza, finchè ci aveva gli occhi aperti.

– La pancia è buona, e se ne può ancora fare qualche cosa, sentenziò infine mastro Zuppiddu il calafato, e dava anche lui dei calci coi suoi piedacci nella Provvidenza. Con quattro lapazze ve la metto in mare un'altra volta. Non sarà più una barca che potrà resistere al mare grosso, un'ondata di fianco la sfonderebbe come una botte fradicia. Ma per la pesca di scoglio, e per la buona stagione potrà servire ancora. Padron Cipolla, compare Mangiacarrubbe, e compare Cola stavano ad ascoltare senza dir nulla.

– Sì, conchiuse infine padron Fortunato gravemente. Piuttosto che buttarla sul fuoco.

– Io ci ho piacere! diceva lo zio Crocifisso ch'era lì anche lui a vedere, colle mani dietro la schiena. Siamo cristiani e bisogna godere del bene altrui; il proverbio dice: «Augura bene al tuo vicino, chè qualche cosa te ne viene».

I ragazzi s'erano installati nella Provvidenza insieme agli altri monelli che volevano arrampicarvisi anche loro. – Quando avremo rattoppata per bene la Provvidenza, diceva Alessi, sarà come la Concetta dello zio Cola; – e si davano un gran da fare e sbuffavano e si affannavano a tirare e a spingere anche loro la barca davanti alla porta di mastro Zuppiddu il calafato, dove c'erano i sassi grossi per tener su le barche, e il ramaiuolo pel catrame, e una catasta di coste e di fasciame appoggiate al muro.

Alessi era sempre accapigliato coi ragazzi che avrebbero voluto montare nella barca, e aiutare a soffiare nel fuoco sotto la caldaia della pece anche loro, e quando le buscava minacciava piagnucolando:

– Ora che viene mio fratello 'Ntoni da soldato!...

Infatti 'Ntoni s'era fatto mandare le carte e aveva ottenuto il suo congedo, sebbene don Silvestro il segretario avesse assicurato che se ci stava altri sei mesi a fare il soldato, avrebbe liberato suo fratello Luca dalla leva. Ma 'Ntoni non voleva starci più nemmeno sei giorni, ora che gli era morto il padre; e avrebbe voluto non far più niente, quando gli recarono la notizia del babbo, se non fosse stato per quei cani di superiori.

– Per me, disse Luca, ci vado volentieri a fare il soldato, in cambio di 'Ntoni. Così, come tornerà lui, potrete mettere in mare la Provvidenza, e non ci sarà più bisogno di nessuno.

– Questo è proprio un Malavoglia nato sputato! osservava padron 'Ntoni gongolante. Tutto suo padre Bastianazzo, che aveva un cuore grande come il mare, e buono come la misericordia di Dio.

Una sera, dopo che tornarono le barche dal mare, padron 'Ntoni arrivò in casa trafelato, e disse: – C'è qui la lettera, me l'ha data or ora compare Cirino, mentre

andavo a portare le nasse in casa dei Pappafave. – La Longa si fece bianca come un fazzoletto, dalla contentezza, e corsero tutti in cucina a veder la lettera.

'Ntoni arrivò col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle, che la mamma non sapeva saziarsi di toccargliela, e gli andava dietro in mezzo a tutti i parenti e gli amici, mentre tornavano dalla stazione; in un momento la casa e il cortile si riempirono di gente, come quando era morto Bastianazzo, tempo addietro, che nessuno ci pensava più. A certe cose ci pensano sempre soltanto i vecchi, quasi fosse stato ieri – tanto che la Locca era sempre lì davanti alla casa dei Malavoglia, seduta contro il muro, ad aspettare Menico, e voltava il capo di qua e di là per la straduccia, ad ogni passo che sentiva. (Cecco: 76-79)

La *Provvidenza* è umanizzata: ha naso, schiena, pancia. Con l'amore e il rispetto che si deve a un essere umano la guardano padron 'Ntoni e Alessi, mentre gli altri, adulti e «monelli», la maltrattano come un oggetto senza valore. Quanto a 'Ntoni, la sua psicologia in bilico tra tradizione familiare e fascinazione della modernità è tutta condensata in questi ultimi paragrafi: il suo rientro spavaldo, «col berretto sull'orecchio», in mezzo a una folla festante, è un preavviso di quello che sarà poi il suo comportamento.

Quindi la Locca. Alla fine del IV capitolo ci era apparsa «appollaiata» sul ballatoio dei Malavoglia mentre con una «voce fessa di pazza» chiedeva che le si restituisse il figlio annegato; nel XIV la troveremo piantata «davanti alla caserma delle guardie» o «sugli scalini del ballatoio» del fratello, coi capelli bianchi svolazzanti, a reclamare l'altro suo figlio finito in carcere. In questo capitolo la incontriamo due volte: prima la vediamo gironzolare dalle parti della casa del nespolo, e gridare, quando incontra Campana di legno, come «un uccellaccio di malaugurio»; poi, ancora davanti alla casa dei Malavoglia, ma in silenzio, voltando «il capo di qua e di là». La povera demente rimane sempre sul limitare, sospesa tra appartenenza alla comunità ed esclusione, tra razionalità ed irrazionalità, tra parola articolata, urlo e silenzio. Dilatandosi ben oltre la misura delle disgrazie personali, la figura della Locca insomma sembra incarnare un destino: il destino di coloro che non sanno pacificarsi di fronte all'impossibilità di ricomporre l'infranto.

Riferimenti bibliografici

- M. ALICATA, *Lettere e taccuini da Regina Coeli*, Torino, Einaudi 1977.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO VI

a cura di Carla Riccardi

Il cap. VI rappresenta uno snodo importante nel romanzo: torna da soldato 'Ntoni. Un ritorno annunciato alla fine del capitolo precedente, prima con la lettera con cui padron 'Ntoni arriva a casa trafelato, poi con l'arrivo vero e proprio. 'Ntoni arriva col berretto sull'orecchio, e la camicia con le stelle, con l'atteggiamento esattamente identico a quello di Turiddu in *Cavalleria rusticana*. La somiglianza ha ragioni precise: il primo più esteso autografo, forse il *Padron 'Ntoni* annunciato a Emilio Treves, una volta eliminato, viene riutilizzato per quanto riguarda proprio queste sequenze, sia con la trasformazione delle carte già scritte sia con nuove elaborazioni sul verso di queste e di altre per narrare il ritorno di Turiddu e lo svolgimento delle prime sequenze della novella (Riccardi: LXXIV-LXXI).

'Ntoni arrivò col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle, che la mamma non sapeva saziarsi di toccargliela, e gli andava dietro in mezzo a tutti i parenti e gli amici, mentre tornavano dalla stazione; in un momento la casa e il cortile si riempiono di gente, come quando era morto Bastianazzo, tempo addietro, che nessuno ci pensava più. A certe cose ci pensano sempre soltanto i vecchi, quasi fosse stato ieri – tanto che la Locca era sempre lì davanti alla casa dei Malavoglia, seduta contro il muro, ad aspettare Menico, e voltava il capo di qua e di là per la straduccia, ad ogni passo che sentiva. (Cecco: 79)

L'accento è subito sulla spacconeria di 'Ntoni che si fa bello della sua esperienza di ragazzo di paese marginale, periferico, che ha conosciuto il mondo 'grande' del continente. L'evento è filtrato dalla Longa: lo rivela la struttura agrammaticale con il *che* irrazionale che sposta l'obiettivo da 'Ntoni e focalizza su di lei, confusa quasi nel codazzo di parenti e amici; poi è la volta del canonico coro con la casa e il cortile pieni di gente, che ricordano

quando era morto Bastianazzo (ed è presumibile che sia la Longa a mettere in relazione i due momenti). Un secondo *che* irrazionale insiste sui pensieri della Longa: «che nessuno ci pensava più», seguito dalla frase sentenza, una massima senza tempo e perciò resa col presente indicativo, sentenza che si collega attraverso la consecutiva «tanto che» all'immagine della Locca sempre in attesa di Menico.

'Ntoni era uscito di scena con la partenza per il servizio militare con un addio patetico alla mamma e con grande sconforto di tutti. Solo il nonno, pur con lo stringimento di cuore, si ostinava a rassicurare che «Un po' di soldato gli farà bene a quel ragazzo» (Cecco: 20). Ma non sarà così: 'Ntoni torna col berretto sull'orecchio, simbolo del cambiamento da ragazzo inserito nella vita del paese e della famiglia a spavaldo ormai sulla via del disadattamento. Per altro già annunciato, come si è detto, dalle lettere da Napoli e dalla peculiarità del carattere: «è fatto come i merluzzi che abbocherebbero a un chiodo arrugginito» (*Ibidem*), sempre nella definizione del nonno.

Ora gli amici gli fanno codazzo e le ragazze lo osservano dalle finestre; insomma il suo arrivo è davvero un evento. Ma dobbiamo avere informazioni su ciò che è accaduto durante la sua assenza e dunque ecco le chiacchiere del paese sulla Sara di comare Tudda, che non l'ha aspettato e ha sposato il vedovo ricco come un maiale. Ma si sa, «Amore di soldato poco dura», dice la Zuppidda, dando inizio a una serie fittissima di proverbi funzionali alla definizione di situazioni e caratteri e generatori di discorso. In questo caso col commento che segue: «E poi s'era persa la *Provvidenza!*». Commento che capovolge il proverbio, perché è 'Ntoni, non più buon partito, a subire l'abbandono. Certo «lontan dagli occhi, lontano dal cuore». Ma c'è pronta la Mangiacarrubbe che, dopo averlo canzonato chiamandolo cetriolo, si accorge che è un bel cetriolo.

Comare Venera, la quale era alla stazione, quando era partito 'Ntoni di padron 'Ntoni, per vedere se Sara di comare Tudda fosse andata a salutarlo, chè li aveva visti parlare dal muro della vigna, voleva godersi la faccia che avrebbe fatto 'Ntoni a quella notizia. Ma era passato del tempo anche per cotesto, e si suol dire «lontan dagli occhi, lontan dal cuore». 'Ntoni ora portava il berretto sull'orecchio. — Compare Menico vuol morire becco! disse egli per consolarsi, e questo le piacque, alla Mangiacarrubbe, che l'aveva chiamato «cetriolo» ed ora vedeva che era un bel cetriolo, e l'avrebbe barrattato volentieri con quel disutilaccio di Rocco Spatu, il quale non valeva niente, e l'aveva preso perché non c'era altri. (Cecco: 81)

Il paese si manifesta con una struttura a serie di coordinate 'parlate'.

La giornata prosegue con un 'Ntoni borioso in giro con gli amici, poi con la scazzottatura con Rocco Spatu quasi fosse sempre domenica, cioè osteria

e bisticci con i coetanei come unico spasso. È ormai evidente che tutta la prima parte del capitolo dedicata a 'Ntoni serve a creare gradualmente il mutamento di carattere prodotto dall'esperienza militare, a fare un ritratto psicologico che si arricchisce progressivamente: 'Ntoni sarà l'unico a subire un'evoluzione, mentre tutti gli altri personaggi conservano una fissità di pensiero e comportamento che si ripresenta uguale a ogni loro apparizione.

Ma la festa dura poco. La sera la musica cambia: il nonno annuncia che l'indomani andranno a giornata da padron Cipolla. L'obiettivo si sposta su questi che confida «a chi vuole sentirlo», quindi a tutto il paese, di averli presi per carità, perché – ancora un proverbio – «carcere, malattia, necessità, si conosce l'amistà» (Cecco: 83), anche se teme di perderci. Tutto ciò per far risaltare il suo buon cuore. Ma ecco Piedipapera, che gli aggiusta il tiro: padron 'Ntoni sa il mestiere anche se vecchio e 'Ntoni è «un ragazzo che tutti ve lo ruberebbero». Certo alzarsi quando le stelle, *Puddara* e *Tre bastoni*, brillano ancora in cielo è come sulle navi militari, tanto da fargli borbottare che non valeva la pena di tornare da soldato. Dopo essere stato ripreso da Alessi, solo dinanzi al mare «che lo conosce» 'Ntoni sente allargarsi il cuore e si riconosce nel suo mondo, contraddicendo il fastidio provato prima proprio per quel mondo di vita dura e di sacrificio: la metafora è ancora di padron 'Ntoni: «un pesce fuori dell'acqua non sa starci, e chi è nato pesce il mare l'aspetta» (Cecco: 84), a siglare l'ineluttabilità di un destino a cui è inutile sottrarsi. Verga rappresenta attraverso le battute che indicano sentimenti contrastanti il dissidio interiore del personaggio. È il momento di mettere in scena ciò che si dice sulla paranza, ma è un momento che Verga crea in una fase successiva. In una prima stesura seguiva subito l'affannarsi dei Malavoglia per pagare il debito con un breve accenno al lavoro ingrato sulla barca:

Ma quei poveri dei Malavoglia avevano un bell'arrabattarsi, e passare in mare delle giornatacce fredde e piovose, che non c'era il tempo di vuotare il fondo della barca, ma il pane sotto la pedagna s'immollava apposta per le gengive di padron 'Ntoni; il pesce sentiva la maretta, e li lasciava tutta la giornata ad andare su e giù fra i sugheri senza pescare una coda di sardella; colla vela che sbatteva sull'antenna come un cencio fradicio. Ci voleva altro a mettere insieme quei quattrini del debito! Ma compare Zuppiddo si prendeva dei bei soldi ecc. (Cecco: 84 n.)

Era un passaggio troppo repentino dal punto di vista narrativo e bisognava colmare la lacuna, e attraverso la giornata sulla paranza collegare e riprendere il protagonista della prima parte, che vediamo dunque divisa in due sottosequenze: arrivo e accoglienza del paese – lavoro e discorsi sulla barca.

È tipico del modo di comporre dello scrittore, lo sviluppare cioè delle

brevi didascalie, rielaborando il poco già scritto e quasi abbozzato in pagine di dialoghi e battibecchi degni di un Gogol della *Fattoria presso Dikanka* o di un Dostoevskij del *Villaggio di Stepančikovo e i suoi abitanti*. Si inizia con la canzonatura di 'Ntoni perché la Sara l'aveva piantato; seguono i proverbi di prammatica a commento dell'accaduto «Carne di porco ed uomini di guerra durano poco», attribuito genericamente ai componenti dell'equipaggio e che riprende quello usato dalla Zuppidda: «Amore di soldato»; mentre è lo zio Cola che sentenzia in senso antifemminista, come è doveroso in quella società: «Allora la donna è fedele All'uomo quando il turco si fa cristiano». Inizia quindi uno scambio di battute: 'Ntoni si vanta della fortuna con le donne e in particolare le napoletane, arrivando poi a descrivere la sua ragazza napoletana in una serie di risposte irruenti e vanagloriose: «Delle innamorate ne ho quante ne voglio [...]»; a Napoli mi correvano dietro come cagnolini». E si noti la dislocazione a sinistra e la ripetizione del pronome in perfetta mimesi di parlato. E ancora irruente: «Sacramento! Rispose allora 'Ntoni col remo in aria, se lo dici un'altra volta te lo do sulla testa!» (Cecco: 85): sintatticamente esclamative, la prima una bestemmia come di dovere, e postura iconica del personaggio: lo vediamo in questo gesto furioso col remo sollevato. Così come vediamo Barabba mentre grida: «Staglia da quella parte, figlio di porco [...] colle regine che ci hai in testa ci fai perdere la giornata!». Un comando, un insulto, un richiamo ai pensieri-rimpianti di 'Ntoni. A concludere il battibecco ecco la conclusione a sentenza del nonno: «Al servo pazienza, al padrone prudenza». Il giovane dimostra però di non avere rancore e darà il suo pezzo di sigaro a Barabba «senza più pensare alla quistione»: in fondo ha buon cuore; e così si chiude la serie negativa sul suo carattere.

Altro personaggio importante è il mare: nell'ora di colazione i pescatori osservano il mare che fa onde dal largo, onde senza spuma come «otri verdi che in un giorno di sole fanno pensare al cielo nero e al mare color di lavagna» (Cecco: 86). Non si tratta di impressioni di colore, ma di pensieri dei personaggi in contrasto con la situazione meteorologica favorevole. Il mare è fresco, cioè ventilato; c'è maretta; il sole è lucente e il Capo dei Mulini con le sue case bianche ne è inondato, talché il mare «sembra tutto d'oro», dice Barabba, ma prima ricorda a 'Ntoni che proprio lì si è persa la *Provvidenza*: ancora annotazioni meteo e contrasto con il penoso ricordo, che suscita la ripetizione da parte di 'Ntoni di un proverbio già usato nel cap. V (Cecco: 74), nel dialogo tra Mena e Alfio: quando lei pensa che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri, segue aperto da una lineetta «Il mare è amaro e il marinaio muore in mare».

In quel momento spuntava il sole, e un sorso di vino si beveva volentieri, pel fresco che s'era messo. Allora quei ragazzi si misero a lavorare di mascelle, col fiasco fra le

gambe, mentre la paranza mareggiava adagio adagio fra il largo cerchio dei sugheri. — Una pedata per di dietro a chi parla per il primo! disse lo zio Cola. Per non buscarsi la pedata tutti si misero a masticare come buoi, guardando le onde che venivano dal largo, e si rotolavano senza spuma, quelle otri verdi che in un giorno di sole fanno pensare al cielo nero e al mare color di lavagna. (Cecco: 85)

La sequenza si chiude con la battuta di 'Ntoni che sottolinea la sua estraneità alla morale e ai valori del nonno e del paese: la pesca è andata bene e padron Cipolla sarà contento e non rinfaccerà la paga, ma: «— Questo ci tocca a noi! Aggiunse 'Ntoni, a romperci la schiena per gli altri; e poi quando abbiamo messo assieme un po' di soldi, viene il diavolo e se li mangia». E si riecheggia quanto commentato nel cap. IV a proposito dello sfruttamento usuraio da parte dello zio Crocifisso: «finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo» (Cecco: 56).

Il nonno, come al solito, riporta alla dura realtà che 'Ntoni ancora confusamente rifiuta: «Di che ti lagni? [...] non te la dà la tua giornata compare Fortunato?» (Cecco: 87): ancora dislocazioni con posizione preminente del pronome e del verbo *dare* e il soggetto a destra.

Con questa sigla della giornata sulla paranza si chiude la macrosequenza dedicata a 'Ntoni e l'intera famiglia Malavoglia diventa protagonista nella seconda. Si ritorna sul tema della sequenza della prima stesura: tutti si danno da fare per racimolare qualche soldo per pagare il debito dei lupini e la riparazione della *Provvidenza*. Ma i denari guadagnati non bastano a pagare il debito perché 'Ntoni si autoesclude da questo sforzo immane rispetto ai guadagni scarsissimi dei familiari, e non manca di rimarcarne l'inutilità e di contestare la legge del lavoro:

Ma compare Zuppiddu si prendeva dei bei soldi ogni sabato, per rabberciare la Provvidenza, e ce ne volevano delle nasse da acconciare, dei sassi della ferrovia, dell'esca a dieci soldi, e della tela da imbiancare, coll'acqua sino ai ginocchi e il sole sulla testa, per fare quarant'onze! 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. — Questa è storia che va a finire coll'uscire! andava dicendo lo zio Crocifisso con don Silvestro e con don Giammaria il vicario. — D'uscire non ci sarà bisogno, zio Crocifisso, gli rispose padron 'Ntoni quando venne a sapere quello che andava dicendo Campana di legno. I Malavoglia sono stati sempre galantuomini, e non hanno avuto bisogno d'uscire. — A me non me ne importa; rispose lo zio Crocifisso colle spalle al muro, sotto la tettoia del cortile, mentre stavano accatastando i suoi sarmenti. Io non so altro che devo esser pagato. Finalmente, per intromissione del vicario, Campana di legno si contentò di aspettare a Natale ad esser pagato, prendendosi per frutti quelle settantacinque lire che Maruzza aveva raccolto soldo a soldo in fondo alla calza na-

scosta sotto il materasso. – Ecco com'è la cosa! borbottava 'Ntoni di padron 'Ntoni; lavoriamo notte e giorno per lo zio Crocifisso. Quando abbiamo messo insieme una lira, se la prende Campana di legno. (Cecco: 88-89)

Intanto 'Ntoni preferisce mettersi «a fare il gallo qua e là» (Cecco: 91): in contrasto con l'etica del lavoro del nonno, lui si caratterizza per il suo atteggiamento di contestatore che si manifesta in continui interventi. Quando il nonno e Maruzza fanno progetti per l'estate sui fichi d'india da vendere, sulla pesca del pesce spada o sulla salatura delle acciughe, tutti gli altri ascoltano attenti:

ma 'Ntoni che veniva da lontano, e il mondo lo conosceva meglio degli altri, si annoiava a sentir quelle chiacchiere, e preferiva andarsene a girandolare attorno all'osteria, dove c'era tanta gente che non faceva nulla. (Cecco: 89)

Quando i Malavoglia restano attoniti alla comparsa dell'usciera, 'Ntoni è l'unico a reagire subito:

Sacramento! esclamava 'Ntoni. Siamo sempre come i pulcini nella stoppa, ed ora mandano l'usciera per tirarci il collo. (Cecco: 94)

E ancora dopo il consiglio dell'avvocato:

Non gli pagheremo niente, aggiunse 'Ntoni più ardito, perché non può prenderci né la casa né la Provvidenza... Non gli dobbiamo nulla. (Cecco: 97)

Ha certo delle ragioni oggettive, che restano un po' sullo sfondo nella loro qualità di sfogo senza costrutto, rispetto agli affanni lavorativi della famiglia e ai tentativi del nonno di dilazionare il debito.

Non manca, memore forse del duetto con Grazia, che, recuperato dalla prima stesura a bozzetto, diventerà quello tra Turiddu e Santa in *Cavalleria rusticana*, lo scambio con Barbara, quando 'Ntoni col pretesto di seguire gli interventi sulla barca va da compare Zuppiddu:

– Voi siete sempre in faccende, comare Barbara, le diceva 'Ntoni, e siete il braccio destro della casa; per questo vostro padre non vi vuol maritare.

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

– Io ci starei anch'io coi vostri, per la madonna! se voleste voi, comare Barbara...

– Che discorsi mi fate, compare 'Ntoni. La mamma è a filare nel cortile, e sta a sentirci.

– Dicevo per quelle frasche che son verdi, e non vogliono accendere. Lasciate fare a me.

– Che è vero che venite qui per vedere la Mangiacarrubbe, quando si affaccia alla finestra?

– Io ci vengo qui per tutt'altro, comare Barbara. Ci vengo per vedere a che stato è la Provvidenza.

– È a buon stato, e il babbo ha detto che per la vigilia di Natale la metterete in mare. (Cecco: 90)

Dal bozzetto restano alcuni temi e stralci di battute ancora all'inizio del capitolo VII (Cecco: 102): Turiddu risponde a Peppa che allude alle sue doti di brava massaia:

– Lo sappiamo anche questo.

– Se lo sapete allora spicciatevi, che il babbo sta per venire e non mi voglio far trovare che ho fatto la tela di Sant'Agata.

– Se vorrete voi al babbo glielie saprei dir io due parole quando sarà qui. (Cecco: 407)

Segue il famoso scambio di cui si avverte ancora un ricordo nel dialogo tra i due all'inizio del cap. VII:

– Lasciatemi stare che i re di corona non sono per le povere ragazze come me. Le ragazze come voi...Eh per la madonna! Non mi tentate che faccio uno sproposito!

– Chiacchiere. – Bellezza! – Chiacchiere! – Amore! – Chiacchiere! – Ah! Dell'onore mio!... – Ah! Mamma mia! la catasta! (Cecco: 407)

Oltre alla situazione e a qualche battuta richiamata il meccanismo del dialogo è tutto basato sulle riprese e i cambi di valore di frasi e modi di dire, come è tipico del canone discorsivo del romanzo.

Un esempio subito sotto: Piedipapera predicava che tutte le ragazze se lo rubavano. «Chi è rubato son io piagnucolava lo zio Crocifisso» (Cecco: 92). Il verbo, usato in accezione metaforica, poi è ripreso nel suo significato primo con una mossa vincente per passare al tema della nuova trattativa con lo zio Crocifisso, perché Natale è arrivato ma i Malavoglia non riescono a pagare per il debito: focus su questi che prima piagnucola, poi ripicchia con le spalle al muro: «Io voglio i miei danari ripicchiava Campana di legno colle spalle al muro», esplicitando ostinatamente il suo punto di vista, mentre all'inizio si era limitato a «passeggiare per la straduccia» della casa del nespolo «colle mani dietro alla schiena, che pareva il basili-sco» (Cecco: 88). Insomma Campana di legno, parlante 'ngiuria del suo ca-

rattere, è deciso a non concedere nulla, come già nel primo colloquio con Padron 'Ntoni:

– *A me non me ne importa; rispose lo zio Crocifisso colle spalle al muro, sotto la tettoia del cortile, (...) Io non so altro che devo esser pagato. (Cecco: 89)*

Qui l'indicazione di luogo maschera il valore connotativo che l'espressione assume nelle varie riprese fino alla fine del capitolo, quando «seguitava a borbottare e brontolare colle spalle al muro» (Cecco: 98), posizione reale e/o metaforica, che rivela da parte dello zio Crocifisso sia l'idea dell'ineluttabilità del debito sia il desiderio di apparire come vittima agli occhi del paese, dove tutti dicono che quelli erano denari del diavolo. Si ricordi 'Ntoni: «– Questo ci tocca a noi! Aggiunse 'Ntoni, a romperci la schiena per gli altri; e poi quando abbiamo messo assieme un po' di soldi, viene il diavolo e se li mangia» E si riecheggia quanto commentato nel cap. IV a proposito dello sfruttamento usuraio da parte dello zio Crocifisso: «finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo».

Anche Piedipapera con cui vorrebbe sfogarsi «gli rimbeccava subito che i lupini erano fradici, e che egli faceva il sensale» (Cecco: 92). Ma è Piedipapera che accetta la piccola truffa del trasferimento del debito, dopo un accenno di derisione per la bella idea e cioè che non si sarebbe più detto che lo zio Crocifisso era un usuraio né che quei denari erano denari del diavolo: e poi si sarebbe potuto mandare l'usciera. Una complicità in cambio dei samenti desiderati. E la piccineria dei personaggi con tali piccine offerte e accettazioni è rappresentata in modo davvero grandioso. Comare Grazia si accorge del parlottio tra i due e mette buone parole per i Malavoglia, ma Piedipapera la rimbecca sgarbatamente e ribadendo il disvalore attribuito alla componente femminile di quel mondo: «Tu va a filare! (...) Le donne hanno i capelli lunghi e il giudizio corto» (Cecco: 93). Proverbio che torna spesso anche in altri testi verghiani e anche qui nel cap. IV è richiamato proprio da una donna (a conferma di quanto è radicato), quando donna Rosolina dice di sé che non è una «quelle fraschette che pensano a lisciarsi e nient'altro, "coi capelli lunghi e il cervello corto"» (Cecco: 61).

E Grazia non si ribella, ma si limita a mormorare, dunque a bassa voce, per non farsi sentire dal marito: «– Vogliono dargli il cattivo Natale a quei poveretti».

Infatti Natale sta arrivando, ci sono le decorazioni, le candele, i bambini giocano, ma Alessi viene cacciato via: «– Tu vattene, se non hai nocciuoli per giuocare. – Ora vi pigliano la casa». Scena che conferma l'isolamento dei Malavoglia e apre all'arrivo dell'usciera. È un colpo tremendo per tutta la famiglia, ma abilmente Verga inserisce una microsequenza di dialogo tra i due

Zuppiddi. Lui strepita contro 'Ntoni che bazzicava casa per vedere Barbara, lei rimbecca che le ragazze si maritano così, lui di nuovo grida «– Che maritare! Ora che è venuto l'usciera!», lei tronca: «– Infine l'usciera mica se la mangia la gente» (Cecco: 94). Al che il narratore ha buon gioco a proseguire:

L'usciera è vero che non si mangia la gente, ma i Malavoglia erano rimasti come se li avesse presi un accidente tutti in una volta. (Cecco: 94)

Ricomincia il pellegrinaggio di padron 'Ntoni: dallo zio Crocifisso, che si chiama fuori, da Piedipapera, che della *Providenza* ridotta come una scarpa vecchia non se ne fa nulla, non riesce a venderla. Non rimane che il consiglio di don Silvestro, il segretario comunale, definito negli elenchi dei personaggi «intrigante, factotum» (Cecco: 355). Conoscendolo, i Malavoglia gli portano due galline, che non si beccano come i capponi di Renzo. Ma il richiamo è inutile sottolinearlo. Bisogna andare dall'avvocato. E qui comincia un altro andirivieni di tutti i Malavoglia descritto con una sorta di divertito distacco: «Il bello poi era che andavano tutti in processione» (Cecco: 95), frase già usata per il precedente incontro con Piedipapera e che sarà ripresa per il nuovo abboccamento con don Silvestro: «andarono di nuovo in processione dal segretario comunale» (Cecco: 97), che, ripetuta, sottolinea la *via crucis* dei Malavoglia, ma anche la penosa inutilità dei vari abboccamenti e, insieme, fissa con ironia i poveretti in un'azione disperatamente continua, ma anche osservata, tenuta sotto controllo dal narratore anonimo. L'avvocato dà un parere che li toglierebbe dall'imbarazzo, consentendo di non pagare, perché la casa è dote di Maruzza e sulla barca bisogna pendono le riparazioni. L'avvocato parla, parla, «senza sputare, senza grattarsi il capo per più di venticinque lire», tanto che i poveretti si sentono voglia di «spifferare la loro brava difesa»: anche qui c'è da parte del narratore distacco ironico. E subito sotto li vede «intontiti, sopraffatti da tutte quelle ragioni che avevano, ruminando e gesticolando le chiacchiere dell'avvocato» (Cecco: 96). Bisogna fare consiglio di famiglia: riferiscono a Maruzza; 'Ntoni è il più deciso:

Non gli pagheremo niente [...] perché non può prenderci la casa e la Provvidenza... Non gli dobbiamo nulla. (Cecco: 97)

Ma qualcuno, forse la stessa Maruzza, domanda: «– E i lupini?» (Cecco: 97). È lo stesso 'Ntoni, che, grattandosi il capo con gesto opposto a quello dell'avvocato, suscita la risposta del nonno ispirata ai valori dell'onore. Ricomincia il calvario delle trattative: al suggerimento di don Silvestro che la Longa deve metterci la mano, modulo che ripetuto assumerà, anche per la sfumatura quasi sacrale, valore di formula fissa, contribuendo a creare la nar-

razione corale che caratterizza tutto il capitolo. Qui lo zio Crocifisso arriva e ripete le sue lamentazioni: sono usati gli stessi verbi *brontolare*, *borbottare*, gli stessi sintagmi: *con le spalle al muro*, *essere come il muro basso che ognuno ci si appoggia e fa il comodo suo*, che riecheggia il proverbio siciliano «A lu muru vasciu tutti si cci appojanu». I Malavoglia, di nuovo attoniti, sono definiti «Quei poveri ignoranti» con spregiativo distacco, mentre prima «quei poveracci» insinuava un minimo di comprensione. Sono totalmente ingenui, non hanno alcuna astuzia sociale, così don Silvestro ride di loro, ma intanto fatica a far capire a Campana di legno la soluzione; infine sbotta facendo leva, proprio lui, su un minimo sentimento di carità, ma soprattutto sul fatto che, Campana di legno ostinandosi come un mulo, non otterrebbe nulla. Costui, una volta compresa la cosa, fa il misericordioso a modo suo, cioè ipocritamente: offre la tabacchiera a padron 'Ntoni, dà una castagna alla bimba, afferma di non saper dir di no e a don Silvestro regala fave da seminare. Quest'ultimo, per quanto maligno, infine taglia corto infastidito e sarcastico: «Va bene, va bene, rispose don Silvestro; lo so che per gli amici avete il cuore grande quanto il mare» (Cecco: 99).

A chiudere il capitolo tocca a Piedipapera e alla sua sceneggiata condita da strilli a proposito delle 500 lire del debito, mentre Grazia cerca di mettere buone parole dimostrando tra le righe la falsità della cessione del credito:

Sua moglie Grazia, poveretta, spalancava gli occhi, perchè non sapeva da dove li avesse presi quei denari, e metteva buone parole pei Malavoglia, i quali erano brava gente, e tutti li avevano conosciuti per galantuomini nel vicinato. (Cecco: 99)

Lo zio Crocifisso, al solito, ne approfitta e si mette la maschera del buono, di colui che vuol mettere pace. Ultima immagine: Piedipapera che se va in furia bestemmiando e gridando che lui non conta nulla in casa.

E da questo punto tutto cambia decisamente in peggio per la casa del nepolo.

Riferimenti bibliografici

- GIOVANNI VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, pp. LXXIV-LXXI; ora reprint ed. 1987, a cura di C. Riccardi, Novara, Interlinea 2021.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO VII

a cura di Rosalba Galvagno

Il capitolo settimo dei *Malavoglia* è diviso, per i temi e i motivi trattati, in due parti ben distinte. Nella prima parte domina la descrizione della *Provvidenza*, la barca dei Malavoglia, nella seconda si assiste invece alla cosiddetta «rivoluzione delle mogli», esplosa per la minaccia dell'aumento del dazio sulla pece.

Il capitolo si apre, durante la ricorrenza di «un brutto Natale», con la partenza di Luca per il servizio militare, partenza che addolora la madre Maruzza, già colpita dal grave lutto per la morte del marito Bastianazzo sopraggiunta nel primo naufragio della *Provvidenza*, durante il quale era morto anche Menico, il figlio della Locca.

Ma leggiamo l'intero incipit del capitolo, dove si delinea il quadro familiare dei Malavoglia sospeso tra il lutto accentuato dall'immagine dell'Addolorata cui viene assimilata Maruzza con le due spine al cuore, e la speranza figurata invece dall'allusione alla festa per il nuovo varo della *Provvidenza* e, infine, dal reciproco corteggiamento di Barbara Zuppidda e 'Ntoni Malavoglia:

Quello fu un brutto Natale pei Malavoglia; giusto in quel tempo anche Luca prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei, che oramai ci avevano fatto il callo. Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello col berretto sull'orecchio, talché pareva fosse lui che partisse, gli diceva che non era nulla, e anche lui aveva fatto il soldato. Quel giorno pioveva, e la strada era tutta una pozzanghera.

— Non voglio che mi accompagniate — ripeteva Luca alla mamma; — già la stazione è lontana. — E stava sull'uscio a veder piovere sul nespolo, col suo fardelletto sotto il braccio. Poi baciò la mano al nonno e alla mamma, e abbracciò Mena e i fratelli.

Così la Longa se lo vide partire sotto l'ombrello, accompagnato da tutto il paren-

tado, saltando sui ciottoli della stradicciuola ch'era tutta una pozzanghera, e il ragazzo siccome era giudizioso quanto il nonno, si rimboccò i calzoni sul ballatoio, sebbene non li avrebbe messi più, ora che lo vestivano da soldato.

— Questo qui non scriverà per danari, quando sarà laggiù, pensava il vecchio; e se Dio gli dà giorni lunghi, la tira su un'altra volta la casa del nespolo. Ma Dio non gliene diede giorni lunghi, appunto perché era fatto di quella pasta; — 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.

— Mamma! disse Luca tornando indietro, perché gli piangeva il cuore di lasciarla così zitta zitta sul ballatoio, come la Madonna addolorata; quando tornerò vi avviserò prima, e così verrete ad incontrarmi tutti alla stazione. — E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché le chiusero gli occhi; e sino a quel giorno si portò fitta nel cuore quell'altra spina che il suo ragazzo non assisteva alla festa che si fece quando misero di nuovo in mare la Provvidenza, mentre c'era tutto il Paese, e Barbara Zuppidda s'era affacciata colla scopa per spazzar via i trucioli. — Lo faccio per amor vostro; aveva detto a 'Ntoni di padron 'Ntoni; perché è la vostra Provvidenza.

— Voi colla scopa in mano sembrate una regina: rispose 'Ntoni. — In tutta Trezza non c'è una brava massaia come voi!

— Ora che vi portate via la Provvidenza non ci verrete più da queste parti, compare 'Ntoni.

— Sì che ci verrò. E poi per andare alla sciara questa è la strada più corta.

— Ci verrete per vedere la Mangiacarrubbe, che si mette alla finestra quando passate.

— La Mangiacarrubbe gliela lascio a Rocco Spatu, ché ci ho altro pel capo.

— Chissà quante ce ne avete in testa, delle belle ragazze di fuori regno, non è vero?

— Qui ce n'è pure delle belle ragazze, comare Barbara, e lo so io.

— Davvero?

— Per l'anima mia!

— O a voi che ve ne importa?

— Me ne importa, sì! ma ad esse non gliene importa di me, perché ci hanno i zerbinotti che passeggiano sotto le finestre, colle scarpe inverniciate.

— Io non le guardo nemmeno, le scarpe inverniciate, per la Madonna dell'Ognina! La mamma dice che le scarpe inverniciate son fatte per mangiarci la dote e ogni cosa; e qualche bel giorno vuole uscire fuori sulla strada, colla rocca in mano, a fare una commedia con quel don Silvestro, se non mi lascia in pace.

— Che lo dite sul serio, comare Barbara?

— Sì, davvero!

— Questa cosa mi piace! disse 'Ntoni.

— Sentite, andateci il lunedì alla sciara, quando mia madre va alla fiera.

— Al lunedì il nonno non mi lascerà pigliar fiato, ora che mettiamo in mare la Provvidenza. (Cecco: 101-103)

In questo capitolo assistiamo anche ad una esplosione di violenza di 'Ntoni che si lancia in una rissa, un vero corpo a corpo con Piedipapera il sensale, a causa di un'allusione di quest'ultimo al debito dei lupini, debito che Piedipapera aveva finto di comprare dallo zio Crocifisso. L'episodio della rissa mette in risalto oltre al debito un altro motivo ricorrente: l'inevitabile assoggettamento del sentimento amoroso alla condizione economica. L'amore è sottoposto sempre alla dura legge del denaro, che rischia di incattivire e perfino pervertire i soggetti coinvolti. Anche Don Silvestro, il Segretario comunale, è impedito nelle sue mire erotiche, anch'egli desidera invano Barbara Zuppidda. Ma per questo astuto e intrigante politico la reazione è, a differenza di 'Ntoni, di cinica vendetta. In odio agli Zuppiddi, che gli hanno negato la figlia, fa proporre a Croce Callà, il sindaco di Acicastello e di Acitrezza, il dazio sulla pece, penalizzandoli dunque sul piano economico.

1. *La Provvidenza*

Un posto importante, da vera protagonista, occupa nella prima parte del capitolo la barca dei Malavoglia, la *Provvidenza*, che nelle prime pagine del romanzo era stata descritta come «la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio». È proprio questa barca a costituire l'oggetto prezioso dell'illusione, il centro di tutti gli investimenti affettivi ed economici della famiglia Malavoglia, specialmente del patriarca padron 'Ntoni.

Il nome della barca si può far derivare dal nome proprio di persona *Provvidenza*, per analogia coi nomi di altre barche di Acitrezza, come la *Concetta* dello zio Cola e la *Carmela* di padron Cipolla (da ricordare che tra i vari nomi della *Provvidenza* su cui Verga aveva esitato c'è anche *Francesca*, un nome che non può non richiamare il bellissimo episodio di San Francesco che interviene col suo «mantello» a salvare la *Provvidenza* dal naufragio: «— Ah, san Francesco di Paola! Ah! san Francesco benedetto! Strillavano i due ragazzi ['Ntoni e Alessi], ora che non sapevano più che fare. San Francesco misericordioso li udì, mentre andava per la burrasca in soccorso dei suoi devoti, e stese il suo mantello sotto la *Provvidenza*, giusto quando stava per spaccarsi come un guscio di noce sullo *scoglio dei colombi*, sotto la guardiola della dogana. La barca saltò come un puledro sullo scoglio, e venne a cadere in secco, col naso in giù» (Cecco: 183).

Provvidenza è anche uno dei numerosi appellativi della Madonna, come la Madonna della Provvidenza patrona di Zafferana Etnea. In alcuni punti precisi del romanzo ricorrono delle significative e talvolta enigmatiche allu-

sioni alla Madonna. Per esempio la trattativa per il negozio dei lupini si fa il giorno della festa della Madonna (Cecco: 22), e la Santuzza tiene a precisare che Bastianazzo è morto la vigilia dei Dolori di Maria Vergine (Cecco: 61).

Importa a tal proposito rammentare che Verga comincia a prefigurare *I Malavoglia*, alcuni anni prima della loro pubblicazione (1881), a partire dall'iniziale abbozzo di *Padron 'Ntoni*, in un momento per lui assai doloroso, funestato dalla morte della sorella prediletta Rosa nell'aprile 1877 e quindi dalla malattia e poi dalla morte della madre avvenuta il 5 dicembre 1878, come testimoniano in particolare due lettere del 7 novembre 1878 («ci ho delle angustie») e del 14 marzo 1879 («se la disgrazia non mi avesse perseguitato») inviate a Luigi Capuana. Questo grave stato di lutto verrà elaborato attraverso la scrittura del romanzo, determinandone quella particolare «impressione di melanconia soffocante [...] di tristezza», sottolineata da Luigi Gualdo e accolta dallo stesso Verga, come si legge in un'altra lettera al Capuana inviata da Milano il 25 febbraio del 1881 (Verga 2001: 754, 757, 765).

Accanto al nome della barca è presente nel romanzo anche il sostantivo femminile astratto «provvidenza». I due termini («*Provvidenza*» e «provvidenza») ricorrono, con una frequenza variabile, in tutti i capitoli dei *Malavoglia*, ad eccezione del quattordicesimo dove sono sintomaticamente assenti.

Il nome della barca ricorre inoltre, quasi sempre, in contiguità con un altro termine: *casa*, o anche *casa del nespolo*. È Padron 'Ntoni colui che si identifica, più di tutti gli altri componenti della famiglia, con la barca e con la casa. Ne consegue che la barca e la casa si possono unificare in un solo oggetto che il testo d'altronde nomina, nel primo capitolo, con una sorta di endiadi: «quella barca della casa del nespolo», cioè con una assimilazione tra i due oggetti peraltro anticipata, all'inizio dello stesso capitolo, dal parallelismo: «delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole». E ancora, nel quarto capitolo, la casa e la barca sono assimilate nelle locuzioni metaforiche: «era una casa che faceva acqua da tutte le parti»; e nel decimo: «– Adesso la casa del nespolo fa acqua davvero da tutte le parti, come una scarpa rotta» (Cecco: 158). La barca e la casa costituiscono inoltre dei beni dotali che avrebbero dovuto garantire il matrimonio di Mena. Sono circa dieci i luoghi del romanzo in cui la barca e la casa costituiscono una coppia inseparabile cui talvolta si accompagna anche la “dote”

Mi limiterò ora ad illustrare una particolare configurazione della *Provvidenza*, quella di oggetto privilegiato cui il vecchio Padron 'Ntoni dovrà rinunciare costretto dal suo debito, causa o concausa della disgregazione morale ed economica della famiglia. C'è sempre un accidente di ordine naturale o sociale o individuale (che il testo definisce di volta in volta: *burrasca*, *tempesta*, *mala-sorte*, *disgrazia*, *colera*, *iettatura*) che impedisce ai Malavoglia di estinguere il debito contratto con l'infausto negozio dei lupini, ossessivo *leitmotif* che attraverso

sa l'intero romanzo e che nel settimo capitolo ricorre per ben cinque volte. Ora, la *Provvidenza* è deputata, fino almeno alla sua uscita di scena negli ultimi capitoli del romanzo (viene venduta nel cap. XII), a provvedere all'estinzione del debito e dunque alla sopravvivenza dei Malavoglia. Essa è connotata, stando alle metafore e alle metonimie adibite nel cap. VII, come un oggetto inanimato, una scarpaccia vecchia, come un animale (un cavallo senza gambe). Va sottolineato, a riguardo, il gioco antifrastico tra *mettersi di nuovo a cavallo* e *un cavallo senza gambe*: «Padron Cipolla invece, malgrado che i Malavoglia si fossero messi di nuovo a cavallo, continuava a scrollare il capo, e andava sentenziando che era un cavallo senza gambe [la *Provvidenza*]; lui lo sapeva dove erano le magagne, nascoste sotto la pece nuova» (Cecco: 105). E ancora come un'anitra («Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice»), e perfino come una sorta di oggetto (o soggetto) politico, stando alla metafora di don Franco lo speciale, che paragona la barca dei Malavoglia alla Monarchia costituzionale («– Una *Provvidenza* rattoppata! – sogghignava lo speciale – scioppo d'altea, e mucillaggine di gomma arabica, come la Monarchia costituzionale»). (*Ibidem*).

Ora, il termine *provvidenza* è, nel romanzo, un termine antifrastico, cioè la *Provvidenza* è la *provvidenza*, ma anche il suo contrario. Nel cap. IV viene addirittura definita come la vera *provvidenza* «quella dello Zio Crocifisso» (Cecco: 66) e quella buona invece è la *provvidenza* mandata da San Francesco: «Stavolta San Francesco l'aveva proprio mandata la provvidenza. C'era stata una passata di acciughe come mai se n'erano viste» (Cecco: 208). O ancora viene definita *provvidenza* quella prodotta dal colera: «A Catania c'era il colera, sicché ognuno che poteva scappava di qua e di là, pei villaggi e le campagne vicine. Allora a Trezza e ad Ognina, era venuta la provvidenza, con tutti quei forestieri che spendevano» (Cecco: 226).

I termini antifrastici sono termini marcati dall'equivocità del significante, equivocità che Verga con ironia suprema sfrutta al massimo grado, basti pensare ai proverbi e ai motti, alle locuzioni, ai modi di dire, magistralmente indagati da Gabriella Alfieri (Alfieri 1980 e 1985). La conversione linguistica del Verga è dovuta anche alla scoperta del paradosso del significante al tempo stesso poetico e insensato. A questo riguardo propongo alla vostra attenzione, oltre alla parola *provvidenza*, un'altra parola dal significato anfibologico presente nel nostro capitolo: *pece*, al contempo 'colore nero' e 'verniciatura lucente'. Ci si ricorderà inoltre delle scarpe «inverniciate» degli zerbinotti che corteggiano le ragazze viste da 'Ntoni quando era «fuori regno» (Cecco: 102).

La *Provvidenza* si delinea forse, nel modo più paradigmatico, come quel-

l'oggetto privilegiato dei Malavoglia che un critico, Gaetano Ragonese, non ha esitato a definire l'oggetto perduto della loro passione (in senso etimologico); ed è precisamente questo oggetto della passione, che non smette mai di suscitare, soprattutto in Padron 'Ntoni, la speranza del guadagno (Ragonese 1982: 162). Ora, la *Provvidenza* è sì tenuta bene, ma è una vecchia barca e poi ha già subito quel terribile naufragio in cui sono morti Bastianazzo e Menico della Locca. La barca era stata letteralmente sconquassata dalla burrasca e aveva perduto il carico dei lupini. Tuttavia la famiglia si sacrifica per farla rattoppare da mastro Turi Zuppiddu. Rimessa a nuovo, la *Provvidenza* viene quindi riconsegnata ai Malavoglia pronta per riprendere il mare. Il momento è solenne, tutto il paese partecipa alla festa del ritorno della barca, anche Maruzza, nonostante la spina al cuore per non avere accompagnato alla stazione il figlio Luca che partiva per la leva. L'episodio gioioso è difatti incastrato, narrativamente, tra due enunciazioni fortemente disforiche, che ridimensionano la funzione stessa della festa che è quella di godere e di sperare di nuovo nella *Provvidenza*, secondo le consuete aspettative di una festa religiosa. Insomma l'eventuale illusione che qui si delinea, è minacciata anticipatamente dalla morte, è compromessa da una sorta di lutto anteriore che non solo pervade la narrazione, ma ne costituisce il suo punto generativo. A conferma è l'incredibile frase di 'Ntoni sul suo desiderio di non essere mai nato (il sofocleo μή φυναι), proferita in un momento di grande irrequietudine e di desiderio di fuga, impedito dalle lacrime della madre e dalle parole del nonno: «— Mia madre... Era meglio che non mi avesse partorito, mia madre. —Sì, accennava Padron 'Ntoni, sì, meglio che non t'avesse partorito, se oggi dovevi parlare in tal modo» (Cecco: 220), parole pronunciate per di più nel medesimo capitolo in cui muore la Longa. Risulta particolarmente sintomatico a riguardo, un aneddoto sul concepimento di 'Ntoni riferito nell'Abbozzo M2, dove si dice di «un piccolo Pappafave» (si chiamava ancora così 'Ntoni) che è «venuto a tradimento», che è stato «evidentemente indesiderato» commenta Ferruccio Cecco nella sua *Introduzione* all'edizione critica dei *Malavoglia* (Cecco: XXXII); frase che fa di 'Ntoni un eroe appartenente alla folta schiera dei figli 'mal nati' o anche di quegli esiliati o esclusi che popoleranno il romanzo moderno come suggerisce Romano Luperini e come aveva già preannunciato Giacomo Debenedetti.

La festa sta per cominciare e tutto il paese vi partecipa. I personaggi che si concedono un po' di illusione sono Padron 'Ntoni innanzi tutto, ma anche lo stesso calafato, l'artefice del ringiovanimento della barca grazie alle sue mani fatate, e sua figlia Barbara innamorata di 'Ntoni col quale è già sbocciato un idillio che la *Provvidenza* alimenta essendo diventata, durante il lavoro di riparazione, un pretesto per il giovane Malavoglia per far visita alla ragazza. La stessa Maruzza nonostante le sue spine, si riconcilia con la

Provvidenza, e pure la Locca e suo figlio, colpiti dalla perdita di Menico, sono animati dalla speranza. Per Mena ovviamente è una bella giornata secondo l'augurio di Alfio Mosca, che addirittura paragona la festa per la *Provvidenza* messa a nuovo, all'acquisto per sé di un mulo al posto del suo stanco asino. E inoltre, proprio in questo brano del capitolo VII si legge la straordinaria metafora che fa della barca una *bambina*, metafora splendidamente interpretata da Luchino Visconti nella *Terra trema*, traducendola in una bambina in carne ed ossa. La *Provvidenza*, nell'episodio della festa, brilla ancora, della sua pece nuova:

Appena mastro Turi disse che la barca era in ordine, padron 'Ntoni venne a pigliarsela coi suoi ragazzi, e tutti gli amici, e la Provvidenza, mentre camminava verso la marina, barcollava sui sassi come avesse il mal di mare, in mezzo alla folla.

– *Date qua! gridava più forte di tutti compare Zuppiddu; ma gli altri sudavano e gridavano per spingerla sui regoli, quando la barca inciampava nei sassi.*

– *Lasciate fare a me; se no me la piglio in braccio come una bambina, e ve la metto nell'acqua tutta in una volta.*

– *Compare Turi è capace di farlo, con quelle braccia! dicevano alcuni. Oppure: — Adesso i Malavoglia si mettono di nuovo a cavallo.*

– *Quel diavolo di compare Zuppiddu ci ha le fate nelle mani! esclamavano. Guardate come l'ha ridotta, che prima sembrava una scarpaccia vecchia addirittura!*

E davvero adesso la Provvidenza sembrava tutt'altra cosa, lucente della pece nuova, e con quella bella fascia rossa lungo il bordo, e sulla poppa il san Francesco colla barba che sembrava di bambagia, talché persino la Longa si era riconciliata colla Provvidenza, da quando era tornata senza suo marito, e aveva fatto la pace per la paura, ora che era venuto l'uscire.

– *Viva san Francesco! gridava ognuno come vedeva passare la Provvidenza, e il figlio della Locca gridava più forte degli altri, per la speranza che adesso padron 'Ntoni prendesse a giornata anche lui. Mena si era affacciata sul ballatoio, e piangeva un'altra volta dalla contentezza, e fin la Locca si alzò e andò colla folla anche lei dietro i Malavoglia.*

– *O comare Mena, questa deve essere una bella giornata per voi altri; le diceva Alfio Mosca dalla sua finestra dirimpetto; dev'essere come quando potrò comprare il mio mulo.*

– *E l'asino lo venderete?*

– *Come volete che faccia? Io non sono ricco come Vanni Pizzuto; se no, in coscienza, non lo venderei.*

— *Povera bestia!*

– *Se avessi a dar da mangiare a un'altra bocca prenderei moglie, e non starei solo come un cane! disse Alfio ridendo.*

Mena non sapeva che dire, ed Alfio aggiunse poi:

- Ora che ci avete in mare la Provvidenza, vi mariteranno con Brasi Cipolla.
- Il nonno non mi ha detto nulla.
- Ve lo dirà dopo. Ancora c'è tempo. Da ora a quando vi mariterete chissà quante cose succederanno, e per quali strade andrò col mio carro? Mi hanno detto che alla Piana, al di là della città, c'è da lavorare per tutti alla ferrovia. (Cecco: 103-104)

Già all'interno stesso dell'episodio della festa per la Provvidenza, viene crudamente svelata l'ingenua speranza dei Malavoglia. Sono padron Fortunato Cipolla e lo speciale don Franco a scoprire il rovescio della festa, cioè l'effettiva precarietà della barca che la pece nuova nasconde.

Ma intanto Padron 'Ntoni non può non godere del ritorno della sua Provvidenza, in un momento, assai raro nel romanzo, di grande sfolgorio di luce, di sole e di colori, fino ad allucinare sul fondo delle reti un'abbondante pesca:

Intanto la Provvidenza era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente, nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice. Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la Provvidenza, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte.

– Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! pensava fra di sé comare Maruzza andando innanzi e indietro davanti all'orditoio, a disporre la trama, che quei regoli e quelle traverse glieli aveva fatti tutti suo marito colle sue mani, la domenica o quando pioveva, e li aveva piantati lui stesso nel muro. Ogni cosa in quella casa parlava ancora di lui, e c'era il suo paracqua d'incerata in un cantuccio e le sue scarpe quasi nuove sotto il letto. Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio, il quale se ne andava alla Bicocca, e avrebbe venduto il suo asino, povera bestia! ché i giovani hanno la memoria corta, e hanno gli occhi per guardare soltanto a levante; e a ponente non ci guardano altro che i vecchi, quelli che hanno visto tramontare il sole tante volte.

[...]

Poco dopo arrivò padron 'Ntoni carico di reti, che pareva una montagna, e non gli si vedeva la faccia. – Son venuto a riprenderle dalla paranza, disse, e bisogna rivedere le maglie giacché domani armeremo la Provvidenza.

– Perché non vi siete fatto aiutare da 'Ntoni? gli rispose Maruzza tirando per un capo, mentre il vecchio girava in mezzo al cortile come un arcolaio, per dipanare le reti

che non finivano più, e pareva un serpente colla coda. – L’ho lasciato di là da mastro Pizzuto. Povero ragazzo, ha da lavorare tutta la settimana! E’ fa caldo anche in gennaio con quel po’ di roba sulle spalle.

Alessi rideva del nonno, vedendolo così rosso e curvo come un amo, e il nonno gli disse: – Guarda che qui fuori c’è quella povera Locca; suo figlio è in piazza senza far nulla, e non hanno da mangiare. – Maruzza mandò Alessi dalla Locca, con quattro fave, e il vecchio, asciugandosi il sudore colla manica della camicia, soggiunse: – Ora che ci abbiamo la nostra barca, se arriviamo all’estate, coll’aiuto di Dio, lo pagheremo il debito. – Ei non sapeva dir altro, e guardava le sue reti, seduto sotto il nespolo, come se le vedesse piene.

– Adesso bisogna far la provvista del sale, prima che ci mettano il dazio, se è vero — andava dicendo colle mani sotto le ascelle. Compare Zuppiddo lo pagheremo coi primi denari, ed egli mi ha promesso che allora ci darà a credenza la provvista dei barilotti.

– Nel canterano ci sono cinque onze della tela di Mena; aggiunse Maruzza.

– Bravo! con lo zio Crocifisso non voglio farci più debiti, perché non me lo dice il cuore, dopo l’affare dei lupini; ma trenta lire ce le darebbe per la prima volta che andiamo in mare colla Provvidenza.

– Lasciatelo stare! esclamò la Longa, i danari dello zio Crocifisso portano disgrazia! Anche stanotte ho sentito cantare la gallina nera!

– Poveretta! esclamò il vecchio sorridendo al vedere la gallina nera che passeggiava pel cortile colla coda in aria e la cresta sull’orecchio, come se non fosse fatto suo. Essa fa pure l’uovo tutti i giorni.

Allora Mena prese la parola e si affacciò sull’uscio. – Ce n’è un panierino pieno di uova, aggiunse, e lunedì, se compare Alfio va a Catania, potete mandare a venderle al mercato.

– Sì, anche queste aiutano a levare il debito! Disse padron ’Ntoni; ma voi altri dovrete mangiarvelo qualche uovo, quando avete voglia.

– No, non ne abbiamo voglia, – rispose Maruzza, e Mena soggiunse: – Se le mangiamo noi, compare Alfio non avrà più da venderne al mercato; ora metteremo le uova di anitra sotto la chioccia, e i pulcini si vendono otto soldi l’uno. Il nonno la guardò in faccia e le disse:

– Tu sei una vera Malavoglia, la mia ragazza!

Le galline starnazzavano nel terriccio del cortile, al sole, e la chioccia, tutta ingrullita, colla sua penna nel naso, scuoteva il becco in un cantuccio; sotto le frasche verdi dell’orto, lungo il muro, c’era appeso su dei piuoli dell’altro ordito ad imbiancare, coi sassi al piede. – Tutta questa roba fa danari, ripeteva padron ’Ntoni; e colla grazia di Dio, non ci manderanno più via dalla nostra casa. «Casa mia, madre mia». (Cecco 105-108)

2. La rivoluzione delle mogli

Nella seconda parte del capitolo si assiste invece alla “rivoluzione delle mogli” esplosa per la minaccia dell’aumento del dazio sulla pece. Naturalmente si tratta di una rivoluzione da operetta, alla quale Verga non risparmia la sua sferzante ironia. Tra i momenti salienti di queste fitte pagine dedicate alla rivoluzione delle mogli e al cosiddetto “sinedrio”, il Consiglio comunale nel quale si deve decidere sui nuovi dazi e sulla sostituzione di alcuni consiglieri, si legga in particolare il brano seguente. Anticipo soltanto che vedremo quasi tutti i personaggi del cosiddetto coro dei *Malavoglia*, mugugnare, litigare, spettegolare, accapigliarsi e perfino insultare, tutti agitati dai propri egoismi e dalle proprie gelosie, un groviglio di voci rese attraverso un formidabile discorso diretto, indiretto e indiretto libero. In particolare intervengono, in questo brano, i seguenti ‘attori’, alcuni dei quali già menzionati: comare Venera la Zuppidda, don Silvestro, ’Ntoni Malavoglia, lo zio Santoro, padre dell’ostessa Santuzza, mastro Croce Callà, padre della Betta e sindaco del paese, chiamato Giufà oltreché Baco da seta, massaro Filippo l’ortolano, supposto amante della Santuzza, compare Naso il macellaio, don Franco il farmacista e sua moglie (la Signora), don Michele il brigadiere delle guardie doganali, compare Cinghialenta carrettiere e Rocco Spatu, figlio della cugina Anna, un nulla facente (un «malarnese») che vivacchia col contrabbando, lo zio Crocifisso, il figlio della Locca, fratello minore di Menico morto nel naufragio della Provvidenza, Vanni Pizzuto il barbiere e ancora, con definizione generica, ‘comari’ e ‘uomini’:

Nel villaggio successe una casa del diavolo quando volevano mettere il dazio sulla pece. La Zuppidda, colla schiuma alla bocca, salì sul ballatoio, e si mise a predicare che era un’altra briconata di don Silvestro, il quale voleva rovinare il paese, perché non l’avevano voluto per marito: non lo volevano nemmeno per compagno alla processione, quel cristiano, né lei né sua figlia! Comare Venera, quando parlava del marito che doveva prendere sua figlia, pareva che la sposa fosse lei. Mastro Turi avrebbe chiuso bottega, diceva, ma voleva vedere poi come avrebbe fatto la gente a mettere le barche in mare, che si sarebbero mangiati per pane gli uni cogli altri. Allora le comari si affacciarono sull’uscio, colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano. Gli uomini, come tornavano dal mare, lasciavano gli arnesi ad asciugare, e stavano a guardare dalla finestra la rivoluzione che facevano le mogli.

– Tutto perché è tornato ’Ntoni di padron ’Ntoni, seguitava comare Venera, ed è sempre là, dietro le gonnelle di mia figlia. – Ora gli danno noia le corna, a don Silvestro. Infine se non lo vogliamo, cosa pretende? Mia figlia è roba mia, e posso darla a chi mi pare e piace. Gli ho detto di no chiaro e tondo a mastro Callà, quand’è ve-

nuto a fare l'ambasciata in persona, l'ha visto anche lo zio Santoro. Don Silvestro gli fa fare quel che vuole, a quel Giufà del sindaco; ma io me ne infischio del sindaco e del segretario. Ora cercano di farci chiudere bottega perché non mi lascio mangiare il fatto mio da questo e da quello! Che razza di cristiani, eh? Perché non l'aumentano sul vino il loro dazio? o sulla carne, che nessuno ne mangia? ma questo non piace a massaro Filippo, per amore della Santuzza, che sono in peccato mortale tutti e due, e lei porta l'abitino di Figlia di Maria per nascondere le sue porcherie, e quel becco dello zio Santoro non vede nulla. Ognuno tira l'acqua al suo mulino, come compare Naso, che è più grasso dei suoi maiali! Belle teste che abbiamo! Ora vogliamo fargli la festa a tutte coteste teste di pesce della malannata.

Mastro Turi Zuppiddu si dimenava sul ballatoio colla malabestia ed il patarasso in pugno, che voleva far sangue, e non l'avrebbero trattenuto nemmeno colle catene. La bile andava gonfiandosi da un uscio all'altro come le onde del mare in burrasca. Don Franco si fregava le mani, col cappellaccio in capo, e diceva che il popolo levava la testa; e come vedeva passare don Michele, colla pistola appesa sulla pancia, gli rideva sul naso. Anche gli uomini, a poco a poco si erano lasciati riscaldare dalle loro donne, e si cercavano l'un l'altro per mettersi in collera; e perdevano la giornata a stare in piazza colle mani sotto le ascelle, e la bocca aperta, ad ascoltare il farmacista il quale predicava sottovoce, perché non udisse sua moglie ch'era di sopra, di fare la rivoluzione, se non erano minchioni, e non badare al dazio del sale o al dazio della pece, ma casa nuova bisognava fare, e il popolo aveva ad essere re. Invece certuni torcevano il muso e gli voltavano le spalle, dicendo: — Il re vuol essere lui. Lo speciale è di quelli della rivoluzione, per affamare la povera gente! E se ne andavano piuttosto all'osteria della Santuzza, dove c'era buon vino che scaldava la testa, e compare Cinghialenta e Rocco Spatu facevano per dieci. Ora che si ricominciava la canzone delle tasse si sarebbe parlato nuovamente di quella del pelo, come la chiamavano la tassa sulle bestie da soma, e di aumentare il dazio sul vino. — Santo diavolone! stavolta andava a finir male, per la madonna! Il vino buono faceva vociare, e il vociare metteva sete, intanto che non avevano ancora aumentato il dazio sul vino; e quelli che avevano bevuto levavano i pugni in aria, colle maniche della camicia rimboccate, e se la prendevano persino colle mosche che volavano.

Questa è come una festa per la Santuzza! dicevano. Il figlio della Locca, il quale non aveva denari per bere, gridava lì fuori dell'uscio che voleva farsi ammazzare piuttosto, ora che lo zio Crocifisso non lo voleva più nemmeno a mezza paga, per quel suo fratello Menico che s'era annegato coi lupini. Vanni Pizzuto aveva anche chiuso la bottega, perché nessuno andava più a farsi radere, e portava il rasoio in tasca, e vomitava impropri da lontano, e sputava addosso a coloro che se ne andavano pei fatti loro, coi remi in collo, stringendosi nelle spalle. (Cecco: 109-112)

In chiusura proponiamo il brano finale del capitolo dove si precisa il ritratto di 'Ntoni, un ragazzo fondamentalmente inquieto, desideroso di spo-

sare Barbara Zuppidda, la ragazza di cui sembra sinceramente innamorato. Ma il giovane Malavoglia dovrà rinunciare a Barbara (come aveva già precedentemente rinunciato a Sara e alla Mangiacarrubbe) a causa delle peggiorate condizioni economiche della sua famiglia provocate dal fatidico debito dei lupini e a causa della legge atavica del nonno, che impone di sposare prima la sorella Mena con Brasi, figlio di padron Fortunato Cipolla. La rinuncia a Barbara inasprisce 'Ntoni sempre polemico con la sua mala sorte e insofferente della vita del villaggio, il capitolo si chiude infatti sulle imprecazioni del giovane Malavoglia:

Ma i poveri Malavoglia, come avevano saputo della rissa di 'Ntoni con Piedipapera, si aspettavano di momento in momento l'usciera che venisse a scacciarli dalla casa, giacché Pasqua era lì vicina, e dei denari del debito, a gran stento, ne avevano raccolto appena una metà.

– Vedi quel che vuol dire bazzicare dove ci son ragazze da marito! diceva a 'Ntoni la Longa. Ora tutta la gente parla dei fatti vostri. E mi dispiace per la Barbara.

– Ed io me la piglio! disse allora 'Ntoni.

– Te la pigli? esclamò il nonno. — Ed io chi sono? E tua madre non conta per nulla? Quando tuo padre prese moglie, ed è quella che vedi là, me lo fece dire a me prima. Allora viveva tua nonna, e venne a parlarmene nell'orto, sotto il fico. Ora non si usano più queste cose, e i vecchi non servono a nulla. Un tempo si soleva dire «ascolta i vecchi e non la sbagli». Prima deve maritarsi tua sorella Mena; lo sai questo?

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

– Sentì! gli disse il nonno rizzandosi su a stento pei dolori che gli mangiavano la schiena. — Va a dormire che è meglio. Questi discorsi non dovrete farceli mai davanti a tua madre!

– Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato! brontolò 'Ntoni nell'andarsene. (Cecco: 125)

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Innesti fraseologici nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIV (1980), pp. 221-295.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga 1985.
- G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga* in ID., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1999 pp. 997-1006.
- R. LUPERINI, «*I Malavoglia*» e la modernità, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005
- G. RAGONESE, *I Malavoglia di Giovanni Verga 1881-1981. Letture critiche* a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982 (in particolare il cap. X)
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.
- G. VERGA, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori («I Meridiani») 2001.

Filmografia

- L. Visconti, *La terra trema*, 1948.

CAPITOLO VIII

a cura di Donatella La Monaca

«Ogni volta è diverso», direbbe Leonardo Sciascia e, di fatto, «rileggere» i *Malavoglia* significa disporsi, di volta in volta, al rinnovato ascolto della pagina verghiana declinata in tutta l'intensità delle sue corde espressive. Al centro di questa 'rilettura' sarà l'ottavo capitolo del romanzo che, dopo il naufragio della Provvidenza e la morte di Bastianazzo, torna a ruotare intorno al progetto delle nozze di Mena con Brasi Cipolla cui si affianca il congedo da Aci Trezza del giovane Alfio Mosca, legato alla fanciulla da un amore ricambiato ma impedito dalla diversa posizione sociale.

Al luogo in cui si radicano le vicissitudini della famiglia di Padron 'Ntoni e della casa del Nespolo si ispira Vincenzo Consolo nel suo ricordo del romanzo verghiano che immette, appieno, nel clima dominante nel capitolo ottavo:

Un villaggio di poche case, Trezza, con la piazza, la chiesa, l'osteria, la sciara, le barche amarrate sopra la spiaggia, sul greto del torrente, sotto il lavatoio; e il cupo mare che s'infrange e spumeggia contro i fariglioni; e l'Etna alle spalle, nero e fumante, in eterna minaccia. Un luogo di pura esistenza, di mero accadimento. Il luogo della treccia, del nodo mai sciolto della tragedia. (Consolo 2016)

Così, con un tono affabulatorio dal respiro epico, lo scrittore delinea la topografia esistenziale di un borgo marinaro entro i cui confini l'atmosfera evocativa degli scenari naturali, l'assolutezza atemporale del mito, si fondono alle «imposture» della storia, alle ferite epocali, in una tavolozza narrativa, quella verghiana, modulata, tra accensioni fugaci e rovinosi oscuramenti, intorno agli ingrati destini dei «Malavoglia di Padron 'Ntoni, quelli della casa del Nespolo e della *Provvidenza*» «che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua e delle tegole al sole» (Consolo 2016) Sin dall'incipit memo-

rabile del romanzo, Verga introduce i suoi personaggi, un «tempo [...] numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza», come i superstiti di quella «buona e brava gente di mare» che «le burrasche avevano disperso», un «miracolo» cui il vecchio padron 'Ntoni, nella sua atavica saggezza, guarda come all'esito di una coesione familiare fondata sull'adeguamento laborioso al cammino, pur gravoso, avuto in sorte. «Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro [...] il dito grosso deve far da dito grosso e il dito piccolo deve far da dito piccolo» (Cecco: 209) è il monito in cui l'anziano capofamiglia, «il dito grosso che comandava le feste e le quarant'ore» (Cecco: 15), condensa un principio ancestrale destinato a sfaldarsi drammaticamente, come anche il capitolo ottavo dimostra, nella lotta impari contro la “fiumana” dei mutamenti storico-generazionali. L'implosione delle tensioni risorgimentali relega, infatti, ancor di più, il meridione in una colpevole marginalità in un'Italia che, scrive Leonardo Sciascia in una delle sue fulminanti metafore, come «un piccolo e innocuo serpente d'acqua, nelle convulsioni del 1860 è diventato un nodo. Tenta di sciogliersi, e il risultato è che si dà dei morsi senza riuscirvi. Quel nodo è il sud», continua provocatorio lo scrittore, «scioglietelo e avrete l'Italia. Ma credo che nessuno lo scioglierà mai» (Sciascia 1975), conclude implacabile. In una significativa consonanza ideale, è proprio alla figurazione del «nodo mai sciolto» che Vincenzo Consolo ricorre cogliendo, nella Trezza verghiana, l'emblema di quella tragica torsione epocale. Nel controverso crocevia postunitario, in cui si ambienta il romanzo, infatti, ogni evento della storia pubblica si ripercuote sulla sparuta comunità del paese in tutta la sua estranea ostilità, esacerbando una spietata e disperante lotta per la vita di cui il prestito ad usura e il contrabbando clandestino, fortemente presenti sullo sfondo di questo ottavo capitolo, rappresentano l'espressione più rapace. L'imposizione delle gabelle, l'istituzione della leva militare obbligatoria, la disfatta della flotta navale regia nella battaglia di Lissa durante la terza guerra d'indipendenza si abbattono come una mannaia sulla famiglia Toscano, sul «pugno chiuso» dei Malavoglia sbalzandoli al cuore, come scrive Verga, di «una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie più belle, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo» (Cecco: 343).

Il capitolo ottavo del romanzo si rivela esemplare della coraltà tumultuosa così evocata dallo scrittore che ci narra dei suoi protagonisti mentre, risollevatisi con fatica strenua dall'incubo del naufragio della *Provvidenza*, tornano a coltivare l'“ansia bella” di saldare il debito causato dalla perdita del carico di lupini. Se così accadesse, si estinguerebbe, altresì, l'ipoteca sulla casa del nepolo da poter offrire finalmente in dote a Mena, la docile “Sant'Agata”, ni-

pote di padron 'Ntoni, perché sposi Brasi Cipolla, il partito designato per lei dall'accordo tra il nonno e padron Fortunato, padre di quel «baccalà» sempre pronto a «correre dietro le ragazze che non avevano nulla» (Cecco: 127). Tra le «preoccupazioni» che «trambasciano i loro sonni» grava, però, come un'ombra scura, l'irrequietezza insofferente del giovane 'Ntoni cui il progetto del nonno impone la rinuncia alle profferte matrimoniali già da lui avanzate pubblicamente a Barbara Zuppida. A rendere più fosca quella nube contribuisce la lontananza per la leva militare del fratello Luca, «tutto suo padre Bastianazzo, che aveva un cuore grande come il mare, e buono come la misericordia di Dio» (Cecco: 79) e che come il padre, per accanimento della sorte troverà la morte in mare, non inghiottito dall'infuriare delle onde in tempesta, ma vittima in battaglia dell'affondamento della fregata regia a Lissa.

Ma le dinamiche private della famiglia Malavoglia, così declinate tra farsa e dramma, non si evolvono mai disgiunte dalle vicissitudini della collettività paesana qui colta nel sotterraneo, malevolo tramare ai danni dello scomodo 'Ntoni, invisibile per la rissosa tracotanza con cui reagisce alle provocazioni sfogando in una rabbia scomposta il grumo di insoddisfazione che lo tormenta, la «vaga bramosia dell'ignoto» che lo assilla.

Ferve sullo sfondo della cospirazione che lo accerchia, la pratica illegale del mercato clandestino al centro, in queste pagine, di un concitato inseguimento notturno tra le «guardie doganali [...] tutte in faccende, col naso a terra come cani da caccia» (Cecco: 133) e le «quaglie a due piedi, di quelle che portano lo zucchero e il caffè, e i fazzoletti di seta di contrabbando» (*Ibidem*). Aleggiano, su questa affannosa “caccia alle quaglie”, la connivenza dei più e l'atteggiamento ambiguo delle autorità locali interpretate dal principale antagonista del giovane 'Ntoni, Don Michele, il brigadiere, anch'egli invaghito di Barbara Zuppida, al quale «solo il cappello colla penna lega le mani» impedendogli di «levarselo davanti» (Cecco: 132).

Principale artefice dell'astioso complottare contro il nipote ribelle di padron 'Ntoni, è il sensale Piedipapera la cui fisionomia di seminatore di ziz-zania, di mediazioni ingannevoli, di traffici loschi, campeggia in uno scorcio narrativo di cui l'osteria della Santuzza e la bottega del barbiere, con il loro pettegolo chiacchiericcio, costituiscono la ribalta. Emblematici essi si rivelano, infatti, come i luoghi della corallità paesana, della «narrazione delegata», direbbe Gabriella Alfieri (Alfieri 2016), in cui la voce autoriale si eclissa mimetizzandosi tra le molteplici pronunce del dettato popolare.

Spiccano, invece, nelle pagine iniziali del capitolo in tutta la loro pudica intensità, il protagonismo discreto ma struggente di Mena e Alfio Mosca e l'affezione profonda, seppure appena confessata che li lega, destinata sin da principio alla rinuncia. Sulla declinazione di questo tema, cruciale in questo ottavo capitolo come nell'intero romanzo, si concentrerà la nostra lettura:

Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio; faceva il suo dovere laggiù, come l'aveva fatto a casa sua, e si contentava. Non scriveva spesso, è vero — i francobolli costavano venti centesimi — né aveva ancora mandato il ritratto, perché da ragazzo lo canzonavano che aveva le orecchie d'asino; e invece di tanto in tanto metteva nella lettera qualche biglietto da cinque lire, che trovava modo di buscarsi servendo gli ufficiali.

Il nonno aveva detto: «Prima deve maritarsi la Mena». Ancora non ne parlava, ma ci pensava sempre, e adesso che tenevano nel canterano qualcosuccia per pagare il debito, aveva fatto il conto che colla salatura delle acciughe si sarebbe pagato Piedipapera, e la casa restava libera per la dote della nipote. Perciò erano stati qualche volta a chiacchierare sottovoce con padron Fortunato, sulla riva, mentre aspettavano la paranza, o seduti al sole davanti la chiesa, quando non c'era gente. Padron Fortunato non voleva far torto alla sua parola, se la ragazza aveva la dote, tanto più che suo figlio Brasi gli dava sempre dei grattacapi, a correre dietro le ragazze che non avevano nulla, come un baccalà che era.

— «L'uomo per la parola, e il bue per le corna», — tornava a ripetere.

Mena aveva spesso il cuore nero mentre tesseva, perché le ragazze hanno il naso fine, ed ora che il nonno era sempre a confabulare con compare Fortunato, e in casa si parlava spesso dei Cipolla, ci aveva sempre la stessa cosa davanti agli occhi, come quel cristiano di compar Alfio fosse incollato sui panconi del telaio, colle immagini dei santi. Una sera aspettò sino a tardi per veder tornare compare Alfio insieme al carro dell'asino, colle mani sotto il grembiale, perché faceva freddo e tutte le porte erano chiuse, e per la stradicciuola non si vedeva anima viva; così gli diede la buona notte dall'uscio.

— Che ve ne andate alla Bicocca al primo del mese? — gli disse finalmente.

— Ancora no; ci ho più di cento carichi di vino per la Santuzza. Dopo ci penserà Dio. — Ella non sapeva più che dire, intanto che compar Alfio si affacciava nel cortile a staccare l'asino, e ad appendere gli arnesi al piuolo, e portava la lanterna di qua e di là. — Se ve ne andate alla Bicocca chi sa quando ci vedremo più! — disse infine Mena che le mancava la voce.

— O perché? Ve ne andate anche voi?

— La poveretta stette un pezzetto senza rispondere, sebbene fosse buio e nessuno potesse vederla in viso. Di tanto in tanto si udivano i vicini parlare dietro gli usci chiusi, e piangere i bambini, e il rumore delle scodelle, dove stavano cenando, sicché nessuno poteva udire. — Ora dei denari che ci vogliono per Piedipapera ne abbiamo la metà, e alla salatura delle acciughe pagheremo anche il resto.

Alfio a quel discorso lasciò l'asino in mezzo al cortile, e venne sulla strada. — Allora vi maritano dopo Pasqua?

Mena non rispose. — Ve l'avevo detto io! — aggiunse compare Alfio. — Li ho visti parlare io padron 'Ntoni con padron Cipolla.

— Sarà come vuole Dio! — disse poi Mena. — A me non importava di maritarmi, purché mi avessero lasciata stare qui.

– Che bella cosa, – aggiunse Mosca, – quando uno è ricco come il figlio di padron Cipolla, che può prendersi la moglie che vuole, e può stare dove gli piace!

– Buona notte, compare Alfio; – disse poi Mena, dopo essere stata un altro pezzetto a guardare la lanterna appesa al rastrello, e l'asino che andava abboccando le ortiche pel muricciolo. Compare Alfio diede la buona notte anche lui, e se ne tornò a mettere l'asino nella stalla.

– Quella sfacciata di Sant'Agata, – brontolava la Vespa, la quale era a tutte l'ore dai Piedipapera, col pretesto di farsi prestare dei ferri da calza, o per venire a regalare qualche pugno di fave che aveva raccolto nella chiusa, quella sfacciata di Sant'Agata è sempre a stuzzicare compare Mosca. Non gli lascia un momento per grattarsi il capo! Vergogna! – e brontolava ancora per la strada, mentre Piedipapera chiudeva l'uscio, tirandole dietro tanto di lingua. – La Vespa è infuriata come fossimo in luglio! – sghignazzava compare Tino.

– A lei che gliene importa? – chiese comare Grazia.

– Gliene importa perché ce l'ha con tutti quelli che si maritano, e ora sta covando cogli occhi Alfio Mosca.

– Tu dovresti dirglielo, che a me non mi piace di tenere il candeliere. Come se non si vedesse che sta qui per compare Alfio, e poi la Zuppidda va spargendo che noi ci troviamo il nostro conto a fare questo mestiere.

– La Zuppidda farebbe meglio a grattarsi la sua testa, perché ci è da grattare! Con quella porcheria di tirarsi in casa 'Ntoni di padron 'Ntoni, mentre il vecchio e tutti fanno il diavolo, e non ne vogliono sapere. Chiudi la finestra. Oggi sono stato mezz'ora a godermi la commedia che facevano 'Ntoni con Barbara, che mi dolgono ancora le reni dallo stare chinato dietro il muro, per sentire quello che dicevano. 'Ntoni era scappato dalla Provvidenza col pretesto di andare a pigliare la fiocina grande pei cefali; e le diceva: – Se il nonno non vuole, come faremo? – Faremo che scapperemo insieme, e poi quando la cosa è fatta dovranno pensarci loro a maritarci, e saranno costretti a dir di sì per forza, rispondeva lei, e sua madre era lì dietro ad ascoltare, ci giuocherei tutt'e due questi occhi! Bella la parte che rappresenta quella strega! Ora voglio far ridere tutto il paese. (Cecco: 127-130)

In voluto controcanto, mentre il settimo capitolo si chiude sulla tirata ribelle di 'Ntoni che invidia al fratello soldato la possibilità avuta di lasciare Trezza, l'ottavo si apre sulla mitezza di Luca, le cui lettere alla famiglia, rare per risparmiare sul costo dell'affrancatura, recano periodicamente le cinque lire racimolate «servendo gli ufficiali». L'intonazione verghiana inclina verso corde compassionevoli nel narrare l'ingrato destino del giovane la cui fine prematura viene profilata al lettore sin dalle pagine iniziali del capitolo precedente, modulate sul dolente congedo di Luca dalla madre Maruzza, la Longa, anch'ella figura sacrificale nella sua operosa semplicità, nella devozione alla famiglia, nel viscerale e silenzioso amore per i figli, icona umile

della madre trafitta: «Mamma! Disse Luca tornando indietro, perché gli piangeva il cuore di lasciarla così zitta zitta sul ballatoio, come la Madonna addolorata» (Cecco: 102). Il riverbero profetico di questo addio troverà il suo tragico compimento nel capitolo nono in cui la conferma della morte del giovane tornerà a sconvolgere la precaria quotidianità familiare, a soffocare ancora una volta la gioia fugace di esser riusciti, attraverso lo sfiancamento quotidiano, a non soccombere alla disgrazia, anzi, a prospettare all'orizzonte il tanto ambito matrimonio di Mena.

Introdotta dall'evocazione malinconica delle sorti di Luca, «poveretto», lontano e dedito come sempre al suo dovere, l'orchestrazione del capitolo ottavo ruota, infatti, intorno alla rinnovata preparazione delle tanto sospirate nozze. La ritrovata speranza di Padron 'Ntoni di ricucire le fila del suo accordo con Padron Fortunato Cipolla, riprende, infatti, nelle forme in apparenza occasionali di colloqui privati, scanditi da una delle sentenze più ricorrenti nel lessico condiviso della comunità di Trezza: «l'uomo per la parola il bue per le corna». Questo energico monito, attribuito nella fattispecie a don Fortunato, suggella l'impegno a mantenere la parola data ovvero il consenso all'unione tra Mena e Brasi, antecedente al naufragio della Provvidenza, con la stessa fermezza con cui si impugna il bue per le corna ma suona, alle orecchie del lettore, decisamente meno nobile di quanto possa apparire al vecchio Malavoglia. Quasi liberatorio risulterebbe, infatti, per Don Fortunato accasare quel figlio che «come un baccalà che era gli dava sempre dei grattacapi nel correre dietro le ragazze che non avevano nulla».

Il piglio irridente della voce narrante inclinerà, infatti, nell'approssimarsi maturo del capitolo, verso le movenze della farsa nel narrare l'ingresso di don Fortunato e Brasi in casa Malavoglia allestito, secondo i riti della tradizione, come un accadimento casuale. Questa vena ilare coesiste, in una stridente antitesi, con la cupezza intima della giovane Mena legata, sin dalle movenze iniziali del romanzo, all'amore silente e sacrificato per il carrettiere Alfio Mosca: «Mena aveva spesso il cuore nero mentre tesseva, perché le ragazze hanno il naso fine, ed ora che il nonno era sempre a confabulare con compare Fortunato, e in casa parlava spesso dei Cipolla, ci aveva sempre la stessa cosa davanti agli occhi, come quel cristiano di Compare Alfio fosse incollato sui panconi del telaio, colle immagini dei Santi».

Mena, il cui epiteto di "Sant'Agata" amplifica nell'immaginario popolare l'icona della verginità, del candore, oltre che l'abnegazione del martirio, incarna, infatti, come Bastianazzo, Luca, Alessi e la Longa, l'integrazione ad un sistema di valori arcaici di cui il patimento è cifra costitutiva e segno di dignità è saper accoglierne il peso, così come Alfio reca il fardello di una subalternità sociale che lo inchioda, insieme al suo asino, ad un cammino impervio costellato di rischi e rinunce. Allo stesso modo in cui N'toni smania per

disancorarsi dal luogo natò, Mena vi si radica in nome di un legame viscerale: «Il peggio», dirà nell'XI capitolo, «è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada. “Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello”» (Cecco: 219) concluderà, riecheggiando nell'assunto proverbiale, l'insegnamento da lei profondamente interiorizzato del vecchio nonno.

Nell'allusione ad uno sradicamento tale da «rompere il cuore» cova proprio l'assenza di Alfio, la sua partenza non voluta per quel luogo lontano e malsano, la Bicocca, qui, nel furtivo colloquio notturno che anima le prime pagine del capitolo ottavo, paventato come lo spettro di una separazione che le nozze con Brasi Cipolla renderebbero definitiva. «A me non importava di maritarmi», ribadisce, infatti, dinanzi alla scorata presa di coscienza di Alfio, «purché mi avessero lasciata stare qui», con un'allusione pudica a quel cortile il cui «muricciolo» le rende almeno consolatoria la vicinanza con la modesta abitazione del giovane. Anche l'impiego dei diminutivi, dal *muricciolo* alla *stradicciuola*, contribuisce a ritagliare uno spazio di timida affettività intorno al loro breve dialogo. Non a caso, è ancora una volta *poveretta*, l'aggettivo che l'autore sceglie per connotare, così come era accaduto per Luca, l'umiltà nell'adempire al destino avuto in sorte cui si accosta, a comporre la fisionomia di Mena, una riservatezza che la narrazione restituisce attraverso i tratti descrittivi. Il buio della sera ne mantiene, infatti, il viso in ombra e le parole, già sommesse del suo scambio con Alfio, si mischiano al brusio della frugale vita domestica che scorre in sottofondo. Con una virata repentina di toni e punti di vista, alla dimensione intima di quel colloquio subentra la querula coralità paesana qui rappresentata dalla lingua biforcuta, pungente della Vespa che, in cerca di un partito da aggiudicarsi, indirizza il pungiglione velenoso contro «quella sfacciata di Sant'Agata, sempre a stuzzicare compare Mosca» e ancora più avanti: «Bella santa da attaccarsi al muro, quella Mena! [...] La vogliono dare a Brasi Cipolla, e seguita a civettare con questo e con quello! Puh! che porcheria!» (Cecco: 135). Che al fondo di tale focoso sdegno brucino, all'opposto, le mire conquistatrici della donna all'indirizzo del probò carrettiere, è la voce di Piedipapera a svelarlo in una ridda di commenti al vetriolo scagliati all'indirizzo della madre di Barbara Zuppidda, complice a suo dire, delle trame amorose della figlia con il giovane 'Ntoni.

Si tratterebbe di una subdola tresca che il petulante sensale vanta di aver origliato, riferendola attraverso la teatrale imitazione dei due innamorati e l'intercalare del suo commento maligno: «E sua madre era lì dietro ad ascoltare, ci giuocherei tutt'e due questi occhi! Bella la parte che rappresenta quella strega!»

Congedandosi dalla livorosa drammatizzazione messa in scena da Piedi-

papera, ci si approssima alle pagine finali del capitolo in cui spiccano, per l'accordatura dissonante del tono narrativo, le rispettive visite del goffo Brasi e dell'infelice Alfio in casa Malavoglia:

La Pasqua infatti era vicina. Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichi-dindia 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 gazzarra sino al tramonto.

Anche la casa del nespolo sembrava avesse un'aria di festa; il cortile era spazzato, gli arnesi in bell'ordine lungo il muricciuolo e appesi ai piuoli, l'orto tutto verde di cavoli e di lattughe, e la camera aperta e piena di sole che sembrava contenta anch'essa, e ogni cosa diceva che la Pasqua si avvicinava. I vecchi si mettevano sull'uscio verso mezzogiorno, e le ragazze cantavano al lavatoio. I carri tornavano a passare nella notte, e la sera si udiva un'altra volta il brusìo della gente che chiacchierava nella stradicciuola.

– Comare Mena la fanno sposa, – si diceva. – Sua madre ha tutta la roba del corredo per le mani.

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, con padron Fortunato suo padre, e tutto il parentado. – Qui ci è compare Cipolla che è venuto a farvi una visita; – disse padron 'Ntoni, facendoli entrare, come se nessuno ne sapesse niente, mentre nella cucina c'era preparato il vino ed i ceci abbrustoliti, e i ragazzi e le donne avevano i vestiti della festa. Mena sembrava davvero Sant'Agata, con quella veste nuova e quel fazzoletto nero in testa, talché Brasi non le levava gli occhi d'addosso, come il basilisco, e stava appollaiato sulla scranna, colle mani fra le gambe, che se le fregava di tanto in tanto di nascosto dalla contentezza. – È venuto con suo figlio Brasi, il quale adesso si è fatto grande – seguitava padron 'Ntoni.

– Sicuro, i ragazzi crescono, e ci spingono per le spalle nella fossa, – rispose padron Fortunato.

– Ora bevete un bicchier di vino che è di quello buono, – aggiunse la Longa, e questi ceci qui li ha abbrustoliti mia figlia. Mi dispiace che non sapevo niente, e non vi ho fatto trovare cose degne del vostro merito.

– Eravamo qui vicino di passaggio, – rispose padron Cipolla, – ed abbiamo detto: andiamo a vedere comare Maruzza.

Brasi si riempì le tasche di ceci, guardando la ragazza, e dopo i monelli diedero il sacco al tondo, che invano la Nunziata colla bambina in collo cercava di trattenerli, parlando basso come se fosse in chiesa. I vecchi in questo tempo si erano messi a discorrer fra di loro, sotto il nespolo, colle comari che facevano cerchio e cantavano le lodi

della ragazza, com'era brava massaia, che teneva quella casa meglio di uno specchio. «La figliuola com'è avvezzata, e la stoppa com'è filata».

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

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

– «Matrimonii e vescovadi dal cielo sono destinati» – aggiunse comare la Longa.

– «A buon cavallo non gli manca sella» – concluse padron Fortunato; – ad una ragazza come vostra nipote un buon partito non può mancare.

Mena stava seduta accanto al giovanotto, com'è l'uso, ma non alzava gli occhi dal grembiule, e Brasi si lamentava con suo padre, quando se ne andarono, che ella non gli avesse offerto il piatto con i ceci.

– Che ne volevi ancora! – gli diè sulla voce padron Fortunato, quando furono lontani; – se non si sentiva rosicare altri che te, come ci fosse un mulo davanti a un sacco d'orzo! Guarda che ti sei lasciato cascare il vino sui calzoni, Giufà! e mi hai rovinato un vestito nuovo!

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

– Non mi par vero d'essere in porto, coll'aiuto di Dio! La Mena non avrà nulla da desiderare, ed ora aggiusteremo tutte le altre nostre cosucce e potrete dire «Lasciò detto il povero nonno, il riso con i guai vanno a vicenda». (Cecco: 138-140)

Alla socialità maldicente degli ambienti chiusi, l'osteria, la barberia, teatro dell'astioso almanaccare di Piedipapera, fa eco, nella sapiente simmetria delle dissonanze che connota la partitura narrativa del capitolo, la dimensione di quieta operosità di cui, complice l'approssimarsi della Pasqua e la floridezza della primavera, brulicano gli spazi aperti. Gli scenari naturali, ritratti nel loro ciclico rigoglio: «Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichidindia erano di nuovo in fiore», lungi dal mostrarsi estrinseca cornice bucolica, si configurano piuttosto come il segno concreto del cessare transitorio degli affanni del vivere di cui fin le «povere ginestre della sciarà» con il «loro fiorellino pallido», rappresentano la tenace espressione. Anzi, proprio nell'eco leopardiana di questa immagine, si racchiude il senso della momentanea requie dalla disgrazia concessa in sorte persino ai componenti della famiglia Malavoglia, anch'essi come le povere ginestre, protesi in una timida rifioritura di cui la casa del nespolo diviene metafora tangibile con quella «camera aperta e piena di sole» che, in una sorta di personificazione, «sembrava contenta anch'essa.» Intorno ad essa, prende corpo, infatti, quasi ne fosse la virtuosa espansione, una scenografia comunitaria di inattesa, eppur ritrovata vitalità con i «vecchi» che tornano «sull'uscio» al sole di «mezzogiorno», le «ragazze» che «cantano al lavatoio», i «carri» che riprendono «a passare nella notte» e la «gente» che rinnova il suo «brusìo nella stradiciuola».

Il fervore organizzativo di Padron 'Ntoni a cui «non par vero d'essere in porto coll'aiuto di Dio», la ritrovata motivazione della Longa adesso «tutta in faccende a tagliare e cucire della roba» per il corredo della figlia, il vago senso di rinascita che restituisce alla casa del Nespolo «un'aria di festa», coesistono con la gravezza interiore della giovane Sant'Agata che, «con quella veste nuova e quel fazzoletto nero in testa», si trova al centro di un'organizzazione rituale che la vede incompresa ed estranea. Assecondando un copione collaudato di cui ciascuno si fa interprete consapevole, Brasi Cipolla e suo padre Fortunato, vengono infatti accolti, «come se nessuno ne sapesse niente», al cospetto di un parentado vestito a festa e blanditi dall'offerta del vino buono e dei ceci abbrustoliti, come la Longa non manca di sottolineare, proprio dalla figlia promessa. Ancora una volta, spicca la maestria verghiana nel restituire sulla pagina i tratti peculiari di questa liturgia popolare con gli sposi promessi seduti accanto, «com'è l'uso», i «vecchi» intenti a «discorrere tra di loro sotto il nespolo», i fanciulli pronti a dare «il sacco al tondo» ovvero a saccheggiare golosamente il recipiente dei ceci e le «comari» disposte in «cerchio a cantare le lodi» di Mena, naturalmente tutte virtù domestiche da devota massaia in grado di tenere «quella casa meglio di uno specchio.»

A rendere ancor più rituale il momento è il ricorso ad un argomentare per proverbi: da «matrimoni e vescovadi dal cielo sono destinati» che, pronunciato dalla Longa suona come l'invocazione di una benedizione divina su quella tanto sospirata unione, sino alla ben più prosaica massima formulata da don Fortunato «a buon cavallo non gli manca sella». L'allusione grezza all'essere Mena un partito tale da non correre il rischio di rimanere senza corteggiatori svela la sostanziale rozzezza dei Cipolla, quasi fossero gli acquirenti di una compravendita fieristica.

La grossolanità dei pretendenti diviene quasi caricaturale nella descrizione della postura e dei gesti assunti da Brasi, «appollaiato sulla scranna» «come il basilisco», un reuccio, intento a «fregarsi le mani di tanto in tanto di nascosto dalla contentezza» per l'affare intrapreso. È un reuccio bifolco e maldestro, il cui sguardo si fissa sfacciato sulla giovane che, all'opposto, non alza gli occhi dal grembiule, mentre le mani di lui riempiono di ceci le tasche e il vino gli si rovescia su quell'abito nuovo che il padre, una volta congedatisi dalla casa del nespolo, gli rinfaccia come l'ennesimo acquisto sprecato. Un mulo che rosica davanti un sacco d'orzo lo apostrofa aspramente padron Fortunato, nella reprimenda che chiude questo sipario sull'evocazione di Giufà, come Brasi viene rudemente ribattezzato mentre, al colmo della dabbennaggine, lamenta che Mena non gli abbia servizievolvermente offerto il piatto con i ceci. La concertazione narrativa di questo passo risuona in un voluto dittico disarmonico con la visita alla casa del nespolo, questa volta all'im-

brunire, di compare Alfio in procinto di lasciare Trezza, preludio al ben più malinconico congedo dall'amata Mena:

Quel sabato, verso sera, la Nunziata venne a prendere un pugno di fave per i suoi bambini e disse: – Compare Alfio se ne va domani. Sta levando tutta la sua roba.

Mena si fece bianca e smise di tessere.

Nella casa di compar Alfio c'era il lume, e ogni cosa sottosopra. Egli venne a picchiare all'uscio poco dopo, e aveva la faccia in un certo modo anche lui, e faceva e disfaceva dei nodi alla frusta che teneva in mano.

– Sono venuto a salutarvi tutti, comare Maruzza, padron 'Ntoni, i ragazzi, e anche voi, comare Mena. Il vino di Aci Catena è finito. – Ora la Santuzza ha preso quello di massaro Filippo. – Vado alla Bicocca, dove c'è da fare col mio asino.

Mena non diceva nulla; sua madre sola aprì la bocca per rispondere: – Volete aspettarlo padron 'Ntoni? che avrà piacere di salutarvi.

Compar Alfio allora si mise a sedere in punta alla scranna, colla frusta in mano, e guardava intorno, dalla parte dove non era comare Mena.

– Ora quando tornate? – domandò la Longa.

– Chi lo sa quando tornerò? Io vado dove mi porta il mio asino. Finchè dura il lavoro vi starò, ma vorrei tornar presto qui, se c'è da buscarmi il pane.

– Guardatevi la salute, compare Alfio. Alla Bicocca mi hanno detto che la gente muore come le mosche, dalla malaria.

Alfio si strinse nelle spalle, e disse che non poteva farci nulla. – Io non vorrei andarmene, – ripeteva, guardando la candela. – 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.

– Anche voi ve ne andate dal vicinato, ora che vi maritano, – aggiunse Alfio. – Il mondo è fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella. – Così dicendo si fregava le mani e rideva, ma colle labbra e non col cuore.

– Le ragazze, – disse la Longa, – vanno come Dio le ha destinate. Ora son sempre allegre e senza pensieri, e com'entrano nel mondo cominciano a conoscere i guai e i dispiaceri.

Compar Alfio, dopo che furono tornati a casa padron 'Ntoni e i ragazzi, e li ebbe salutati, non sapeva risolversi a partire, e rimaneva sulla soglia, colla frusta sotto l'ascella, a stringere la mano a questo e a quello, anche a comare Maruzza, e ripeteva, come si suol fare quando uno se ne va lontano, e non si sa bene se ci si rivede più: – Perdonatemi se ho mancato qualche volta. – La sola che non gli strinse la mano fu Sant'Agata, la quale stava rincantucciata vicino al telaio. Ma le ragazze si sa che devono fare così.

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, ché in casa si sentiva soffocare.

– Ora non si vedrà più il lume di compar Alfio, alla sera, – disse Nunziata, – e la casa rimarrà chiusa.

Compar Alfio aveva caricato buona parte delle sue cosucce sul carro, e insaccava quel po' di paglia che rimaneva nella mangiatoia, intanto che cuocevano quelle quattro fave della minestra.

– Partirete prima di giorno, compar Alfio? – gli domandò Nunziata sulla porta del cortile.

– Sì, vado lontano, e quella povera bestia bisogna che si riposi un po' nella giornata.

Mena non diceva nulla, e stava appoggiata allo stipite a guardar il carro carico, la casa vuota, il letto mezzo disfatto, e la pentola che bolliva l'ultima volta sul focolare.

– Siete là anche voi, comare Mena? – esclamò Alfio appena la vide, e lasciò quello che stava facendo.

Ella disse di sì col capo, e Nunziata intanto era corsa a schiumare la pentola che riversava, da quella brava massaia che era.

– Così son contento, che posso dirvi addio anche a voi! – disse Alfio.

– Sono venuta a salutarvi, – disse lei, e ci aveva il pianto nella gola. – Perché ci andate alla Bicocca se vi è la malaria?

Alfio si mise a ridere, anche questa volta a malincuore, come quando era andato a dirle addio. – O bella! perché ci vado? e voi perché vi maritate con Brasi Cipolla? Si fa quel che si può, comare Mena. Se avessi potuto fare quel che volevo io, lo sapete cosa avrei fatto!... – Ella lo guardava e lo guardava, cogli occhi lucenti. – Sarei rimasto qui, che fino i muri mi conoscono, e so dove metter le mani, tanto che potrei andar a governare l'asino di notte, anche al buio; e vi avrei sposata io, comare Mena, ché in cuore vi ci ho da un pezzo, e vi porto meco alla Bicocca, e dappertutto ove andrò. Ma questi oramai sono discorsi inutili, e bisogna fare quel che si può. Anche il mio asino va dove lo faccio andare.

– Ora addio, – concluse Mena; – anch'io ci ho come una spina qui dentro.... ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà d'aver chiuso anche il cuore, e d'averci chiusa sopra quella finestra, pesante come una porta di palmento. – Ma così vuol Dio. Ora vi saluto e me ne vado.

La poveretta piangeva cheta cheta, colla mano sugli occhi, e se ne andò insieme alla Nunziata a pianger sotto il nespolo, al chiaro di luna. (Cecco: 140-143)

A ridosso della patetica giocondità che aleggia intorno alla visita in famiglia di Brasi Cipolla risalta ancor più la mestizia rassegnata con cui Alfio, in procinto di partire per la Bicocca con il suo inseparabile asino, si accomiata dalla famiglia Malavoglia. Soltanto Maruzza, la Longa, interloquisce con il giovane, esortandolo ad aver cura di sé in quel luogo dove «la gente muore

come le mosche dalla malaria», nelle scarne battute di un dialogo in cui ogni parola pronunciata da Alfio ha in realtà un'unica reale destinataria, Mena alla quale il «cuore non regge» all'emozione del distacco imminente. «Bianca» nel pallore che la coglie, ascolta in un silenzio gonfio di dolore, le considerazioni dell'uomo sul matrimonio imminente, che condurrà anche lei lontano dal vicinato, chiuse dalla impotente constatazione di come «tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella». Ad esse fanno un'eco altrettanto disincantata le parole di Maruzza che, dalla specola del suo gravoso fardello, rimarca come la vita coniugale implichi per le ragazze sino ad allora «allegre e senza pensieri» l'iniziazione alla conoscenza di «guai e dispiaceri». Ma ciò che più emerge, nella studiata simmetria delle due visite in famiglia, è il contegno diametralmente antitetico di Brasi e Alfio reso più evidente proprio dalla speculare postura descrittiva riservata dall'autore ad entrambi i personaggi. Laddove, infatti, l'uno, Brasi, «sta appollaiato sulla scranna» con l'atteggiamento tronfio del «basilisco» non levando sfacciatamente gli «occhi d'addosso» dalla giovane Malavoglia, l'altro, Alfio, discreto e rispettoso, «siede in punta di scranna», «guardando intorno dalla parte dove non era comare Mena» e, in un'ulteriore finezza narrativa, esemplare della volgarità di Brasi rispetto alla morigeratezza di Alfio è l'analogo gesto compiuto da entrambi di «fregarsi le mani». Mentre, però, il figlio di padron Cipolla si «frega le mani di nascosto dalla contentezza», quasi pregustasse già il possesso della giovane al suo fianco, Alfio «si frega le mani» nel tentativo di dissimulare il suo doloroso imbarazzo «ridendo colle labbra», precisa l'autore, «e non col cuore». Entrambi, Alfio e Mena, non osano trasgredire il codice comportamentale previsto dalla rispettiva condizione: lui, disloca sugli altri componenti della famiglia le attenzioni indirettamente rivolte alla fanciulla, lei, la Sant'Agata, «rincantucciata vicino al telaio», come si addice alle ragazze vereconde, è l'unica a non stringergli la mano. Terminata la visita pubblica, in una sapiente circolarità, il capitolo ottavo, apertosi sul timore espresso da Mena al pensiero dell'imminente partenza di Alfio da Trezza, si chiude, complice la mediazione sensibile e senza malizia di Nunziata, tra le figure femminili più intelligenti e tenaci del romanzo, sulla scena privata dell'addio tra Alfio e Mena, modulata sulla impacciata confessione dei sentimenti reciproci, soffocati, non appena espressi, nella forma rassegnata della rinuncia.

Un figurare malinconico sembra integrarne i silenzi, le reticenze, amplificandone l'intensità emotiva: il «chiaro di luna», «gli occhi lucenti» di Mena, il suo pianto sommesso al riparo nel nespolo, si colorano di un umile lirismo cui fa da prosaico emblema l'asino di Alfio, sin dai primi capitoli, presenza costante dei loro colloqui e immagine per antonomasia della fatale sopportazione della pena del vivere.

Il tormentoso non detto che connota gli incontri della ragazza con Alfio

Mosca, viene tradotto, nella tastiera compositiva del romanzo, da dettagli paesaggistici che restituiscono l'attitudine contrita di Mena. Così, nel quinto capitolo, in uno dei dialoghi con il giovane, successivo alla morte di Bastianazzo, «l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate» mentre l'«ombra delle nuvole che correva pei campi» si disperde dinanzi agli occhi assorti della fanciulla, «come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse» ed entrambe le figurazioni divengono metafora della ridda confusa con cui «correvano i pensieri nella sua testa». In modo diverso è sulle creature animali del piccolo mondo domestico che si riversa, nei medesimi passi, l'afflizione taciuta di Alfio a cui basta sentir «chiocciare le due galline che le aveva regalato» per sentire «una certa cosa dentro di sé» quasi fosse «lui in persona nel cortile del nespolo.» Ancor più, l'acquiescenza dolorosa alla propria inferiorità sociale gli rende sodale quell'«asino che portava quattro quintali meglio di un mulo, povera bestia», al punto da sorridere quando «Mena l'accarezzava colla mano, la povera bestia, come se gliele facessero a lui quelle carezze».

Non a caso, nell'epilogo del capitolo VIII, è ancora una volta la fedele obbedienza dell'animale da soma a siglare l'accorata esternazione di Alfio, anch'egli costretto a sradicarsi dal luogo in cui persino i «muri lo conoscono», conducendo con sé ovunque l'amore per Mena che i doveri imposti dalla tradizione patriarcale rendono non concretizzabile. Persino quando egli farà ritorno e un «mulo grasso» e «col pelo lucente», segno di progressione sociale, avrà davvero sostituito l'amato asino consentendogli di aspirare finalmente alla mano di Mena, «ogni cosa non sarà più al suo posto». Condannato 'Ntoni al carcere e perdutasi sulle vie della prostituzione la sorella Lia, sarà a quel punto Mena, schiacciata dal disonore piombato sulla sua famiglia, a non sentirsi più degna, in ossequio all'inesorabile codice morale comunitario, di accogliere la proposta di matrimonio del giovane. «La marea ha investito Acitrezza, la casa del nespolo dei Toscano, la famiglia di buona e brava gente di mare soprannominata Malavoglia», scrive ancora Vincenzo Consolo, in una chiosa che riecheggia fatale nella sua implacabilità: «Discesa, la marea niente ha lasciato più come prima».

L'accordatura narrativa che cadenza la storia infelice di Alfio e Mena, la chiusa del capitolo con «la poveretta» che «cheta cheta, colla mano sugli occhi, insieme alla Nunziata» si reca «a pianger sotto il nespolo» conferma, come al realismo verghiano, sottentri, l'umana partecipazione al dolore. Parfrasando la lettera di Verga a Salvatore Paola Verdura, quella verità da conquistare osservando coscienziosamente le trame drammatiche o ridicole o comiche della fantasmagoria della lotta per la vita, suona già nel «nodo mai sciolto della tragedia di Trezza» come il moderno preludio alla «pena senza rimedio» di tanto Novecento.

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editore 2016
- V. CONSOLO, *La Trezza*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, introduzione di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2016.
- L. SCIASCIA, *Maria Sofia regina di Napoli*, in *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani 1975.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO IX

a cura di Lucinda Spera

Il IX, come è noto, è un capitolo che reca con sé, al contempo, rinnovate attese e un senso di cupa tragedia. Dopo la morte di Bastianazzo e la perdita dei lupini le cose sembrano infatti andar meglio per la famigliola che – nella speranza di riuscire a saldare il debito contratto con lo zio Crocifisso (il quale nel frattempo lo ha ceduto solo formalmente a Piedipapera per salvare la faccia agli occhi dei compaesani) – organizza in grande la festa di fidanzamento di Mena con Brasi Cipolla. Intanto però, come vedremo, la grande storia si affaccia ad Acì Trezza portando nuovamente lutto e tragedia.

1. Il fidanzamento di Mena

La sera dell'Ascensione, mentre i ragazzi saltavano attorno ai falò, le comari si erano riunite di nuovo dinanzi al ballatoio dei Malavoglia, ed era venuta anche comare Venera la Zuppidda a sentir quello che si diceva, e a dir la sua. Oramai come padron 'Ntoni maritava la nipote, e la Provvidenza s'era rimessa in gambe, tutti tornavano a far buon viso ai Malavoglia [...].

Intanto a Sant'Agata le avevano messa la veste nuova, e aspettavano la festa di San Giovanni per toglierle la spadina d'argento dalle trecce, e spartirle i capelli sulla fronte, prima d'andare in chiesa, sicché ognuna al vederla passare diceva: – Beata lei!

La mamma invece, poveretta, si sentiva dentro tutta in festa, perchè la sua ragazza andava in una casa dove non le sarebbe mancato nulla, e intanto ella era sempre in faccende a tagliare e cucire. Padron 'Ntoni voleva vedere anche lui, quando tornava a casa la sera, e teneva la tela e la matassa del cotone, e ogni volta che andava alla città portava qualche cosuccia. Il cuore tornava ad aprirsi col bel tempo, i ragazzi guadagnavano tutti, chi più chi meno, e la Provvidenza si buscava il pane anch'essa, e

facevano il conto che coll'aiuto di Dio a San Giovanni si sarebbero cavati d'imbarazzo. Padron Cipolla allora stava delle sere intere seduto sugli scalini della chiesa con padron 'Ntoni, a discorrere di quel che aveva fatto la Provvidenza. Brasi girandola sempre per la straduccia dei Malavoglia, col vestito nuovo: e poco dopo si seppe per tutto il paese che quella domenica comare Grazia Piedipapera andava lei a spartire i capelli della sposa, e a levarle la spadina d'argento, perché Brasi Cipolla era orfano della madre, e i Malavoglia avevano invitato apposta la Piedipapera per ingraziarsi suo marito; e avevano anche invitato lo zio Crocifisso, e tutto il vicinato, e tutti gli amici e i parenti, senza risparmio. [...]

Comare Venera la Zuppidda faceva il diavolo perché avevano invitato comare Grazia a pettinare la sposa, mentre sarebbe toccato a lei, che stava per diventare parente dei Malavoglia, e la sua figliuola s'era fatta comare di basilico con la Mena, tanto che aveva fatto cucire alla Barbara in fretta e in furia la veste nuova, ch'è non se lo aspettava quell'affronto. 'Ntoni ebbe un bel pregarla e scongiurarla di non attaccarsi a quel pelo, e lasciar correre. Comare Venera, tutta pettinata, e colle mani intrise di farina, che s'era messa apposta ad impastare il pane, per far vedere che non le importava più d'andare al convito dei Malavoglia, rispondeva:

– Avete voluto la Piedipapera? tenetevela! O lei o io! Tutte e due al mondo non possiamo starci! [...]

La casa del nespolo era piena di gente, come quando era morto compare Bastianazzo; e Mena, senza spadina d'argento e coi capelli spartiti sulla fronte, pareva tutt'altra, talché tutte le comari le facevano ressa intorno, e non si sarebbe sentita una cannonata dal cicaleccio e dalla festa. (Cecco: 146-150)

Mena andrà dunque in sposa a uno dei migliori partiti di Acì Trezza, quel tontolone di Brasi Cipolla, figlio di uno dei maggioretti del paese, che il nonno le ha 'imposto' e che lei non ha potuto rifiutare, nonostante il tenero e silente sentimento (ricambiato) che nutre per Alfio il carrettiere. Tra i preparativi, appunto, c'è il rituale della spadina d'argento che deve essere tolta dai capelli della giovane da una donna, in una sorta di cerimonia al femminile che i Malavoglia, sbagliando comare, hanno compromesso: per ingraziarsi Piedipapera, in quel momento proprietario del loro debito, hanno scelto infatti la moglie di costui, la 'gna Grazia, con grande disappunto di Barbara Zuppidda (da qualche tempo in odore di fidanzamento con 'Ntoni), che si era autoproposta mandando alla neo-fidanzata un vaso di basilico. Del valore di questa spadina torneremo a parlare: sappiamo infatti che Verga tesse all'interno del suo romanzo una rete di richiami che incide in maniera importante sui significati dell'opera. Ma muoviamoci ora dalla casa del nespolo verso la piazza di Acì Trezza, per seguire la scena corale che contende il primato alla festa di fidanzamento.

2. La morte di Luca

Piedipapera s'era messo a cavalcioni sul muro, col bicchiere fra le gambe, che sembrava il padrone, per quell'usciera che poteva mandare, e disse: — All'osteria non c'è nemmeno Rocco Spatu, oggi tutta l'allegria è qui, e pare di essere dalla Santuzza.

— Qui è meglio assai! osservò il figlio della Locca, il quale era venuto in coda alla folla, e l'avevano fatto entrare per dare da bere anche a lui. Dalla Santuzza se ci andate senza denari non vi danno niente.

Piedipapera dal muro stava guardando un piccolo crocchio di persone che discorrevano fra di loro vicino alla fontana, colla faccia seria come se fosse per cascare il mondo. Alla spezieria c'erano i soliti sfaccendati, che si dicevano le orazioni, col giornale in mano, o si piantavano le mani sulla faccia, chiacchierando, quasi volessero accapigliarsi; e don Giammaria rideva e ci tirava su una presa, che si vedeva di là il piacere che gli faceva.

— O perché non sono venuti il vicario e don Silvestro? domandò Piedipapera.

— Gliel'ho detto anche a loro, ma vuol dire che hanno da fare, rispose padron 'Ntoni.

— Son lá, alla spezieria, che sembra ci sia quello dei numeri del lotto. O cosa diavolo è successo?

Una vecchia andava strillando per la piazza, e si strappava i capelli, quasi le avessero portato la malanuova; e davanti alla bottega di Pizzuto c'era folla come quando casca un asino sotto il carico, e tutti si affollano a vedere cos'è stato, talchè anche le donnicciuole guardavano da lontano colla bocca aperta, senza osare d'accostarsi.

— Io, per me, vado a vedere cos'è successo: disse Piedipapera, e scese dal muro adagio adagio.

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'erbianca. 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, fitta 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.

Ora vado a dirlo a mia moglie! saltò su mastro Turi Zuppiddu, così si persuaderà ad andarci da comare Maruzza, chè i musi lunghi non mi piacciono, fra vicini ed amici.

Ma intanto la Longa non ne sapeva nulla, poveraccia! e rideva ed era in festa coi parenti e gli amici.

Il soldato non finiva di chiacchierare con quelli che volevano ascoltarlo, giocando colle braccia come un predicatore. — 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 nè scia nè vossia, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovanotti tutti! e con del fegato sotto la camicia. Sentite, quando si è visto quello che hanno veduto questi occhi, e 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 lustri, ma diceva che non era nulla, ed era perchè 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?

— A Catania c'era una casa del diavolo! aggiunse lo speciale. — La gente si affollava attorno a quelli che leggevano i giornali, che pareva festa.

— I giornali son tutte menzogne stampate! sentenziò don Giammaria.

— 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 speciale.

— 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 nespolo, dove facevano baldoria.

— Sapete com'è? conchiuse padron Cipolla, è come quando il Comune di Aci Trezza litigava pel territorio col Comune di Aci Castello. Cosa ve n'entrava in tasca, a voi e a me?

— Ve n'entra! esclamò lo speciale tutto rosso. Ve n'entra... che siete tante bestie!...

— Il guaio è per tante povere mamme! s'arrischiò a dire qualcheduno; lo zio Crocifisso che non era mamma alzò le spalle.

— Ve lo dico io in due parole com'è; raccontava intanto l'altro soldato. È come all'osteria, allorchè ci si scalda la testa, e volano i piatti e i bicchieri in mezzo al fumo ed 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 al-

l'osteria, dopo che avete mangiato e bevuto, e allungate la carabina dappertutto dove vedete un po' di cristiano, in mezzo al fumo.

[...]

– Per la madonna, esclamò Rocco Spatu. Avrei voluto esserci anch'io a far quattro pugni!

[...]

– 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, perchè dietro ogni soldato ci sta un caporale col fucile carico, e non ha a 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.

[...]

Le vicine venivano colle mani sotto il grembiule a domandare se comare Maruzza ci avesse il suo Luca laggiù, e stavano a guardarla con tanto d'occhi prima d'andarsene. La povera donna cominciava a star sempre sulla porta, come ogni volta che succedeva una disgrazia [...]. Le vicine le domandavano pure se Luca avesse scritto, o era molto che non riceveva lettera di lui. Davvero ella non ci aveva pensato alla lettera; e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare di Trieste, dov'era successa quella ruina [...].

La lettera non veniva però. [...] Alcuni gli dicevano: – Andate a Catania che è paese grosso, e qualcosa sapranno dirvi.

Nel paese grosso il povero vecchio si sentiva perso peggio del trovarsi in mare di notte, e senza sapere dove drizzare il timone. Infine gli fecero la carità di dirgli che andasse dal capitano del porto, giacché le notizie doveva saperle lui. Colà, dopo averlo rimandato per un pezzo da Erode a Pilato, si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti. Allorchè arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perchè le fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, sdrucchiò pian piano per terra, mezzo morta.

– Son più di quaranta giorni – conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?

La Longa la portarono a casa su di un carro, e fu malata per alcuni giorni. D'allora in poi fu presa di una gran devozione per l'Addolorata che c'è sull'altare della chiesetta, e le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre, colle costole nere e i ginocchi rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna. (Cecco: 151-158)

Il graduale spostamento di visuale dal cortile della casa del nespolo in direzione della piazza corrisponde al movimento anche del futuro suocero di Mena che, nonostante gli obblighi di ospitalità, si reca incuriosito insieme

ad altri uomini ad ascoltare i due giovani marinai che, appena giunti in paese, recano la notizia del disastroso esito della battaglia di Lissa (20 luglio 1866): accaldati per il lungo viaggio, devastati dall'esperienza vissuta, ma al contempo orgogliosi di aver partecipato a un evento di tale portata, narrano ai presenti la terribile sconfitta e la morte di tanti «italiani» per mano degli austriaci. La storia irrompe così prepotentemente nella narrazione gettando sulla piccola comunità la sua ombra tragica: siamo nel corso della terza guerra d'indipendenza e la battaglia rievocata dai due reduci peserà come un macigno sull'intera vicenda e sull'ingiusta morte di Luca, partito per il servizio di leva e imbarcato proprio sull'ammiraglia affondata per assolvere quell'obbligo militare (conseguenza anch'esso del processo unitario) che il fratello maggiore non aveva voluto portare a termine, liberandolo così da ogni costrizione. In relazione a questa sorta di vergogna nazionale sarà forse utile ricordare che nel 1867 il Senato italiano costringerà l'ammiraglio Carlo Pellion di Persano, comandante in capo della flotta del Regno d'Italia e responsabile della sconfitta, a dimettersi. Una brutta pagina di storia italiana, dunque, che Verga rievoca appena qualche anno dopo i fatti da una prospettiva che getta una luce sinistra sull'intera compagine politica e che denuncia la sua disillusione nei confronti del Risorgimento, inevitabilmente condannato al fallimento. Ma 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 Acì Trezza e nelle limitate dinamiche del villaggio, come non ha mancato di rilevare Andrea 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» (Manganaro: 75). Il massimo della partecipazione al processo unitario è infatti l'individuazione di un "noi" che si trova però a battersi contro «nemici» sconosciuti, «che nessuno sapeva nemmeno chi fossero».

È singolare, inoltre, nel passaggio in questione, l'adozione di un'ottica che sembra capovolgere il sistema dei valori: i due reduci narrano infatti di bastimenti «annegati», come fossero esseri umani, «carichi zeppi» però di soldati, che finiscono dunque per essere equiparati a merce. I marinai, animati dal desiderio di rendere il proprio tributo al valore e al coraggio dei loro commilitoni, cercano insomma di rendere l'epicità di quanto hanno vissuto, ma lo fanno a modo loro, attingendo a un lessico limitato e a continue similitudini con l'esperienza quotidiana: 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» e persino la descrizione 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» (Cecco: 153). Il busto delle donne, le fornaci diventano così correlativi di un'esperienza del tutto nuova che per essere compresa dagli ascoltatori va ricondotta a un orizzonte noto. Del resto, anche la voce narrante aveva paragonato 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» (Cecco: 152).

Questa narrazione si intreccia a scambi di battute che rendono con vivacità non solo la scena, ma anche il diverso posizionamento 'ideologico' di quanti compongono il crocchio, ciascuno dei quali commenta l'accaduto a modo proprio e secondo il proprio punto di vista. E così, mentre l'analisi dello speciale 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» (Cecco: 153), la sbrigativa risposta di Campana di legno – che prende spunto da un marchiano fraintendimento – frantuma 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; Rocco Spatu, da attaccabrighe qual è, decodifica invece l'epicità dell'evento confrontandolo al parapiglia che si crea nelle risse da osteria e don Silvestro ne propone infine un'analisi storica connessa ai rapporti tra chi ha il potere e chi deve ubbidire. La notizia si diffonde rapidamente in paese e nei giorni successivi, come di consueto, iniziano le visite delle vicine che, finita la festa, passano da Maruzza – di nuovo sulla porta, «come ogni volta che succedeva una disgrazia» (Cecco: 156) – per chiederle se è molto che non riceve lettere da Luca. «Colle mani sotto il grembiule»: ecco nuovamente una postura (e le posture fisiche la dicono lunga in questo romanzo) che preannuncia la sciagura: è infatti con «le mani sul ventre» (Cecco: 54) che, lo ricorderete, nel terzo capitolo le comari avevano accolto Maruzza di ritorno dalla sciara accompagnata (quasi sostenuta) da uno degli amici del marito, quando ormai la sua condizione di vedova era chiara a tutti, tranne che a lei. Per questo piccolo mondo il tempo della storia è dunque sempre «disgrazia» e «ruina», perdita assoluta. Abbiamo appena sentito come la vicenda evolverà: dopo aver peregrinato di ufficio in ufficio, alla capitaneria di porto di Catania, «paese grosso», 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 e a sentire, come lei, il cuore trafitto dalle spade.

3. L'addio alla casa del nespolo

[...] San Giovanni era arrivato, e i Malavoglia tornavano a parlare di dare degli acconti, perché non avevano tutti i denari, e speravano di raggranellare la somma alla raccolta delle ulive. [...]

Le carte bollate allora cominciarono a piovere [...].

Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, 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. Ma infine bisognava sgomberare con tutte quelle povere masserizie, e levarle dal loro posto, che ognuna lasciava il segno dov'era stata, e la casa senza di esse non sembrava più quella. La roba la trasportarono di notte, nella casuccia del beccai che avevano presa in affitto, come se non si sapesse in paese che la casa del nespolo oramai era di Piedipapera, e loro dovevano sgomberarla, ma almeno nessuno li vedeva colla roba in collo.

Quando il vecchio staccava un chiodo, o toglieva da un cantuccio un deschetto che soleva star lì di casa, faceva una scrollatina di capo. Poi si misero a sedere sui pagliericci ch'erano ammonticchiati nel mezzo della camera, per riposarsi un po', e guardavano di qua e di là se avessero dimenticato qualche cosa; però il nonno si alzò tosto ed uscì nel cortile, all'aria aperta.

Ma anche lì c'era della paglia sparsa per ogni dove, dei cocci di stoviglie, delle nasse sfasciate, e in un canto il nespolo, e la vite in pampini sull'uscio.

– Andiamo via! diceva egli. Andiamo via, ragazzi. Tanto, oggi o domani!... e non si muoveva.

Maruzza guardava la porta del cortile dalla quale erano usciti Luca e Bastianazzo, e la stradicciuola per la quale il figlio suo se ne era andato con calzoni rimboccati, mentre pioveva, e non l'aveva visto più sotto il paracqua d'incerata. Anche la finestra di compare Alfio Mosca era chiusa, e la vite pendeva dal muro del cortile che ognuno passando ci dava una strappata. Ciascuno aveva qualche cosa da guardare in quella casa, e il vecchio, nell'andarsene posò di nascosto la mano sulla porta sconquassata, dove lo zio Crocifisso aveva detto che ci sarebbero voluti due chiodi e un bel pezzo di legno.

Lo zio Crocifisso era venuto a dare un'occhiata insieme a Piedipapera, e parlavano a voce alta nelle stanze vuote, dove le parole si udivano come se fossero in chiesa. Compare Tino non aveva potuto durarla a campare d'aria sino a quel giorno, e aveva dovuto rivendere ogni cosa allo zio Crocifisso, per riavere i suoi denari.

– Che volete, compare Malavoglia? gli diceva passandogli il braccio attorno al collo. Lo sapete che sono un povero diavolo, e cinquecento lire mi fanno! Se voi foste stato ricco ve l'avrei venduta a voi. – Ma padron 'Ntoni non poteva soffrire di andare così per la casa, col braccio di Piedipapera al collo. Ora lo zio Crocifisso ci era venuto col falegname e col muratore, e ogni sorta di gente che scorazzavano di qua e di là per

le stanze come fossero in piazza, e dicevano – Qui ci vogliono dei mattoni, qui ci vuole un travicello nuovo, qui c'è da rifare l'imposta, – come se fossero i padroni [...].

Lo zio Crocifisso andava scopando coi piedi la paglia e i cocci, e raccolse anche da terra un pezzo di cappello che era stato di Bastianazzo, e lo buttò nell'orto, dove avrebbe servito all'ingrasso. Il nespolo intanto stormiva ancora, adagio adagio, e le ghirlande di margherite, ormai vizze, erano tuttora appese all'uscio e le finestre, come ce le avevano messe a Pasqua delle Rose. (Cecco: 161-163)

La famiglia è costretta a rinnovare e a posticipare di volta in volta le scadenze del proprio debito con lo zio Crocifisso. «San Giovanni era arrivato» ma loro non avevano ancora l'intera somma da restituire e contavano di riuscire nell'impresa «alla raccolta delle ulive»: tutto sommato una dilazione di pochi mesi. È dunque l'eterno ritorno del tempo liturgico (San Giovanni, il 24 giugno) commisto a quello delle attività agricole (la raccolta delle olive, all'inizio dell'autunno) a scandire la vita ad Aci Trezza, e quando questo tempo circolare interseca quello lineare della grande storia i poveri e gli umili hanno sempre la peggio, come abbiamo visto. Il passaggio ci racconta che le «carte bollate» – uno degli oggetti più temuti dalla famigliola – infine piovono all'indirizzo degli insolventi Malavoglia, nonostante il loro impegno nel raggranellare col lavoro i soldi per ripagare il debito. Ma come si anticipava il romanzo contiene anche un itinerario tutto particolare di acquisizione di senso delle 'cose', alle quali Verga conferisce la virtù di parlare un linguaggio misterioso al posto dei laconici protagonisti. Si tratta di un percorso che nella produzione dello scrittore siciliano avrà lunga vita e arriverà sino alla tarda, dolente e bellissima novella *Lacrymae rerum* (apparsa sul «Fanfulla della domenica» nel dicembre 1884 e confluita in seguito nella raccolta *Vagabondaggio*, 1887) ambientata in una Milano surreale e composta da sequenze descrittive che rispondono a una cultura visuale inaspettatamente moderna.

Siamo così al centro di uno degli episodi più dolorosi del romanzo, punto di non ritorno nel processo di espropriazione della famiglia. La casa, oggetto-simbolo per eccellenza dei Malavoglia, è sottoposta in queste pagine a violazioni tanto più dolorose in quanto realizzate in nome di una legge del profitto e dell'interesse veicolata da quel gruppo antagonista (il nuovo padrone e, al suo seguito, «ogni sorta di gente») che non sa che farsene dei valori e dei principi di cui la famigliola si fa portatrice sino alla disgregazione. L'abbandono forzato è carico di una sofferenza che nessuno dei presenti riesce a esprimere oralmente, neppure il consapevole padron 'Ntoni, al quale Verga attribuisce una delle riflessioni più profonde: lasciare la casa equivale ad «andarsene dal paese», a «spatriare» (Cecco: 162) per non ritornare più. Ma mentre il pensiero del capofamiglia sembra arrestarsi bruscamente di fronte al baratro, ecco la forza degli oggetti quotidiani, delle 'cose', della 'roba', farsi

portavoce di quel dolore cupo che non abbandonerà il vecchio – destinato a non rimettere più piede in casa propria e a morire in ospedale – per il resto dei suoi giorni. Davvero in questa pagina l'«ombra lunga» delle cose avvolge gli umani e si fa umana essa stessa, esprimendo i sentimenti che i presenti custodiscono nel proprio cuore: così il letto, il giubbone, il chiodo, il pagliericcio, i cocci di stoviglia, gli strumenti di lavoro (le nasse, simbolo di quel privilegio di non dover lavorare a giornata che i Malavoglia hanno perso insieme alla *Provvidenza* e alla casa), su fino al mondo vegetale rappresentato dal nespolo e dalla vite, infine la porta, raccontano la loro storia; e ciascuno dei personaggi, guardando i medesimi oggetti, trova in essi il ricordo più penoso, l'assenza inconsolabile che però, sinché si poteva vivere fra quelle quattro mura, sarebbe stato possibile almeno custodire e tramandare. E mentre gli esseri umani affidano ai gesti il proprio indicibile dolore – come dimenticare padron 'Ntoni che, pudicamente, posa di nascosto la mano sulla porta «sconquassata» in un ultimo, muto addio – le cose, le «lacrime delle cose», prendono la parola al posto della famigliola silenziosa e sbigottita.

4. La rottura del fidanzamento

La cugina Anna che scopriva ogni cosa dal greto dov'era a stendere la tela, diceva con comare Grazia:

– *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.*

– *Poveretta! rispondeva comare Grazia, e le avevano perfino spartito i capelli!*

Mena però era tranquilla, e s'era rimessa la spadina d'argento nelle trecce da sè stessa, senza dir nulla. Adesso aveva tanto da fare nella casa nuova, dove bisognava mettere ogni cosa a un altro posto, e non si vedeva più il nespolo e la porta della cugina Anna e della Nunziata. Sua madre la covava cogli occhi, mentre lavorava accanto a lei, e l'accarezzava col tono della voce, quando le diceva, – dammi la forbice, o, tienmi la matassa – che se la sentiva nelle viscere, la sua figliuola, ora che tutti le voltavano le spalle; ma 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. Per altro il cuore non ce lo aveva mai avuto per quel cristiano, lo disse all'orecchio della mamma, mentre ordivano la trama. La madre era la sola che le aveva letto in cuore, e che ci avesse lasciata cascare una buona parola in quell'angustia. (Cecco: 165)

La perdita della casa del nespolo ha mandato all'aria l'accordo matrimoniale tra padron 'Ntoni e padron Cipolla e Mena – per rispetto della tradizione – in silenzio e in piena autonomia ricolloca da sola lo spadino fra i capelli dopo aver perso, di fatto, lo status di 'fidanzata'. A dispetto di tutto, ella

«però era tranquilla»: con prova stilistica raffinatissima, Verga condensa nella congiunzione avversativa lo stato d'animo della fanciulla, affidando all'oggetto (la spadina d'argento) il compito di recuperare una condizione certamente meno ambita agli occhi delle coetanee e del paese, ma più consona ai suoi veri, segreti sentimenti. Come spesso accade nel romanzo, il richiamo a così breve distanza tra gli oggetti – in questo caso le due 'spade' d'argento, quella materna e quella filiale, così diverse per significato e contesto – ha anche un altro, sotteso, significato, quello di unire madre e figlia all'interno di un medesimo involucro: la capacità di eroica accettazione del destino fa delle due protagoniste – come ho sostenuto tempo addietro nel corso di un più disteso ragionamento – le portatrici dei valori nei quali sono cresciute e che, volenti o nolenti, hanno fatto propri, modellando su di essi la loro vita e le loro scelte, ma al contempo le connota quali rappresentanti di una visione etica dell'esistenza mai rinunciataria e passiva. Uscendo solo per breve tratto dai confini del IX capitolo, Maruzza dimostrerà infatti un coraggio da leone quando nell'XI capitolo, nel corso di un amorevole ma anche aspro confronto, imporrà al figlio maggiore di non partire a cercar fortuna sinché sarà viva; e Mena, dopo la morte di Maruzza contagiata dal colera, non sarà l'erede passiva di una atavica rassegnazione, eserciterà con consapevolezza e determinazione il suo compito di protettrice della famiglia e della sorellina, si farà coraggio e imparerà a frequentare anche i luoghi degli uomini: sarà lei a correre in piazza per recuperare il nonno che ha avuto un malore durante il processo contro 'Ntoni, e sarà ancora lei a portare il pranzo agli uomini della famiglia costretti a lavorare a giornata, aggirandosi così seppure per breve tempo nei luoghi del lavoro maschile; infine, nel XV capitolo, sarà l'unica ad avere il coraggio di porre al fratello maggiore, passato per l'addio ai suoi, quella domanda che nessuno osa fargli: «dunque te ne vai?» che è anche suprema espressione della consapevolezza dell'ineludibilità di quell'addio.

È il momento di tornare al IX capitolo, dove intanto si consuma la fine del corteggiamento di 'Ntoni a Barbara Zupidda: ora che la famiglia del giovane ha perso la casa, infatti, egli non rappresenta più un buon partito e nonostante la gioventù e la bellezza, Venera Zupidda, la madre di Barbara, non glielo manda a dire e lo allontana definitivamente dalla figlia. Ma a proposito di tenacia delle protagoniste, focalizziamo ora l'attenzione su una insospettabile prova di carattere anche da parte di Lia.

5. Lia e le protagoniste del romanzo

'Ntoni voleva far l'uomo, e non si lasciava vedere per due o tre giorni. 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, perchè 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!

[...]

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 [...]. (Cecco: 168)

Come sappiamo, Lia è la più piccola dei Malavoglia, tanto che all'inizio della storia viene definita «ancora né carne né pesce» (Cecco: 16), eppure ha un ruolo mai marginale nelle vicende del piccolo nucleo. Come tutti i bambini di quel mondo elementare, 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 Provvidenza e la morte del padre (Cecco: 95-97). Allo stesso modo, durante il corteggiamento di 'Ntoni a Barbara, la bambina ha preso l'abitudine di andare a giocare nel cortile della madre della ragazza e lì sovente riceve dolcetti, ma quando la sua famiglia, lo abbiamo appena sentito, deve lasciare la casa del nespolo e 'Ntoni perde, agli occhi di comare Venera, lo status di genero 'appetibile', la piccola non solo non avrà più il privilegio di quei piccoli doni, ma diventerà oggetto di aspri rimproveri e verrà allontanata. Prima, però, non rinuncia 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». All'interno delle vicende e della loro disposizione nella struttura romanzesca la sua è certo una partecipazione 'sincopata', una presenza 'lieve': c'è quando meno ce lo aspetteremmo, ma per lunghi passaggi (a volte interi capitoli) la sua esistenza non è narrata. Il ragionamento sulla piccola Lia, spesso ingiustamente liquidata come una vanerella copia al femminile del fratello maggiore, sarebbe lungo e richiederebbe un tempo che non abbiamo. Mi preme però almeno ricordare che dal momento in cui don Michele, il capo delle guardie, metterà gli occhi su di lei, il gioco diventerà complesso e spietato, troppo superiore alla forza d'animo e alle capacità di decodifica delle giovani orfane (Lia e Mena, ap-

punto) sottoposte al fuoco di fila delle gelosie incrociate degli adulti: le chiacchiere malevole finiranno così per esporre irrimediabilmente l'incolpevole (ritengo) Lia, che in verità non si svincola mai dal modello materno ma reclama piuttosto il diritto a 'esistere' e a ricevere considerazione 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 economico. È proprio per tutelare la famiglia e i suoi valori che, alla fine, la giovane appena quattordicenne abbandonerà la casa e il paese e si perderà per sempre in città. Anche nei suoi confronti, come già per Maruzza e Mena, occorre dunque promuovere un radicale cambio di prospettiva. Ma torniamo a seguire le vicende del primogenito dei Malavoglia nell'ultimo brano.

6. L'abbrutimento di 'Ntoni

– Addio, comare Barbara! rispose il poveraccio, e così ci mise una pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare come un galeotto, [...] per questo egli ne aveva le tasche piene di quella vita; preferiva piuttosto di non far niente davvero, e starsene in letto a fare il malato, come quando era seccato del servizio militare, e il nonno poi non stava a cercare il pelo nell'uovo come il dottore della fregata. – Che hai? gli domandava.

– Nulla ho. Ho che sono un povero diavolo.

– E che vuoi farci se sei un povero diavolo? Bisogna vivere come siamo nati.

Egli si lasciava caricare svogliatamente degli attrezzi meglio di un asino, e lungo la giornata non apriva bocca che per bestemmia o brontolare [...].

La sera mangiava ingrugnato la sua minestra, e la domenica andava a gironzare attorno all'osteria, dove la gente non aveva altro da fare che ridere e spassarsi, senza pensare che il giorno dopo si tornava a fare quel che si era fatto in tutta la settimana; oppure stava delle ore intere seduto sugli scalini della chiesa, col mento in mano, a veder passare la gente, almanaccando su quei mestieri in cui non ci era nulla da fare. (Cecco: 170-171)

'Ntoni inizia qui la sua discesa agli inferi. Pescatore d'esperienza, come il padre e il nonno del resto, fondamentalmente generoso, anche se desideroso di emanciparsi dalla povertà, inizia a questo punto della storia a manifestare con le parole e con le azioni un allontanamento da quei valori familiari che il nonno ha certamente imposto ai suoi, ma che sono anche il fondamento della visione delle cose e dei destini umani su cui si radica la famiglia: l'etica del pugno chiuso, l'ha magistralmente definita Alberto Asor Rosa (Asor Rosa 2007: 304). Nel breve brano che abbiamo ascoltato il giovane – attraverso metafore zoomorfe disseminate sapientemente nel romanzo – è assimilato a un asino, indirettamente a un maiale («mangiava ingrugnato la sua mine-

stra»), a una lucertola. In un crescendo di contrastività con i suoi direttamente proporzionale alla sua perdita di dignità – arriverà a mangiare gli avanzi degli avventori dell’osteria di Santuzza, di cui diventa il ‘preferito’, e a dormire nella stalla (in una sorta di “imbestiamento”) per non sentire i rimproveri del nonno – il desiderio di una vita comoda per sé e per la famiglia lo porterà in prigione, e poi a perdersi: troverà infine la sua riabilitazione, ai nostri benevoli occhi di lettori ma non al cospetto della sua coscienza, nelle ultime bellissime pagine, quando si farà moralmente carico delle sue responsabilità, e per questo si sentirà costretto ad abbandonare definitivamente casa e fratelli, mentre persino per l’ultimo dei diseredati c’è posto in paese; e non andrà in cerca dell’ignoto (come pure è stato scritto) ma continuerà a vagare nel dolente ricordo dei bei tempi andati, quando si stava tutti insieme a chiacchiere sugli usci mentre le donne salavano le acciughe. Proprio in questo eterno rimpianto, ritengo, egli troverà infine il suo riscatto morale.

Riferimenti bibliografici

- 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 (I ed. 1995), pp. 217-416.
- G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Donne dei Malavoglia*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., I, pp. 123-44.
- R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019.
- 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.
- A. MANGANARO, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (2011), pp. 59-78.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga Interlinea 2014.

CAPITOLO X

a cura di Flora Di Legami

1. Riprendere la lettura dei *Malavoglia* è occasione propizia per approfondire il ruolo chiave di questo testo nella modernità letteraria, italiana ed europea. Al lettore si presenta un interessante discorso narrativo in cui s'intrecciano, con singolari soluzioni, paradigmi di oggettività mimetica e artifici formali in grado di suggerire movimenti instabili, punti di fuga, increspature di piani referenziali. Si delinea un sistema dinamico di simmetrie e asimmetrie. La tensione ideativa e cognitiva che sostiene la stesura del romanzo, si configura in strategie estetiche sperimentali. La prospettiva impersonale, funzionale allo «studio spassionato» e scientifico del mondo di umili pescatori, si ibrida con uno sguardo d'autore, sottotraccia, avvertibile nell'articolazione dei nessi cangianti di materia e stile. Ci si accorge per tempo che la scrittura, nel comporre una trasparente verosimiglianza di accadimenti e azioni, apre livelli di senso non uniformi. Il realismo dei *Malavoglia*, analitico e simbolico, storico e folclorico, ironico e drammatico, figura una visione complessa dell'esistenza tramite una calcolata disposizione di campi oppositivi, e una sapiente combinazione di elementi espressivi, linguistici, retorici, che si rivelano spazio privilegiato del lavoro artistico dello scrittore catanese.

Il vasto patrimonio di studi critici sull'opera di Verga, da Russo a Spitzer, da Asor Rosa a Luperini, da Tellini a Riccardi, da Pellini a Manganaro e Alfieri, ha evidenziato con diversi metodi, l'originalità inventiva e formale di novelle e romanzi. La varietà dei materiali testuali dei *Malavoglia*, mi permette d'individuare alcune tessere significative nella costruzione del capitolo X.

Sul piano diegetico esso svolge una funzione di passaggio tra le prime macrosequenze del testo (capp. I-III; IV-IX) e l'ultima (capp., XI-XV). Si mantiene un'attenta correlazione logico-sequenziale con gli eventi narrati in precedenza e si preparano motivi e aspetti funzionali allo sviluppo della successiva macro-sequenza. Una sorvegliata rete di analogie e differenze,

nessi consecutivi e deviazioni non previste, è alla base dell'impostazione del narrato. Al suo risalto coopera un'efficace mistione di *continuum* romanzesco e forme brevi, declinate sul versante teatrale in timbri epico lirici, nella prima parte del capitolo, realistici e parodici nella seconda. Sono questi gli spazi in cui la scrittura referenziale sperimenta sospensioni, insorgenze umorali, segni intransitivi, destinati – nel giro di qualche decennio – a scandire variazioni tipologiche profonde nell'ordine dei tracciati naturalistici.

Emblematica in tal senso la rappresentazione della tempesta, articolata nei modi dell'atto unico, ove l'attenzione realistica al dettaglio fenomenico e ai personaggi incorpora zone d'ombra naturali ed esistenziali, ansie, fasce di mistero, in cui si depositano tracce di processi figurativi sfuggenti.

Della vigile articolazione di struttura e scrittura, in apertura di capitolo, è segno uno stilema retorico, ricco di risvolti simbolici, che tuttavia si presenta al lettore in modo obliquo, simulato com'è da un andamento espressivo popolareggiante, che scherma la cura formale dell'autore. Avvicinandoci al testo, sbalza in primo piano un'anafora iniziale che pone in stretta connessione il capitolo x con una sequenza espressiva – «andare a spasso» – presente nel segmento finale del precedente. Nel capitolo IX, la narrazione, focalizzata sul giovane 'Ntoni, sottolinea la sua crescente irrequietezza, dopo la perdita della «casa del nespolo». Di qui il suo «almanaccare sui mestieri in cui non c'era nulla da fare», quasi un ossimoro in cui prendono forma linee di frattura. Un punto di vista straniante, confermato in chiusura dalle sue parole: « – Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! Le diceva per confortarla. Alla fin fine è come andare a spasso». Un flusso di pensieri divagante e provocatorio rispetto ai ritmi lineari di un tempo produttivo, in cui si profila l'ombra di paradossali marginalità, di lì a poco formalizzate dal romanzo moderno.

Il capitolo decimo riprende il sintagma dell'«andare a spasso» con un significativo spostamento di scenari, dalla terra al mare, e di punti di vista, dal soggetto recitante al narratore interno che osserva: «'Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni, e gli toccava camminare coi remi logorandosi la schiena» (Cecco: 173). Attraverso uno sguardo penetrante sul sentire e sull'agire dei personaggi la scrittura si carica di un potere gnoseologico che, nel rappresentare la durezza di cose ed eventi, non rinuncia all'intensità metaforica e critica del narrare. L'efficace figurazione di «'Ntoni (che) andava a spasso sul mare tutti i giorni », dischiude livelli inattesi. Il piacere, insito nella notazione del giovane, si ribalta, nello sguardo del narratore, nel logorio di una realtà necessitante, «gli toccava camminare sui remi logorandosi la schiena». La soglia di indefinito, aperta dal flusso di desideri, è ricondotta nel solco di una resa mimetica congruente al mondo narrato. L'asimmetria ideativa, «andava a spasso sul mare [...] logorandosi la schiena», affidata ad

un'opposizione metaforica, trasmette punti di collisione interna a logiche del naturalismo.

Se «l'andare a spasso» è stilema straniante rispetto all'aspra vita dei pescatori, la posizione incipitaria del sintagma, segnala come esso sia cifra del nucleo inventivo del capitolo. Un asse di mobilità e mutevolezza intorno al quale ruotano piani tematici e formali disposti in andamento circolare. Parole chiave che alludono al sistema di variazioni e riprese messo in opera in queste pagine, evocano aspetti irregolari nell'ambito di *tranches de vie* verosimili. Il registro linguistico, a prevalente tasso di oralità popolare, aderente al reale, presenta innovative miscele: l'andamento mimetico svela fili retorici -anafore, metafore, antitesi-, parole di ascendenza letteraria, cesellature semantiche dotate di sovrasensi. Si attiva un campo di correlazioni che rinsalda la rete narrativa e simbolica del capitolo, segnato in chiusura, non casualmente, dalle parole di don Giammaria che borbotta: «- Bella razza di uomini nuovi, come quel 'Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest'ora pel paese!» (Cecco: 214).

L'alternanza cammino / stasi , mare / terra, si annoda all'oscillazione costante di piacere e dovere, norme e libertà. In questo spazio ideativo si profila il motivo, già tutto moderno, del *diverso*, del non idoneo alle strutture sociali ed economiche dominanti, che connota le pagine successive del romanzo. Nel solco di un progetto narrativo, quello dei *Malavoglia*, teso all'indagine degli smarrimenti indotti dalla «vaga bramosia dell'ignoto», dall'«accorgersi che non si sta bene e che si potrebbe star meglio» (Cecco: 11), il personaggio di 'Ntoni, segnato da tensione centrifuga, oltre che emblema della «bramosia dell'ignoto», è figura di alterità non conforme all'ambiente in cui si muove. Una sorta di snodo tra paradigmi naturalistici e processi di erosione narrativa, oltre il velo della mimèsi.

2. La densità ideativa della dialettica piacere *vs* dovere, convenzioni *vs* diversità, sicurezza *vs* rischio, alimenta e connota tutto il capitolo. L'immagine antitetica, presente nella sequenza iniziale, «andare a spasso» *vs* «logorarsi la schiena», si rivela essere il filo metonimico con cui viene tessuto l'orbito tematico e stilistico. In tal senso non è difficile individuare segni di tensione oppositiva anche nella sequenza in cui si narra delle avventure in mare della *Provvidenza*, motivate da esigenze economiche, ma alimentate da un segreto piacere di libertà di padron 'Ntoni, da una spinta di diversità rispetto alle «tante barche che spazzavano il mare colla scopa».

La Provvidenza si avventurava spesso al largo, così vecchia e rattoppata com'era, per amore di quel po' di pesca, ora che nel paese c'erano tante barche che spazzavano il mare colla scopa. Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone,

e l'orizzonte tutto irto di punte nere al levante, si vedeva sempre la vela della Provvidenza come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color piombo, e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere e padron 'Ntoni rispondeva che andava a cercarsi il pane, e quando i sugheri scomparivano ad uno ad uno, nel mare lungo che era verde come l'erba, e le casucce di Trezza sembravano una macchia bianca, tanto erano lontane, e intorno a loro non c'era che acqua, si metteva a chiacchierare coi nipoti dalla contentezza, che poi alla sera la Longa e tutti gli altri li avrebbero aspettati sulla riva, quando vedevano la vela far capolino tra i faraglioni. (Cecco: 173)

La prospettiva narrativa, dotata di obiettivo realistico, porta in chiaro, con sorvegliata tensione, frammenti di pensieri ed emozioni del personaggio, che profilano un disegno aperto e acquistano singolare colore espressivo per effetto del lavoro stilistico dello scrittore. Non si può non pensare a quanto scriveva Verga all'amico Capuana, in una lettera del marzo 1879: «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 a essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (Raya 1984: 80). Nella figurazione delle avventure della *Provvidenza*, l'angolo visuale del narratore, dato dalla lontananza, è analogo a quello distanziante assunto dallo scrittore. Criterio poetico formalizzato già, in modi soggettivi, in *Fantasticheria*, per poi approdare al registro referenziale di altre novelle. Nella sequenza proposta, la lontananza è lo schermo visibile su cui proiettare il rapporto che lo scrittore instaura con il testo in costruzione. La narrazione delle uscite avventurose della *Provvidenza*, in prevalenza transitiva, non soltanto incorpora rifrazioni sentimentali, che alludono a percorsi non uniformi di libertà e piacere del protagonista, ma accoglie livelli metanarrativi.

In tal senso l'avventurarsi del peschereccio al largo, ben oltre le rotte di sicurezza, rispettate da altri pescatori, è certo immagine dell'ardimento dell'anziano patriarca dei Malavoglia, della volontà di riconquistare parte della sicurezza economica perduta -in piena conformità al contesto di appartenenza e alle spietate leggi che ne regolano le dinamiche-, e in più si fa segno di un percorso letterario sperimentale. Oltre i dettagli realistici della descrizione, la scrittura comunica un'idea di auto-rappresentazione. Sembra che l'autore, in complice sintonia con padron 'Ntoni, voglia suggerire al lettore il suo intento narrativo di avventurarsi al largo, lontano da estetiche normative rigide, verso spazi fertili di nuove potenzialità espressive. E che di queste si possa dialogare con amici e sodali, in analogia immaginativa al «chiacchierare contento» di padron 'Ntoni coi nipoti, al rientro della pesca azzardata. Peraltro, l'inclinazione di Verga a figurare i movimenti ideativi della

propria scrittura, trova conferma nell'introduzione a *Nedda*, oltre che in *Fantasticheria*.

Muoversi oltre le rotte consuete del romanzo, anche quello naturalista zoliano, coincide, nei *Malavoglia*, con un progetto teso a figurare, entro le maglie di un narrare referenziale, la circolazione sfuggente del non visibile, del non lineare annidato nel reale e nell'animo degli individui. Per tal via il montaggio di forma lunga e breve, nelle varie tipologie di favole, leggende, miti, proverbi, modi teatrali, si rivela idoneo a profilare –nell'ambito di una vicenda analizzata con lenti naturalistiche – frammentazioni del verosimile, traiettorie svasate, non chiuse da criteri deterministici. Lo statuto conciso della novella, nel laboratorio inventivo di Verga, – è noto – risulta spazio privilegiato ove disporre tensioni ideative, ibridazioni formali, sul metro di un realismo insofferente a rigori normativi. E non si può certo dimenticare che il nucleo del romanzo è costituito dal bozzetto marinaresco *Padron 'Ntoni*. L'energia stilistica della forma breve connota un romanzo ove struttura e scrittura si articolano sulla correlazione di superficie e profondità, continuo e discontinuo. Profonda densità inventiva nell'opera verghiana, ha anche il tema del mare, come ci ricorda il titolo iniziale, la *Marea*, pensato per l'intero ciclo narrativo dei *Vinti*. La forza simbolica dell'elemento equoreo allude ad eventi fenomenici, accadimenti umani, e consente di figurare itinerari narrativi possibili, non ancora nelle contraddizioni interiori, ma nei contrasti oggettivi del vivere.

3. Il tema del mare e della navigazione audace riformula spunti di lunga memoria letteraria classica e moderna, da Omero a Virgilio, da Dante a Foscolo e Baudelaire. Il *topos* della tempesta, entro il sistema di analogie che qualifica il capitolo X, instaura simmetrie e differenze con altri momenti e luoghi del romanzo, in cui la navigazione si lega ad esiti drammatici: il capitolo III in cui naufraga la *Provvidenza* con Bastianazzo e il capitolo IX in cui si narra della scomparsa di Luca, una "morte per acqua" – direbbe Eliot – nel corso della battaglia di Lissa.

A differenza dei capitoli in cui il racconto del naufragio è affidato al coro degli abitanti di Trezza, nel decimo la bufera e il rischio crescente di essere travolti dal mare sono rappresentati nel loro svolgimento. La narrazione iniziale delle uscite in mare della *Provvidenza* con felici ritorni e abbondanti carichi di pesca, contiene segnali che preludono al cambiamento drammatico. «A quel gioco di disperati si arrischiava la vita per qualche rotolo di pesce». All'efficacia della rappresentazione coopera la disposizione di uno statuto formale segnato dalla *brevitas*: l'atto unico, attivo e fertile nel laboratorio inventivo di Verga. La barca dei *Malavoglia* si trasforma da elemento narrativo in moderna scena teatrale e allegorica.

Ma a quel giuoco da disperati si arrischiava la vita per qualche rotolo di pesce, e una volta i Malavoglia furono a un pelo di rimettercela tutti la pelle, per amore del guadagno, come Bastianazzo, mentre erano all'altezza dell'Agnone, verso sera, e il cielo era tanto fosco che non si vedeva più nemmeno l'Etna, e il vento soffiava a ondate che pareva avesse la parola.

– Brutto tempo! diceva padron 'Ntoni. Il vento oggi gira peggio della testa di una fraschetta, e il mare ha la faccia come quella di Piedipapera quando vuol farvi qualche brutto tiro.

Il mare era del colore della sciara, sebbene il sole non fosse ancora tramontato, e di tratto in tratto bolliva tutt'intorno come una pentola.

– Adesso i gabbiani devono essere tutti a dormire; osservò Alessi.

– A quest'ora avrebbero dovuto accendere il faro di Catania, disse 'Ntoni, ma non si vede niente.

[...] 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.

– Giù la vela! Giù la vela! Gridò padron 'Ntoni. Taglia! Taglia subito! [...] 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. Ad un tratto la vela cadde tutta d'un pezzo, tanto era tesa, e 'Ntoni la raccolse in un lampo e l'ammainò stretta.

– Il mestiere lo sai come tuo padre, gli disse il nonno, e sei Malavoglia anche tu. [...]

– Il remo! Gridò 'Ntoni, forza nel tuo remo Alessi!

[...] La barca scricchiolava sotto lo sforzo poderoso di quel paio di braccia. [...]

– Adesso dove siamo? Domandò 'Ntoni dopo un altro bel pezzo col fiato ai denti dalla stanchezza.

– Nelle mani di Dio, rispose il nonno...

– La vela! ordinò padron 'Ntoni, il timone al vento verso greco, e poi alla volontà di Dio. Il vento contrastava forte la manovra, ma in cinque minuti la vela fu spiegata, e la Provvidenza cominciò a balzare sulla cima delle onde, piegata da un lato come un uccello ferito. I Malavoglia si tenevano tutti da un lato, afferrati alla sponda, in quel momento nessuno fiatava, perché quando il mare parla in quel modo non si ha coraggio di aprire bocca....

– *A dritta! Gridò padron 'Ntoni, a dritta! Non è il fanale del molo. Andiamo sugli scogli. Serra! serra!*

– *Non posso serrare [...] la scotta è bagnata. Il coltello Alessi, il coltello.*

– *Taglia, taglia, presto. [...]*

Allora si udì una voce che gridava: – Ahi! come di uno che stesse per morire.

– *Chi è ? chi è che grida? domandava 'Ntoni, aiutandosi coi denti e col coltello a tagliare le rilinghe della vela, la quale era caduta coll'antenna sulla barca e copriva ogni cosa [...]. La barca si raddrizzò, ma padron 'Ntoni non si raddrizzò lui, e non rispondeva più [...]. Nonno, nonno gridava anche Alessi [...]. Mentre la barca saltava in aria e si inabissava.*

– *Ah ! san Francesco di Paola. Ahh! san Francesco benedetto! strillavano i due ragazzi, ora che non sapevano più che fare. San Francesco misericordioso li udì...e stese il suo mantello sotto la Provvidenza, giusto quando stava per spaccarsi come un guscio di noce sullo scoglio dei colombi, sotto la guardiola della dogana [...]. (Cecco: 177-183)*

La narrazione della tempesta articolata, con *vis* drammaturgica, dettagli concreti, rapidi cambiamenti di scena, intense e variegata tonalità espressive. Si delinea una dialettica drammatica, conforme all'ambiente e ai profili dei personaggi in azione, tra individuo e natura, realtà e mistero, vita e morte. Come nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, la tempesta ha i tratti del *locus horridus* dominato dalla potenza dei fenomeni naturali, implica una situazione estrema, al confine di noto e ignoto. Lo spazio-tempo della bufera, oltre che scenario di azioni e discorsi legati al contingente, è luogo punteggiato da silenzi e avvertimenti di mistero sul senso dell'esistere, fili traslucidi di prossime allegorie 'vuote'. Il documento umano accoglie forme di alterità. Desideri e timori in rapido slittamento, atmosfere sospese, collisioni di eventi e percezioni, diventano segni di una scrittura prossima a modi intransitivi.

Se la memoria autobiografica offre all'autore materiali di luoghi, figure, aspetti del reale da elaborare per la sequenza narrativa, la memoria letteraria sostiene l'articolazione epico-lirica della scena, e il lavoro formale conferisce valenze critiche e allegoriche. I tre personaggi, nonno e nipoti, nel corso della tempesta, rimodulano tratti omerici, angolati in rapporto ai diversi caratteri in scena, e ad un tempo figurano smarrimenti sulla soglia del moderno. L'azzardo del vecchio padron 'Ntoni, che spinge il peschereccio al largo per motivi economici, giustificato dalla conoscenza delle leggi naturali, rinvia ad una *metis* dell'eroe greco, non priva di *hybris*: la sfida al consueto. La narrazione allude a fratture sottili, non ricomponibili, che segnano il destino del personaggio. Il giovane 'Ntoni possiede forza fisica e tecnica, conosce le manovre della navigazione, come alcuni compagni di Ulisse, ma non sa orientarsi nel pericolo. Le sue azioni nel corso della tempesta, pur se com-

petenti, confermano il profilo di un personaggio indifeso, non eroico né tragico, ma prigioniero degli eventi, in anticipo significativo su incertezze novecentesche. Il più piccolo, Alessi, incarna una *curiositas* viva verso i fenomeni naturali da sapere interpretare. In più, la sua adesione agli affetti, alla tradizione familiare come scelta, si carica di significati simbolici funzionali al successivo percorso narrativo del personaggio, prefigura il suo compito di ricostruzione della casa.

4. Superato il rischio del naufragio, il *focus* della macchina narrativa ruota dal mare alla terra ferma, si sofferma su voci e punti di vista degli abitanti di Trezza, connotati da privati interessi economici. Così nelle parole di alcune figure femminili, la Mangiacarrubbe e la Zuppidda che «cianciano» sulle vicende dei Malavoglia, la drammaticità del possibile naufragio si piega in traiettorie svasate, in cui affiora il dominio della dimensione economica su quella umana. Per tal via, il rischio di naufragio, sempre presente nella vita dei pescatori, è derubricato ad ostacolo per possibili matrimoni. Inoltre, trascurando del tutto l'azione in mare di nonno e nipoti, la donna attribuisce il fortunato epilogo all'intervento di don Michele.

La Zuppidda e la Mangiacarrubbe [...] cianciavano davanti alla porta, colle mani sotto il grembiule.

– *Già quel mestiere lì è fatto in tal modo, e si finisce col lasciarci la pelle. Una che mariti la figlia con gente di mare, diceva la Zuppidda, un giorno o l'altro se la vede tornare a casa vedova, e cogli orfani per giunta, ché se non fosse stato per don Michele, dei Malavoglia quella notte non restava nemmeno la semenza.* (Cecco: 185)

Nel discorso della Zuppidda, disposto sul metro dell'oralità popolare, compare un dettaglio semantico che ha l'effetto di un uncino espressivo per il lettore e conferma il lavoro letterario dell'autore nella costruzione del testo. Il lemma *semenza* di autorevole ascendenza dantesca, evocativo di epica audacia e tragico esito, (*Inf.* XXVI, 118), posto in clausola di un discorso quotidiano, intriso di carica dissacrante, si fa segno di stridore linguistico e della funzione straniante assunta dalla parola. Esprime la distanza incolmabile, non priva di risvolti parodici, del punto di vista della Zuppidda, che ignora la complessità della vicenda, evidenziata dalla scrittura dell'autore, e chiude il discorso con sbrigativa sicurezza, striata di effetti comici, «non restava nemmeno la semenza». La costruzione testuale, con la *mise en abyme* di un evento drammatico, porta in evidenza la struttura policentrica della narrazione. Ad essa, con mirata strategia formale, si correla l'articolazione di registri eterogenei: popolari e letterari, discorsivi e allusivi, con cui erodere l'uniformità del linguaggio e dei livelli di senso.

5. Dopo il pericolo di morte di padron Ntoni, a seguito del trauma alla testa subito nel corso della tempesta, la dialettica piacere/ dovere torna ad essere orientata sul giovane Ntoni, figurando linee svasate, tracciati inconclusi, segni di trasformazione.

'Ntoni, poveretto, finché c'era stato bisogno, era corso di qua e di là senza fiato e s'era strappati i capelli anche lui. Adesso che il nonno stava meglio, girandolava pel paese, colle mani sotto le ascelle, aspettando che potessero portare un'altra volta la Provvidenza da mastro Zuppiddu per rabberciarla; e andava all'osteria a far quattro chiacchiere, giacché non ci aveva un soldo in tasca, ... Quando gli pagavano poi qualche bicchiere di vino, se la prendeva con don Michele, che gli aveva rubata l'innamorata e andava ogni sera a parlare colla Barbara [...]

– *Ma sangue di Giuda! non mi chiamo 'Ntoni Malavoglia, se non mi taglio questo corno, sangue di Giuda! (Cecco: 194)*

Anche in queste sequenze, a conferma delle valenze metaforiche e metonimiche, espresse, nella prima parte del capitolo, dal sintagma dell'«andare a spasso», si ritrova un'espressione che richiama quella di apertura del capitolo; «Adesso che il nonno stava meglio, *girandolava* pel paese» Il cambiamento del verbo, quasi una variazione sull'asse ideativo del movimento, accompagna il passaggio dalla prima alla seconda parte accentuando l'idea di un muoversi a caso, senza meta, di un divagare ai margini della comunità con irrequietezza crescente, altro sintomo della modernità letteraria incipiente

6. La descrizione-narrazione della convalescenza del nonno rimodula e figura il nucleo inventivo del capitolo ruotante sull'oscillazione mare / terra; movimento / stasi; obblighi / desideri, con una angolazione del *focus* narrativo su ambienti e figure del paese, senza che venga meno la forza ideativa del movimento. L'articolazione del narrato, in analogia al prevalere reale e simbolico dell'elemento terra, sembra incrementare piani di trasparenza oggettiva di luoghi e comportamenti; la scrittura indugia sui dettagli, su stili mimetici di azioni e discorsi dei personaggi. È interessante osservare come la ripresa dell'anziano patriarca sia segnata, con una cesellatura semantica variata, dal verbo *girandolare* usato, nella sequenza precedente, per indicare gli spostamenti casuali del giovane 'Ntoni.

Il nonno ora stava meglio, e lo mettevano sull'uscio, al sole, ...che sembrava un morto resuscitato, tanto che la gente andava a vederlo per curiosità; ... Ora che non aveva altro da fare aveva imparato a conoscere le galline ad una ad una, e stava a vedere quello che facevano, e passava il tempo ad ascoltare le voci dei vicini. Poi se ne stava a vedere l'ombra delle case che si allungava; e quando non c'era più il sole sulla

porta lo mettevano contro il muro dirimpetto, ch'egli somigliava al cane di mastro Turi, il quale cercava il sole, per sdraiarsi. [...]

– Facciamo come le formiche, diceva padron 'Ntoni; e ogni giorno contava i denari, e andava a girandolare davanti la casa del nespolo, a guardare in alto, colle mani dietro la schiena. La porta era chiusa, i passerì cinguettavano sul tetto, e la vite si dondolava adagio sulla finestra. Il vecchio si arrampicava sul muro dell'orto, dove ci avevano seminate delle cipolle che facevano come un mare di pennacchi bianchi, e poi correva dietro allo zio Crocifisso, per dirgli cento volte, – Sapete, zio Crocifisso, se giungiamo a mettere insieme quei denari della casa, dovete venderla a noi, perché è sempre stata dei Malavoglia; «ad ogni uccello il suo nido è bello» e desidero morire dove sono nato...e desidero morire dove son nato. «Beato chi muore nel proprio letto». (Cecco: 202-203)

A differenza del nipote, il movimento del nonno ha uno scopo e una meta precisa: il desiderio di tornare alla sua Itaca, riconquistare la «casa del nespolo», la cui vista suscita nostalgiche emozioni, attiva perfino una sosta riflessiva sui ritmi dell'esistere. Il nascere e il morire nella stessa casa, la bellezza e la memoria affettiva, se pur luoghi fondanti per il protagonista, appaiono insidiati da timori indefiniti, da un imprevedibile fluire degli eventi, veicolati dal modulo sintattico di un'ipotetica, «se giungiamo a mettere insieme i denari della casa». Il dubbio prefigura per l'anziano protagonista un destino di esilio, di lontananza radicale dalla casa e dagli affetti. L'antico paradigma omerico del *nostos* alla terra natia, non più frequentabile, si smaglia in punti non prevedibili, che avanzano sulla scena letteraria con l'increspatura di un'ipotesi.

7. Il capitolo X si chiude con una scena corale di bisticci e scontri verbali tra i diversi abitanti del paese che ha i timbri di un'antica commedia rusticale, in cui l'alterco è dovuto ad una disputa insanabile e parodica sulle diverse procedure di salatura delle acciughe, tra metodi antichi e nuove tecniche. Agli occhi del lettore si presenta una scena realistica e irridente, che ha al centro un nucleo ideologico, sociale e letterario, fertile di ulteriori sviluppi, nel giro pochi decenni, il contrasto tra vecchio e nuovo. Il ricorso a moduli teatrali, dopo la scena drammatica della tempesta di mare, implica uno spostamento verso modi e timbri del comico.

Per tutto il paese non si vedeva altro che della gente colle reti in collo, e donne sedute sulla soglia a pestare i mattoni...non si parlava d'altro che di sardelle e di salamoia, perfino nella spezieria dove aggiustavano il mondo a modo loro; e don Franco voleva insegnare una maniera nuova di di salare le acciughe, che l'aveva letta nei libri. Come gli ridevano in faccia, si metteva a gridare: – Bestie che siete! E volete il pro-

gresso! E volete la repubblica!- La gente gli voltava le spalle, e lo piantava a strepitare come un pazzo. Da che mondo è mondo le acciughe si son fatte col sale e coi mattoni pesti. [...] Don Franco predicava che senza uomini nuovi non si faceva nulla, ed era inutile andare a cercare i pezzi grossi, come padron Cipolla, il quale [...] ci aveva il fatto suo...oppure come massaro Filippo il quale non pensava ad altro che alle sue chiuse e alle sue vigne [...]. – Gente vecchia! – conchiudeva don Franco colla barba in aria. Al giorno d'oggi ci vogliono gli uomini nuovi...- Adesso manderemo dal fornaciaio per farli fare apposta. – [...] rispondeva don Gianmaria. [...] Sapeva solo che don Gianmaria se n'era andato facendosi la croce per la piazza, e borbottando: – Bella razza d'uomini nuovi, come quel 'Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest'ora pel paese! (Cecco: 209-210)

Il dispositivo narrativo, simile ad una macchina cinematografica, da un campo largo orientato sulle dispute del paese, stringe gradualmente verso un solo personaggio cui è affidata, con un efficace primo piano, la battuta in *explicit*: « – Bella razza d'uomini nuovi, come quel 'Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest'ora pel paese!». Le parole di don Gianmaria riprendono il filo semantico metaforico, l'«andare a spasso», con cui il capitolo si era aperto, e nel chiudere la struttura ad anello di questo segmento narrativo, aprono a movimenti indefiniti e marginali, alludono al percorso centrifugo del protagonista.

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016.
- A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana*, (dir. da A. Asor Rosa), *Le Opere 3. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877.
- *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1974.
- N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza 1982.
- R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, Roma, Carocci 2022.
- G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i «piani del racconto»*, in ID., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier 1962.
- G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1972;
- G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989.
- G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi 1977.
- R. LUPERINI, *Giovanni Verga: saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019.
- R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti 1990.
- A. MANGANARO, *Verga*, Catania, Bonanno editore 2011.
- G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia»*

- e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988.
- P.L. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016.
 - G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.
 - L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1966.
 - L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero 1976.
 - G. TELLINI, *L'invenzione della realtà*, Pisa, Nistri Lischi 1993.
 - G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988;
 - G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1980.
 - G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO XI

a cura di Felice Rappazzo

1. *Andare, venire, partire, tornare, lasciare, restare*; e infine *fuggire*: sono questi i principali verbi di movimento le cui occorrenze segnano il capitolo XI, in maniera più o meno intensa ma costante. È il capitolo delle partenze reali o simboliche, desiderate o rifiutate, compiute o incompiute, provvisorie o definitive: recursivamente, l'intero capitolo è costellato di espressioni appartenenti a questo campo semantico; recursivamente, proprio come i motivi nella tradizione musicale classico-romantica, e tuttavia disposte a costruire un reticolo semantico, ossia un tema. Vi sono presenti anche ritorni sia pur provvisori, naturalmente, come quello dei due marinai spendaccioni oggetto d'invidia e di riflessioni da parte di 'Ntoni.

Il capitolo presenta in sintesi due movimenti, e tempi, reciproci e antagonisti, che ne costituiscono una fra le principali caratterizzazioni: quello circolare e quello lineare: il *rimanere* (o muoversi tutt'intorno) contro il *partire*, l'allontanarsi; il tempo statico dell'idillio e quello dinamico e precario della modernità.

Entrambi i movimenti hanno a loro volta una doppia connotazione: l'una positiva, l'altra negativa. Per quanto riguarda il movimento (e il tempo) circolare, il positivo sta nel permanere, nella profondità dell'esperienza del luogo; quello negativo nell'immobilismo, nella passività, che preludono all'impotenza nevrotica e al disadattamento sociale. A sua volta il movimento lineare, il *partire*, ha il sé l'altra faccia positiva dell'esperienza, quella del confronto col vasto mondo, dell'apertura alle possibilità meno prevedibili; mentre il polo negativo sta nel rischio dell'inconcludenza, del perdersi. Qui i «segni» cari a Lotman sono congiunti con le riflessioni sull'esperienza di cui è stato maestro Walter Benjamin, in particolare nel saggio *Il narratore*.

Affrontare un capitolo dei *Malavoglia* secondo un criterio affine al *close reading* è insomma un'opportunità (e ciò non ha bisogno di spiegazioni) e

un rischio: quest'ultimo consiste nel dover dapprima avviare e alla fine troncarsi bruscamente, prima ancora della trama e dei rimandi tematici, quel tessuto, quel reticolo verbale e allusivo, quel non detto ma presupposto che ne costituisce il fascino e l'ostacolo. Sicché, a proposito del romanzo, finiva paradossalmente per aver involontaria ragione un critico di quei giorni che poco apprezzava Verga, ossia Edoardo Scarfoglio: «pare tutta una gran tirata monoritma, rotta qua e là da versi tronchi e da pause inaspettate» (Scarfoglio 1990). Ma Scarfoglio (che per la verità utilizza nella sua recensione pezzi di quella già stesa per le *Novelle rusticane*), oltre a segnalare così le componenti liriche e tragiche del romanzo, aggiunge qualcosa di più, ritenendo un grave difetto formale quello che per noi è una grande innovazione non solo dello stile, ma anche della costruzione della trama romanzesca: «Egli [...] fa uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo risibile spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato» (Scarfoglio 1990). Proprio così, e lo sappiamo. Il racconto è parlato: questo significa che è il dialogo, diretto o indiretto, denso di rimandi e di ellissi, a stratificare pagina dopo pagina tanto la successione degli eventi quanto la costruzione dei «caratteri» e delle relazioni fra personaggi, e perfino la scala dei valori e l'analisi sociale. Lo vediamo per tutto il romanzo, lo ritroveremo anche in questa lettura, nella quale tuttavia non potrò, in questa occasione, per la scelta di selezionare alcuni aspetti tematici, che alludere a questo sistema formale; e d'altro canto mi sforzerò di non fare riferimento al sistema-chiave, ben noto, dell'impersonalità.

Dividerò così il capitolo in varie sequenze, nelle quali riporto alcuni frammenti del testo, talvolta giustificate da svolte discretamente evidenti, mentre in altri casi la suddivisione potrebbe apparire arbitraria e legata a nuclei tematici. È tuttavia un rischio da correre.

2. Il capitolo, e dunque la prima sequenza, si apre con una breve presentazione di 'Ntoni, colto mentre, inquieto e insoddisfatto (ma questo lo sappiamo e ce lo confermeremo subito dopo), sta «andando a gironi per paese», enunciato che riprende quello sul quale si conclude il precedente cap. X nelle parole di don Gianmaria: «quel 'Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest'ora pel paese» (Cecco: 214); un sistema di riprese e variazioni, che s'incontra in molti casi interni ai capitoli e, più significativamente, in altri che collegano un capitolo all'altro, che conferiscono alla prosasticità distesa del testo narrativo un carattere più da *romance* che da *novel*. Il lettore potrebbe esser richiamato, senza eccessive forzature, alla costruzione frantumata della successione dei Canti dell'*Orlando furioso*.

Ripartiamo dall'*incipit* del capitolo:

Una volta 'Ntoni Malavoglia, andando gironi pel paese, aveva visto due giovanotti che s'erano imbarcati qualche anno prima a Riposto, a cercar 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. (Cecco: 215)

I due fortunati marinai spendaccioni sono oggetto dell'invidia del giovane pescatore, che ha parzialmente conosciuto, durante la leva a Napoli, un mondo cittadino che gli appare dorato; affascinato soprattutto dalla facilità di spendere dei due reduci, rientrati da 'vincitori' e dai fazzoletti di seta che vengono fuori magicamente dalle loro tasche, 'Ntoni aggiunge: «Hanno visto mezzo mondo, dice, che Trezza ed Aci Castello messe insieme, sono nulla in paragone. Questo l'ho visto anch'io» (Cecco: 214). Ma non dobbiamo farci distrarre dal risentimento di 'Ntoni. L'*incipit* ci dice qualcosa di ancor più significativo quando annota che i due, imbarcatisi a Riposto qualche anno prima, ritornavano da Trieste o da Alessandria d'Egitto, «*insomma da lontano*». E le due città vengono evocate nell'ultimo capitolo, quando si accenna all'estremo viaggio di Padron 'Ntoni. Il lettore, anche quello attento e consapevole, farà presto ad annotare mentalmente e quasi inconsciamente che la vicenda dei due è favolosamente ricostruita dalla voce popolare, poco informata di dettagli storico-geografici, ma farà bene a scorrere qualche rigo per soffermarsi su questa annotazione del nonno, che sembra aver seguito un suo pensiero, e anche, va da sé, sulla sintetica e straniante risposta della nuora:

– È c'è stato anche il nonno di Cipolla, aggiunse padron 'Ntoni, ed è in quei paesi là che s'è fatto ricco. Ma non è più tornato a Trezza, e mandò solo i denari ai figliuoli.

– Poveretto! Disse Maruzza. (Cecco: 216)

Padron 'Ntoni ne sa dunque qualcosa di più della voce popolare, fondendo in un rigo un dato sociale e storico (il farsi ricco e mandare i denari ai figli), ed uno etico (il non ritornare mai più). La straordinaria arte del taglio e dell'ellissi, che Verga padroneggia soprattutto nelle novelle, giustificherà e perdonerà a questo punto una digressione piuttosto ampia, utile, credo, a cogliere la duplice strategia della scrittura di Verga, e il tasso di reticenza che la tiene in piedi. Trieste e Alessandria d'Egitto possono sembrare tipici luoghi favolosi, sfumati nei contorni, destituiti di fondamenti reali e concreti. Il lettore di Verga sa bene che la coscienza dei suoi personaggi 'umili' (valga tanto per le novelle quanto per *I Malavoglia*; e parzialmente anche per il *Mastro-don*

Gesualdo) si muove solo entro un orizzonte quotidiano poverissimo di riferimenti alla Grande Storia. Ma non è così, non del tutto almeno. I riferimenti a luoghi e mondi diversi sono sì riassorbiti in un orizzonte conoscitivo indeterminato, lontano dalla immutabile ripetizione della sopravvivenza quotidiana e dalla sua ritualità, e per questo appaiono ‘fiabeschi’ (non a caso, e lo vedremo fra breve, una digressione narrativa ci riconurrà entro questo orizzonte, per un breve tratto); ma si basano su una concreta e materiale esperienza “di popolo” che Verga pone magistralmente tra parentesi, quasi rimovendola. Trieste e Alessandria d’Egitto, quel mondo «lontano» da cui ritornano i due marinai, non sono indicazioni casuali e anzi hanno un forte e concreto legame con il mondo dei Malavoglia. La prima città è da tempo il porto commerciale di riferimento, per il Mediterraneo, dell’Impero austro-ungarico, politicamente e dinasticamente legato, fino alla sua fine, alla Sicilia e in genere al Regno Borbonico (Ferdinando II sposa Maria Teresa di Lorena-Teschén, mentre il nonno Ferdinando IV aveva sposato Maria Carolina d’Austria, figlia dell’imperatrice Maria Teresa e sorella, quindi, di Maria Antonietta di Francia), e i rapporti fra la grande città asburgica e i porti di Catania e Riposto sono attivi ancora a lungo, con piccole ma vivaci colonie commerciali austriache e ungheresi nell’isola. Quanto ad Alessandria d’Egitto, essa è ben più di un lontano e mitico riferimento culturale; non è l’antica grande città di Alessandro Magno, un tempo in rapporti intensissimi con Siracusa; è qualcosa di più attuale e concreto: l’Egitto era, al tempo dei Malavoglia, una fra le mete più importanti della emigrazione italiana. È nota una prima ondata migratoria del nuovo Stato proprio a partire dagli anni Settanta, e le riforme modernizzatrici già avviate a partire dai primi decenni dell’Ottocento da Mohammed Ali, viceré d’Egitto per l’Impero Ottomano, già sotto protettorato inglese, avevano richiamato medici, tecnici, archeologi e artigiani dall’Italia settentrionale, soprattutto dopo la repressione dei moti del 1820-21 e del 1831. I successori di Mohammed, Said Pascià e Ismail Pascià, avevano proseguito e intensificato tali politiche, soprattutto dopo l’avvio dei lavori per il canale di Suez, iniziatisi nel 1859. Oltre a tecnici e a quadri intellettuali, sono adesso lavoratori e maestranze meridionali ad emigrare, da Campania, Puglia, Calabria e Sicilia. Insomma, nelle stringatissime righe di Verga si nasconde un processo sociale e pullula un mondo vitale e sofferente a un tempo, da una parte incapace anche solo di conoscere a fondo il destino che lo sta investendo (da qui la dimensione fiabesca delle poche frasi riportate), e dall’altra tuttavia in grado di percepire che il vecchio mondo è già ribollente di novità inquietanti. Padron ’Ntoni sa che il nonno di padron Fortunato Cippolla, di fatto suo antagonista, più giovane, si è fatto ricco «in quei paesi là», anche se probabilmente non sa esattamente a quali paesi riferirsi. Ed apre una breccia ulteriore, involontariamente, nella mente già turbata e incerta di

'Ntoni, già orientato alla fuga e già sollecitato dai denari e dai fazzoletti di seta esibiti dai marinai ritornati 'vincitori' dall'esperienza – egli pensa – cittadina. S'introduce, insomma, il tema ricorrente che possiamo definire in termini culturali come 'spatriare', e in termini storico-sociali come 'emigrazione', fenomeno che, dopo l'Unità d'Italia, ha inizio quasi subito, e che rimanda anche emotivamente al personale mondo dell'autore.

Si apre insomma un sordo conflitto fra il giovane e il resto della comunità, e da questo punto in avanti si apre decisamente quello che, ormai, è accettato come il «romanzo di 'Ntoni». Lo scontro, sotterraneo, è soprattutto con il nonno, va da sé, ma anche con la madre, Maruzza la Longa, che in questo capitolo ha il suo più ampio e infelice spazio romanzesco. Ciò avviene mentre la piccola comunità familiare allargata è impegnata nelle operazioni che seguono la salatura delle acciughe. Si tratta dunque di un momento tipico dell'*idillio*, una scenetta connotata positivamente, ma, come sappiamo, ingannevole. Si chiacchiera e si raccontano storielle e indovinelli, ma il conflitto sotterraneo e la dura realtà ne corrode l'autenticità e l'illusorietà, così come il mondo moderno corrode e ribalta il sistema sociale postfeudale. L'*idillio* del resto allude a un'età dell'oro sempre evocata e mai presumibilmente esistita, alla quale Verga palesamente non crede, ma che evidentemente ha in sé una carica, più che rievocativa, utopistica e proiettata verso il futuro, come ha annotato una vasta e varia letteratura antropologica.

Mentre si chiacchiera e si lavora 'Ntoni è sempre più rabbuiato, pensando ai forestieri arricchiti; e «sua madre lo guardava come se gli leggesse nella testa» (Cecco: 217). Ma entriamo adesso in una scena nella scena, apparentemente digressiva, in realtà focale: quella in cui la cugina Anna, uno dei pochi personaggi positivi e 'buoni' del romanzo (e non a caso è qui protagonista), racconta la fiaba-apologo, proiezione del desiderio, del «figlio di re di corona», su cui ha posto la sua attenzione, più volte, Andrea Mangano, dal quale ho tratto lo spunto e al quale rimando, com'è giusto, per aver messo in luce l'importanza di questo passo:

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

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

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

– Come compar Alfio Mosca, disse la Nunziata. Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più.

– La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla; rispose 'Ntoni; e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla.

– Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote. Non è vero, Mara? Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro. Lo so anch'io che il mondo va così, e non abbiamo diritto di lagnarcene. Voi, perché non vi siete innamorato di mia figlia, invece d'innamorarvi della Barbara che è gialla come il zafferano? Perché la Zuppidda aveva il fatto suo; non è vero? E quando la disgrazia vi ha fatto perdere il fatto vostro, a voi altri, è naturale che la Barbara v'avesse a piantare. (Cecco: 217-218)

La natura, sia pur illusoria, di 'idillio' di questo passo, richiama quasi di necessità una pagina di Bachtin, che sembra descriverla quasi punto per punto. Ecco quanto scrive lo studioso russo in un passo del suo *Estetica e romanzo*:

L'idillio familiare allo stato puro non s'incontra quasi mai, ma, unito a quello dei lavori campestri, ha un grandissimo significato. Qui si raggiunge la massima vicinanza al tempo folclorico, qui si svelano nel modo più pieno gli antichi vicinati ed è possibile la più grande realistica. Questo idillio, infatti, si orienta non su una vita pastorale convenzionale e in tal modo del tutto inesistente, bensì sulla vita reale dell'agricoltore nell'ambito della società feudale o postfeudale, anche se questa vita in vario grado è idealizzata e sublimata (il grado di questa idealizzazione è assai diverso). Di particolare importanza è il carattere lavorativo di questo idillio (già nelle Georgiche di Virgilio); il momento del lavoro agricolo crea il legame e la comunanza reale dei fenomeni della natura e degli eventi della vita umana (a differenza del legame metaforico nell'idillio amoroso); inoltre è particolarmente importante che il lavoro agricolo trasfiguri tutti i momenti della vita quotidiana, li privi del loro meschino carattere privato, puramente di consumo, e li renda eventi essenziali della vita. Così, si mangia il prodotto creato dal proprio lavoro; esso è legato alle immagini del processo produttivo e in esso (nel prodotto) permangono realmente il sole, la terra, la pioggia (e non come legame metaforico). Così, anche il vino è immerso nel processo della sua coltivazione e produzione e la sua degustazione è inseparabile dalle feste legate ai cicli agricoli. Il mangiare e il bere hanno, nell'idillio, un carattere sociale o – il più delle volte – un carattere familiare: mangiando s'incontrano le generazioni, le età. (Bachtin: 231)

I sogni di felicità che la cugina Anna compie a vantaggio della figlia Mara sono, in realtà «i desideri immutabili dolorosi / che mordono il cuore nei sogni», come leggiamo in una bellissima ed enigmatica poesia di Franco Fortini, apparsa postuma fra gli inediti, che reca il titolo, baudelairiano, *Reversibilità*. Vi si legge il rapporto che lega indissolubilmente la vita quotidiana e individuale, privata, e i grandi sconvolgimenti, nel tempo e nello spazio, della storia pubblica e universale: i privati «desideri» e quelli sociali e universali sono, per Fortini, sotto il segno della reciprocità e della reversibilità; l'esperienza minima delle genti meccaniche e di piccol'affare e quella della Storia si riflettono l'una nell'altra (non a caso l'eroe eponimo di questo testo è il filosofo Anassagora, al quale è attribuita l'idea delle «omeomerie»). Che quelle della cugina siano illusioni lo sanno tutti, e 'Ntoni sgarbatamente vi irride. Anche la cugina Anna, del resto, lo sa, e aggiunge con rassegnato realismo che la figlia lavora alacremente per costruirsi un piccolo corredo: «Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro». Così i sogni e i desideri si riducono al mondo del possibile, per non dire che si dissolvono, nelle poche battute che seguono l'apologo.

3. Nel seguito della scena, e poi nella seconda sezione del capitolo, 'Ntoni in qualche modo esce allo scoperto e manifesta apertamente la sua voglia di partire. La disputa si restringe ai familiari, ed è il nonno, ovviamente, ad affrontare il nipote, incalzato poi dalla madre e dalla sorella Mena. I toni non si alzano troppo, ma la sostanza del conflitto rimane e si chiarisce, come vedremo fra poco. Lasciamo che esso maturi, e frattanto facciamo un passo indietro, in direzione, diciamo così, materialistica. Nella poetica di Verga agisce la consapevolezza di una catastrofe sociale, o meglio di un permanente bradisismo che è null'altro che la lunga marginalità e miseria delle classi contadine, specie del Mezzogiorno (ma non solo), della precarietà e del sopruso. La modernità (e nella fattispecie il processo unitario, su cui Verga all'altezza dei *Malavoglia* sembra nutrire qualche delusione non di superficie) non è altro che il passaggio da una modalità all'altra dell'oppressione, e *I Malavoglia* si muovono in questo spazio. Toccherà poi al *Mastro-don Gesualdo* andare a ritroso in questa ricerca, anche storica. Se leggiamo alla luce dell'insieme il periodo iniziale del romanzo, ci accorgiamo che l'enunciato «Un tempo i *Malavoglia* erano stati...» definisce una catastrofe già avvenuta da tempo, che si sposta progressivamente fino al presente e che sta per concludersi nel suo ultimo segmento, all'epoca del passaggio dal regno borbonico a quello unitario: gli ultimi rappresentanti di una ramificata famiglia (in realtà dobbiamo subito comprendere che si tratta di una formazione sociale più ampia e complessa, potremmo dire tribale piuttosto che familiare, legata

a una fase di produzione per la sopravvivenza) non possono certo sottrarsi al destino dell'«essere stati» e dunque dall'essere travolti dalla nota fiumana del progresso. Nessuna ricomposizione sarà possibile. E dietro le inquietudini di 'Ntoni ci sta, fra l'altro, la percezione ancora indeterminata di un'altra concreta catastrofe, quella, appunto, della prima «grande migrazione» di massa dall'Italia (la storiografia così la definisce, ed essa è dovuta soprattutto alla crisi agraria che segna l'Italia settentrionale, dunque non solo il Mezzogiorno) verso l'estero, Europa e Americhe soprattutto ma, come abbiamo visto, anche Paesi meno noti. Lo 'spatriare' è dunque un peso sociale che le spalle del giovane marinaio devono sopportare, in aggiunta alla sua irrequietudine per il benessere. Ostinato, a un tempo lucido e cieco in questa sua scelta, 'Ntoni non ne disconosce certo, sia pure nell'orizzonte limitato della sua consapevolezza, gli aspetti di crisi e di incertezza, e da qui nasce, con la ricchezza ambivalente del personaggio, anche il suo disturbo comportamentale e psicologico: messo di fronte a una scelta comunque problematica (rimanere, come le note ostriche, o come il nonno o la sorella Mena, attaccati allo scoglio del piccolo mondo, ora che esso si rivela tutt'altro che protettivo; o affrontare i marosi dell'inquietante gran mondo, appena assaggiato e illusoriamente vissuto?), 'Ntoni non può che rispondere da disadattato, paralizzato dall'incertezza nevrotica: dopo il suo inglorioso ritorno, pochi mesi dopo, e nel successivo capitolo, diventerà un individuo, diremmo oggi, *borderline*, per trasformarsi, infine, in un consapevole vagabondo, in un vero e proprio, permanente esule.

4. Ma andiamo adesso ad un altro frammento, che rafforza e articola il tema già sopra elaborato; di fronte alla crescente contestazione del nonno, che evoca i dolori della madre (una sorta di Maria Addolorata, come ci ha già spiegato il narratore), 'Ntoni dapprima vien fuori con una frase terribile, di evidente ascendenza biblica: – Mia madre ... Era meglio che non mi avessi partorito, mia madre! –; alla quale il nonno risponde alla lettera per le rime. Segue poi questa sequenza, a mio avviso cruciale, almeno nell'ordine dei problemi che pongo in questa occasione:

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

Padron 'Ntoni spalancò tanto d'occhi, e andava ruminando quelle parole, come per poterle mandar giù. – Ricchi! diceva, ricchi! e che faremo quando saremo ricchi?

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

– Va, va a starci tu in città. Per me io voglio morire dove son nato; – e pensando alla casa dove era nato, e che non era più sua si lasciò cadere la testa sul petto. – Tu sei un ragazzo, e non lo sai!... non lo sai!... Vedrai cos'è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più dalla tua finestra!... Lo vedrai! te lo dico io che son vecchio!

Il poveraccio tossiva che pareva soffocasse, col dorso curvo, e dimenava tristamente il capo: –«Ad ogni uccello, suo nido è bello». Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene.

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

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

In conclusione 'Ntoni si mise a piangere come un bambino, perché in fondo quel ragazzo il cuore ce l'aveva buono come il pane; ma il giorno dopo tornò da capo. (Cecco: 220-222)

«Vedrai cos'è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più dalla tua finestra»; e ancora: «e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono»; così il nonno. Nell'ultima frase, si noti, non è 'Ntoni a conoscere, sasso per sasso il paese, ma sono – per paradosso solo apparente – proprio i sassi del paese a conoscere 'Ntoni. E non si tratta certo

dell'unico caso in cui si attiva questo paradosso. Al cap. VI, ad esempio, è proprio 'Ntoni, al riprendere il lavoro, a dire: «Questa marina qui mi conosce»; e compar Alfio, sul finire dell'VII capitolo, mentre si accinge a un piccolo espatrio, andare a lavorare alla Bicocca, si confida con Mena: «Sarei rimasto qui, che fino i muri mi conoscono»; e perfino il trasferimento forzato dalla casa del nespolo a quella presa in affitto, nel successivo capitolo, è presa come uno 'spatriare', alla lettera, e la casa, e i suoi oggetti, sembra salutare i suoi abituali abitanti. Entriamo così in un territorio antropologico (che per la verità attraversa tutto il racconto) che ho potuto toccare attraverso una parziale lettura dell'ultimo grande lavoro di Ernesto De Martino, in realtà una somma di appunti non del tutto elaborati, di recente riediti in nuova forma da Einaudi, e che merita una ben più approfondita considerazione anche in relazione al mondo dei Malavoglia. Ma basti il frammento, che – mi sono accorto – è piuttosto noto. L'opera è *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*; il frammento è richiamato di solito con il nome di «Il campanile di Marcellinara». Eccolo:

Ricordo un tramonto percorrendo in auto una strada della Calabria. Non eravamo sicuri del nostro itinerario e fu per noi di grande sollievo incontrare un vecchio pastore. Fermammo l'auto e gli chiedemmo le notizie che desideravamo, e poiché le sue indicazioni erano tutt'altro che chiare gli offrimmo di salire in auto per accompagnarci sino al bivio giusto, a pochi chilometri di distanza: poi lo avremmo riportato al punto in cui lo avevamo incontrato. Salì in auto con qualche diffidenza, come se temesse una insidia, e la sua diffidenza si andò via via tramutando in angoscia, perché ora, dal finestrino cui sempre guardava, aveva perduto la vista del campanile di Marcellinara, punto di riferimento del suo estremamente circoscritto spazio domestico. Per quel campanile scomparso, il povero vecchio si sentiva completamente spaesato: e solo a fatica potemmo condurlo sino al bivio giusto e ottenere quel che ci occorreva sapere. Lo riportammo poi indietro in fretta, secondo l'accordo: e sempre stava con la testa fuori del finestrino, scrutando l'orizzonte, per veder riapparire il campanile di Marcellinara: finché quando finalmente lo vide, il suo volto si distese e il suo vecchio cuore si andò pacificando, come per la riconquista di una «patria perduta». Giunti al punto dell'incontro, si precipitò fuori dall'auto senza neppure attendere che fosse completamente ferma, e scomparendo selvaggiamente senza salutarci, ormai fuori della tragica avventura che lo aveva strappato allo spazio esistenziale del campanile di Marcellinara. Anche gli astronauti, da quel che se ne dice, possono patire di angoscia quando viaggiano negli spazi, quando perdono nel silenzio cosmico il rapporto con quel «campanile di Marcellinara» che è il pianeta terra, e il mondo degli uomini: e parlano, parlano senza interruzione con i terricoli, non soltanto per informarli del loro viaggio, ma per non perdere «il senso della loro terra». (De Martino 2019)

Il campanile di Marcellinara è, insomma – così è stato definito – una sorta di *axis mundi*, la cui perdita è, per De Martino, una apocalisse, nel doppio significato che ha questo termine: catastrofe e rivelazione; e il grande studioso non si limita certo a questo esempio, collegando nelle sue indagini e nelle sue riflessioni la dimensione collettiva della «crisi» e quella individuale del disturbo psichico. Del resto l'aspetto simbolico del campanile, rappresentazione anche visiva della patria/matria, è più che ovvio. Mi viene in mente un esempio storico non del tutto assodato, ma significativo: nella lunghissima guerra contro i cattivi Sassoni il buon Carlo Magno non si limitò a trucidare qualche migliaio di nemici, ma fedè abbattere il grande Irminsùl, o forse i molti piccoli Irminsùl distribuiti nei villaggi, l'albero o pilastro ligneo totemico, proiettato verso l'alto, che rappresentava la divinità e l'identità per quel popolo. Come il pastore calabrese quasi cent'anni dopo, così Padron 'Ntoni – soprattutto lui, ma in realtà tutti i membri della famiglia e della comunità – vede lentamente corrodarsi fino a distruggersi quest'asse, questo riferimento stabile e imprescindibile, nell'abbandono del paese da parte di 'Ntoni, dopo la morte di Bastianazzo e di Luca. Si tratta di una ripresa dell'ideale dell'ostrica, certo, ma fortemente amplificata e arricchita se ci si muove dall'abbozzo di *Fantasticheria* alla elaborazione complessa del romanzo. Il conflitto fra piccolo mondo e gran mondo, fra esperienza confinata e verticale ed esperienza orizzontale e tendenzialmente infinita, è stata elaborata dalla grande letteratura del Sette-Ottocento (si pensi a Gretchen nel *Faust* di Goethe, o anche al *Wilhelm Meister*; o a molti romanzi di Balzac e Stendhal e in parte della classica narrativa ottocentesca) prosegue e si articola molecolarmente, in modo molto meno scenografico ma non meno drammatico, anche nei *Malavoglia*. Il tratto che adesso leggiamo è, di fatto, una prosecuzione dell'elaborazione familiare del problema posto da 'Ntoni, questa volta affidata al dialogo fra madre e figlio:

Ella aveva il viso tutto bagnato; ma non si accorgeva che piangesse, e le pareva di averci davanti agli occhi suo figlio Luca, e suo marito, quando se n'erano andati e non s'erano più visti.

– Così non ti vedrò più! gli diceva. – Ora la casa va vuotandosi a poco a poco; e quando se ne andrà anche quel povero vecchio di tuo nonno, in mano di chi resteranno quei poveri orfanelli? Ah! Maria Addolorata!

Ella se lo teneva abbracciato, colla testa sul petto, quasi il suo ragazzo volesse scappare subito; e l'andava tastando sulle spalle e per la faccia colle mani tremanti. Allora 'Ntoni non ne poté più, e si mise a baciarla e a parlarle colla bocca nella bocca.

– No! no! non partirò se non volete voi! Guardate! Non mi dite così, non mi dite! Bene, seguirò a fare come l'asino di compare Mosca, che quando non ne può più di tirare la carretta lo butteranno a crepare in un fosso. Siete contenta ora? Ma non

piangete più così! Lo vedete il nonno come si è arrabattato tutta la vita? ed ora che è vecchio si arrabatta ancora come se fosse il primo giorno, a tirarsi fuori dal pantano! Ecco come siamo destinati!

– E tu credi che dei guai non ne abbiano tutti? «Ogni buco ha il suo chiodo, chi l’ha vecchio e chi l’ha nuovo!». Guarda padron Cipolla che corre dietro il suo Brasi, perché non vada a buttare il ben di Dio, pel quale ha sudato e lavorato tutta la vita, nel grembiule della Vespa! E massaro Filippo, così ricco com’è, che guarda il cielo, e recita avemarie per la sua vigna ad ogni nuvola che passa! E lo zio Crocifisso che si leva il pan di bocca per mettere da parte i soldi, ed è sempre a litigare con questo e con quello! E tu credi che quei due marinai forestieri non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case?... 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 tutti qua 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 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.

’Ntoni, da quel giorno innanzi, non parlò più di diventar ricco, e rinunziò alla partenza, ché la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po’ triste, seduto sulla soglia dell’uscio; e la povera donna era davvero così pallida, stanca, e disfatta, quel momento in cui non aveva nulla da fare, e si metteva a sedere anche lei, colle mani in mano, e il dorso diggià curvo come quello del suocero, che stringeva il cuore.

Ma non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l’uno e ora l’altro. (Cecco: 224-226)

La Longa vive il possibile distacco di ’Ntoni in modo meno agonistico, più privato di certo, ma ancor più drammatico rispetto al suocero. Si ricordi la sua battuta, appena accennata («Poveretto!»), alla ricostruzione, da parte di quest’ultimo, della permanente emigrazione del nonno di padron Cipolla, mai più ritornato. La sfera affettiva e familiare ha il primato rispetto a quella, soprattutto sociale e culturale, di Padron ’Ntoni. Si tratta pur sempre di una madre, nell’universo verghiano, di una custode delle tradizioni affettive (e sappiamo dalle lettere dell’autore quanto spazio autobiografico si possa intravedere in passi del genere). E il suo accorato discorrere col figlio, il provvisorio averla vinta sul desiderio di ’Ntoni di tentare l’avventura, ha caratteri altri rispetto a quelli che abbiamo già letto sopra. Val la pena rileggere e va-

lutare l'ultimo tratto del discorso rivolto al figlio, nel frammento appena citato: «Allora non ti basterà il cuore di lasciare il paese dove sei nato e cresciuto, e dove i tuoi morti saranno sotterrati sotto quel marmo, davanti all'altare dell'Addolorata [...]».

5. In un capitolo segnato, come dicevo in apertura, dal movimento (andare e venire, soffermarsi brevemente, ripartire in circolo e così via), lo spazio assegnato alla Longa è quello di resistere nella conservazione del già noto (in ciò è simile al suocero e alla figlia Mena) ed anche, quando ogni tentativo di questo genere si dimostri impraticabile, quello dello sparire, quasi a rimuovere l'ostacolo culturale segnato dalla sua presenza: «Dopo che io sarò sottoterra [...] allora vattene dove vuoi», aveva appena detto al figlio; illudendosi tuttavia che questo evento avrebbe potuto trattenerlo per sempre. L'andare sottoterra, il morire, è anche questa rimozione dell'ostacolo. Le due situazioni, quella privata e quella culturale sono perfettamente sovrapponibili. Seguiamo nel testo la sorte della Longa, una sorta di novella interna al romanzo, concitata e segnata da una componente comica pur nella sua tragica *brevitas*; alla morte della Longa riserviamo due frammenti, da leggere in continuità. Ecco il primo:

A Catania c'era il colèra, sicché ognuno che potesse scappava di qua e di là, pei villaggi e le campagne vicine. Allora a Trezza e ad Ognina, era venuta la provvidenza, con tutti quei forestieri che spendevano. Ma i rigattieri torcevano il muso, se si parlava di vendere una dozzina di barilotti d'acciughe, e dicevano che i denari erano scomparsi, per la paura del colèra. — Che non ne mangia più acciughe la gente? — diceva loro Piedipapera. Ma a padron 'Ntoni, e a chi ne aveva da vendere, per conchiudere il negozio, diceva invece che col colèra la gente non voleva guastarsi lo stomaco con le acciughe, e simili porcherie; piuttosto mangiava pasta e carne; perciò bisognava chiudere gli occhi, ed essere correnti pel prezzo. Questa non ce l'avevano messa nel conto i Malavoglia! Quindi per non andare indietro a mo' dei gamberi, la Longa andava a portare le ova e il pane fresco di qua e di là per le casine dei forestieri, mentre gli uomini erano in mare, e così si faceva qualche soldo. Ma bisognava guardarsi bene dai cattivi incontri, e non accettare nemmeno una presa di tabacco da chi non si conosceva! Andando per la strada bisognava camminare nel bel mezzo, e lontano dai muri, dove si correva rischio di acciapparsi mille porcherie; e badare di non mettersi a sedere sui sassi, o lungo i muricciuoli. La Longa una volta, mentre tornava da Aci Castello, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su quelle quattro pietre lisce messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla capelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sco-

nosciuto, il quale pareva stanco anche lui, poveraccio, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria che sembrava olio. Insomma ci cascò anche lei; prese il colera e tornò a casa che non ne poteva più, gialla come un voto della Madonna, e colle occhiaie nere; talché la Mena che era sola in casa, si mise a piangere al solo vederla, e la Lia corse a cogliere dell'erba santa, e delle foglie di malva. Mena tremava come una fronda, mentre faceva il letto; eppure l'ammalata, seduta sulla scranna, stanca morta, col viso giallo e le occhiaie nere, badava a dirle: – Non è nulla, non vi spaventate: quando mi sarò messa in letto ogni cosa passerà, – e cercava di aiutare anche lei, ma ad ogni momento le mancavano le forze, e tornava a sedersi.

– Vergine santa! balbettava Mena. Vergine santa! E gli uomini che sono in mare!
– Lia si sfogava a piangere.

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 entrava dalla finestra, pallida come la morta, la quale aveva il viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere. Ma pure Mena non si stancava di baciarla nella bocca, e parlarle, come se potesse sentirla. 'Ntoni si picchiava il petto singhiozzando: – O mamma! che ve ne siete andata prima di me! e volevo lasciarvi! – Alessi non se la levò più davanti agli occhi, la sua mamma, con quei capelli bianchi, e quel viso giallo e affilato come un coltello, nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui.

Sul tardi vennero a pigliarsi la Longa in fretta e in furia, e nessuno pensò a fare la visita del morto; che ciascuno pensava alla pelle, e lo stesso don Giammaria rimase sulla soglia, quando spruzzò l'acqua santa coll'aspersorio, tenendo raccolta e sollevata la tonaca di san Francesco, – da vero frate egoista che era! – predicava lo speziale. (Cecco: 226-229)

L'universo culturale, ma in primo luogo quello materiale, rappresentato nel romanzo è privo di mediazioni. Lo vediamo costantemente nelle posizioni che oppongono il nonno e il nipote: rigidamente e irrazionalmente conservatrici e rituali quelle di Padron 'Ntoni che si nasconde nella recitazione dei proverbi, illusorie e fantasmatiche quelle di 'Ntoni; e come sappiamo, saranno ripetitive e passive nel caso di Mena, un folle salto nel buio quelle di Lia. La scelta è figlia di necessità, o di rassegnazione, perfino d'inerzia, ma nella situazione data della famiglia marinara è certamente un azzardo, una privazione di libertà, e apportatrice, in tutti i personaggi, di disturbi comportamentali e di rigidità psichica che è un segno di debolezza e non di forza, un limite e non una risorsa. La morte della Longa avviene entro un sistema di riferimento culturale 'primitivo' e segnato da superstizioni: e come potrebbe essere diversamente? Il colera è una ricorrente catastrofe sanitaria di cui Verga ci dà, come sappiamo, diverse rappresentazioni. Quello, gravissimo, del 1837 è stimolo a dure rivolte sociali nell'isola, e costitui-

sce il non detto (o meglio l'appena accennato) del *Mastro-don Gesualdo*. Ma anche negli anni fra il 1865 e il 1868 l'epidemia attraversa l'Italia e soprattutto il Mezzogiorno. Il comportamento fatalistico ed irrazionale del popolo non è altro, in fondo, che lo specchio deformato dell'incapacità di affrontarlo da parte della classe dirigente. Come al solito Verga lega sapientemente, nella sua visione *d'en bas*, la consapevolezza indistinta e la percezione 'magica' dei subalterni, con venature comiche, con una base duramente realistica, che non è dichiarata e che fa da sfondo. Credo tuttavia che sia necessario riconoscere anche, in certi passi dello scrittore, l'apparire di una dimensione in cui appare un ritorno, non tanto del rimosso quanto del non-elaborato, o se si vuole una permanenza irriducibile che entra a far parte della specifica vicenda narrata ma anche della storia umana: quel che chiamiamo «arcaico», non riconducibile a categorie più raffinate ed elaborate dalla cultura, un quid di viscerale, di corporeo, di umbilicale di fronte al quale anche Freud, dallo studio del sogno fino alla sua più tarda elaborazione, sembra volere, o dovere, ritrarre la sua volontà interpretativa. Così mi pare di dover spiegare la duplice dimensione, tragica e comica, della morte della Longa, qualcosa che il razionalismo materialistico di Verga si rifiuta di accettare; e che sarà invece accolto dalla rappresentazione critica del Modernismo. Ma questa è poco più, o forse poco meno, di una suggestione.

6. A proposito di permanenza dell'identico come tratto culturale che segna la comunità del villaggio, sia pur dentro una lenta ma irreversibile catastrofe sociale, è anche il momento di valorizzare lo spazio che si ritaglia, in questo capitolo, la figura di Mena, fra i personaggi dei *Malavoglia* probabilmente il più patetico, ma anche il più irritante, agli occhi dei "moderni", per il suo accettare e rivendicare un destino di rinunce, non solo quelle derivanti dalle fatiche del lavoro, ma soprattutto quella della "vita" che, fino all'ultimo, avrebbe potuto essere accanto all'amato compar Alfio, spesso evocato (e anche in questo capitolo, dalle immaginazioni di Nunziata, che vedremo nel frammento che segue) dal rumore del carro del vicino, o di qualunque altro carro, segno di vicinanza e lontananza, e ancora del partire e del ritornare, o dell'andare in giro. Il suo carattere e il suo ruolo sono tratteggiati, come sappiamo, con i consueti brevi tratti allusivi lungo l'intero corso del romanzo, ma da qui in poi la ragazza sembra diventare il personaggio per eccellenza antagonista a 'Ntoni (e ovviamente a Lia), erede culturale del nonno e della madre. La sua è una sorta di «tragedia»; utilizzo questo termine nel suo significato generico, che comprende però alcuni elementi che caratterizzano la tragedia classica, in particolare l'irriducibilità del conflitto e la responsabilità degli eventi che 'ritornano' come colpa e pena in capo alla

vittima (va appena detto che penso qui alla sintesi di Peter Szondi, *Sul tragico*). Il conservatorismo «patriarcale» (spero di usare appropriatamente questo aggettivo, oggi a mio avviso abusato e utilizzato per tutte le circostanze, anche quelle derivanti proprio dalla scomparsa di questo mondo) si rivela, nel caso della ragazza, non solo come sofferenza inespressa, ma anche e soprattutto come atrofia, ossia come mancata percezione e rivendicazione delle proprie esigenze e possibilità: il clan familiare e tribale l'ha vinta sull'individualità. Sebbene personaggi femminili del genere siano ben presenti nell'universo del romanzo ottocentesco (*Eugénie Grandet*, per ricorrere al solito Balzac ben presente in Verga, ne è l'esempio che viene immediatamente alla mente), credo che qui lo scrittore faccia un passo in avanti, anticipando in certo modo una sensibilità novecentesca volta a individuare gli aspetti e le figure larvali dell'esistenza, figure figlie tanto dell'arretratezza quanto della resistenza alle trasformazioni sociali. Il culmine della sua accettata rinuncia è certamente nel capitolo finale, ma, dalla morte della madre, Mena acquisirà con decisione il ruolo di capro espiatorio, ma anche di nuovo e inedito 'capo di casa'. Lo si vede immediatamente dopo la morte della Longa:

[...]

Per un pezzo non aprirono più l'uscio, dopo che ne 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. Le comari da lontano domandavano come fosse accaduta la disgrazia; ché comare Maruzza c'era capitata una delle prime. E quando passava don Michele o qualcun altro di quelli che mangiavano il pane del re, e portavano il berretto col gallone, li guardavano cogli occhi lustri, e correvano a chiudersi in casa. Nel paese era un gran squallore, e per le strade non si vedevano nemmeno le galline; 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 tarì al mese che gli davano di bidello comunale, e temeva che gli facessero la festa come tirapièdi del governo.

Adesso don Michele era padrone della strada, dacché Pizzuto, don Silvestro, e tutti gli altri erano andati a rintanarsi come conigli, e non c'era che lui a passeggiare davanti all'uscio chiuso della Zuppidda. Peccato che lo vedessero soltanto i Malavoglia, i quali adesso non avevano più nulla da perdere, e perciò se ne stavano a vedere chi passava, seduti sulla soglia, immobili, e col mento in mano. Don Michele per non perdere la sua gita, guardava la Sant'Agata, ora che tutti gli altri usci erano chiusi; e lo faceva anche per far vedere a quel ragazzaccio di 'Ntoni che lui non aveva paura di nessuno al mondo. E poi la Mena, così pallida, pareva tutta Sant'Agata davvero; e la sorellina, con quel fazzoletto nero, cominciava a farsi una bella ragazzina anche lei.

Alla povera Mena pareva che tutt'a un tratto le fossero caduti venti anni sulla schiena. Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di doverla tenere sotto le ali come una chiocchia, e di averci tutta la casa sulle spalle. S'era abituata a rimaner sola colla sorellina, quando gli uomini andavano in mare, e a stare con quel lettuccio vuoto sempre dinanzi agli occhi. Se non aveva nulla da fare, si metteva a sedere colle mani in mano, guardando quel lettuccio vuoto, e allora sentiva che la mamma l'aveva lasciata davvero; e quando dicevano nella strada: – È morta la tale; è morta la tal'altra; pensava –Anche così hanno sentito dire – È morta la Longa! – la quale l'aveva lasciata sola con quella povera orfanella che aveva il fazzoletto nero come lei.

La Nunziata, o la cugina Anna, venivano di tanto in tanto, col passo leggero e il viso lungo, senza dir nulla; e si mettevano sulla porta a guardar la strada deserta, colle mani sotto il grembiule. Quelli che tornavano dal mare andavano in fretta, guardinghi, colle reti in collo, e i carri non si fermavano nemmeno all'osteria.

Chissà dove andava il carro di compar Alfio? e se in quel momento moriva di colera buttato dietro una siepe, quel poveretto che non ci aveva nessuno al mondo? Passava anche qualche volta Piedipapera, con una faccia di affamato, guardandosi intorno; o lo zio Crocifisso, che ci aveva la sua roba di qua e di là, e andava a toccare il polso ai suoi debitori, ché se morivano gli rubavano il debito. Il viatico andava anch'esso di fretta, nelle mani di don Giammaria, colla sottana rimboccata, e un ragazzo scalzo che suonava il campanello, perché mastro Cirino non si vedeva più. Quel campanello, nelle strade deserte, dove non passava nemmeno un cane, e perfino don Franco teneva chiusa metà della sua porta, faceva stringere il cuore.

La sola persona che si vedesse andare di qua e di là giorno e notte, era la Locca, coi capelli bianchi e arruffati, che si metteva a sedere davanti alla casa del nespolo, o aspettava le barche alla riva, e nemmeno il colera la voleva, poveretta. (Cecco: 230-232)

L'ultimo capoverso del frammento appena citato mette in scena un ulteriore personaggio a suo modo 'tragico': la Locca. Pochi dubbi possono aversi sul significato di questo soprannome, che si rivela chiaramente un ispanismo: è una matta, la matta del villaggio. L'ostinazione irragionevole e ripetitiva ne è la caratteristica, e non a caso Verga rinuncia a costruirne un ritratto, sia pur sintetico, per presentarla sempre di sfuggita, di sbieco, quasi sulla soglia d'ingresso del narrabile. Si tratta di un altro esempio di atrofia, ma in questo caso non troviamo nel personaggio alcuna rinuncia, perché prevale decisamente l'aspetto di larva, di potenzialità meramente vitale totalmente inespressa: un po' come Cirino lo scimunito in *Malaria*. Estranea, o quasi, al sociale, la larva sembra tuttavia un segnale di necessità, un indicatore del limite inferiore del rappresentabile, ma anche un monito alla dimensione della civiltà. Sebbene anch'essa inscritta nell'ordine sociale del villaggio marinaro, la Locca sembra sottrarsi alle sue logiche, a qualunque lo-

gica delle relazioni umane che eccedano la nuda, e brutta, immediatezza vitale. Anche Nunziata si presenta come un margine sociale, anzi come un estremo margine: e tuttavia essa entra nelle dinamiche, le costruisce con la sua forza – per l'appunto – socializzante, come sapremo anche dal seguito del romanzo. Ma non possiamo cancellare dalla nostra memoria la frase, ripetuta tre volte, quasi ritualmente, che troviamo alla fine del capitolo, quando la ragazza commenta, quasi interiormente, la partenza di 'Ntoni, caratterizzandola dunque, sulla base della sua esperienza, come un abbandono definitivo: «– Così se ne è andato mio padre». Di fronte a questo enunciato gli astanti tacciono. Mirabile conclusione epigrammatica del capitolo, che si riconnette al suo inizio e alla plurima e ossessiva ripetizione del motivo del “partire” che lo caratterizza. Ogni partenza, come la morte, è senza ritorno. Ma leggiamo il finale:

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

— Dalla casa del nespolo non posso passarci pi  — diceva quando stava a sedere accanto al nonno, — me la sento nella gola, e mi soffoca, dopo tante cose che sono avvenute dacch  l'abbiamo lasciata!

E mentre preparava la roba del fratello, piangeva come se non dovesse vederlo pi . Infine, quando ogni cosa fu in ordine, il nonno chiam  il suo ragazzo per fargli l'ultima predica, e dargli gli ultimi consigli per quando sarebbe stato solo, che avrebbe dovuto far capitale soltanto della sua testa, e non avrebbe avuti accanto i suoi di casa per dirgli come doveva fare, o per disperarsi insieme; e gli diede anche un po' di denaro, caso mai ne avesse bisogno, e il suo tabarro foderato di pelle, ch  oramai lui era vecchio, e non gli serviva pi .

I ragazzi vedendo il fratello maggiore affaccendarsi nei preparativi della partenza, gli andavano dietro pian piano per la casa, e non osavano dirgli pi  nulla, come fosse diggi  un estraneo.

– Cos  se ne   andato mio padre, – disse infine la Nunziata la quale era andata a dirgli addio anche lei, e stava sull'uscio. Nessuno allora parl  pi .

Le vicine venivano ad una ad una a salutare compare 'Ntoni, e poi stettero ad aspettarlo sulla strada per vederlo partire. Egli indugiava col fagotto sulle spalle, e le scarpe in mano, come all'ultimo momento gli fossero venute meno il cuore e le gambe tutt'a un tratto. E guardava di qua e di l  per stamparsi la casa e il paese, ogni cosa in mente, e aveva la faccia sconvolta come gli altri. Il nonno prese il suo bastone per accompagnarlo sino alla citt , e la Mena in un cantuccio piangeva cheta cheta. – Via! diceva 'Ntoni, ors , via! Vado per tornare alla fin fine! e sono tornato un'altra volta

da soldato. – Poi, dopo ch'ebbe baciata Mena e la Lia, e salutate le comari, si mosse per andarsene, e Mena gli corse dietro colle braccia aperte singhiozzando ad alta voce, quasi fuori di sé, e dicendogli: – Ora che dirà la mamma? ora che dirà la mamma? – Come se la mamma avesse potuto vedere e parlare. Ma ripeteva quello che le era rimasto più fitto nella mente, quando 'Ntoni aveva detto un'altra volta di voler andarsene, e aveva vista la mamma piangere ogni notte, che all'indomani trovava il lenzuolo tutto fradicio, nel rifare il letto:

– Addio, 'Ntoni! gli gridò dietro Alessi facendosi coraggio, come il fratello era già lontano; e allora la Lia cominciò a strillare. – Così se n'è andato mio padre, disse infine la Nunziata, la quale era rimasta sulla porta.

'Ntoni si voltò prima di scantonare dalla strada del Nero, cogli occhi lagrimosi anche lui, e fece un saluto colla mano. Mena allora chiuse l'uscio, e andò a sedersi in un angolo insieme alla Lia, la quale piangeva a voce alta. – Ora ne manca un altro della casa! disse lei. E se fossimo nella casa del nespolo parrebbe vuota come una chiesa.

Come se ne andavano ad uno ad uno tutti quelli che le volevano bene, ella si sentiva davvero un pesce fuori dell'acqua. E la Nunziata, là presente, colle sue piccine in collo, tornava a dire: – Così se ne è andato mio padre. (Cecco: 234-236)

Sappiamo che i capitoli finali, a cominciare da questo XI, segnalano la necessità del cambiamento, rappresentato nella 'fuga' di 'Ntoni, che è a un tempo inevitabile, potenzialmente aperto a vari orizzonti, non necessariamente negativi, eppure segnato, in ogni caso, da una perdita irrimediabile. Il cambiamento, anche se desiderato, si presenta nella forma di «apocalisse culturale», per riprendere Ernesto De Martino. Si tratta di un tema letteralmente «tragico», se non altro nelle modalità indicate da Peter Szondi, sopra richiamato. Ma si tratta di una tragicità moderna, intesa come commiato, separazione, rinuncia al “piccolo mondo”, e, in ultima analisi, scissione. Restio a restringere il tragico a situazioni e personaggi eccezionali, Goethe – ricorda Szondi – sostiene che «il motivo fondamentale di tutte le situazioni tragiche è il commiato; [...] anche il congedo da una situazione abituale, amata, normale, provocata da una costrizione più o meno necessaria, da una violenza più o meno odiosa, è una variazione del medesimo tema». Così il tragico è ricondotto a molte situazioni della quotidianità (separazione da una persona amata, da una situazione abituale, ecc.), derubricandosi, da evento eccezionale ed esemplare riservato a grandi personaggi, a sgretolamento molecolare e progressivo di edifici culturali collettivi. Szondi aggiunge poi, brevemente, che «commiato è unità il cui unico tema è la scissione». Mi sembra importante sottolineare che tale situazione è tanto più acuta nella modernità, che rende il «commiato» un evento generalizzato e spesso rimosso indotto dalla forza cogente e dalla rapidità delle trasformazioni: un evento comune ma non per questo meno 'tragico'. Mi sembra che ci

si trovi qui, pienamente, nella situazione già iniziale dei *Malavoglia* («Un tempo i Malavoglia erano stati...»: così l'inquietante incipit) giunta a maturazione nel cap. XI, e da lì in avanti fino alla fine. Non a caso quello di 'Ntoni è un percorso conflittuale anche nell'animo del giovane protagonista; e l'angoscia e l'infelicità dei suoi familiari è, ancora per Szondi, «una variazione del medesimo tema». Sta qui, credo, una fra le essenziali linee di radicamento del romanzo nella grande tradizione dell'Ottocento, e la sua proiezione nei decenni successivi.

Riferimenti bibliografici

- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino Einaudi 1979.
- W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, Torino, Einaudi 2015.
- E. DE MARTINO, *La fin del mondo. Contributi all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi 2019.
- F. FORTINI, *Poesie inedite*, a cura di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi 1997.
- A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Leonforte, Euno 2021.
- E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Napoli, Liguori 1990.
- P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi 1996.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO XII

a cura di Rosaria Sardo

Se il capitolo XI, che ospita la cosiddetta “favola della cugina Anna”, si apriva significativamente con la formula deitticamente indefinita e fiabesca «*Una volta* ’Ntoni Malavoglia», il capitolo XII, che contiene indicatori della fine del tempo degli ideali e del precipitare di una situazione complessa, comincia con un deittico attualizzante come “*ora*”, creando un interessante contrasto col capitolo precedente.

«Padron ’Ntoni, *ora che* non gli era rimasto altri che Alessi pel governo della barca, doveva prendere a giornata qualcheduno» (Cecco: 237): proprio dal gioco pragmalinguistico tra la formula deittica «*Una volta*» del capitolo precedente e il polisemico deittico «*ora*» nasce una dicotomia che esalta l’andamento progressivamente drammatico che il romanzo prenderà dal XII capitolo in poi.

Nel capitolo XII la Provvidenza viene venduta “per un pezzo di pane”, la casa del nespolo è perduta e «Maruzza non aveva potuto morire in quella casa», i Malavoglia sono costretti ad andare a giornata e vengono esclusi da ogni trattativa matrimoniale e poi «tutt’a un tratto si venne a sapere che era tornato ’Ntoni di Padron ’Ntoni, di notte, con un bastimento catanese», ma «si vergognava a farsi vedere senza scarpe» (Cecco: 248).

Il contrasto tra «*una volta*» e «*ora*» è netto e sempre più sbiadite sono le speranze di un miglioramento della condizione della famiglia e di ciascuno dei suoi membri superstiti.

Nel suo recente saggio su *I Malavoglia e il progetto dei vinti*, Alessio Baldini parla di «narrazione immersiva dal punto di vista altrui» per quanto riguarda la specifica tecnica scrittoria adottata da Verga nel romanzo (Baldini: 115). Tale modalità narrativa costruisce una tessitura unica che conduce il lettore in *medias res* senza i filtri pragmatici che ancorano lo scritto a descrizioni specifiche in grado di disambiguare i riferimenti spazio-temporali, e che genera

un grado di coinvolgimento sensoriale simile a quello cinematografico. Tale effetto “immersivo” viene conseguito proprio grazie a una serie di scelte lessicali e pragmalinguistiche peculiari che rimandano all’assetto deittico tipico dell’oralità. A riguardo afferma Baldini:

Le espressioni iperboliche «da che mondo era mondo» e «sempre» rimandano alla memoria incerta di una comunità che ha solo una cultura orale; e l’uso iperbolico dell’avverbio «persino» si spiega con il senso della distanza di chi percorre a piedi quelle strade senza essere andato mai altrove; e così gli articoli determinativi presentano persone e cose come identificabili in modo inequivoco: «nel libro della parrocchia», «sul greto, sotto il lavatoio». E anche l’uso ripetuto di epiteti per designare cose e persone («quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch’era ammarrata [...] sotto il lavatoio») serve a evocare gli stilemi e i contenuti di una cultura popolare affidata alla memoria non scritta. Così chi legge I Malavoglia è esposto al modo di pensare e sentire dei personaggi senza che vengano offerte spiegazioni esterne a quel punto di vista. (Baldini: 102)

La «narrazione immersiva», di cui parla Baldini, trova, infatti, nei dispositivi di coesione del testo e di ellissi di elementi del testo stesso la sua piena realizzazione, con strutture che vanno dal polo dell’immediatezza a quello della distanza fino a ottenere una perfetta mediazione tra dispositivi dell’oralità primaria, quelli dell’oralità secondaria del narrato fiabesco e quelli dello scritto romanzesco. Peter Koch aveva indicato i parametri comunicativo funzionali relativi all’immediatezza e alla distanza per ogni testo, con il suo contesto e con la relativa relazione comunicativa tra mittente e destinatario. Ai parametri di immediatezza corrispondono gli indicatori di: sfera privata; interlocutore intimo; emotività forte; ancoraggio pragmatico al contesto; ancoraggio referenziale al contesto; compresenza; cooperazione comunicativa intensa; dialogo, comunicazione spontanea, libertà tematica. Viceversa, ai parametri di distanza corrispondono indicatori relativi alla sfera pubblica; all’interlocutore sconosciuto; all’emotività debole; al distacco referenziale dalla situazione e dal contesto; alla distanza spazio-temporale, con cooperazione comunicativa minima, uso di monologhi, o comunicazione preparate spesso a tema fisso (Koch 2009: 23).

In questa prospettiva, Verga per sorpassare le differenze tra interlocutore intimo e interlocutore sconosciuto adotta proprio la narrazione immersiva, che non presenta o descrive personaggi luoghi e situazioni, ma li lascia presentare da sé; per sorpassare le differenze tra emotività forte e debole adotta l’ottica da lontano e il filtraggio degli eventi non in presa diretta; per ottenere un ancoraggio pragmatico e referenziale al contesto adotta una deissi generica e fiabesca con formule quali «un tempo» e «una volta»:

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza (cap. 1); Un tempo si soleva dire «ascolta i vecchi e non la sbagli» (cap. VII); e una volta i *Malavoglia* furono a un pelo di rimettercela tutti la pelle (cap. X); Una volta 'Ntoni *Malavoglia*, andando gironi pel paese, aveva visto due giovanotti (cap. XI); *La Longa* una volta, mentre tornava da *Aci Castello*, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo (cap. XI); Una volta successe una brutta scena (cap. XIII); Una volta inventarono di fare la serenata allo zio *Crocifisso* (cap. XIII); Una volta poi don Michele tirò fuori in gran mistero un bel fazzoletto (cap. XIII); Una volta finalmente, mentre la *Santuzza* tornava dal confessarsi col rosario in mano (cap. XIII); Una volta chiamò in disparte la *Nunziata*, sotto il mandorlo (cap. XV).

La reiterazione dell'alternanza tra la formula «un tempo/una volta», nell'ambito del polo “distanza”, e il deittico polisemico “ora”, nell'ambito del polo “immediatezza”, crea una tessitura narrativa vicina all'oralità in presa diretta.

In particolare, l'uso polisemico e abbondante del deittico temporale “ora”, poco usato nella sua accezione di puntualità e più spesso adoperato come esplicativo circostanziale («Ora, quando il mare e il vento gridano insieme, non c'è cosa che faccia più paura del non udirsi rispondere alla voce che chiama», cap. X), oppure come connettivo temporale generico

Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, a motivo di quei lupini che se l'era mangiati il diavolo (cap. IV); 'Ntoni ora portava il berretto sull'orecchio (cap. VI); Ora stanno freschi! (cap. VI); Ora gli danno noia le corna, a don *Silvestro* (cap. VII); Ora vengo a romperti le corna! (cap. VII); Ora non si usano più queste cose, e i vecchi non servono a nulla (cap. VII); *La Mena* non avrà nulla da desiderare, ed ora aggiusteremo tutte le altre nostre cosucce (cap. VIII);

serve a *Verga* per creare un sapiente richiamo ai parametri di immediatezza, soprattutto col nesso “ora che”, che scandisce l'alternanza tra utopia e realtà a partire dal capitolo V

Ora poi che torna 'Ntoni da soldato, col nonno e tutti gli altri, ci aiuteremo per pagare il debito (cap. V); Ora che viene mio fratello 'Ntoni da soldato! (cap. V); Ora che ci avete in mare la *Provvidenza*, vi mariteranno con *Brasi Cipolla* (cap. VII); Ora che ci abbiamo la nostra barca, se arriviamo all'estate, coll'aiuto di Dio, lo pagheremo il debito (cap. VII); Ora che si ricominciava la canzone delle tasse (cap. VII); Ora che vi hanno messo nell'impiccio vi voltano le spalle (cap. VII); ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà d'aver chiuso anche il cuore (cap. VIII); ora che i *Malavoglia* non avevano più né re né regno (cap. IX);

ed è proprio con tale nesso che si apre il cap. XII, ricco di riprese anaforiche e di ripetizioni di parole chiave (colera; morto; Provvidenza):

Padron 'Ntoni, ora che non gli era rimasto altri che Alessi pel governo della barca, doveva prendere a giornata qualcheduno, o compare Nunzio, che era carico di figliuoli, e aveva la moglie malata, o il figlio della Locca, il quale veniva a piagnucolare dietro l'uscio che sua madre moriva di fame, e lo zio Crocifisso non voleva dargli nulla, perché il coléra l'aveva rovinato, diceva, con tanti che erano morti e gli avevano truffati i denari, talché aveva preso il coléra anche lui, ma non era morto, aggiungeva il figlio della Locca, e scuoteva il capo tristamente. — Adesso ci avremmo da mangiare, io e mia madre e tutto il parentado, se fosse morto. Siamo stati a curarlo due giorni colla Vespa, che pareva avesse ad andarsene da un momento all'altro, ma poi non è morto! Però, quel che i Malavoglia guadagnavano non bastava spesso a pagare lo zio Nunzio, o il figlio della Locca, e si doveva metter mano a quei soldi raccolti con tanta fatica per la casa del nespolo. Ogni volta che Mena andava a pigliare la calza sotto la materassa, lei e il nonno sospiravano. Il povero figlio della Locca non ci aveva colpa; avrebbe voluto farsi in quattro per guadagnarsi la sua giornata; era il pesce che non voleva farsi prendere. E quando tornavano mogi mogi, sbattendo i remi e colla vela allentata, il figlio della Locca diceva a padron 'Ntoni: — Fatemi spaccar della legna, o legar dei sarmenti; io posso lavorare sino a mezzanotte se credete, come facevo collo zio Crocifisso. Non voglio rubarvela, la giornata. 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 tanti che c'erano prima! Il meglio era vendere la Provvidenza, che non rendeva nulla, e si mangiava le giornate di compare Nunzio e del figlio della Locca; se no quei soldi della casa se ne sarebbero andati tutti a poco a poco. La Provvidenza era vecchia e aveva sempre bisogno che ci spendessero dei denari per metterle delle toppe, e farla stare a galla. Più tardi, se tornava 'Ntoni e spirava un po' di fortuna in poppa, come quando avevano messo insieme quei denari della casa, avrebbero comprato un'altra barca nuova, e l'avrebbero chiamata di nuovo la Provvidenza. La domenica andò sulla piazza a parlarne a Piedipapera, dopo la messa. Compare Tino scrollava le spalle, dimenava il capo, diceva che la Provvidenza era buona da mettere sotto la pentola. (Cecco: 237-238)

Grazie all'uso di parole chiave e di deissi generica, tipica del narrato fiascoso, Verga riesce a sganciare la narrazione dei fatti di Trezza dal contingente per proiettarli in una dimensione universale e atemporale e a conseguire parte del programma artistico tracciato con grande consapevolezza nell'introduzione ai *Malavoglia*:

Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice [...] Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente

polosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. (Cecco: 11-12)

Nel caso dei *Malavoglia*, come tutti gli studi critici hanno ampiamente dimostrato, la «forma inerente al soggetto» deve essere semplice, ovvero attingere ai moduli dell'oralità primaria e secondaria, con la sua deissi generica, la paratassi, le tematizzazioni e i fenomeni di messa in rilievo, gli *allora* e i *ma* a inizio di frase, nonché alla struttura narrativa epicicloidale del fiabesco con contenuti informativi veicolati in modo sequenziale (Cardona 1983: 40) per favorire i processi di tematizzazione e rinnovare così continuamente l'attenzione e il contatto con l'ascoltatore. In effetti la temperie culturale tardo Ottocentesca offriva ampia documentazione della narrazione primaria, ovvero quella popolare fiabesca: del 1869 sono *Le novelline di S. Stefano di Calcinaia* di De Gubernatis; del 1870 la raccolta di *Canti e racconti del popolo italiano* di Comparetti-D'Ancona; del 1871 *La novellaja fiorentina* di Imbriani; del 1872 *La novellaja milanese* sempre di Imbriani; del 1875 *Le Fiabe* di Pitrè; del 1881 le *Sessanta novelle montalesi* del Nerucci e del 1882 è la rielaborazione letteraria più completa dei moduli e stilemi fiabeschi popolari in *C'era una volta. Fiabe* di Capuana (Sardo 2017: 424-426).

L'attenzione al narrato popolare fu sicuramente di grande interesse per Verga e non solo per la ben nota messe di quei condensati di sapienza popolare che sono i proverbi (e sul tema si veda il magistrale saggio di Alfieri del 1985), ma per quelle strutture di parlato narrato che potevano fedelmente «rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere», così come osserva l'autore nella prefazione al romanzo scritta a Milano il 19 gennaio 1881 (Cecco: 13).

Il capitolo XII rappresenta un ottimo esempio di riproduzione scritta dell'oralità primaria che segue la «incremental repetition» di cui parla Cardona nel bel saggio del 1983 *Culture dell'oralità e culture della scrittura* (Cardona: 40-41), grazie a tale modalità cognitivamente efficace il discorso si riavvolge continuamente su sé stesso in spire, ma ogni spira si sposta un poco in avanti, e non ripete solo il già detto ma porta qualcosa di nuovo, in più. Di questa modalità di riproduzione dell'oralità primaria nel narrato fiabesco epicicloidale e ad incremento progressivo Verga era ben conscio e ne fa il centro di una ricerca inesausta negli anni 1876-78, anche con la consultazione di fonti demologiche (Alfieri 2016), come mostra una famosa lettera a Capuana in cui si menziona la ricerca dei repertori del Pitrè e del Rapisarda (lettera del 24 settembre 1882, in Raya 1984: 169-170).

Nel capitolo XII il primo movimento narrativo, come si è visto, è l'e-

sordio introdotto dal deittico temporale generico *ora*, il secondo è rappresentato dal dialogo tra Alessi e Nunziata, che ha una tensione progettuale corrispondente al desiderio di “fare nido” nel modo tradizionale e il terzo movimento è quello disordinatamente eversivo di 'Ntoni, che - tornato sconfitto e arrabbiato - non si arrende e si sposta dalla parte dei chiacchieroni e dei brontoloni come lo speciale e Rocco Spatu.

Altra importante strategia coesiva del capitolo, come si accennava, è la ripetizione di parole chiave. Nel caso specifico della narrazione successiva i due nuclei semantici fondamentali rimandano al campo della vendita e del matrimonio, con le decisioni conseguenti che porteranno a due catastrofi parallele, ma non concatenate: l'alienazione del secondo bene cardine della famiglia, la *Provvidenza* e, tra le trame coniugali possibili, il matrimonio d'interesse fra la Vespa e lo zio Crocifisso.

Nel primo caso la *Provvidenza* viene venduta “per un pezzo di pane”, Padron 'Ntoni non è più proprietario e lui e Alessi dovranno andare a giornata perdendo la libertà, nel secondo caso lo Zio Crocifisso perderà la sua libertà prendendo a casa la Vespa.

Nel ristretto scacchiere sociale di Trezza una mossa matrimoniale non comporta altre concatenate e il matrimonio non contempla amore, ma progresso o regresso economico e in quest'ottica la donna non decide, o se decide è aspramente criticata dalla comunità, così come accade alla Mangiacarrubbe che non aveva dote, ma «sapeva quel che doveva fare se si voleva pigliare Brasi Cipolla» (Cecco: 242):

Don Silvestro, massaro Filippo, ed anche Piedipapera, tutti, s'affrettavano a dire che padron Fortunato aveva ragione. Brasi non gli lasciava più pace, dopo che gli avevano fatto venire il pensiero di maritarlo, e correva dietro a tutte le donne come un gatto in gennaio, ch'era una sollecitudine continua pel povero padre. Ora era entrata in ballo anche la Mangiacarrubbe, la quale s'era messo in testa di pigliarselo lei, Brasi Cipolla, giacché era di chi se lo pigliava; lei almeno era una bella ragazza con tanto di spalle, e non vecchia e spelata come la Vespa. Ma la Vespa aveva la sua chiusa, e la Mangiacarrubbe non ci aveva altro che le sue trecce nere, dicevano gli altri. [...] La Mangiacarrubbe sapeva quel che doveva fare se si voleva pigliare Brasi Cipolla, ora che suo padre se l'era rimorchiato di nuovo in casa pel colera, e non andava a nascondersi più nella sciera, o per la chiusa, o dallo speciale e nella sacristia. Ella gli passava davanti lesta lesta, colle scarpette nuove; e passando si faceva urtare nel gomito, in mezzo alla folla che veniva dalla messa; oppure lo aspettava sulla porta, colle mani sul ventre, e il fazzoletto di seta in testa, e gli lasciava andare un'occhiata assassina, di quelle che rubano il cuore, e si voltava ad aggiustarsi le cocche del fazzoletto sul mento per vedere se le veniva dietro; o scappava in casa com'ei compariva in capo alla straduccia, e andava a nascondersi dietro il basilico ch'era sulla finestra, con quegli oc-

chioni neri che se lo mangiavano di nascosto. Ma se Brasi si fermava a guardarla come un bietolone, gli voltava le spalle, col mento sul petto, tutta rossa, e gli occhi bassi, masticandosi la cocca del grembiule, che ognuno se la sarebbe mangiata per pane. Infine, poichè Brasi non sapeva risolversi a mangiarsela per pane, dovette acciuffarlo lei pei capelli, e gli disse: — Sentite, compare Brasi, perchè volete togliermi la pace? Io lo so che non sono per voi. Ora è meglio che non ci passiate più di qua, perchè più vi vedo e più vorrei vedervi, e oramai son la favola del paese; la Zuppidda si mette sulla porta ogni volta che vi vede passare, e poi va a dirlo a tutti; ma farebbe meglio a tener d'occhi quella civetta di sua figlia Barbara, che l'ha ridotta come una piazza questa strada, tanta la gente che ci tira, e non va a dirlo quante volte passa e ripassa don Michele, per vedere la Barbara alla finestra. Con queste chiacchiere Brasi non si moveva più dalla straduzza, che non l'avrebbero mandato via neanche a bastonate, ed era sempre là intorno, a gironzolare colle braccia penzoloni, il naso in aria e la bocca aperta, come Giufà. (Cecco: 214-243)

La girandola dei matrimoni d'interesse, secondo la logica economico-materialista ben tratteggiata da Manganaro (2011), ha turbato i valori tradizionali di unione familiare, solidarietà amicale, adesione al ruolo di appartenenza di cui i Malavoglia sono i custodi a oltranza, almeno finché 'Ntoni partendo, vedendo il nuovo e ritornando con idee diverse, non tenterà di cambiarli frantumandoli.

La tradizione prevede ruoli precisi per le donne in età da marito e per mostrare la trasgressività del comportamento della Mangiacarrubbe, che non aveva un soldo, ma solo delle belle trecce nere, Verga fa ricorso a un proverbio sotterraneo che anima una divertente tirata diegetica. Il proverbio in questione è: *La donna a la finestra è comu la rracina nmenzu la strata*, ovvero 'facile preda dei corteggiatori' e proprio sullo stare alla finestra si imbastisce il ragionamento sulla polarità *donna alla finestra/ donna nascosta dentro casa*:

La Mangiacarrubbe dal suo canto stava alla finestra, e cambiava ogni giorno fazzoletti di seta, e collane di vetro, come una regina. — Tutto quello che aveva lo metteva alla finestra — andava dicendo la Zuppidda, e quel bietolone di Brasi prendeva tutto per oro contante, ed era imbestialito, che non aveva paura nemmeno di suo padre, se fosse venuto a prenderlo a scapaccioni. — Questa è la mano di Dio per castigar la superbia di padron Fortunato, — diceva la gente. — Per lui sarebbe stato cento volte meglio dare a suo figlio la Malavoglia, la quale almeno ci aveva quel po' di dote, e non la spendeva in fazzoletti e collane. — Mena invece non ci metteva neppure il naso alla finestra, perchè non ci stava bene, adesso che le era morta la mamma, e aveva il fazzoletto nero; 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; sic-

chè non era più come Sant'Agata, quando nessuno la vedeva, e stava sempre al telaio. Adesso aveva poco tempo da stare al telaio. Don Michele, dal giorno che la Zuppidda s'era messa a predicare sul ballatoio, colla conocchia in mano, che voleva cavargli gli occhi con quella conocchia, se tornava a bazzicar da quelle parti per la Barbara, passava e ripassava per la strada del Nero dieci volte al giorno, onde mostrare che non aveva paura della Zuppidda né della sua conocchia; e quando arrivava alla casa dei Malavoglia, rallentava il passo e guardava dentro, per vedere le belle ragazze che crescevano nella casa dei Malavoglia. (Cecco: 243-244)

È solo un piccolo esempio della contrapposizione tra valori della tradizione e della decenza e nuovi valori "scostumati" e di questo tema portante – ovvero della dicotomia tra valori tradizionali e valori nuovi – il cap. XII è un condensato. Tale tema è strettamente connesso a quello relativo alla dicotomia tra attaccamento solido al passato e attaccamento precario a un futuro incerto e al conflitto tra delusione e speranza.

Già nel capitolo XI c'era stato il passaggio di testimone tra Padron 'Ntoni e 'Ntoni nel ruolo di protagonista, e nel XII c'è il passaggio tra Padron 'Ntoni e Alessi nel ruolo di custode dei valori tradizionali. 'Ntoni è ancora fuori e Alessi, invece, aiuta il nonno a reggere quel che resta della famiglia e coltiva con la Nunziata la speranza di un futuro solido, fatto di affetti radicati. Alessi, personaggio apparentemente secondario del romanzo, è destinato a continuare la fiaba senza tempo dei *Malavoglia* sposando Nunziata e attraendo nella sua orbita Mena, vestale autoconsegnatasi al tempio della nuova famiglia, per tenere acceso il fuoco della tradizione. 'Ntoni è invece due volte "spatriato" e pur tornando a Trezza non potrà restare nella recuperata casa del nespolo, a testimonianza di un proverbio mai enunciato nel testo, ma sotteso al romanzo nel suo insieme, ovvero: «chi lascia la strada vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova, ma nell'accezione pessimistica del siciliano che recita: "cu cancia a strata vecchia ccu la nova, cchiu tinta a ttrova" (Piccitto-Tropea-Trovato, s.v. 'strata').

In effetti, il XII capitolo amplia il tema della drammatica dicotomia tra strada vecchia e strada nuova, tra fiaba e dura realtà già ben trattato nell'XI capitolo. Emblematico in tal senso è il famoso dialogo tra la cugina Anna e 'Ntoni, tra la fiaba del figlio di un re di corona imbastita dalla cugina e la ruvida risposta del giovane:

– Chi deve mangiarsi queste sardelle qui, cominciava la cugina Anna, deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finchè arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove scendendo da cavallo per bere troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo

la brocca; e il figlio del re, col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno. (Cecco: 217-218)

A questa fiabesca ipotesi risponde senza mezzi termini 'Ntoni togliendo il velo delle illusioni alle chiacchiere da cortile del piccolo gruppo:

– La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla; rispose 'Ntoni; e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla. (Cecco: 218)

Uno scontro diretto tra due modi di stare al mondo e tuttavia nemmeno 'Ntoni era sfuggito alle ipotesi fiabesche vedendo i due soldati forestieri all'osteria ed era toccato a sua madre, Maruzza la Longa, disilluderlo e riportarlo sul piano della realtà, con un accorato appello che racchiude un messaggio fondamentale:

– E tu credi che dei guai non ne abbiano tutti? «Ogni buco ha il suo chiodo, chi l'ha vecchio e chi l'ha nuovo!». Guarda padron Cipolla che corre dietro il suo Brasi, perchè non vada a buttare il ben di Dio, pel quale ha sudato e lavorato tutta la vita, nel grembiule della Vespa! E massaro Filippo, così ricco com'è, che guarda il cielo, e recita avemarie per la sua vigna ad ogni nuvola che passa! E lo zio Crocifisso che si leva il pan di bocca per mettere da parte i soldi, ed è sempre a litigare con questo e con quello! E tu credi che quei due marinai forestieri non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case? (Cecco: 225)

Maruzza la Longa prima di morire aveva consegnato dunque un importante messaggio di sano relativismo al figlio 'Ntoni, che non solo non l'ascolterà, ma proverà sempre inutilmente a ribaltare i valori della tradizione consegnatigli dalla famiglia.

Dalla dicotomia fiaba/dura realtà dell'XI capitolo, si passerà quindi nel XII capitolo alla connessa dicotomia tra illusione/disillusione e speranza/scoramento. Tale passaggio ha un correlativo pragmatico interessante dal punto di vista degli usi verbali. La speranza è, infatti, articolata e riflessa dalle molte occorrenze di futuro nel discorso diretto e di condizionale composto nell'indiretto:

Più tardi, se tornava 'Ntoni e spirava un po' di fortuna in poppa, come quando avevano messo insieme quei denari della casa, avrebbero comprato un'altra barca

nuova, e l'avrebbero chiamata di nuovo la Provvidenza; Quando poi avrebbero maritato le ragazze e ricomperata la casa, se potevano metter su anche la barca, non avevano più nulla a desiderare, e padron 'Ntoni avrebbe chiuso gli occhi contento. (Cecco: 238)

Nel capitolo XII Alessi è l'unico insieme a Nunziata a usare il tempo futuro nei suoi dialoghi:

– *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. Lia comincia a volere le vesti lunghe e i fazzoletti colle rose, e tu pure ci hai i tuoi ragazzi da situare. 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, ché saprei dove andare a occhi chiusi, o di notte, senza battere il naso; e c'è il cortile grande per gli attrezzi, e in due salti s'è al mare. Poi, quando le mie sorelle saranno maritate, il nonno verrà a stare con noi, e lo metteremo nella stanza grande del cortile, che c'entra il sole; così, quando non potrà più venire sul mare, povero vecchio, se ne starà accanto all'uscio nel cortile, e nell'estate ci avrà lì vicino il nespolo per fargli ombra. Noi prenderemo la camera dell'orto, ti piace? e ci avrai accanto la cucina; così avrai ogni cosa sotto la mano, non è vero? Quando tornerà mio fratello 'Ntoni gliela daremo a lui, e noi andremo a stare sul solaio. Tu non avrai che a scendere la scaletta per essere in cucina o nell'orto.*

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

– *Sì, lo so! rispondeva Alessi, col mento sulle mani, e approvando colla testa. Aveva gli occhi incantati, qua- si vedesse la Nunziata davanti al focolare, e la mamma che si disperava accanto al letto. – Anche tu potresti andare al buio per la casa del nespolo, tante volte ci sei stata. La mamma diceva sempre che sei una buona ragazza.*

– *Ora ci hanno messo le cipolle nell'orto, e son venute grosse come arancie.*

– *Che ti piacciono a te le cipolle?*

– *Per forza mi piacciono. Aiutano a mangiare il pane e costano poco. Quando non abbiamo denari per la minestra ne mangiamo sempre coi miei piccini.*

– *Per questo se ne vendono tante. Allo zio Crocifisso non gliene importa di aver cavoli e lattughe, perché ci ha l'altro orto di casa sua, e l'ha messo tutto a cipolle. Ma noi ci metteremo pure i broccoli, e i cavolfiori... Buoni, eh?*

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

- *Ma ancora c'è tempo.*
- *Sì, affermò Alessi; prima bisogna maritare la Mena, ed anche la Lia, e situare i tuoi piccini. Ma è meglio pensarci adesso. (Cecco: 245-246)*

In effetti in lui è riposta la speranza della famiglia e con lui si realizzeranno alcuni degli ideali condivisi, a dispetto della tragica sorte dei fratelli, da Mena rinunciataria e reclusa, a Lia, precocemente perduta, a 'Ntoni col destino dello spatriato.

Alle illusioni e all'ottica piccina e ancorata alla tradizione, portate avanti da Alessi e da padron 'Ntoni, fanno riscontro la disillusione e lo scoramento di 'Ntoni e poi di Mena.

Ma per fortuna delle donnicciuole tutt'a un tratto, si venne a sapere che era tornato 'Ntoni di padron 'Ntoni, di notte, con un bastimento catanese, e che si vergognava di farsi vedere senza scarpe. Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente. Ma il nonno e i fratelli gli fecero festa ugualmente, come se fosse venuto carico di denari, e le sorelle gli si appesero al collo, ridendo e piangendo, che 'Ntoni non conosceva più la Lia, tanto s'era fatta grande, e gli dicevano: – Ora non ci lascerai più, non è vero? Il nonno si soffiava il naso anche lui, e brontolava: – Adesso posso morire tranquillo, ora che quei ragazzi non rimarranno più soli e in mezzo a una strada. Ma per otto giorni 'Ntoni non ebbe il coraggio di metter piede nella strada. Come lo vedevano tutti gli ridevano sul naso, e Piedipapera andava dicendo: – Avete visto le ricchezze che ha portato 'Ntoni di padron 'Ntoni? – E quelli che ci avevano messo un po' di tempo a fare il fagotto, colle scarpe e le camicie, prima di avventurarsi a quella minchioneria di lasciare il paese, si tenevano la pancia dal ridere. (Cecco: 248)

Nel secondo movimento narrativo del capitolo, 'Ntoni è tornato, deluso e disilluso, e condivide con Rocco Spatu un giudizio negativo sulle donne:

– Niente niente, compare Tino; – rispose Rocco Spatu. – A me non me ne importa; perchè chi si fida di quelle canaglie di femmine, è un porco. Per me la mia innamorata è la Santuzza, che mi fa credenza quando voglio» e 'Ntoni aggiunge: «Cercano il marito per farsi mantenere da lui! aggiunse 'Ntoni. Tutte le stesse!». (Cecco: 248)

Tuttavia, rispetto a Rocco Spatu 'Ntoni integra una prospettiva di diverso scetticismo: ha imparato a leggere è andato fuori da Trezza due volte e condivide con lo speciale una smagata visione di un mondo nel quale solo alcuni guadagnano senza far nulla e gli altri si spaccano la schiena come il mulo di compare Alfio Mosca, come dice tante volte 'Ntoni.

Quando uno non riesce ad acchiappare la fortuna è un minchione, questo si sa. Don Silvestro, lo zio Crocifisso, padron Cipolla, e massaro Filippo non erano minchioni, e tutti facevano loro festa, perchè quelli che non hanno niente stanno a guardare a bocca aperta i ricchi e i fortunati, e lavorano per loro, come l'asino di compare Mosca, per un pugno di paglia, invece di tirar calci, e mettersi sotto i piedi il carretto, e sdraiarsi sull'erba colle zampe in aria. [...] Esse non cercano che di pescare un marito il quale lavori peggio di un cane per dar loro da mangiare, e comprarle dei fazzoletti di seta, quando si mettono sull'uscio la domenica, colle mani sulla pancia piena. Piuttosto voleva starci lui, colle mani sulla pancia, la domenica e il lunedì, ed anche gli altri giorni, giacché è inutile affaticarsi per nulla. Così 'Ntoni faceva il predicatore, come lo speciale; almeno aveva imparato questo nel viaggio, ed ora aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati. «La gallina che cammina torna a casa colla pancia piena». Se non altro egli se l'era riempita di giudizio, la pancia, e andava a raccontare quello che aveva imparato sulla piazza, nella bottega di Pizzuto, ed anche all'osteria della Santuzza. (Cecco: 249-250)

La chiusura del capitolo XII offre al lettore una completa immersione nel chiacchiericcio del paese e contiene in sé i germi della completa disfatta di 'Ntoni, della sua condanna di spatriato, come Alfio Mosca che era andato via per trovare lavoro e quando torna deve ammettere che:

Quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni più, perchè ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le faccie con cui lo guardano son mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui. (Cecco: 318)

Chi parte impara a capire come va il mondo, ma riesce anche a capire di non poter far nulla per cambiarlo, “sapere ogni cosa” è una condanna e non una salvezza:

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo. (Cecco: 340)

Il frutto dell'albero della conoscenza è il dolore ed è un dolore impotente e passivo che nei capitoli successivi farà ubriacare 'Ntoni tutte le sere, lo farà contrabbandare, ferire un uomo, provocare altro inconsapevole dolore a quel che rimane della sua famiglia e così facendo a trasformarlo in un antieroe senza qualità, preludio dei moderni sconfitti della pagina narrata, dei quali la letteratura europea ci ha offerto nel tempo ritratti interessanti, fino a quello del giovane Francesco di *Spatriati* di Mario Desiati, vincitore dello Strega 2022.

Nel capitolo XII i germi della dissoluzione degli ideali tradizionali ci sono tutti, dunque, e Verga magistralmente orchestra una chiusura di capitolo in tono discendente, un *fading away* del dolore di 'Ntoni nel chiacchiericcio arrabbiato tra lo speciale, uomo di mondo e di letture, Rocco Spatu, estremo giocatore del nulla, scansafatiche accreditato in un mondo di sudore e lacrime e 'Ntoni stesso, tornato con lo stigma dell'escluso, ma ancora con la vana speranza di qualche forma di riscatto rispetto all'etichetta di «uno che non riesce ad acchiappare la fortuna» e che dunque, senza mezzi termini, «è un minchione».

Don Franco, arrivando sul greto quando gli amici tenevano quei discorsi, ammiccava a 'Ntoni Malavoglia, il quale rimendava le maglie delle reti colle gambe distese e la schiena appoggiata ai sassi, e gli faceva dei cenni col capo, scuotendo la barbona in aria. — Eh! bella giustizia che certuni abbiano a rompersi la schiena contro i sassi, e degli altri stiano colla pancia al sole, a fumar la pipa, mentre gli uomini dovrebbero essere tutti fratelli, l'ha detto Gesù, il più gran rivoluzionario che ci sia stato, e i suoi preti al giorno d'oggi fanno i birri e le spie! Non lo sapevano che l'affare di don Michele colla Santuzza l'aveva scoperto don Giammaria, nella confessione?

— *Altro che don Michele! La Santuzza ci ha massaro Filippo; e don Michele ronza sempre per la via del Nero, senza nessuna paura di comare Zuppidda e della sua conocchia! Lui ci ha la pistola. — Tutte e due vi dico! Coteste che si confessano ogni domenica hanno il sacco grande da metterci i peccati; per questo la Santuzza porta la medaglia sul petto! per coprire le porcherie che ci stan sotto.*

— *Don Michele perde il tempo colla Zuppidda; il segretario ha detto che vuol farla cascare coi suoi piedi come una pera matura.*

— *Ma sì! Intanto don Michele si diverte colla Barbara, e con le altre che stanno nella via. — Lo so io — e ammiccava di soppiatto a 'Ntoni. — Non ha niente da fare, e ogni giorno ha i suoi quattro tarì di soldo.*

— *Quello che dico sempre! ripeteva lo speciale tirandosi la barba. — Tutto il sistema è così; pagar degli sfaccendati per non far niente, e farci le corna, a noi che li paghiamo! ecco che cos'è. Della gente che ha quattro tarì al giorno per stare a passeggiare sotto le finestre della Zuppidda; e don Giammaria che si pappa la lira al giorno per confessare la Santuzza, e sentire le porcherie che gli racconta; e don Silvestro che... so io! e mastro Cirino che è pagato per romperci gli stivali colle sue campane, ma i lumi poi non li accende, e si mette in tasca l'olio, ché lì, al municipio poi, ci son altre porcherie! in fede mia! E volevano far casa nuova di tutti nella baracca, ma poi si sono intesi un'altra volta, don Silvestro e gli altri, e non ne hanno parlato più... Tale e quale come quegli altri ladri del parlamento, che chiacchierano e chiacchierano fra di loro; ma ne sapete niente di quel che dicono? Fanno la schiuma alla bocca, e sembra che vogliano prendersi pei capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso*

dei minchioni che ci credono. Tutte vesciche pel popolo che paga i ladri e i ruffiani, e gli sbirri come don Michele.

– Che bella cosa, disse 'Ntoni, quattro tarì al giorno per andare a passeggiare di qua e di là. Io vorrei essere guardia doganale.

– Ecco! ecco! esclamò don Franco cogli occhi che gli schizzavano dalla testa. – Vedete la conseguenza del sistema! La conseguenza è che tutti diventano canaglia. Non vi offendete, compare 'Ntoni. «Il pesce puzza dalla testa». Anch'io sarei come voi, se non avessi studiato, e non avessi quel mestiere da guadagnarmi il pane.

Infatti dicevano che era un bel mestiere quello che gli aveva insegnato suo padre allo speziale, di pestare nel mortaio, e di far denari coll'acqua sporca; mentre c'era gente che doveva cuocersi le corna al sole, e cavarsi gli occhi colle maglie delle reti, e prendersi il granchio alle gambe e alla schiena per guadagnarsi dieci soldi; e così lasciarono le reti e le chiacchiere, e se ne tornarono all'osteria sputacchiando per la strada. (Cecco: 254-255)

Riferimenti bibliografici

- G. ALFIERI, *Lo scritto letterario come specchio e modello di lingua: l'italiano interregionale di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 15 (2022), pp. 359-384.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985.
- G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016.
- A. BALDINI, *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2021, pp. 87-111.
- G. R. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana, Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Vol. II, Torino, Einaudi 1983, pp. 25-102.
- R. CASTELLANA, *La voce dei vinti: la fiaba della cugina Anna e «La Reginotta» di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 15 (2022), pp. 89-104.
- P. KOCH, *I generi del/nel parlato*, in *I parlanti e le storie*, a cura di L. Amenta e G. Paternostro, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2009, pp. 21-38.
- A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Ed. del Prisma 2014.
- A. MANGANARO, «La prima ispirazione della forma». *La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 7 (2014), pp. 115-124.
- A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

- *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. Piccitto, G. Tropea e S. C. Trovato, Palermo-Catania, Centro di Studi filologici siciliani, Opera del Vocabolario siciliano 1977-2002.
- G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.
- R. SARDO, *Capuana tra questione della Fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 10 (2017), pp. 419-440.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO XIII

a cura di Rosario Castelli

Padron 'Ntoni, come il nipote gli arrivava a casa ubbriaco, la sera, faceva di tutto per mandarlo a letto senza che gli altri se ne avvedessero, perché questo non c'era mai stato nei Malavoglia, e gli venivano le lacrime agli occhi. La notte, quando si alzava e chiamava Alessi per andare al mare, lasciava dormire l'altro; tanto non sarebbe stato buono a nulla. 'Ntoni da prima se ne vergognava, e andava ad aspettarli sulla riva appena tornavano, colla testa bassa. Ma a poco a poco ci fece il callo, e diceva fra di sé: – Così domani faremo ancora domenica!

Il povero vecchio cercò tutti i mezzi di toccargli il cuore, e di nascosto gli fece persino esorcizzare la camicia da don Giammaria, e spese tre tari.

– Vedi! gli diceva, questo non c'è mai stato nei Malavoglia! Se tu prendi la mala strada di Rocco Spatu, tuo fratello e le tue sorelle ti verranno dietro. “Una mela fradicia guasta tutte le altre”, e quei soldi che abbiamo messo insieme con tanto stento se ne andranno in fumo. “Per un pescatore si perde la barca”, e allora che faremo?

'Ntoni restava a capo chino, o brontolava fra i denti; ma l'indomani tornava da capo, e una volta glielo disse: – Che volete? almeno quando non sono più in sensi non penso alla mia disgrazia.

[...]

Quando il nonno riesciva a toccargli il cuore, 'Ntoni si metteva a piangere. I fratelli, che sapevano tutto, si rincantucciavano, appena lo sentivano venire, come ei fosse un estraneo, o quasi avessero paura di lui; e il nonno, col rosario in mano, borbottava: – O anima benedetta di Bastianazzo! O anima di mia nuora Maruzza! fatelo voi il miracolo! – Come Mena lo vedeva arrivare colla faccia pallida e gli occhi lustri, gli diceva: – Entra da questa parte, che ci è il nonno! – E lo faceva entrare dalla porticina della cucina; poi si metteva a piangere cheta cheta accanto al focolare; tanto che 'Ntoni disse alla fine: – Non voglio andarci più all'osteria, neanche se m'ammazzano! E tornò a lavorare di buonavoglia come prima; anzi, si alzava prima degli altri, e andava ad aspettare il nonno alla marina, che ci volevano due ore a far giorno, i Tre Re erano

ancora alti sul campanile del villaggio, e i grilli si udivano trillare nelle chiuse come se fossero lì accanto. Il nonno non ci capiva più nella camicia dalla contentezza; andava chiacchierando con lui onde provargli come gli volesse bene, e fra di sé diceva: — Son l'anime sante di sua madre e di suo padre che hanno fatto il miracolo.

Il miracolo durò tutta la settimana, e la domenica 'Ntoni non volle nemmeno andare in piazza, per non vedere l'osteria da lontano e gli amici che lo chiamavano. Ma si rompeva le mascelle a sbadigliare tutto quel giorno in cui non aveva nulla da fare, e non finiva più.

[...]

Il nonno gli diceva: — Per te sarebbe meglio che non venisse la domenica; perché il giorno dopo sei come se fossi malato. Ecco quello che era meglio per lui, che non venisse mai la domenica! e gli cascava il cuore per terra pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì. Sicché, quando tornava dal mare, la sera, non aveva voglia nemmeno d'andare a dormire, e si sfogava a scorazzare di qua e di là colla sua disgrazia, tanto che infine venne a capitare di nuovo all'osteria. (Cecco: 257-259)

Come in una sacra rappresentazione, i personaggi del tredicesimo capitolo, uno tra i più lunghi del romanzo, si muovono come attratti da due campi magnetici entro cui si polarizza la vicenda: da una parte la nuova casa dei Malavoglia, nella strada del Nero, dall'altra l'osteria della Santuzza. È in quell'angusta prospettiva orfana di qualsivoglia immaginazione che si muove 'Ntoni. Certo, ci sono altri luoghi come la farmacia, la sciera, il Rotolo, ma è come se fungessero da mero fondale che il lettore può guardare solo di scorcio, come se lì risuonasse solo la tenue eco della tragedia che sta per compiersi. E la tragedia è unicamente quella di 'Ntoni; per questo l'oscillazione topografica assume una valenza simbolica, allude a un conflitto interiore: da un lato il Bene (la casa dei Malavoglia) dall'altro il Male (l'osteria).

Il motore dell'intero capitolo è, quindi, il traviamiento del giovane protagonista che assume qui un ritmo più incalzante e drammatico. Che fosse lui il più svogliato della famiglia era chiaro fin dal suo ingresso in scena, all'inizio del romanzo, dove Verga lo presenta come «un bighellone di vent'anni» che si prende ancora qualche scappellotto dal nonno, dal momento che «il suo paio di braccia gli piaceva meglio portarsele a spasso la domenica, anziché servirsene per buscarsi il pane» (Cecco: 549). Questa cronica svogliatezza diventerà inquietudine dopo l'esperienza del servizio militare che sarà per lui l'occasione di affacciarsi a un mondo nuovo, di realizzare che non sta bene o che potrebbe almeno stare un po' meglio. Per questo lo sentiamo borbottare, incapace di adattarsi alla spietata legge del lavoro e della fatica. Quando poi vede due forestieri coi fazzoletti di seta e una gran quantità di denaro da spendere, comincia a vagheggiare città e donne eleganti: matura in lui il desiderio dell'ignoto, lievita la bramosia di ricchezza che lo spinge a tradire l'i-

deale dell'ostrica, ad abbandonare il focolare domestico. Sono queste le tappe di un inesorabile processo di degradazione morale che conosce il suo epilogo drammatico proprio in questo capitolo: un conflitto dall'esito scontato perché la china che ha preso 'Ntoni è quella dell'autodistruzione. Accade tutto adesso, e non a caso, nel momento in cui si trova escluso da entrambe le sfere in cui potrebbe ottenere qualche forma di conforto o gratificazione: il consorzio sociale e il consorzio familiare col suo capitale di valori.

Il tema del progressivo traviamiento del protagonista è annunciato fin dall'apertura del capitolo che riprende la fine del precedente: «se ne tornarono all'osteria sputacchiando per la strada». È appunto l'osteria il luogo chiave della vicenda, la sirena che ammalia 'Ntoni, lo circuisce, lo seduce. Lì abitano Bacco e Venere (la Santuzza), ma il danno non è il vizio del bere, bensì la sua stessa immedicabile vita. Il nonno vorrebbe che lui tornasse a fare il pescatore, pensando che sia questa la terapia giusta, e non capendo che invece è proprio quel lavoro la causa della propria disperata ricerca di stordimento. La fatalità del traviamiento morale non conosce redenzione di sorta; come risucchiato da un gorgo 'Ntoni s'inabissa bevendo, poi cominciando ad accettare come i cani gli avanzi di cibo e il vino che rimane nei fondi di bicchiere lasciati dagli avventori dell'osteria. Infine, quando la Santuzza lo scaccia, perde tutto e comincia a frequentare le cattive compagnie che lo faranno precipitare nel malaffare da cui si era tenuto lontano.

Una volta successe una brutta scena. Il nonno, non sapendo più che fare per toccargli il cuore, l'aveva tirato nell'angolo della cameruccia, ad usci chiusi, perché non udissero i vicini, e gli diceva, piangendo come un ragazzo, il povero vecchio: – Oh 'Ntoni! non ti rammenti che qui c'è morta tua madre? Perché vuoi darle questo dolore a tua madre, di vederti fare la riescita di Rocco Spatu? Non lo vedi come stenta e si affatica la povera cugina Anna per quell'ubbriacone di suo figlio? e come piange alle volte, allorché non ha pane da dare agli altri suoi figliuoli e non le basta il cuore di ridere? “Chi va col lupo allupa” e “chi pratica con zoppi all'anno zoppica”. Non ti rammenti quella notte del colera che eravamo qui tutti davanti a quel lettuccio, ed ella ti raccomandava Mena e i ragazzi? – 'Ntoni piangeva come un vitello slattato, e diceva che voleva morire anche lui; ma poi adagio adagio tornava all'osteria, e la notte, invece di venire a casa, andava per la via, fermandosi dietro gli usci, colle spalle appoggiate al muro, stanco morto, insieme a Rocco Spatu e a Cinghialenta; e si metteva a cantare con loro, per scacciare la malinconia.

Infine il povero padron 'Ntoni non osava più mostrarsi per le strade dalla vergogna. Il nipote invece, per evitare le prediche, veniva a casa colla faccia scura; così non gli rompevano la devozione con le solite prediche. Già le prediche se le faceva da se stesso, a voce bassa, ed era tutta colpa della sua disgrazia che l'aveva fatto nascere in quello stato.

E andava a sfogarsi collo speziale e con altri di quelli che avevano un po' di tempo per chiacchiere dell'ingiustizia sacrosanta che ci è a questo mondo in ogni cosa [...].
(Cecco: 259-261)

È un ritmo inesorabile, deterministico, sapientemente orchestrato tanto sul piano della grammatica e della sintassi che su quello della costruzione ideale. Il rivoluzionario, il predicatore dell'eguaglianza evangelica è ora solo un povero ubriaccone, senza più dignità né volontà, fatalmente avviato lungo la china del vizio e del male. Quando ci si mette su questo sentiero il meglio che ti possa capitare è di diventare una sorta di vittima predestinata. La progressiva rovina di 'Ntoni è la necessaria conseguenza di questa fatalità che proietta una luce di tragedia e si riverbera anche sugli altri personaggi, in special modo padron 'Ntoni e Mena. In effetti, nella sua caduta, il giovane 'Ntoni trascina con sé nella bufera il resto della famiglia perché nel microcosmo di Trezza, le male azioni di uno producono conseguenze sul resto della famiglia; ne è cosciente il nonno, quando afferma: «Questo non c'era mai stato nei Malavoglia [...]. Se tu prendi la mala strada di Rocco Spatu, tuo fratello e le tue sorelle ti terranno dietro [...]. Una mela fradicia guasta tutte le altre» (Cecco: 257). Basta un solo tradimento a compromettere tutti e così «il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui». Non basta più Padron 'Ntoni a far da «dito grosso» che tiene insieme le altre dita della mano. È quasi una legge non scritta di cui sono consapevoli tutti, pur rammaricandosene. La prima a convincersene sarà Lia che pensa che «nessuno vorrà prendersi in moglie la sorella di 'Ntoni Malavoglia». Lei però, a differenza della rassegnata Mena, è già di un'altra generazione, più prossima al fratello maggiore travolto che aveva bruciato le tappe che gli avevano consentito di spiccare il salto generazionale in virtù del servizio militare. Il ribellismo di Lia necessita invece di tempi più lunghi, più naturali come sono quelli del normale percorso evolutivo adolescenziale che conduce inevitabilmente alla fase dell'opposizione dei figli all'autorità dei padri.

Lia parla «come una donna fatta» e dice che, stando così le cose, è giusto «che ognuno pensi ai suoi interessi», ma è proprio questa consapevolezza a condurre anche lei verso il topos-simbolo dell'osteria e a farne specchio della miseria del fratello. Senza celare una sorta di odio inconscio nei confronti del fratello a cui imputa la rovina della casa, si rivolterà contro la sorella maggiore Mena che acquisterà perciò l'inaspettato rilievo di unica custode dell'*ethos* familiare.

– *Quel ragazzo lì ha del talento! diceva lo speziale a don Silvestro, e a padron Cipolla, e a chi voleva sentirlo. – Vede le cose all'ingrosso, così alla carlona, ma il*

sugo c'è; non è colpa sua se non sa esprimersi meglio; è colpa del governo che lo lascia nell'ignoranza.

Per istruirlo gli portava il Secolo e la Gazzetta di Catania. Però 'Ntoni si seccava a leggere; prima di tutto perché era una fatica, e quand'era soldato gli avevano insegnato a leggere per forza; ma adesso era libero di fare quello che gli pareva e piaceva, e aveva un po' dimenticato come si cuciono insieme le parole nello scritto. Poi tutte quelle chiacchiere stampate non gli mettevano un soldo in tasca. Che gliene importava a lui? (Cecco: 261)

Se volessimo leggere più a fondo in questo capitolo, non ci dovrebbe sfuggire un aspetto linguistico decisivo; in esso troviamo, infatti, il manifesto linguistico della narrativa verghiana identificabile con la scena in cui 'Ntoni si rifiuta di leggere i due giornali che gli dà don Silvestro. Uno è «Il Secolo», un quotidiano milanese di grande successo negli anni tra il 1875 e il 1880 (che sono quelli della stesura del romanzo), tanto da diventare il più diffuso quotidiano su scala nazionale, fondato nel 1866 dall'editore Edoardo Sonzogno e di tendenze democratiche e repubblicane; l'altro è «La Gazzetta di Catania», a diffusione locale, ma di analoghe tendenze politiche. La pedagogia di questi periodici Verga l'aveva destinata – e non per caso – al fallimento, quello sancito dall'incomunicabilità tra ceti intellettuali e popolo. Ma ciò che è ancora più interessante è un altro aspetto. 'Ntoni si rifiuta perché, durante il servizio militare, avevano voluto insegnargli a leggere per forza, ma soprattutto perché ha «dimenticato come si cacciano insieme le parole nello scritto».

Da ragazzo, quando frequentava le lezioni del suo primo maestro, Antonino Abbate, Verga aveva assimilato una lezione: la teoria dell'anarchia linguistica, sintetizzata nelle parole di 'Ntoni, che non sa di grammatica né tantomeno di stile. Per lui, le parole gocciolano quasi materialmente sul foglio bianco, come le tracce conclusive di un procedimento che parte dalla mente e finisce nel segno.

Quello che conta per lui è, invece, la parola come suona uscendo dalla bocca, solo quella è espressione autentica di ciò che si vuol dire perché quando è “pensata” e poi lasciata cadere sulla pagina è come se si fosse già corrotta, tradotta com'è dal pensiero, è una parola “interpretata”, drogata da elementi spuri. La parola “letta”, quindi, non è un'espressione sincera e aderente al momento in cui è stata pensata. Ecco: il narratore verista è colui che vorrebbe invece restare fedele alla prima espressione, al senso che la parola ha prima che sia «cacciata nello scritto», come dice 'Ntoni, senza che sia purificata, chiarita, interpretata. Ora, anche se questo non è possibile, è già tanto se il narratore, traducendo la prima parola non espressa, quella che si forma nel pensiero, cerca di limitare i danni. Insomma, 'Ntoni non sa più

«come si cacciano insieme le parole nello scritto», ma Verga non se ne vuole dimenticare. In fondo, è questo il celebre procedimento verghiano dello «straniamento», il prodotto di una specie di cortocircuito tra il modo in cui è presentata la realtà e come dovrebbe essere. È questa la teoria del «colore locale» e del romanzo che «deve sembrare essersi fatto da sé». La voce oggettiva di Verga è quella di un coro popolare cui egli affida la narrazione e a cui fa da contrappunto lo spazio dei dialoghi in cui l'interiorità dei personaggi mette in evidenza l'abnormità della realtà. Solo attraverso le maglie di quest'allusione a un mondo rovesciato è concesso all'autore fare di tanto in tanto capolino nel testo.

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.

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.

La povera Mena, mentre stava là 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!

– Se 'Ntoni avesse fegato, andava dicendo Piedipapera, se lo leverebbe dinanzi quel don Michele.

'Ntoni invece voleva levarsi dinanzi don Michele per un'altra cosa. La Santuzza, dopo che l'aveva rotta con don Michele, aveva preso a ben volere 'Ntoni, per quel modo di portare il berretto sull'orecchio, e di dondolare le spalle camminando che aveva preso da soldato; e gli metteva in serbo sotto il banco tutti i piatti coi resti che lasciavano gli avventori; e un po' di qua e un po' di là gli riempiva anche il bicchiere. In tal modo lo manteneva per l'osteria grasso e unto come il cane del macellaio. Al bisogno poi 'Ntoni si disobbligava facendo a pugni con quegli avventori della malanata, che cercano il pelo nell'uovo all'ora del conto, e gridano e bestemmiano prima di pagare. Cogli amici della taverna invece era allegro e chiacchierone, e teneva d'occhio anche il banco, allorché la Santuzza andava a confessarsi. Sicché tutti colà gli volevano bene come se fosse a casa sua; tranne lo zio Santoro il quale lo guardava di malocchio, e borbottava, fra un'avemaria e l'altra, contro di lui, che viveva alle spalle di sua figlia, come un canonico; la Santuzza rispondeva che era la padrona, se voleva far vivere alle sue spalle 'Ntoni Malavoglia, grasso come un canonico; segno che ci aveva il suo piacere, e non aveva più bisogno di nessuno.

[...]

'Ntoni il mestiere lo faceva dove era grasso, e ci mangiava e beveva, che era un piacere a vederlo. Ora portava la testa alta, e se la rideva se il nonno gli diceva qualche parola a bassa voce; adesso era il nonno che si faceva piccino, quasi il torto fosse suo. 'Ntoni diceva che se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire, nella stalla della Santuzza; e già non spendevano nulla a casa sua per dargli da mangiare.

[...]

– Che non ti vergogni di far questa vita? gli disse infine il nonno, il quale era venuto apposta a cercarlo colla testa bassa e tutto curvo; e piangeva come un fanciullo nel dir così, tirandolo per la manica dietro la stalla della Santuzza, perché nessuno li vedesse. – E alla tua casa non ci pensi? e ai tuoi fratelli non ci pensi? Oh, se fossero qui tuo padre e la Longa! 'Ntoni! 'Ntoni!...

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

– Ma tu non ne hai denari, né io ne ho! Non ne abbiamo avuti mai, e ci siamo guadagnato il pane come vuol Dio; è per questo che bisogna darsi le mani attorno, a guadagnarli, se no si muore di fame.

– Come vuole il diavolo, volete dire! Che è tutta opera di Satanasso la nostra disgrazia! Ora sapete quel che vi aspetta, quando non potrete più darvele attorno le mani, perché i reumatismi le avranno ridotte come una radica di vite? Vi aspetta il valone sotto il ponte per andare a creparvi.

– No! no! esclamò il vecchio tutto giulivo, e gettandogli al collo le braccia rattratte come radiche di vite. I denari per la casa ci son già, e se tu ci aiuti...

– Ah! la casa del nespolo! Credete che sia il più bel palazzo del mondo, voi che non avete visto altro?

– Lo so che non è il più bel palazzo del mondo. Ma non dovresti dirlo tu che ci sei nato, tanto più che tua madre non ci è morta.

– Nemmeno mio padre non ci è morto. Il nostro mestiere è di lasciare la pelle laggiù, in bocca ai pescicani. Almeno, finché non ce la lascio, voglio godermi quel po' di bene che posso trovare, giacché è inutile logorarmi la pelle per niente! E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? E poi? e la dote di Mena? e la dote di Lia?... Ah! sangue di Giuda ladro! che malasorte è la nostra!

Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, col dorso curvo, ché le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena.

[...]

– Quando si è ridotti allo stato in cui siamo, diceva la Lia che parlava come una donna fatta, bisogna aiutarsi da sé, e che ognuno pensi ai suoi interessi.

Don Michele di tanto in tanto si fermava a salutarle o a dir qualche barzelletta; tanto che le donne si erano addomesticate col berretto gallonato, e non ne avevano più paura; anzi la Lia s'era lasciata andare a dire anche lei le barzellette, e ci rideva sopra; né la Mena osava sgridarla, o andarsene in cucina e lasciarla sola, ora che non avea più la madre; e restava lì anche lei accasciata su di se stessa, guardando di qua e di là della strada con gli occhi 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 fare quattro chiacchiere. E se don Michele trovava la Lia sola, la guardava negli occhi, tirandosi i mustacchi, col berretto gallonato messo alla sgherra, e le diceva: – Che bella ragazza che siete, comare Malavoglia!

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

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

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

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

[...]

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

– Quello è il posto per voi! Voi non siete fatta per star qui, fra questi villani, in parola d'onore! Voi siete una roba fine e di prima qualità, e siete fatta per stare in una bella casetta, e andare a spasso alla Marina e alla Villa, quando c'è la musica, vestita bene, come m'intendo io.

[...]

Una volta poi don Michele tirò fuori in gran mistero un bel fazzoletto giallo e rosso, colla sua brava carta, che lo aveva avuto da un contrabbando, e voleva regalarlo a comare Lia.

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

[...]

Anche Mena si faceva rossa, quando le domandavano che cosa facesse suo fratello 'Ntoni, perché non faceva nulla. E don Michele continuò: – Ho paura che vi dia qualche dispiacere, a tutti voi altri, vostro fratello 'Ntoni. Io vi sono amico e chiudo gli occhi; ma quando verrà qui un altro brigadiere in vece mia, vorrà sapere che cosa va a fare vostro fratello con Cinghialenta, la sera, verso il Rotolo, e con quell'altro buon arnese di Rocco Spatu, quando vanno a passeggiare nella sciara, come se avessero delle scarpe da buttar via. 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, nella bottega di Pizzuto, che si sa tutto, e nei guai poi ci resterà lui. Gli altri sono volpi vecchie, e sarebbe bene che vostro nonno non lo facesse andare a passeggiare nella sciara, perché la sciara non è fatta per andarci a passeggiare, e gli scogli del Rotolo ci sentono come se avessero orecchie, ditegli, e vedono anche senza cannocchiale le barche che vanno costeggiando quatte quatte verso l'imbrunire, come se andassero a pescar pipistrelli. Ditegli questo, comare Mena, e ditegli pure che chi gli dà quest'avvertimento è un amico il quale vi vuol bene. Quanto a compare Cinghialenta e Rocco Spatu, ed anche Vanni Pizzuto, son tenuti d'occhio. Vostro fratello si fida di Piedipapera, e non sa che le guardie doganali hanno il tanto per cento sui contrabbandi, e per sorprenderli bisogna dar la parte a uno della combriccola, e farlo cantare per chiapparla.

[...]

Mena sbarrava gli occhi, e impallidiva, senza capir bene quel che ascoltava; ma sentiva già la paura che suo fratello avesse a fare con quelli del berretto gallonato. Don Michele allora la prese per mano onde farle animo, e seguì:

– Se si sapesse che son venuto a dirvi tutto questo, sarei fritto. Io mi giuoco il mio berretto gallonato, per il bene che vi voglio a voi altri Malavoglia. Ma non mi piace che vostro fratello patisca qualche guaio. No! non vorrei incontrarlo di notte in qualche brutto posto, nemmeno per acchiappare un contrabbando di mille lire, parola mia d'onore!

[...]

Al nonno non diceva nulla per non dargli quest'altro crepacuore; ma a 'Ntoni, quando lo vedeva un poco calmo, che si metteva a sedere tristamente sulla porta, col mento in mano, si faceva coraggio per chiedergli: – Cosa vai a fare sempre con Rocco Spatu e Cinghialenta? Guardati che ti hanno visto sulla sciara e verso il Rotolo. Guardati di Piedipapera. Sai il detto dell'antico che gli disse Gesù Cristo a San Giovanni: «Degli uomini segnati guardatene!».

– Chi te l'ha detto? domandava 'Ntoni, saltando su come un diavolo. Dimmi chi te l'ha detto?

– Don Michele me l'ha detto! rispondeva lei colle lacrime agli occhi. M'ha detto di guardarti di Piedipapera, che per acchiappare un contrabbando bisogna dar la parte ad uno della combriccola.

– E non ti ha detto altro?

– No, non mi ha detto altro.

'Ntoni allora giurava che non era vero niente, e non lo dicesse al nonno. Poi si levava di là frettoloso, e se ne andava all'osteria a smaltire l'uggia, e se incontrava quelli del berretto gallonato, faceva il giro più lungo per non vederli neanche nel battesimo. Già don Michele non sapeva nulla, e parlava a casaccio, onde fargli paura, per la bizza che ci aveva contro di lui dopo l'affare della Santuzza, la quale l'aveva messo fuori della porta come un cane rognoso.

[...]

Don Franco aveva imparato a ridere come don Silvestro, per far dannare l'anima a don Giammaria; e continuava senza dargli retta, ch  aveva sperimentato il mezzo migliore per fargli perdere la tramontana: – In mezz'ora si guadagnano la loro giornata, e poi sono a spasso tutto il giorno; tale e quale come don Michele il quale sembra un uccellaccio perdigiorno, sempre l  per i piedi, dacch  non va pi  a scaldare le panche della Santuzza.

– Per questo ce l'ha con me, entrava a dire 'Ntoni;   arrabbiato come un cane, e vuol fare il prepotente perch  ci ha la sciabola. Ma, sangue della Madonna! una volta o l'altra voglio dargliela sul muso la sua sciabola, per fargli vedere che me ne infischio, io!

[...]

'Ntoni Malavoglia levava i pugni al cielo, e giurava e sacramentava per Cristo e per la Madonna che voleva finirla, avesse dovuto andare in galera; gi  egli non aveva niente da perdere.

[...]

Lo zio Santoro ogni volta ripeteva alla figliuola: – Che vuoi farne di quell'affamato di 'Ntoni Malavoglia? Non vedi che ti mangia tutta la roba senza frutto? Tu lo ingrassi meglio di un maiale, e poi va a fare il cascamoto colla Vespa e colla Mangiacarrubbe, ora che sono ricche. E le diceva pure: – Gli avventori se ne vanno perch  egli ti sta sempre alla gonnella, e non ti lascia un momento da dirti una barzelletta. Oppure: – Cos  lacero e sudicio   una porcheria avercelo per la bettola; che sembra tutta una stalla, e la gente ha schifo di beverci nei bicchieri. Don Michele s  che ci stava bene sulla porta, coi galloni nel berretto. La gente che paga il vino, vuol berselo in santa pace, ed   contenta di vedere uno colla sciabola l  davanti.

[...]

La Santuzza teneva duro ancora, perch  in casa sua voleva essere sempre la padrona; ma cominciava ad aprire gli occhi anche lei, giacch  tutto quello che le diceva suo padre era il santo evangelio, e non trattava pi  'Ntoni come prima. Se c'era un rimasuglio da riporre in serbo nel piatto, non lo dava pi  a lui, e gli metteva dell'acqua sporca nei fondi di bicchiere; sicch  'Ntoni alla fine cominci  a fare il viso lungo, e la Santuzza gli rispose che i fannulloni non le piacevano, e lei e suo padre se lo guadagnavano il pane, cos  pure avrebbe dovuto far lui, e aiutare un po' nella casa, a spaccar legna o a soffiare nel fuoco, invece di starsene come un lazzarone a vociare e dormire colla testa fra le braccia, o a sputacchiare per terra dappertutto, che faceva un mare e non si sapeva pi  dove mettere i piedi.

'Ntoni un po' and  a spaccar legna, brontolando, o a soffiare nel fuoco, per fare meno fatica. Ma gli era duro lavorare tutto il giorno come un cane, peggio di quello che faceva un tempo a casa sua, per vedersi trattare peggio di un cane a sgarbi e parolacce, in grazia di quei piatti sporchi che gli davano da leccare. Una volta finalmente, mentre la Santuzza tornava dal confessarsi col rosario in mano, le fece una scenata, lagnandosi che questo avveniva perch  don Michele era tornato a girandolare davanti l'osteria, che l'aspettava anche sulla piazza, quando andava a confessarsi, e lo zio

Santoro gli gridava dietro per salutarlo, quando sentiva la sua voce, e andava a cercarlo fin nella bottega di Pizzuto, tastando i muri col bastone per trovar la strada.

[...]

'Ntoni, dacché la Santuzza gli faceva degli sgarbi, bisognava che pensasse come pagare il pane che gli davano all'osteria, giacché a casa sua non osava comparire, e quei poveretti intanto pensavano a lui quando mangiavano la loro minestra senza appetito, come se anch'egli fosse morto, e non stendevano nemmeno la tovaglia, sparpagliati per la casa, colla scodella sulle ginocchia. – Questo è l'ultimo colpo, per me che sono vecchio! – ripeteva il nonno; e chi lo vedeva passare colle reti in spalla, per andare a giornata, diceva: – Questa è l'ultima invernata per padron 'Ntoni. Poco ci vorrà che tutti quegli orfani rimangano sulla strada. – E la Lia, se la Mena le diceva di ficcarsi dentro quando passava don Michele, rispondeva con tanto di bocca:

– Sì! bisogna ficcarsi in casa, quasi fossi un tesoro! Sta tranquilla che di tesori come noi non ne vogliono neppure i cani!

[...]

'Ntoni Malavoglia masticava bile, vedendosi scacciato a pedate fuori della bettola peggio di un cane rognoso, senza un baiocco in tasca per andare a bere sul mostaccio a don Michele, e piantarsi là tutto il giorno, coi gomiti sul desco, a far loro mangiare il fegato. Invece gli toccava star sulla strada come un cagnaccio, colla coda fra le gambe e il muso a terra, borbottando: – Sangue di Giuda! un giorno o l'altro succederà una commedia, succederà!

Rocco Spatu, e Cinghialenta, che avevano sempre qualche soldo, gli ridevano sul naso, dalla porta della taverna, facendogli le corna; e venivano a parlargli sottovoce, tirandolo pel braccio verso la sciera e parlandogli nell'orecchio. Egli tentennava sempre a dir di sì, come un minchione che era. Allora gli rinfacciavano: –Ti sta bene a morir di fame, lì davanti, e a vederti far le corna sotto agli occhi tuoi stessi da don Michele, carogna che sei!

– Sangue di Giuda! non dite così! gridava 'Ntoni col pugno in aria, – che un giorno o l'altro faccio succedere una commedia, faccio succedere!

Ma gli altri lo piantavano lì, alzando le spalle, sghignazzando; tanto che infine gli fecero montare la mosca al naso; e andò a piantarsi proprio nel bel mezzo dell'osteria, giallo come un morto, col pugno sul fianco, e il giubbone vecchio sulle spalle, che pareva ci avesse un vestito di velluto, girando gli occhiacci intorno per stuzzicare chi sapeva lui. Don Michele, per amore dei galloni, fingeva di non vederlo, e cercava di andarsene; ma 'Ntoni ora che don Michele faceva il minchione si sentiva crescere il fegato, e gli rideva e gli sghignazzava sul mostaccio, a lui e alla Santuzza; e sputava sul vino che beveva, dicendo che era tossico di quello che avevano dato a Gesù sacramentato! – E battezzato per giunta, che la Santuzza ci aveva messa l'acqua, ed era una vera minchioneria venire a lasciarsi rubare i soldi in quella bettolaccia; per questo ei non ci veniva più! – La Santuzza, toccata nel debole, non seppe più contenersi, e gli disse che non ci veniva più perché erano stanchi di mantenerlo per carità, che erano stati co-

stretti a cacciarlo fuori dell'uscio colla scopa, tanto era affamato. Allora 'Ntoni cominciò a fare il diavolo, gridando e rompendo i bicchieri, che l'avevano messo fuori per tirarsi in casa quell'altro baccalà col berretto gallonato; ma gli bastava l'anima di fargli uscire il vino dal naso, se voleva, perché lui non aveva paura di nessuno. Don Michele, giallo anche lui, col berretto di traverso, balbettava: – Per la santa parola d'onore, stavolta finisce brutta! – intanto che la Santuzza faceva piovere i bicchieri e le mezzette addosso a tutti e due. Così finalmente si azzuffarono e cominciarono a darsi dei pugni, e a rotolarsi sotto le panche, che volevano mangiarsi il naso, mentre la gente li prendeva a calci e a pugni per separarli; e ci riescì infine Peppi Naso colla cinghia di cuoio che s'era levata dai calzoni, e dove arrivava levava il pelo.

Don Michele si spolverò la montura, andò a raccattare la sciabola che aveva persa, e se ne uscì borbottando fra i denti, senz'altro, per amor dei galloni. Ma 'Ntoni Malavoglia, il quale mandava un fiume di sangue dal naso, vedendolo sgattaiolare, non lo potevano tenere dal gridargli dietro un mare d'impropri dalla porta dell'osteria, mostrandogli il pugno, e asciugandosi colla manica il sangue che gli colava dal naso; e gli prometteva che voleva dargli il resto quando l'incontrava. (Cecco: 262-288)

L'abbruttimento progressivo di 'Ntoni ha un suo rispecchiamento nel linguaggio che in una *climax* ascendente si fa via via più aspro, duro, man mano che è il suo cuore a farsi di pietra, a smarrire l'intelligenza degli affetti. E allora prima dice che non gli piace il lavoro («così domani faremo ancora domenica»), ma non alza la cresta, si limita a brontolare, come fa chi non ha abbastanza coraggio di dire apertamente ciò che pensa, a *mmummuriansi* come si dice in siciliano con un bel verbo onomatopeico. La sua coscienza è ancora inquieta, ma a poco a poco si fa tracotanza quando dice che beve e si ubriaca perché almeno così non pensa a quanto è sfortunato («almeno quando non sono più in sensi non penso alla mia disgrazia»), poi piange e infine grida, bestemmia («sacramentava per Cristo e per la Madonna») e diventa scurrile («così non gli rompevano la devozione, con le solite prediche»).

A quest'inesorabile corrompersi corrisponde la sempre più intensa accentuazione spregiativa delle similitudini, anzi al linguaggio del mare subentra quello zoomorfo che in modo particolare in questo capitolo acquista funzione semantico-morale. Le metafore piscatorie non offrono più riferimenti alla realtà perché il mare sembra quasi rimosso e non scorgersi più. A quest'ultimo che sarà pure «amaro», ma almeno è pulito, odora di pesci e alghe che hanno una loro purezza, subentrano animali sozzi come i cani randagi e i porci.

La degradazione non risparmia niente e nessuno: Lia dice che del fratello non ne vogliono più «nemmeno i cani»; per Piedipapera, 'Ntoni è diventato «peggio di un maiale», «grasso e unto come il cane del macellaio», addirittura Cinghialenta per convincerlo a fare il contrabbandiere lo chiama «carogna»,

il massimo dell'abiezione. La prossemica di questi e di Rocco Spatu, nel tentativo di vincere le ultime esitazioni di 'Ntoni che conserva qualche larvale residuo di freno morale ereditato per educazione familiare, è emblematica: col metodo del bastone e della carota, come si fa con gli asini, i due gli sussurrano all'orecchio, accompagnando le parole col gesto delle corna, «ti sta bene a morir di fame, lì davanti, e a vederti far le corna sotto agli occhi tuoi stessi da don Michele, carogna che sei!». Ora, noi sappiamo quanto i siciliani siano sensibili a quest'offesa lanciata con insinuante e maliziosa provocazione; 'Ntoni è come uno di quei pugili che sul ring restano tramortiti e sferrano pugni all'aria per non sapere o potere reagire, se non in modo scomposto, con vane e vaghe imprecazioni. E si offre praticamente inerme per il *knock out* finale.

La rissa con don Michele vorrebbe essere un tentativo di riscatto, ma in realtà è solo una bravata e i due litiganti vengono separati a colpi di cinghiate come si fa con i cani.

Non c'è alcuna pietà per il povero 'Ntoni, ma non c'è nemmeno la ricerca di un capro espiatorio perché non è colpa di nessuno: così dev'essere, direbbe il nonno, così sono gli uomini e così va il mondo.

'Ntoni sceglie chiaramente l'oscurità della tentazione ed è a quel punto che la rappresentazione, da sacra che era, diventa profana, se non «commedia», come minaccia lui stesso («Sangue di Giuda! un giorno o l'altro succederà una commedia, succederà!», «un giorno o l'altro faccio succedere una commedia, faccio succedere!»). E non sta scherzando. Tutta la sua storia è una balzacchiana *comédie humaine*, nell'accezione aristotelica del termine, nel senso che la tragedia della povera gente è sempre commedia. Come quella di Padron 'Ntoni e di quelli come loro, la cui unica colpa è quella di essere nati col peccato originale di un'irredimibile povertà. È da qui che nasce la commedia, dalla consapevolezza di essere uomini senza Storia, reietti della società, perché, a differenza di quanto canta Francesco De Gregori – *La Storia siamo noi* – sono gli altri ad agire, quelli che si mangiano il pesce, quelli che comandano e sono rispettati da tutti. Lo sa bene 'Ntoni che aveva amaramente ironizzato col nonno dicendogli: «E il pesce che pescate ve lo mangiate voi? Sapete per chi lavorate, dal lunedì al sabato, e vi siete ridotto a quel modo che non vi vorrebbero neanche all'ospedale? per quelli che non fanno nulla, e che hanno denari a palate lavorate!».

In quella scena, l'opposizione nonno-nipote è decisiva per la rivelazione della visione verghiana della questione sociale. Lì 'Ntoni, spogliato della spavalderia e della tracotanza, dialoga col nonno senza ostilità e l'immagine del vecchio che lo va a cercare «colla testa bassa e tutto curvo» dice tutto del suo fallimento e della sua decadenza. Il giovane parla in nome di un male comune – la loro «mala sorte infame» – e pronuncia, sia pur in modo rozzo,

il contenuto della coscienza di classe dell'età contemporanea: «Sapete per chi lavorate...? per quelli che non fanno nulla e che hanno denari a palate, lavorate!». Il vecchio può opporgli solamente la propria etica del lavoro, dell'accettazione e del riscatto all'interno della realtà data: il risparmio accumulato per riavere la casa, simbolo dell'unità affettiva e della diversità di *padroni* dei Malavoglia.

In memorabili pagine, Nicolò Mineo sottolinea la radicalità della visione verghiana nella scoperta della *naturalità* dell'alienazione. L'impatto della storia ha l'effetto di sostituire alla condizione naturalmente alienata la coscienza di un'alienazione storica. È questa la *funzione* di 'Ntoni nel romanzo; la sua rivolta vuol essere la dimostrazione che i tempi nuovi hanno travolto proprio le zone che sembravano più attrezzate a resistere all'omologazione e alla perdita dei valori. La rivolta del giovane è perciò sacrosanta come dimostra il momento fondamentale del romanzo che è il dialogo col nonno. Ma rispetto agli esiti della rivolta interviene qui il condizionamento ideologico. Il programmatico insuccesso di 'Ntoni nel momento in cui vorrebbe affacciarsi al proscenio della Storia e del mondo grande non è diverso da quello a cui vanno incontro gli altri eroi borghesi della precedente narrativa verghiana: la degradazione morale, sociale e anche fisica come effetto della rivolta, l'impossibilità di politicizzarsi, sono eventi e condizioni direttamente discendenti dalla volontà dell'autore di mostrare la fatale e necessaria immobilità della struttura sociale esistente.

Riferimenti bibliografici

- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO XIV

a cura di Marina Paino

Il XIV capitolo del romanzo segna il culmine della tragedia dei Malavoglia, secondo una logica - condivisa da protagonisti e comprimari - in base alla quale il disonore si pone alla sommità della via crucis della famiglia, stazione dolorosa ed estrema che nella percezione diffusa scandisce l'approdo dell'intero nucleo familiare ad una condizione drammatica e irreversibile, al pari di quella rappresentata dalla morte stessa. Interpreti principali di questa 'caduta' sono 'Ntoni e Lia, arrestato e condannato per contrabbando il primo, accusata di intendersela con Don Michele la seconda, e in modo indicativo accomunata per temperamento, già in un veloce passaggio del cap. XIII, al fratello maggiore, come a prefigurare il parallelo destino dei due («Ma la Lia era vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni», Cecco: 262).

L'attacco del capitolo XIV è strettamente correlato alla conclusione del precedente sulla zuffa tra 'Ntoni e Don Michele (così la chiusa del XIII: «['Ntoni] gli prometteva che voleva dargli il resto quando l'incontrava», Cecco: 288; , cui fa eco l'incipit del XIV: «Quando 'Ntoni Malavoglia incontrò Don Michele per dargli il resto fu un brutto affare», Cecco: 289), in una continuità narrativa che mantiene e riposiziona la tensione di quell'explicit ribaltandola sull'attesa di un decisivo incontro/scontro non distante dalle atmosfere finali di *Cavalleria rusticana*. Ubriaco, 'Ntoni accoltellerà sulla sciarra Don Michele, sopraggiunto con le guardie a bloccare lo scarico via mare di merce di contrabbando; ma ad essere presi in flagrante saranno soltanto 'Ntoni e il figlio della Locca, mentre 'malarnesi' come Rocco Spatu e Cinghialenta riusciranno a farla franca, al pari di Piedipapera e Don Silvestro che pure fanno affari grazie al contrabbando, nonché del Pizzuto che poco prima si era offerto di ospitare per guadagno la merce illegale nei suoi magazzini. Il torto e la ragione, la giustizia e l'ingiustizia all'interno del XIV ca-

pitolo risultano del resto come confusi, sfumati, quasi oscurati dal buio che caratterizza prepotentemente tutta la prima parte della narrazione: il «brutto affare» ha luogo infatti

[...] 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 pescare merluzzi a mezzanotte e dove 'Ntoni andava a ronzare con Rocco Spatu, e Cinghialenta, ed altri malarnesi, colla pipa in bocca, che le guardie le conoscevano ad una ad una quelle punte di fuoco delle pipe, mentre stavano appiattate fra gli scogli con le carabine in mano. (Cecco: 289-290)

Tutta la prima metà del capitolo si svolge nottetempo, in un'oscurità che impedisce di vedere (« – È scuro che non ci si vede! disse il figlio della Locca», Cecco: 292; «Tutti e quattro si guardarono in volto, sebbene non si vedessero», Cecco: 300) e lascia spazio a percezioni incerte, al nascondimento, al travisamento, come rivela anche lessicalmente all'interno di queste pagine l'insistenza sull'espressione 'quatto quatto' che ricorre qui ben quattro volte a fronte di un'unica altra occorrenza in tutto il resto del romanzo; anche le barche d'altronde fanno «finta di pescare merluzzi a mezzanotte», in una studiata messinscena (appunto 'finta'), e quella notte a segnare la sorte di 'Ntoni sarà il verso della civetta imitato ad arte dai suoi compari come segnale ai contrabbandieri, tra il disappunto dello stesso giovane Malavoglia che da quella 'finzione' temeva conseguenze infauste («Se sentono le guardie di Don Michele, disse 'Ntoni, correranno qui subito, perché con una notte come questa le civette non vanno in giro», Cecco: 299). Nel buio non si vede, non è possibile distinguere verità ed errore, a maggior ragione se lo scroscio incessante della pioggia («coll'acqua che veniva giù come Dio la mandava», Cecco: 290) impedisce pure di sentire («lo scroscio della pioggia copriva i loro discorsi», Cecco: 292; «davanti alla pioggia che scrosciava come il pesce nella padella, rimasero un momento zitti, guardando nel buio», Cecco: 296; «Ma io non sento nulla! Osservò 'Ntoni. – È vero, non si sente nulla! rispose Cinghialenta», Cecco: 299). La contrapposizione stessa tra 'guardie e ladri' assume nello specifico scenario di questa prima parte notturna del capitolo XIV sfumature che alterano e addirittura ribaltano le distinzioni tra le une e gli altri, come emerge chiaramente da un dialogo nella bottega del Pizzuto che precede l'arresto di 'Ntoni da parte di «quelli coi galloni»:

– Noi ci buschiamo il pane come possiamo, e non vogliamo far male a nessuno! aggiunse Cinghialenta. – O che uno non è più padrone di farsi sbarcare la roba dove vuole?

– Loro stanno a spasso come i ladri, per farsi pagare il dazio di ogni fazzoletto di

naso che volete portare a terra, e nessuno li prende a schioppettate; aggiunse 'Ntoni Malavoglia. – Sapete che cos'ha detto Don Giammaria? Che rubare ai ladri non è peccato. E i primi ladri son quelli coi galloni, che ci mangiano vivi. (Cecco: 294)

I veri ladri sono «quelli coi galloni», anche se è altresì vero che il ‘gallonato’ Don Michele avverte preventivamente Mena e Lia del rischio che corre 'Ntoni, per provare a proteggerlo, e pure lui col suo ruolo, esattamente come i contrabbandieri, è quella notte in pericolo («ma anch'io sono in pericolo come vostro fratello», Cecco: 298). In questa confusione di contorni, lo stesso «brutto affare» con cui viene definito sin dall'attacco del capitolo il coinvolgimento di 'Ntoni nel contrabbando, con il conseguente ferimento di Don Michele e l'arresto del giovane, sembra attuire i propri risvolti negativi (e indirettamente la stessa ‘colpa’ di 'Ntoni) se messo in relazione con gli altri ‘affari’ che nel romanzo coinvolgono i Malavoglia e che ne segnano il destino di vinti per circostanze da loro sempre indipendenti, e rispetto alle quali i personaggi della sfortunata famiglia sono anzi al contrario attori passivi (dal naufragio della Provvidenza che fa fallire l'affare dei lupini, all'affare matrimoniale tra Mena e Brasi Cipolla, dal «brutto affare» di quella battaglia perduta nel mare vicino Trieste, all'affare del debito, passato nelle mani di Piedipapera, che determina la perdita della casa del Nespolo). La colpa di 'Ntoni non è allora una vera colpa ma in qualche modo anche una sorte subita, soprattutto se la sordità alle preghiere di Mena, che – su raccomandazione di Don Michele – lo esortava a stare alla larga da Rocco Spatu e Cinghialenta, è derivante da una verità antica, ovvero quella del proverbio citato nella prima pagina del capitolo che recita che «ventre affamato non sente ragione» (Cecco: 289). La saggezza popolare copre e indirettamente giustifica la colpa del giovane, riconducibile per altro in un veloce passaggio del capitolo anche ad una responsabilità superiore, allorché si legge che Lia, messa sull'avviso da Don Michele riguardo ai pericoli corsi da 'Ntoni, «rimase dietro l'uscio a dire il rosario per suo fratello; e pregava il Signore che lo mandasse da quelle parti. Ma il Signore non ve lo mandò» (Cecco: 298): è l'ultimo dei riferimenti del libro ad un Dio assente e indifferente se non ostile, che tosto ‘castiga’ e non consola e che anche in questo caso sembra contribuire a comminare un destino improvvido. In tale ottica anche tutto il «brutto affare» di quella notte fatta di buio e acqua può rientrare nella logica degli eventi subiti, proprio come in quell'altra notte di buio e acqua che porta sugli scogli la Provvidenza con Padron 'Ntoni e i nipoti nel X capitolo. Ad accomunare queste due notti cruciali nell'economia del romanzo sono il pericolo, l'oscurità e la violenza dell'acqua che, subito prima del precipitare degli eventi nell'arresto di 'Ntoni, si combinano qui in eco e ripetizione delle parole di quel naufragio:

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. (Cecco: 178)

E nel XIV capitolo:

La pioggia continuava a cadere, e dalla sciara non si udiva nulla che il brontolare del mare là sotto.

– Non ci si vede nemmeno a bestemmiare, disse Rocco Spatu. Come faranno ad afferrare lo scoglio dei colombi con questo scuro? (Cecco: 298-299)

L'oscurità della notte e della tempesta si rivela in entrambi i casi più forte della bestemmia, col ricorso ad un'espressione occorrente nel romanzo soltanto in questi due contesti, in mezzo al muggito/brontolio del mare e in prossimità di quello scoglio dei colombi che è lo stesso sul quale si era impennata la Provvidenza nel X capitolo prima di ricadere, distrutta, a riva (e che viene menzionato nella topografia del romanzo esclusivamente in questi due passi), e prima dell'arrivo, anche in quel caso, delle guardie:

[la Provvidenza] stava per spaccarsi come un guscio di noce sullo scoglio dei colombi, sotto la guardiola della dogana. La barca saltò come un puledro sullo scoglio, e venne e cadere in secco, col naso in giù. – Coraggio, coraggio! gridavano loro le guardie dalla riva, e correvano qua e là colle lanterne a gettare delle corde. – Siam qui noi! fatevi animo! – Finalmente una delle corde venne a cadere a traverso della Provvidenza, la quale tremava come una foglia, e batté giusto sulla faccia a 'Ntoni peggio di un colpo di frusta, ma in quel momento gli parve meglio di una carezza. (Cecco: 183-184)

Anche nel XIV capitolo 'Ntoni e i suoi compari trovano le guardie in prossimità dello scoglio dei colombi, ma le corde esibite dai gendarmi sono adesso quelle che servono a legare il giovane e il figlio della Locca:

– Ora come farà la mia mamma! piagnucolava il figlio della Locca, mentre lo legavano peggio di Cristo. – Non stringete tanto forte, sangue della madonna! urlava 'Ntoni [...] mentre lo conducevano in caserma, legato peggio di Cristo anche lui. (Cecco: 301-302)

'Ntoni come Cristo condannato senza colpa, anche se il ragazzo la coltellata a Don Michele l'aveva data. La cattura fa infatti seguito al ferimento dell'uomo, in quell'estremo faccia a faccia sugli scogli che nella notte del «brutto affare» aveva avuto già una sua premonitrice anticipazione in paese,

durante il vagabondaggio tra i vicoli e le taverne del giovane Malavoglia e dei suoi sodali («Tutt'a un tratto si trovò davvero naso a naso con Don Michele, il quale ronzava lì intorno anche lui, colla pistola sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali», Cecco: 291); è un precedente che la lettera del testo sembra voler richiamare espressamente, sottolineando la ripetizione dell'evento con un effetto ad eco assai marcato che, in occasione del tentativo di fuga all'arresto, richiama espressamente l'incontro di poco prima tra i due («Ma 'Ntoni che aveva già scavalcato il muro si trovò a naso a naso con Don Michele, il quale aveva la pistola in pugno», Cecco: 301). Pur nel buio pesto, la vicinanza («naso a naso») fa sì che i rivali si vedano, in quella notte in cui nessuno doveva vedere nessuno, come auspicavano Cinghialenta e compagni («non voglio che nessuno venga a vedere come mi guadagno il pane»; «[la roba] sarà un affare grosso sbarcarla con questo tempo. – Tanto meglio; così nessuno ci vede a sbarcarla», Cecco: 293), e come forse si augurava anche Don Michele: e se nessuno doveva vedere nessuno, l'infrazione alla legge del buio è ancora una volta più una disgrazia che una colpa da condannare.

Se la prima metà del capitolo XIV è tutta improntata al buio e al non vedere, la seconda appare al contrario scandita dalla presenza degli sguardi, ora curiosi e malevoli, ora timidi e nascosti, sguardi da non rivolgere e sguardi altrui da evitare; questo sin da quando si fa giorno:

– Hanno sorpreso il contrabbando e i contrabbandieri; raccontava Pizzuto, – e Don Michele ci ha buscato una coltellata. – La gente guardava verso la porta dei Malavoglia, e faceva segno col dito. (Cecco: 302)

Quella casa, ora che la 'colpa' di 'Ntoni appare manifesta, è da non frequentare (perché «si tira addosso gli occhi degli sbirri») e, ad eccezione di Nunziata,

Gli altri stavano a godersi la vista da lontano, sulla strada, o si affollavano come le mosche davanti alla caserma, per vedere come sembrava 'Ntoni di padron 'Ntoni dietro la grata, dopo che aveva dato la coltellata a Don Michele. [...] Barbara stava alla finestra, per vedere passare fra gli sbirri 'Ntoni di padron 'Ntoni quando l'avrebbero portato alla città. [...] – Ora non abbiamo più bisogno della casa, né di nulla! – diceva egli [Padron 'Ntoni] col viso pallido come quello di 'Ntoni, quando l'avevano condotto in città fra gli sbirri, e tutto il paese era andato a vederlo colle mani legate e il fagotto delle camicie sotto il braccio, che glielo aveva portato piangendo Mena, di sera, quando nessuno poteva vederla. (Cecco: 303-305)

E il testo insiste sulla centralità del guardare, tanto nelle reazioni a caldo al «brutto affare» quanto nella successiva fase del processo al giovane Mala-

voglia, anche se tutto questo guardare e commentare la verità apparente e di superficie non impedisce alla verità più profonda di emergere di sfuggita tra le chiacchiere del paese, come nel caso dello scambio di battute tra Don Silvestro, Don Giammaria e Padron Cipolla che discutono di come in realtà in galera non vadano quelli che devono andarci e come i ladri veri siano quelli che agiscano in pieno giorno (e quindi non nel buio della notte che confonde verità e travisamento di essa).

In questa parte del capitolo, la gravità dell'accaduto esaspera la drammaticità dei comportamenti dei personaggi, sia del coro sia dei protagonisti, con in testa Padron 'Ntoni e Lia («– Hanno ammazzato don Michele! – Ah! mamma mia! – gridò il vecchio cacciandosi le mani nei capelli; ed anche la Lia si era cacciate le mani nei capelli. Padron 'Ntoni, sempre colle mani in testa, non faceva altro che dire: – Ah! mamma mia! Ah! mamma mia!», Cecco: 303; «Il vecchio si strappava quei pochi capelli bianchi, e andava come un pazzo per la casa, ripetendo: – Ah! perché non siamo morti tutti! – Lia, bianca come la camicia, piantava tanto d'occhi in faccia a ciascuno che parlava, senza potere aprir bocca», Cecco: 306), l'uno perché più vecchio e saggio dei nipoti, la giovane perché consapevole in precedenza del rischio corso da 'Ntoni quella sera e, in più, depositaria delle confidenze di Don Michele che in vista della nottata aveva aperto con lei il suo cuore:

Per me stasera non c'è nessuno che stia inquieto, o che si metta a piangere, comare Lia [...]. Allora, se mi accade qualche disgrazia, pensateci che son venuto ad avvertirvi ed ho arrischiato di perdere il pane per voi! Allora Lia alzò il viso dalle mani, e lo guardò cogli occhi pieni di lacrime. – 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. (Cecco: 289)

Anche Lia sente la colpa di quel fermento che forse brucia di più delle dicerie su di lei e Don Michele, delle quali borbottavano tra di loro con scherno e maldicenza pure i comparì di 'Ntoni nella notte del «brutto affare». Il confine tra vero e falso sembra confondersi sempre di più, e il processo ne è palcoscenico, ma a restare toccato più degli altri da questa confusione è Padron 'Ntoni, incarnazione di saggezza e onore che non regge al disonore caduto sulla famiglia, e nelle sue fantasie comincia ad alterare la cruda realtà: spera nella liberazione di 'Ntoni come se niente fosse successo, e non bada a spese con l'avvocato «purché gli sciogliessero le mani a suo nipote e lo lasciassero tornare a casa; giacché gli pareva che 'Ntoni dopo quel terremoto dovesse tornare a casa e starsene sempre con loro, come quando era ragazzo» (Cecco: 306); e anche in occasione della visita in carcere è per lui talmente inaccettabile «che il suo 'Ntoni fosse là, dietro a quelle grate, coi soldati a guardia» (Cecco: 307-308) che, mentre aspetta l'avvocato, arri-

va a immaginare un senso diverso di quella permanenza in prigione del nipote: «Adesso al povero vecchio gli pareva che suo nipote fosse dei soldati. – Perché non me lo lasciano andare? – domandava ogni volta come un pappagallo, o come un ragazzo che non sente ragione» (Cecco: 308).

La confusione tra visioni diverse porta altresì il coro a considerare un «affare», di quelli in cui ci si guadagna, l'arresto di 'Ntoni e del figlio della Locca, che liberavano così i parenti dalla necessità di sfamarli, in totale e insensibile dissonanza con la verità del dolore provato dai familiari per loro: in carcere i prigionieri mangiano pasta e carne tutti i giorni, ma per Padron 'Ntoni è impossibile, con quel peso sul cuore, tornare alla barca come gli suggerisce l'avvocato: «– Non ci posso tornare nella barca, ora che 'Ntoni è carcerato; non ci posso tornare. Ognuno ci guarderebbe dove passiamo, e poi non ho più la testa al suo posto, ora che 'Ntoni è carcerato» (*Ibidem*).

Il motivo degli sguardi resta sempre al centro delle dinamiche del capitolo e significativamente informa di sé tutta la sequenza relativa allo svolgimento del processo, a partire dall'accorrere dei paesani all'inedito spettacolo («Tutto il paese era andato a vedere che faccia ci avesse dietro la grata 'Ntoni di padron 'Ntoni, in mezzo ai carabinieri, e giallo come una candela, che non ardiva soffiarsi il naso per non vedere tutti quegli occhi d'amici e di conoscenti che se lo mangiavano», Cecco: 309), fino alla citazione dei testimoni, con la Zuppidda che, a proposito dell'acrimonia tra 'Ntoni e Don Michele (il quale agli 'occhi' del paese «se la intendeva» con Lia) si sente in dovere di dire: «– Questa è la verità. Li ho visti io cogli occhi miei, e lo sa tutto il paese» (Cecco: 310). Se quello che si vede con gli occhi è verità, quello che non si vede non lo è, ed è su tale presupposto che l'avvocato impenna la difesa, chiedendo al Presidente in persona se «l'aveva visto lui forse 'Ntoni Malavoglia quella notte, col buio che faceva», perché nel buio la verità scompare e forse lo stesso Don Michele la coltellata poteva essersela data da solo per incastrare 'Ntoni; e anche nell'ottica di Padron 'Ntoni, che assiste in disparte al processo, il vedere e il non vedere hanno peso nella vicenda, soprattutto alla luce della contesa amorosa a suo tempo insorta per la Santuzza e dell'ubbricatura di 'Ntoni in quella notte del «brutto affare» («si sa come succede quando non ci si vede più dagli occhi», Cecco: 312).

A 'vedere' cosa accadeva in tribunale era andato infatti pure Padron 'Ntoni, anche se il suo guardare accorato e partecipe differisce da quello insensibile degli altri, ed in tal senso – quasi a sottolinearne la diversità di atteggiamento – il testo specifica come egli con le ginocchia tremanti e «nascosto dietro una cantonata» (per non essere visto dagli altri e dal nipote stesso) rivolga dapprima una dolente occhiata da lontano a 'Ntoni che passa ammanettato, mentre – una volta entrato in aula – la vista del nipote dietro le sbarre gli è interdetta dalla troppa folla e il vecchio può così continuare ad

immaginarselo lì dentro in un ruolo differente («'Ntoni però non si vedeva, in mezzo a tutta quella gente, e il povero vecchio pensava sempre che adesso suo nipote era dei soldati», Cecco: 310). Padron 'Ntoni nel non vedere o nel guardare stando nascosto può lasciare spazio ad una realtà alternativa, anche se la crudezza di una presunta verità (utile a ridurre la condanna del ragazzo) è pronta a palesarsi per bocca dell'avvocato, offrendosi pubblicamente come culmine della tragedia della famiglia.

Il sostantivo 'tragedia' era appunto apparso poco prima nel capitolo XIV – con tutta la sua forza di hapax all'interno dell'intero libro – in riferimento alla decisione di Padron 'Ntoni di andare in tribunale a seguire il processo, e il contesto in cui il termine era occorso palesava chiaramente come la tragedia avesse senz'altro a che fare con la disgrazia abbattutasi su 'Ntoni, ma in modo meno esplicito e diretto anche con qualcosa che riguardava Lia, la quale ostentava pure in questo circostanza un atteggiamento fortemente drammatico, appunto da tragedia:

Quella mattina nella casa dei Malavoglia c'era stata una tragedia, che il nonno, come aveva visto partire tutto il paese, per andare a sentire condannare 'Ntoni, aveva voluto correre cogli altri, e Lia, coi capelli arruffati, gli occhi pazzi e il mento che ballava, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa senza dir nulla, ma colla faccia stravolta e le mani tremanti. Mena però l'aveva afferrata per le mani, pallida anche lei, e le diceva: – No, tu non ci devi andare! tu non ci devi andare! – e non le diceva altro. (Cecco: 310)

La riservatezza di Mena non le permette di dire di più, di manifestare alla sorella i propri timori riguardo all'«altro» che al processo avrebbe potuto essere detto; e Padron 'Ntoni, nella sua visione parallela della realtà non immagina nulla e invita anzi le giovani a rimanere a casa a pregare. La tragedia arriva pertanto a compimento in modo per lui del tutto inaspettato ed è in concomitanza con la 'rivelazione' dell'avvocato che il vecchio in aula riesce finalmente a 'vedere' «per la prima volta» il nipote (senza il cui incauto gesto sulla sciara non ci sarebbe stato nessun processo e nessuna necessità di esibire ciò che non doveva essere detto):

L'avvocato continuava: – Potevano domandarlo un'altra volta alla Zuppidda, e a comare Venera, e a centomila testimoni, che don Michele se la intendeva con la Lia, la sorella di 'Ntoni Malavoglia, e ronzaiva là da quelle parti della strada del Nero tutte le sere per la ragazza. L'avevano visto anche quella notte della coltellata! Allora padron 'Ntoni non udì più nulla, perché le orecchie gli si misero a zuffolare, e vide per la prima volta 'Ntoni, il quale s'era alzato anche lui nella gabbia, e strappava il berretto colle mani, facendo certi occhi da spiritato, e voleva parlare, accennando col capo di no,

di no! I vicini portarono via il vecchio, credendo che gli fosse venuto un accidente; e i carabinieri lo coricarono giusto nella camera dei testimoni, sul tavolaccio, e gli buttarono l'acqua sulla faccia. [...] In quel momento 'Ntoni usciva dall'altra porticina anche lui, pallido, in mezzo ai carabinieri, ammanettato come un Cristo. (Cecco: 312)

'Ntoni, che prima non voleva «vedere tutti quegli occhi d'amici e di conoscenti che se lo mangiavano», ora addirittura strabuzza gli «occhi da spiritato», occhi che vedono fin troppo, mentre i carabinieri buttano «acqua sulla faccia» a Padron 'Ntoni, come si usa fare con chi perde i sensi e la lucidità, ma che in questo caso è azione funzionale a ridare animo a chi ha visto improvvisamente con troppa lucidità il destino della famiglia. Che quella esibita dall'avvocato sia la verità non è affatto certo, ma detta pubblicamente lo è ormai diventata, per sempre, irredimibilmente, come nelle tragedie. Ne deve prendere atto Lia, che sembra anche lei perdere il senno, fino a quando – in un'ennesima ripetizione – non riceve a propria volta la sua dose d'acqua sulla faccia:

La gnà Grazia si mise a correre verso il paese, e arrivò prima degli altri, con tanto di lingua fuori, perché la malanuova la porta l'uccello. Appena vide Lia la quale aspettava sull'uscio, come un'anima del purgatorio, le disse prendendole le mani, e tutta sottosopra anche lei. – Cosa avete fatto, scellerata! che al giudice hanno detto che ve l'intendete con don Michele, e a vostro nonno gli è venuto un accidente! Lia non disse nulla, come non avesse udito, o non gliene importasse niente. Rimase a guardarla cogli occhi sbarrati e la bocca aperta. Infine adagio adagio cadde sulla sedia, e parve che le avessero rotto le gambe in un colpo. Poi, dopo che fu stata un gran pezzo a quel modo, senza muoversi e senza dire una parola, che comare Grazia le gettava l'acqua sulla faccia, cominciò a balbettare: – Voglio andarmene! non voglio starci più qui! – e l'andava dicendo al canterano, e alle seggiole, come una pazza, che invano sua sorella le andava dietro piangendo, – Te l'aveva detto! te l'aveva detto! – e cercava di afferrarla un'altra volta per le mani. La sera, come portarono il nonno sul carro, e Mena era corsa ad incontrarlo, che oramai non si vergognava più della gente, Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più. (Cecco: 313)

Pure Lia ha visto fino in fondo la tragedia occorsa a lei, a 'Ntoni e a tutta la famiglia; alla base non c'è forse una vera colpa, ma questo non ha neanche troppa importanza: la verità apparente è diventata verità, e se quella verità 'vista' da tutti – e ormai pure da lei stessa – la condanna, a Lia non resta che diventare invisibile, per sempre, irredimibilmente: «e nessuno la vide più».

Riferimenti bibliografici

- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

CAPITOLO XV

a cura di Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro

La gente diceva che la Lia era andata a stare con don Michele; già i Malavoglia non avevano più niente da perdere, e don Michele almeno le avrebbe dato il pane. Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto, e non faceva altro che andare intorno, rotto in due, e con quella faccia di pipa, a dir proverbi senza capo e senza coda: «Ad albero caduto accetta! accetta!» – «Chi cade nell'acqua è forza che si bagni» – «A cavallo magro, mosche». – E a chi gli domandava perché andasse sempre in giro, diceva che «la fame fa uscire il lupo dal bosco», e «cane affamato non teme bastone»; ma di lui non volevano saperne, ora che era ridotto in quello stato. Ognuno gli diceva la sua, e gli domandava cosa aspettasse colle spalle al muro, lì sotto il campanile, che pareva lo zio Crocifisso quando aspettava d'imprestare dei denari alla gente, seduto a ridosso delle barche tirate in secco, come se ci avesse in mare la paranza di padron Cipolla; e padron 'Ntoni rispondeva che aspettava la morte, la quale non voleva venire a prenderselo, perché «lo sfortunato ha i giorni lunghi». Della Lia nessuno parlava più in casa, nemmeno Sant'Agata, la quale se voleva sfogarsi andava a piangere di nascosto, davanti al lettuccio della mamma, quando in casa non c'era nessuno. Adesso la casa era grande come il mare, e ci si perdevano dentro. I denari se n'erano andati con 'Ntoni; Alessi era sempre lontano, per guadagnarsi il pane, di qua e di là; e la Nunziata faceva la carità di venire ad accendere il fuoco, quando la Mena doveva andare a prendere il nonno per mano, verso l'avemaria, come un bambino, perché di sera non ci vedeva più, peggio di una gallina. (Cecco: 315-316)

Commenta Andrea Manganaro

«Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più». Così si era chiuso il penultimo capitolo dei *Malavoglia*. Ma quell'anticipazione perentoria è già attenuata dalla ripresa di questo ultimo

capitolo: «La gente diceva che la Lia era andata a stare con don Michele». L'articolo davanti al nome femminile, tratto proprio del Nord Italia, e l'altolitterante brevità, «la Lia», marcano anche col suono la figura della più piccola della famiglia, andata via di casa a quattordici anni, per scomparire come personaggio che agisce, e occupare solo le dicerie della «gente». È essa, la gente, con inappellabile voce giudicante, a confermare le maldicenze sulla sua presunta relazione con don Michele, assunta come fatto certo. I giudizi sommari, le strumentalizzazioni dei legulei in tribunale, hanno segnato il destino della piccola Lia, che non prova neanche a difendersi di fronte alla colpa addebitatale. Come già Rosso Malpelo, prende atto di come la sua vita «prima fosse stata condannata e solo in seguito *fosse* divenuta colpevole» (Benjamin: 35). Tramortita di fronte alla violenza smisurata delle illazioni divenute condanna, balbettando a stento «Voglio andarmene!», esce di scena immediatamente, senza esitazione. Con un'immagine di donna andata via inizia il capitolo, con un uomo che esitando va comunque via si concludono il capitolo e il romanzo. Solo ascoltando le dicerie o solo con una lettura affrettata il non voler stare più nella propria casa è leggibile come una ammissione di colpa da parte di Lia. Se si seguono i fatti dell'intreccio, la ragazza non si è macchiata invece di nessuna colpa reale. Pur avendo alimentato le chiacchiere della gente («vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni»), non ha mai fatto varcare «l'uscio» della casa al «don Giovanni di villaggio», don Michele. A determinare il suo destino, l'aveva dichiarato, erano la povertà, l'essere orfana e indifesa, non tutelata neanche dagli uomini della propria famiglia. E d'altra parte i Malavoglia tutti ormai sono l'antifrasi di ciò che erano all'inizio del romanzo: senza casa del nespole e senza la barca. Senza padre né madre e senza Luca, andati tutti via per il viaggio da cui «non si torna più». Senza Lia e senza 'Ntoni, assenti, e di cui nulla si sa. Le dita non sono più strette a darsi forza nel pugno della mano, come ammoniva il proverbio incipitario di padron 'Ntoni. Anche lui è ormai la caricatura di quel che era, assimilato all'immagine stereotipa del vecchio grinzoso scolpito nelle pipe. E di lui non vuole saperne più niente la collettività, ed è soltanto tenuto in vita, ma ancora per poco, dall'affetto dei nipoti. E i suoi proverbi suonano ormai non più come verità intangibili, ma come frasi illogiche, incomprensibili e inconcludenti. Si appresta ad uscire dalla scena, con quel rovello sulla nipote, di cui sente mormorare, e che continua a cercare dentro la piccola casa, ritornando a toccare, a tentoni, gli angoli in cui era solita stare. Ma al di là delle dicerie, come suggerisce una voce più sapiente, di Lia nessuno del paese sapeva veramente. Torna però, inatteso, Alfio Mosca, dopo anni di lavoro nelle zone della malaria, devastato nel corpo per il prezzo che gli è costato acquisire un minimo cambiamento di stato. Ed è tornato con un'immagine impossibile da sostenere, che pesava, a lui carrettiere, «come un car-

ro sullo stomaco». È stato testimone oculare della nuova condizione di Lia. In lei, nella bimba vicina di casa che ora ha visto venderli nelle strade della città, ha scorto lo specchio deformato della sorella maggiore, Mena. Ogni cosa, anche la più familiare, la più amata, è ormai divenuta estranea. Il passato è solo nella memoria, come quella comunione umana segnata dal piacevole «chiacchierare» tra vicini nelle sere di una volta. Lo sguardo terrificato di Alfio Mosca nell'aver visto altrove e altra colei che era stata la piccola Lia, lo rende maggiormente consapevole di essere ormai anche lui straniero nel proprio paese. Chi parte non può ritornare. Anche Padron 'Ntoni si avvicina al viaggio da cui non si torna più.

Una volta [padron 'Ntoni] chiamò in disparte la Nunziata, sotto il mandorlo, nel momento in cui non ci era nessuno, 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! per la Madonna dell'Ognina, non è vero!

Egli si mise a tentennare il capo, col mento sul petto. — Allora perchè se n'è fuggita anche lei? perchè se n'è fuggita?

E l'andava cercando per la casa, fingendo di aver perso il berretto; toccava il letto e il canterano, e si metteva a sedere al telaio, senza dir nulla. — Lo sai? chiese infine; lo sai dove se n'è andata? — Ma alla Mena non disse nulla.

La Nunziata non lo sapeva, in coscienza, nè nessun altro del paese.

Una sera si fermò nella strada del Nero Alfio Mosca, col carro, che ci aveva attaccato il mulo adesso, e per questo aveva acchiappato le febbri alla Bicocca, ed era stato per morire, tanto che aveva la faccia gialla e la pancia grossa come un otre; ma il mulo era grasso e col pelo lucente. — Vi rammentate quando sono partito per Bicocca? diceva lui, che stavate ancora nella casa del nespolo! Ora ogni cosa è cambiata, chè «il mondo è tondo, chi nuota e chi va a fondo». — Stavolta non potevano dargli nemmeno un bicchiere di vino, pel ben tornato. Compar Alfio lo sapeva dov'era Lia; l'aveva vista coi suoi occhi, ed era stato come se avesse visto comare Mena quando stavano a chiacchierare da una finestra all'altra. Perciò guardava di qua e di là i mobili e le pareti, come se ci avesse il carro carico sullo stomaco, e sedette anche lui senza dire una parola accanto al desco dove non c'era nulla, e nessuno sedeva più a mangiare la sera.

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

[...]

Anch'egli stava per andarsene. Il più del tempo lo passava in letto, come un gambero sotto i ciottoli, abbaiando peggio di un cane: — Cosa ci ho a far qui io? — balbet-

tava; e gli pareva di rubar la minestra che gli davano. Invano Alessi e la Mena cercavano di dissuaderlo. E' rispondeva che rubava loro il tempo e la minestra, e voleva che gli contassero i denari messi sotto la materassa, e se li vedeva squagliare a poco a poco, borbottava: – Almeno se non ci fossi io non spendereste tanto. Ora non ho più niente da far qui, e potrei andarmene. (Cecco: 316-322)

Commenta Gabriella Alfieri

In questo capitolo la dialettica *andare/restare*, *mutare/durare* è l'asse portante della concertazione tematica e stilistica che pervade l'intero romanzo (Giachery: 235). Con un ossimoro, potremmo dire che è il capitolo del “dinamismo statico”. Assistiamo, come in uno scenario teatrale, a partenze e ritorni (Manganaro): partenze senza ritorni (Lia; Padron 'Ntoni che parte «per quel viaggio più lontano di Trieste e di Alessandria d'Egitto») e ritorni con stanzialità amare (compare Alfio) o partenze ineluttabili ('Ntoni *Heautontimorumenos* ἑαυτὸν τιμωρούμενος, punitore di se stesso).

Di Lia si perde persino il nome, e la sua menzione verrà affidata a perifrasi puramente denotative nella percezione benevola di amici e familiari: «Finalmente compare Mosca si alzò per andarsene, perché il suo mulo scuoteva la sonagliera, quasi l'avesse conosciuta anch'esso colei che compar Alfio aveva incontrata per la strada, e che adesso non l'aspettavano più nella casa del nespolo» (Cecco: 319). Al contrario, l'ipocrita e maligna Santuzza alluderà alla brutta fine della ragazza con una perifrasi scaramantica, cui si giustappongono una perifrasi evitativa basata sul nomignolo della sorella onesta, e quindi nominabile (Mena), e un paragone eufemistico che parafrasa la locuzione dispregiativa «una di quelle»: «E la Santuzza baciava la medaglia che portava sul petto, per ringraziare la Madonna che l'aveva protetta dal pericolo dove era andata a cascare la sorella di Sant'Agata, come tante altre» (Cecco: 324).

Lo stesso 'Ntoni, in procinto di allontanarsi per sempre, non pronuncerà il nome di Lia, dopo che Alessi gli farà capire con un silenzio tabuistico che fine ha fatto la sorella minore («e qui dormivano le ragazze, quando c'era anche *quell'altra*»). Si ricordi del resto che la cancellazione del nome dalla Bibbia di famiglia era un segno di *damnatio memoriae* per disonore nella cultura protestante.

Il dinamismo statico si estende anche ai personaggi minori (don Mariano Cinghialenta, che ha venduto il suo mulo – forse proprio a compare Alfio – e picchia colle redini la moglie gelosa della Santuzza), o donna Rosolina che, vedendo sfumare le proprie ambizioni matrimoniali con don Michele, diventa una beghina: «Adesso non faceva che andare a caccia di messe e di

confessori, di qua e di là, sino all'Ognina e ad Aci Castello, e trascurava la conserva dei pomodoro e il tonno sott'olio, per darsi a Dio» (Cecco: 327).

Ma la parola topica del dinamismo statico è il verbo *andare*, con varie implicazioni. Padron 'Ntoni profetizza la propria dipartita usandolo in senso metaforico-eufemistico, con la stessa formula che poi adotterà 'Ntoni, riportando il verbo alla più cruda letteralità (*devo andarmene*): «e voleva che gli contassero i denari messi sotto la materassa, e se li vedeva squagliare a poco a poco, borbottava: – Almeno se non ci fossi io non spendereste tanto. Ora non ho più niente da far qui, e potrei andarmene» (Cecco: 322); e, con sottile calembour: «i denari se n'erano andati con 'Ntoni» (Cecco: 316).

In questo frammento si preannuncia l'*addio ai sassi* nati di padron 'Ntoni, che, dopo varie esitazioni per la paura di finire all'*Albergo* (termine connotatissimo usato solo da lui e dai familiari, di contro al denotativo *ospedale*, adoperato con cinica praticità dai compaesani), ha decretato la propria condanna all'esilio, stordito dalle chiacchiere delle comari che lo hanno definitivamente convinto dell'opportunità di non gravare più sul magro bilancio dei nipoti: «Padron 'Ntoni non osava più fiatare, colla faccia bianca e disfatta. E come le comari cinguettavano fra di loro, e fino alla Nunziata cascavan le braccia, un giorno che Alessi non c'era, disse infine: – Chiamatemi compare Mosca, che lui me la farà la carità di portarmi all'ospedale sul suo carro» (Cecco: 328).

Il suo fisico effettivamente accusa un declino irreversibile. Per caricarlo sul carro di compare Alfio, Nunziata e il carrettiere lo devono reggere per le ascelle, e da questa allusione deduciamo che è definitivamente paralizzato, come aveva decretato l'implacabile diagnosi del medico: «Infine non si alzava più dal letto, e don Ciccio disse che era proprio finita, e non ci era più bisogno di lui, ché là in quel letto dove era, poteva starci anche degli anni, e Alessi o la Mena ed anche la Nunziata dovevano perdere le loro giornate a far la guardia; se no se lo sarebbero mangiato i porci, come trovavano l'uscio aperto» (Cecco: 324).

Nella prima parte del capitolo il vegliardo stava molto a letto, ma riusciva a trascinarsi davanti all'uscio per ristorarsi al sole, con Mena accanto, che filava e gli raccontava le fiabe o, come una fiaba, gli prospettava la ripresa economica della famiglia. Ma il patriarca è affetto anche da cecità e inizi di demenza senile, con memoria intermittente: «Nella casa del nespolo c'era pure la stalla pel vitello, e la tettoia pel mangime, e ogni cosa; se ne andava ricordando a poco a poco, cercando qua e là cogli occhi morti e col mento sul bastone» (Cecco: 323).

E qui interviene il codice gestuale, sempre pregnante nel romanzo, il cercare o vagare *di qua e di là* con lo sguardo connota l'ansia (Maruzza quando aspetta il marito o Luca che non torneranno più) o la rabbia e la disperazione («e stava cercando le parole guardando di qua e di là. — È vero quella

cosa che hanno detto di Lia? chiese infine»; «Perciò [compare Alfio] guardava di qua e di là i mobili e le pareti, come se ci avesse il carro carico sullo stomaco» (Cecco: 317); «il povero malato, sebbene non dicesse nulla, andava guardando dappertutto, padron 'Ntoni continuava a guardare di qua e di là per stamparsi in mente ogni cosa» (Cecco: 328).

Questo tentativo di imprimersi i luoghi in mente, in un estremo desiderio di memoria fotografica, connoterà anche l'addio di Gesualdo.

Ma il sintagma *di qua e di là*, «binomio deittico di divergenza, di lacerazione» (Nencioni: 50), connota con perifrasi evitativa la perdizione di 'Ntoni e Lia nella malevola narrazione della gente, e va raccordato alle occorrenze iniziali («le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia», [cap. I], Cecco: 15; «è andato perché ce l'ho mandato io, come il vento porta le foglie di qua e di là», [cap. IV], Cecco: 66), e «rimarca il motivo della diaspora, e dell'antitesi, restare-partire» (Giachery: 240).

E ancora il verbo *andare* connota, con una metonimia del contenente per contenuto, il distacco inesorabile dal villaggio natio: «Solo la cugina Anna e comare Grazia Piedipapera si asciugavano gli occhi col grembiule, come il carro se ne andava lentamente sobbalzando sui sassi» (Cecco: 329).

In una potente personificazione, il carro se ne va sobbalzando, come la Provvidenza che «camminava verso la marina, barcollava sui sassi come avesse il mal di mare», nell'illusoria ripresa della famiglia al cap. VII (Cecco: 103).

La dinamica *andare/restare* pervade anche i personaggi presenti solo nella memoria dei protagonisti, come il padre di Nunziata, emigrato per l'incapacità di mantenere la numerosa prole: «- S'egli tornasse ora, - rispose Nunziata con quella voce dolce, e così calma, colle braccia sulle ginocchia, - ei non se ne andrebbe più, perché adesso i denari li abbiamo» (Cecco: 329).

E i verbi del restare riaffiorano nell'irrealizzabile sogno di stanzialità di Alessi: «- Compreremo la casa del nespolo, aggiunse Alessi; e il nonno starà con noi. Quando torneranno gli altri ci staranno pure; e se tornerà il padre della Nunziata ci sarà posto anche per lui» (Cecco: 329).

Ma l'inesorabilità del dinamismo statico è espressa meglio di tutti da compare Alfio. Come vedremo, sarà proprio il carrettiere che, come il messaggero delle tragedie greche, racconterà a Nunziata la sorte di Lia. Il narratore intradiegetico e solidale con gli sfortunati protagonisti ci avverte che il racconto di Alfio è dettato solo dalla volontà di condividere con la buona Nunziata il traumatico incontro con Lia («ne parlava per ingannare la noia»): non c'è malizia, o voglia di spettegolare, ma solo dolore e incredulità, come traspare dalla somiglianza straniante di Lia giovane donna con la sorella («è tale e quale Sant'Agata»), che rende ancor più folgorante per lui la visione.

Non a caso il racconto del narratore si fonde con quello del personaggio

anche sul piano stilistico-sintattico: il discorso di Alfio è un mirabile indiretto libero tradotto in discorso diretto, in cui la sintassi giustapposta, con una sfilza di *che* polivalenti, traduce la rievocazione lirica e commossa del passato, creando un raccordo col primo capitolo, che anticipa l'addio di 'Ntoni. E non si dimentichi che la narrazione dello scabroso contesto in cui Lia vive da prostituta è resa possibile solo dalla circostanza che il malato è svenuto.

Il compianto di Alfio è inclusivo di tutti gli elementi della vita passata: innanzitutto l'asino, che ha dovuto vendere, e che per anni è stato il suo unico compagno di strada e di vita. Il carrettiere lo rievoca come una presenza dolce e affettiva, esprimendo il dolore per la perdita in toni elegiaci, non come Malpelo che sfogava sull'asino, pur compagno di fatiche, la rabbia repressa. E poi il carrettiere rievoca, come un piccolo paradiso perduto, l'atmosfera intima e amorevole della famiglia Malavoglia, che lui poteva contemplare solo dalla finestra. E conclude con una sentenza irrevocabile, espressa con torsione sintattica che avrà fatto arricciare il naso ai pedanti, ma riproduce con mirabile mimesi il pensiero popolare: «Ora la famiglia dei Malavoglia è distrutta, e bisogna rifarla di nuovo tu e Alessi» (Cecco: 330).

Indirettamente anche Alfio, come vedremo, desidererebbe partecipare alla rinascita della dinastia, sposando Mena, ora che ne ha i requisiti socio-economici. La dichiarazione d'amore e di fedeltà di Alfio è dirompente: «Se voi mi volete ancora, comare Mena, disse finalmente; io per me son qua» (Cecco: 333). Mena, senza stupirsi e senza mostrare una verecondia ormai fuori luogo, si schermisce argomentando il proprio diniego con blande motivazioni anagrafiche, pur plausibili all'epoca, in cui una ragazza di ventisei anni era considerata matura. Alfio ribatte che è più anziano di lei e, misurando il tempo con l'orologio antropologico dell'eventività (si pensi alla cugina Anna che rapportava l'anno di nascita della figlia all'«anno del terremoto»): sono passati otto anni dal periodo per lui cruciale di vita associata della comunità.

A quel punto Mena dichiara anche lei il suo amore, ma frappone l'ostacolo insormontabile: l'ethos. Dopo la fuga di Lia lei non può sposarsi, ed esprime quel crudele divieto del codice arcaico con lo stile tipico di questo capitolo della reticenza, con perifrasi allusive, e gioco di pronomi indefiniti («dopo *quello* che è successo»), che culminerà nel binomio antitetico *nulla/ogni cosa* del finale. La ragazza assevera il proprio ragionamento giurando sul nipotino che tiene in collo («Per quest'anima pura che tengo sulle braccia!», Cecco: 335): la barriera socio-economica si poteva superare (adesso il carrettiere ha un mulo e i Malavoglia sono più poveri), ma la barriera etica è insormontabile. La consapevolezza di Mena di doversi sacrificare per l'onore della famiglia risponde effettivamente a un canone di regole non scritte dell'ethos siciliano, convalidato dall'esperienza reale di due sorelle vissute tra fine Ottocento e Novecento, molto vicine alla mia famiglia. Originarie di un

paesino dei Monti Iblei, orfane di padre sin da piccolissime, e impiegate come tate di mio padre e dei miei zii, ebbero una sorella maggiore che fece la *fuitina* per sposare un uomo non gradito alla madre: nonostante il matrimonio riparatore della ragazza, entrambe le sorelle si sentirono obbligate a ‘riparare’ alla scelta disonorante, sacrificando il proprio destino e rifiutarono qualsiasi proposta di matrimonio, anche dopo la morte della severissima madre.

Ancora una volta è il codice gestuale a comunicare le emozioni più segrete: i due personaggi, che non possono coronare il loro sogno d’amore, rimangono in silenzio a sminuzzare sterpolini, seduti con la schiena appoggiata al muro, senza neanche guardarsi in faccia. Poi compare Alfio se ne va, colle spalle grosse e il mento sul petto. Mena lo accompagna con lo sguardo finché riesce a scorgerlo, e poi guarda il muro dirimpetto e sospira.

Il muro è lo scenario, il testimone delle scene cruciali: l’idillio mancato tra Alfio e Mena; il compagno di stanza del nonno all’ospizio, che, come mastro Nunzio e mastro don Gesualdo, si volterà verso il muro e morirà; e le pareti della casa del nespolo che poco più avanti ’Ntoni sentirà estranee, autentico e irremissibile segnacolo di straniamento.

E qui interviene un’altra modalità comunicativa tipica della cultura siciliana e di questo capitolo epilogativo: il silenzio. Assistiamo al silenzio imbarazzato di Lia che incontra Alfio, e al silenzio straziante del nonno che si crea l’aspettativa di tornare a casa: «e poi non diceva più nulla, mentre gli si vedeva in faccia che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e non la poteva dire» (Cecco: 336). Anche qui un’evocazione obliqua, giocata sull’alternanza tra pronomi indefinito cataforico (*nulla*) e sostantivo astratto che dà un nome (*pena*) al sentimento che angoscia il vecchio patriarca. E poi il silenzio tabuistico con cui Alessi fa capire a ’Ntoni che il nonno è morto, e che Lia è andata incontro a una sorte innominabile.

Così padron ’Ntoni se ne andò all’ospedale sul carro di Alfio Mosca, il quale ci aveva messo la materassa ed i guanciali, ma il povero malato, sebbene non dicesse nulla, andava guardando dappertutto, mentre lo portavano fuori reggendolo per le ascelle, il giorno in cui Alessi era andato a Riposto, e avevano mandato via la Mena con un pretesto, che se no non l’avrebbero lasciato partire. Sulla strada del Nero, nel passare davanti alla casa del nespolo, e nell’attraversare la piazza, padron ’Ntoni continuava a guardare di qua e di là per stamparsi in mente ogni cosa.

[...]

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’a-

vrebbe 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, e quelle galline che la conoscevano soltanto all'aprire che faceva il rastrello e la Longa che la chiamava pel cortile, che ogni cosa si udiva da casa mia come se fosse stato proprio là dentro! Povera Longa! Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo, che se fosse venuto a dirmelo l'angelo del cielo non ci avrei creduto, adesso penso sempre a quelle sere là, quando udivo la voce di voialtre, mentre governavo l'asino, e vedevo il lume nella casa del nespolo, che ora è chiusa, e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella. Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più. Vedi, ora penso pure a quel povero asino che ha lavorato con me tanto tempo, e andava sempre, sole o pioggia, col capo basso e le orecchie larghe. Adesso chissà dove lo cacciano, e con quali carichi, e per quali strade, colle orecchie più basse ancora, ché anch'egli fiuta col naso la terra che deve raccoglierlo, come si fa vecchio, povera bestia!

Padron 'Ntoni, disteso sulla materassa, non udiva nulla, e ci avevano messo sul carro una coperta colle canne, sicché sembrava che portassero un morto. — Per lui è meglio che non oda più nulla, seguitava compare Alfio. L'angustia di 'Ntoni già l'ha sentita, e un giorno o l'altro gli toccherebbe anche di sentire come è andata a finire la Lia.

— Me lo domandava spesso, quando eravamo soli, rispose la Nunziata. — Voleva sapere dove fosse.

— È andata dietro a suo fratello. Noi poveretti siamo come le pecore, e andiamo sempre con gli occhi chiusi dove vanno gli altri. Tu non glielo dire, né lo dire a nessuno del paese, dove ho visto la Lia, ché sarebbe un colpo di coltello per Sant'Agata. Ella mi riconobbe di certo, mentre passavo davanti all'uscio, perché si fece bianca e rossa nella faccia, ed io frustai il mulo per passare presto, e son certo che quella poveretta avrebbe voluto piuttosto che il mulo le fosse camminato sulla pancia, e la portassero distesa sul carro come portiamo adesso suo nonno. Ora la famiglia dei Malavoglia è distrutta, e bisogna rifarla di nuovo tu e Alessi.

[...]

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 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 son qua.

[...]

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

— Se voi siete vecchia, anch'io sono vecchio, ché avevo 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 esser passati più di otto anni. E ora quando si sarà maritato vostro fratello Alessi, voi restate in mezzo alla strada.

[...]

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

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

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

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

Come aveva detto Alfio Mosca, Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata, e aveva riscattata la casa del nespolo.

[...]

Compare Mosca scrollava il capo, mentre la vedeva passare, e si voltava dall'altra parte, colle spalle grosse. — A me non mi avete creduto degno di quest'onore! le disse infine quando non ne poté più, col cuore più grosso delle spalle. — Io non ero degno di sentirmi dir di sì!

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

– 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! 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.

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

[...]

Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più; e quando il suo nome cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo i disegni per

l'avvenire, all'ombra del nespolo e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto, che a tutti pareva d'aver il povero vecchio davanti agli occhi, come l'avevano visto l'ultima volta che erano andati a trovarlo in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo, e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio, cogli occhi alla porta, sebbene non ci vedesse quasi, e li andava toccando, per accertarsi che erano loro, e poi non diceva più nulla, mentre gli si vedeva in faccia che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e non la poteva dire. Quando gli narrarono poi che avevano riscattata la casa del nespolo, e volevano portarselo a Trezza di nuovo, rispose di sì, e di sì, cogli occhi, che gli tornavano a luccicare, e quasi faceva la bocca a riso, quel riso della gente che non ride più, o che ride per l'ultima volta, e vi rimane fitto nel cuore come un coltello. Così successe ai Malavoglia quando il lunedì tornarono al carro di compar Alfio per riprendersi il nonno, e non lo trovarono più. (Cecco: 328-336)

Commenta Andrea Manganaro

Il pensiero dei Malavoglia superstiti, Alessi, con la Nunziata, e Mena, è rivolto alle assenze dolorose di coloro che sono andati via per sempre e di coloro di cui si ignora il presente. L'ombra del nespolo sembra proiettarsi, non più protettiva, anche sui loro pensieri. La casa «riscattata» da Alessi (solo un rigo è dedicato a tale evento, ormai puramente marginale) non è più garanzia di futuro e di certezze. Non è più possibile lì il sogno di un domani diverso. Anche la cugina Anna non è più, per antonomasia «cuor contento». Il riso le si è spento nell'impossibile impresa di ricondurre a casa il figlio scioperato, Rocco Spatu. Senza casa, dispersi per le strade del mondo, anche i due Malavoglia, di cui nessuno aspetta ormai più il ritorno. Ma una sera, inatteso, uno ritorna a casa. Come l'eroe del mito, anche 'Ntoni incontra un cane sulla soglia. Ma questo ritorno è accompagnato dal dissonante abbaiare di un cane senza nome che non lo riconosce. 'Ntoni non solo non è riconoscibile per i familiari, tanto è mutato, ma è soprattutto lui stesso a sentirsi ormai estraneo alla dimora nativa, alla comunità d'origine, come è straniero per coloro che sono restati. Nessuna immediata identificazione è ormai possibile. Ci troviamo ormai nella condizione della modernità, della sospensione sulla soglia, del «tramonto della casa» (Adorno: 34-35).

'Ntoni, «sotto il nespolo», «colla sporta in mano», sente il cuore scuro, come scuro è il nespolo. È ancora esitante. Sa di dover partire, ma non riesce ad allontanarsi. Il rivedere i luoghi cari non lo convince però a restare, ma lo fa sentire ancor più straniero in casa. L'antico monito ripetutogli dal nonno («Tu sei un ragazzo, e non lo sai!...non lo sai!») sembra risuonargli dentro, fino a portarlo alla confessione conclusiva: «allora non sapevo nulla,

e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene» (Cecco: 339). 'Ntoni ritorna nella propria casa solo per scoprire tragicamente la propria esclusione, per sancire l'irreversibilità della sua definitiva partenza.

Per 'Ntoni è ormai inevitabile proseguire, andare via. Partire non è il "meglio", ed è illusorio, come è stato per lui, nella precedente partenza, inseguire sogni di ricchezza. Va via per «buscarsi il pane», lontano, con un destino di estraneo anche dove andrà. Ma sa che è ormai necessario partire. È ormai consapevole che il meglio, ora che "sa", è alle spalle, per sempre. Ma tale solo nella memoria, come le chiacchierate durante la salatura delle acciughe, che erano state in realtà manifestazioni di contraddizioni profonde, e che ora rievoca proiettandole in una dimensione idillica, irrimediabilmente confinata in un passato mitico. Sulla porta di casa e all'ombra del nespolo, 'Ntoni si ferma, esitante, e *fa* «per sedersi», ma si alza infine per proseguire.

«Se volessi anche tu ci hai la tua casa. Di là c'è apposta il letto per te», dice Alessi a 'Ntoni. La risposta è una negazione, inappellabile: «No...Io devo andarmene». La sua è una colpa storicamente determinata. Consiste nell'aver tradito i valori della tradizione, nell'aver ceduto alle attrattive della modernità, nell'averla vista come inevitabile. Le contraddizioni tra i due mondi, quello della modernità incipiente e quello della tradizione, sono inconciliabili nei *Malavoglia*, il conflitto è insanabile. Senza possibilità alcuna di composizione.

Verga rappresenta la modernizzazione come ormai inarrestabile. La partenza senza ritorno dal vecchio mondo era ormai ineluttabile tanto per l'autore, come pure per 'Ntoni. Verga non contempla regressivamente o liricamente un mondo originario e intatto, ma lo rappresenta drammaticamente dentro la storia, cioè proprio quando «tutto ciò che è solido comincia a dissolversi nell'aria» (Berman) e stanno scomparendo tutti i precedenti valori.

Deve andarsene, 'Ntoni, ormai non può più stare con i suoi, in un mondo comunque inevitabilmente destinato a finire. È un altro tempo, quello a cui si apre 'Ntoni, nel finale, nella «zona del contatto immediato», propria del genere romanzo, in cui il personaggio nella contemporaneità incontra i suoi lettori (Bachtin: 480-481). Di altri personaggi, dei romanzi del grande naturalismo francese, quelli di Zola, sappiamo dove andarono. Ma 'Ntoni non lo sa. Né i suoi lettori. 'Ntoni è però accompagnato da quell'immagine amica del mare che «non ha paese nemmeno lui», e che, come possiamo immaginare (è proprio del mondo del romanzo chiedersi come finirà la storia), potrebbe accompagnare lui, come tutti i poveri del mondo, da dove nasce a dove muore il sole, verso Occidente.

'Ntoni esita, sulla soglia della casa, non perché tentato di rimanere, ma perché sta per compiersi la separazione, necessitata da una costrizione determinata dalla sua stessa storia, quella a cui ripenserà restato solo, nel buio

del paese, uscito definitivamente dalla soglia della casa del nespolo e dal suo mondo.

Nella conclusione del romanzo assistiamo dall'interno alla tragedia del momento della separazione, dai cari, dai luoghi degli affetti. Una tragedia non rappresentata in modo drammatico, ma narrativo, e nel silenzio dell'autore. Dove va 'Ntoni? Siamo abituati a vedere gli arrivi degli estranei sulle coste del nostro Occidente. Nei *Malavoglia* ci ritroviamo immersi nella situazione di partenza, vista dall'interno del mondo che si lascia. Assistiamo in diretta, regrediti in quel mondo da cui si parte, allo strazio del distacco, della separazione, del congedo definitivo. Vediamo il commiato dal «dove» da cui si proviene, nulla vediamo del «dove» verso cui si arriva, se si arriva.

È la rappresentazione della lacerazione nell'animo di chi va via. Non un abbandono lirico. Una compassione che emana dalla narrazione stessa. Una pietà immanente che scaturisce dai fatti, non indicata da nessun pulpito, da nessuna tribuna. È una tragedia moderna che induce nel lettore l'immedesimazione con il protagonista, lo porta a una inconfessabile identificazione con il personaggio: perché l'atroce separazione è quella che ognuno di noi, nella vita, teme, ha visto, esorcizza. È il «commiato» da ciò a cui siamo uniti (le persone amate, i cari, gli amici, i luoghi in cui anche «i sassi vi conoscono»). È la vicinanza che ha come unica prospettiva, irreversibile, la distanza incolmabile, senza ritorno possibile, senza ricongiunzione dell'unità che si perde definitivamente. È l'unione che ha, nel momento della partenza, della separazione, la propria fine, irreversibile. L'ha conosciuta e la teme in modo ancora più autenticamente tragico, questa separazione, chi, incolpevole, al legame naturale con gli affetti, con i propri luoghi, con la propria terra, deve rinunciare perché costretto dal bisogno, dalla fame determinata dall'ingiustizia sociale, dalla violenza della guerra.

Parafrasando Pirandello e l'omaggio che rese allo scrittore nella sua città, le parole della conclusione dei *Malavoglia* esprimono «cose prepotenti che esigono da noi un assoluto rispetto».

La lacerazione di 'Ntoni nel distaccarsi dal suo paese si proietta sugli infiniti drammi vissuti da moltitudini di esseri umani: sulle intere generazioni partite definitivamente per “là dove muore il sole” e su chi, oggi, privo di tutto, anche della vita stessa, giunge dal mare sulle stesse spiagge dei Malavoglia.

Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaino nella scodella, e pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo. Ora quando veniva la cugina Anna a filare un po' con le comari, aveva i capelli bianchi, e diceva che aveva perso il riso della bocca, perché non aveva tempo di stare allegra, colla famiglia che aveva sulle spalle, e Rocco che

tutti i giorni bisognava andare a cercare di qua e di là, per le strade e davanti la bettola, e cacciarlo verso casa come un vitello vagabondo. Anche dei Malavoglia ce n'erano due vagabondi; e Alessi si tormentava il cervello a cercarli dove potevano essere, per le strade arse di sole e bianche di polvere, che in paese non sarebbero tornati più, dopo tanto tempo.

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

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

Sì! rispose 'Ntoni.

E dove vai? chiese Alessi.

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

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

— E il nonno?

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

— E la Lia, che non l'ho vista?

E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo:

— È morta anche lei?

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

— Addio addio! Lo vedete che devo andarmene?

Prima d'andarsene voleva fare un giro per la casa, onde vedere se ogni cosa fosse al suo posto come prima; ma adesso, a lui che gli era bastato l'animo di lasciarla, e di dare una coltellata a don Michele, e di starsene nei guai, non gli bastava l'animo di passare da una camera all'altra se non glielo dicevano. Alessi che gli vide negli occhi il deside-

rio, lo fece entrare nella stalla, col pretesto del vitello che aveva comperato la Nunziata, ed era grasso e lucente; e in un canto c'era pure la chioccia coi pulcini; poi lo condusse in cucina, dove avevano fatto il forno nuovo, e nella camera accanto, che vi dormiva la Mena coi bambini della Nunziata, e pareva che li avesse fatti lei. 'Ntoni guardava ogni cosa, e approvava col capo, e diceva: – Qui pure il nonno avrebbe voluto metterci il vitello; qui c'erano le chiocce, e qui dormivano le ragazze, quando c'era anche quell'altra ... – Ma allora non aggiunse altro, e stette zitto a guardare intorno, cogli occhi lustri. In quel momento passava la Mangiacarrubbe, che andava sgridando Brasi Ci-polla per la strada, e 'Ntoni disse: – Questa qui l'ha trovato il marito; ed ora, quando avranno finito di quistionare, andranno a dormire nella loro casa.

Gli altri stettero zitti, e per tutto il paese era un gran silenzio, soltanto si udiva sbattere ancora qualche porta che si chiudeva; e Alessi a quelle parole si fece coraggio per dirgli:

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

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

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

– Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti. (Cecco: 336-339)

Commenta Gabriella Alfieri

È un testo mirabile, quasi un miracolo: un testo multimediale, con suoni, rumori, immagini affidate a ipotiposi. Vi si armonizzano senza stridori elementi della cultura letteraria ed elementi della cultura popolare. Ed è un passaggio che anticipa con assoluta congruenza il magnifico finale, aggiunto sicuramente in bozze, dato che l'autografo si chiude con questa lapidaria e fulminante formula di saluto. 'Ntoni, dopo aver rievocato quasi con le stesse parole di compare Alfio il passato idilliaco anteriore alla catastrofe, conclude il suo contrito monologo diretto con la sentenza di ostracismo, che riprenderà poi in indiretto libero nella meditazione silenziosa davanti al mare: «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene» (Cecco: 339).

Effettivamente sarebbe stato un finale troppo buonista e banale: l'integrazione delle due ultime pagine con la compunta e tristissima visita alla casa

del nespolo dell'escluso 'Ntoni e la sua confessione espiatoria dei propri errori salda mirabilmente la circolarità tematica del romanzo, ma ne avrebbe interrotto bruscamente la ciclicità epico-lirica:

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

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciarono a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. — Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccherà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. — Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: — Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu. (Cecco: 340)

È significativo che proprio la ripresa come in un *Leitmotiv* dell'enunciazione dell'addio ai fratelli segni la cesura tra le due partizioni sceniche della chiusa, quella del giro della casa, ancora proiettata sul piano della comunicazione esterna, con un autentico riepilogo dei dati eventivi della vicenda, e quella della sosta sulla riva, tutta rappresa nell'introversione e concentrata nella rimediazione interna del destino esistenziale del personaggio ma anche dell'uomo 'Ntoni. La riflessione, quasi un esame di coscienza svolto durante la sosta sulla riva, è tradotta in forma di monologo "introiettato" – più che interiore –.

Difficile stabilire i tempi di scrittura del finale, se si pensa che la correzione delle bozze si protrasse per sei-sette mesi, dall'estate del 1880 al gennaio 1881: parecchi agganci testuali fra il secondo e l'ultimo capitolo, lasciano pensare che il finale sia stato ispirato proprio dalla rilettura in bozze del secondo capitolo, forse anche in coincidenza con l'inserimento di una ditologia di proverbi emblematica dell'intero racconto:

[...] e come il paese stesso andava addormentandosi, si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava, come uno che si volti e rivolti pel letto. soltanto laggiù all'osteria, dove si vedeva il lumicino rosso, continuava il baccano, e si udiva il vociare di Rocco Spatu il quale faceva festa tutti i giorni. [...]

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 stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio [...].

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

Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino. "chi ha il cuor contento sempre canta!" conchiuse padron 'Ntoni. (Cecco: 40-43)

Gli ingredienti testuali del finale, marcati in maiuscolo, ci sono tutti, dalle stelle, al mare, a Rocco Spatu, agli usci chiusi, al paese addormentato.

Il raccordo tra parti salienti del romanzo è tecnica seriale in Verga, e non deve perciò stupirci che da un breve paragrafo riletto in bozze abbia potuto sviluppare una sequenza che può considerarsi a tutti gli effetti un testo poetico.

Rinviando a un'analisi più tecnica ed esauriente (Alfieri 2005), ci limiteremo qui ad alcune essenziali sottolineature per livelli di lingua e di stile. Si va da quelle impercettibili come l'elisione in sequenze in cui l'apostrofo serve a sottolineare il ritmo dell'allitterazione (*ch'ei conosceva, s'era fatto amaranto, tempo d'andarmene*), al troncamento negli infiniti, sia in quelli inseriti in costrutti determinativi con effetti onomatopeici e di riecheggiamento (*sbatter d'imposte*) sia in quelli usati in forma assoluta come nella frase finale (*passar gente, cominciar la sua giornata*). Si osservino gli infiniti pieni nelle sequenze contemplative (*guardare il paese tutto nero, formicolare dei lumi, chinare il capo, pensare a tutta la sua storia, cominciare la sua giornata*) fino a quel *guardare il mare* che Giachery paragonava al pascoliano «sentivo il cullare del mare» (Giachery: 243).

Così, con effetti opposti a quelli del troncamento e dell'elisione, Verga mantiene la *e* piena nella sequenza «che era solo», quasi a voler ritmare meglio la rivelazione inesorabile della solitudine affidata all'abbaire del cane, e

introduce la *d* eufonica a scandire con ritmo rallentato l'andamento della prosa nei passaggi descrittivi (*ad udirsi; ad impallidire, ad una ad una*).

Il ritmo intensissimo e profondo di questa pagina è affidato pesantemente all'omoteleuto, incentrato con effetti di dinamismo sulle forme verbali (*ascoltare, brontolare, gorgogliare; pensando, guardando, ascoltando*), o su parole chiave (*pensare/mare*), anche nella forma attenuata dell'assonanza (*tossiva e sputacchiava; amaranto, seminato, cominciato; fatto, tutto*), che crea un ritmo cadenzato nella sequenza binaria di settenari: *di qua e di là dove/nasce e muore il sole*. Laddove poi laddove l'assonanza si presenta attenuata supplisce il rinforzo allitterativo (*pensando a tante*). Una specie di rima interna con effetto quasi paronomastico si istituisce nell'accostamento *porta/sporta* nelle righe mediane del passo.

Un ruolo fondamentale assume l'allitterazione che serpeggia ovunque, creando inedite solidarietà semantiche: ora cementa i costrutti, in semplici raccordi (*sua sporta sotto; gorgogliare, quegli, scogli; tutti gli usci ... chiusi; della casa del nespolo*), ora attinge effetti simbolici, in una sequenza mimetica del rullio delle onde (*soltanto... la solita storia lì sotto*).

Sul piano lessicale va segnalata la connotazione di *sporta*, che nell'Ottocento è l'accessorio tipico del clochard o dell'emigrato, ruoli che 'Ntoni, appena uscito di galera, incarna appieno, facendoci pensare al *cenciaiuolo* della lettera al Paola (Alfieri 2020), e in un'ipotiposi risolta in un flash, 'Ntoni appare ad Alessi che gli apre l'uscio proprio «colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga» (Cecco: 337), appunto come un mendico vagabondo.

E qui ci sovviene un altro dato lessicale foriero di intensa connotazione: l'alternanza *uscio/porta*, rigorosamente distinti nell'italiano ottocentesco, nel senso rispettivamente di “porta di casa o di piccolo locale” e “porta di città, chiesa, palazzo o edificio non domestico” (Alfieri 2005). Verga non solo rispetta rigorosamente la norma linguistica del suo tempo, ma utilizza la variazione lessicale a fini retorici.

Nel drammatico incontro tra compare Alfio e Lia, che vive in un vicolo con tuguri adibiti a luogo di lavoro delle prostitute, *uscio* è fonosimolicamente allusivo alla tetraggine della sorte della ragazza («Ella mi riconobbe di certo, mentre passavo davanti all'*uscio*, perché si fece bianca e rossa nella faccia», Cecco: 330).

Nella percezione nostalgica di 'Ntoni, invece, la scelta tra i due sinonimi è più complessa.

Nella prima sequenza del finale, in cui 'Ntoni esce dalla casa del fratello, i due termini sono in antitesi («che tutti gli *usci* erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la *porta* della casa del nespolo», Cecco: 340): l'*uscio* dell'abitazione fissata nella memoria del giovane scapestrato come casupola

da cui fuggire si è dilatato, nella percezione dell'esule, in una grande porta, come quella di un palazzo – e un palazzo è divenuta la casa del nespolo per 'Ntoni, che ora “sa ogni cosa” della vita. Nella seconda scena, in cui il futuro esule si ferma a riflettere sedendosi sul muricciolo della vigna di massaro Filippo, i due termini sembrano interscambiabili («lo zio Santoro aprirà la porta, [...], e si accoccherà sull'*uscio*»).

Nella terza occorrenza Verga adopera il toscanismo in riferimento alle abitazioni, contemplate con amarezza da 'Ntoni: «e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte». Il contesto è densissimo di implicazioni semantico-simboliche (Luperini). Innanzitutto la ricorrenza di suoni vocalici e consonantici su cui si fonda l'avvolgente allitterazione (*i, u, c, s*), che combinati insieme danno, oltretutto, proprio la parola *usci*, riecheggia il modo di dire *conoscere a occhi chiusi*, occultato per marcare ulteriormente l'agnizione tardiva di 'Ntoni dei valori arcaici perseguiti dal nonno, e usato più volte nel romanzo per segnalare il forte attaccamento del patriarca al paesetto natio, incomprensibile per il nipote prima della sua dolorosa esperienza.

L'idiomatismo ci introduce al palinsesto proverbiale su cui si innerva tutto il romanzo: *il mare è amaro e il marinaio muore in mare*. Il primo proverbio *il mare è amaro* risulta aggiunto in bozze, ma c'è di più: lo stesso proverbio, che nel finale si trasfigurerà liricamente e si desemantizzerà nella forma *il mare s'era fatto amaranto*, presenta una seconda occorrenza al cap.VI, proferito questa volta da 'Ntoni, nella descrizione tra il lirico e l'idillico della giornata lavorativa dei pescatori: «– Lo vedi dove s'è persa la Provvidenza con tuo padre? disse Barabba; laggiù al Capo, dove c'è l'occhio del sole su quelle case bianche, e il mare sembra tutto d'oro.

“Il mare è amaro e il marinaio muore in mare; rispose 'Ntoni” (Cecco: 87).

Se in questo caso il proverbio era preesistente alla correzione delle bozze, è per noi rilevante un ulteriore contesto del cap. X in cui si allude profusamente al colore del mare e al suo valore segnico:

[...] si vedeva sempre la vela della Provvidenza come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color di piombo. [...]

Intanto 'Ntoni cantava, sdraiato sulla pedagna e colle braccia sotto il capo, a veder volare i gabbiani bianchi sul cielo turchino che non finiva mai, e la Provvidenza si dondolava sulle onde verdi, che venivano da lontano lontano fin dove arrivava la vista.

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

– È la volontà di Dio, rispose il nonno, così il marinaio sa quando può mettersi in mare senza timore, e quando è meglio non andarci. (Cecco: 173-175)

La densissima allusione al cromatismo dell'acqua marina come elemento naturale di informazione per il navigante può considerarsi l'antecedente testuale del *mare amaranto* della sequenza finale che "avviserà" 'Ntoni dell'opportunità di mettersi in cammino. *Il mare è amaro* dunque trascina con sé il proverbio, citato contestualmente al capitolo II, che decreta: *Il marinaio muore in mare*, e si si dilata liricamente nell'enunciato dal potente effetto stilistico-semantico: «Tornò a guardare il *mare*, che *s'era fatto amaranto*, tutto seminato di barche».

È una delle sequenze più riuscite della retorica occulta del Verga. Anche qui l'allitterazione giocata sul nesso *ar* sottolinea la compattezza della sequenza sintattica che va da *guardare* a *barche*, e mette in primo piano il raccordo determinativo fra *mare* e il suo attributo *amaranto*. Quest'aggettivo aulico, certo estraneo all'uso linguistico di 'Ntoni, è pienamente legittimato dal diritto di concedersi «il coraggio del patetico» per uno scrittore severissimo nell'autocensura diegetica fino alla fine della narrazione, e risponde alla necessità di liberare «la tensione lirica accumulatasi» in tutto il romanzo (Giachery: 241). In effetti *amaranto* è una sicura spia della presenza occulta dell'autore, che preferisce violare i dettami della sua poetica verista piuttosto che rinunciare al risultato evocativo dell'allusione al proverbio prodotta dall'accostamento *mare amaranto*, immediatamente compensato dall'accordo con il participio popolare "fatto", contrappuntato dall'altro picco con il più aulico *impallidire*, riferito liricamente alla costellazione dei *Tre Re*, denominazione indiretta, con perifrasi allusiva alla mentalità popolare, di *Orione*, così come la *Puddara* lo è delle *Pleiadi*. In effetti *mare amaranto* può considerarsi una *callida iunctura*, prodotta da un'espansione sul piano del significante del proverbio *mare amaro*, che viene così ricondotto al significato letterale, aulicizzando l'omerico *mare colore del vino*, immagine certo più congruente con la mentalità del personaggio ma incompatibile con la compagine sonora del testo, in questo caso prioritaria per l'autore. L'aggettivo *dinops* ricorre varie volte in Omero, anche riferito al mare (*Iliade* XXIII-316 e *Odissea* V-132; II-421) e addirittura ai buoi (*Iliade* XIII-703; *Odissea* XIII-32). È significativo che nel V libro dell'*Odissea* si alluda al mare con la perifrasi «campi non seminati», e che nel contesto verghiano a «mare amaranto» segua immediatamente l'espressione «tutto seminato di barche».

Nelle precedenti occorrenze al cap. V per bocca di Mena e al cap. VI per bocca di 'Ntoni i due proverbi sanciscono la fine di Bastianazzo, implicita nel mestiere di marinaio, mentre qui aderiscono pienamente alla situazione di 'Ntoni, da un lato asseverandone il destino di navigante, indissolubile da quello del mare, e comunicandogli, con la complice soggiacenza di un altro dittico proverbiale riformulato (*Mare bianco, scirocco in campo* e *Scirocco chiaro*

e tramontana scura, mettiti in mare senza paura), che è giunto il momento di partire. Non a caso 'Ntoni, dopo aver visto che «il mare s'era fatto amaranto», capisce che è ora di mettersi in viaggio: «Ora è tempo d'andarmene ecc.». I due proverbi assumono qui valore di allegoria, alludendo alla morte civile di 'Ntoni in seno alla sua comunità, e quindi al naufragio morale e forse, ma non si vorrebbe andare troppo oltre, al “dolce naufragare” nel mare nero dei ricordi che precludono un futuro ormai impossibile.

Sul livello morfosintattico è dato cogliere motivazioni stilistiche anche in alternanze apparentemente innocue o casuali di morfemi come l'articolo o il pronome.

Così l'articolo determinativo anteposto ai nomi femminili di persona presenta insospettabili risvolti stilistici legati alla prospettiva diegetica e alla situazione contestuale: in genere il costruito, che designa una certa familiarità nell'uso toscano-settentrionale, sembra riservato al narratore interno e ai personaggi in contesti neutri, mentre in contesti connotati per fattori di *pathos* o *ethnos* prevale l'uso siciliano e panitaliano con articolo zero, sia nell'idioletto dei personaggi, sia nel discorso intradiegetico. Così le sorelle Toscano sono costantemente designate come *la Mena* e *la Lia* in quasi tutto il testo, persino negli abbozzi, ma nel contesto idilliaco della salatura delle acciughe la didascalica del dialogo in presa diretta presenta la forma priva di articolo, mentre nel parlato si ritrova il costruito di stampo toscano-settentrionale.

La forma assolutizzante, con articolo zero, si fa più frequente nella sequenza della fuga di Lia: «La sera, come portarono il nonno sul carro, e Mena era corsa ad incontrarlo, che oramai non si vergognava più della gente, Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più» (Cecco: 245).

Marcato il contrasto con la deissi banalizzante e distanziante della diceria popolare: «La gente diceva che la Lia era andata a stare con don Michele» (Cecco: 313), ben diversa dalla deissi solidale del carrettiere amico di famiglia: «compar Alfio lo sapeva dov'era Lia; l'aveva vista coi suoi occhi, ed era stato come se avesse visto comare Mena quando stavano a chiacchierare da una finestra all'altra» (Cecco: 315).

Analogamente la dinamica tra il quesito accorato del nonno a Nunziata: «- È vero quella cosa che hanno detto di Lia? chiese infine» (Cecco: 317) e gli accorati interrogativi che 'Ntoni rivolge al fratello, seguendo i modelli di lingua interregionali acquisiti nel suo girovagare: «E *la Lia* che non l'ho vista?» (Cecco: 338).

Così l'oscillazione *ei/egli* è tutt'altro che irriflessa nel finale: la variante arcaica, propria della lingua poetica, non figura a caso nella sequenza di sapore nostalgico, anch'essa allitterante: «certi rumori *ch'ei* conosceva», in cui il suono consonantico della forma concorrente *egli*, pur essendo una tenue

palatale, avrebbe frapposto un ostacolo alla scioltezza lirica del segmento enunciativo. Senza contare gli altri raccordi fonici con la sequenza «che gli» nelle righe successive.

Azzarderei inoltre che la variazione del pronome soggetto riferito al mare («nemmen *lui*») trovi origine, oltre che nella marcatura della dislocazione sintattica, nella volontà di dare rilievo alla personificazione del mare.

Non meno pregnante l'alternanza dei pronomi indefiniti, che marcano la graduale presa di coscienza di 'Ntoni. Anche qui, come nella catafora *nulla/pena* che esplicita il silenzio del nonno, un'ideale *gradatio* è prodotta da una sapiente alternanza tra pronomi che anticipano poi il sostantivo su cui si basa l'allusione alla sua triste vicenda: *nulla > ogni cosa > tante cose > tutta la sua storia*. Da non sottovalutare anche il crescendo deittico-referenziale di avverbi di luogo, articoli, pronomi e nomi quasi omofoni, che creano raffinate antitesi («*Là c'era il letto della mamma*»; «*e la Nunziata che spiegava gli indovinelli*»; «*e la Lia, tutti lì*»), che preparano quella finale dell'inesorabile autocondanna all'esilio, marcata da rima interna *volevo/devo* («*e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene*»).

E lo stesso 'Ntoni anticipa al fratello le motivazioni dell'inevitabile ripartenza: innanzitutto l'impossibile violazione di un tabù etico (non può usurpare il letto della madre), e poi la constatazione, marcata dall'allitterazione di *o* e dall'antitesi: *non sapevo nulla: ora che so ogni cosa*, che accompagna la formula sentenziale dell'esilio. La stessa constatazione sarà poi riformulata in indiretto libero nel monologo finale, in cui l'insistita preferenza per il costruito analitico del pronome indefinito neutro («*adesso che sapeva ogni cosa*») riesce più concreto e perciò più efficace della forma sintetica e indiretta, *tutto*. Lo stesso vale per il seguente “*pensando a tante cose*”, in cui il nesso determinativo asseconda lo svolgimento analitico delle meditazioni di 'Ntoni, che culmineranno nella densissima enunciazione col sostantivo, enfaticizzato da ben due attributo, l'indefinito totalizzante e il possessivo isolante: «*e a pensare a tutta la sua storia*». E si noti anche l'antitesi un esempio minimo è dato dal contrasto tra la *solita storia* “brontolata” dal mare a 'Ntoni che pensa invece a *tutta la sua storia*.

Ancora sul piano morfosintattico i deittici temporali si caricano di un potenziale stilistico importante: la locuzione avverbiale *un gran pezzo*, che allude a una denotazione indefinita del tempo, ricorre nella sequenza dell'addio di 'Ntoni e nella drammatica fuga della sorella “perduta”, il cui precipitoso allontanamento segue a una lunga e solitaria pausa di riflessione quasi inconscia, in uno stato da inebetita («*poi, dopo che fu stata un gran pezzo a quel modo, senza muoversi e senza dire una parola, che comare Grazia le gettava l'acqua sulla faccia [...] uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più*», Cecco: 313).

Sulla funzione calamitante e incapsulante del passato remoto rispetto agli altri tempi verbali, compresi presente e futuro, di questo grandioso finale, sono state formulate considerazioni insuperate (Nencioni: 35).

Proiettandoci sul livello sintattico, osserveremo in generale che la ricerca paratassi sottolinea ulteriormente l'antitesi tra l'emarginato e la comunità, in cui, per amara ironia della sorte, resterà invece integrato il personaggio che ha causato la rovina di 'Ntoni, quel fannullone di Rocco Spatu.

In particolare due congiunzioni coordinanti cui la linguistica pragmatica assegna un potente valore di cesura tra una situazione e l'altra, marcano l'antitesi tra protagonista e antagonista, e, «amalgamando un effetto di staccato e un effetto di legato» (Debenedetti: 699), punteggiano lo straniamento progressivo di 'Ntoni. Alludiamo all'esplosivo *ma* dell'enunciato finale, e alle *e* che con ritmo anaforico, dopo un forte asindeto marcato dalla virgola, introducono la visione nostalgica del borgo natio e l'ipotiposi antitetica dell'ex compagno di stravizi del giovane Malavoglia: «e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava» (Cecco: 340).

In questo passaggio colpisce la similitudine, costruita con sapiente ellissi del secondo termine di paragone (*stelle*) e la metafora verbale che inequivocabilmente lo evoca, nel riferimento alle «case che *spuntavano* ad una ad una nelle vie scure», proprio come stelle di un universo microscopico ma ormai irraggiungibile e quindi infinito nella percezione nostalgica di 'Ntoni persino il leopardiano “noverar le stelle ad una ad una”.

L'enigmatica chiusa del romanzo, focalizzata su Rocco Spatu, si chiarisce solo all'interno del tessuto narrativo. Basta rileggere il passo del cap. II da cui, come s'è ipotizzato, il finale dei *Malavoglia* potrebbe aver preso le mosse, per trovare la conferma di matrice retorica a quanto si sta dicendo: «Sol tanto laggiù all'osteria, dove si vedeva il lumicino rosso, continuava il baccano, e si udiva il vociare di Rocco Spatu, il quale faceva festa tutti i giorni» (Cecco: 41).

Il cerchio si chiude davvero: nel dinamismo statico che governa questo capitolo l'eroe che si è redento dovrà andarsene per sempre, e l'antieroe, che persevera nella sua vita di ubriacone perdigiorno, può rimanere. Così avviene anche che si accavallano punto di vista e deissi diegetica e mimetica, in un testo che, enunciazione e narrazione a un tempo, riassorbe mirabilmente in sé tutti i tratti dell'oralità, pertinenti indifferentemente al narratore e ai personaggi, ma soprattutto a tutti i generi della loro attività discorsiva.

Speriamo che la nostra lettura ravvicinata del capitolo finale de *I Malavoglia* abbia creato l'effetto positivo di allontanamento prospettico per cui il testo

«prende respiro, appare in un'ottica più compiuta, rivela meglio la sua pienezza e totale complessità e la ricchezza delle sue implicazioni. E ciò tanto più efficacemente [...], quanto più alta è la qualità artistica» (Giachery: 231-32).

In una concezione dinamica del testo, per cui nello sviluppo diegetico si produce una crescita sapienziale di stile e personaggi, inizio e fine assumono un ruolo reciproco di coalescenza, e in particolare «nel finale “precipita” (nel senso chimico del termine) il senso della vicenda intera». (Giachery: 232-33) e addirittura si modifica il senso intero del libro e, [...], dello stesso realismo verghiano così com'è a volte banalmente etichettato (Giachery: 242).

L'ultima pagina del romanzo verghiano è stata considerata «una delle massime strofe di poesia, non solo italiane, e non solo del nostro Ottocento» (Debenedetti: 700-701), o «la confluenza del «livello epico e fantastico della saga popolare» (Asor Rosa: 841-842). In effetti vi si registra la fluttuazione tra gli estremi di una retorica dell'ethnos pertinente ai personaggi popolari e di una retorica dell'ethos pertinente all'autore, che non intacca l'organicità testuale dei *Malavoglia*.

Riferimenti bibliografici

- T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi 1994.
- G. ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga: assaggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena, Protagon 2005, pp. 161-182.
- G. ALFIERI, «*Il realismo, io l'intendo così*». *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in “Annali della Fondazione Verga”, n.s. 13, 2020, pp. 253-378.
- A. ASOR ROSA, *I “Malavoglia” di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 733-877.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979.
- W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 31-38.
- M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985 (trad. it. da: BERMAN M., *All that is solid melts into air: the experience of modernity*, New York, Simon and Schuster 1982).
- G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano Garzanti 1971.

- E. GIACHERY, *Il capitolo XV*, in *I Malavoglia (1881-1981)*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 231-246.
- R. LUPERINI, *La pagina finale de «I Malavoglia»*, in AA. VV., *Prospettive su «I Malavoglia»*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 51-68.
- A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. 4, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2021.
- G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89.
- L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428.
- G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

