

Maruzza e le altre: per una nuova etica nei *Malavoglia* di Lucinda Spera*

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

Parole chiave: I *Malavoglia*, *genius loci*, resilienza, spazio privato, spazio pubblico.

Maruzza and the others: a new ethic in Verga's Malavoglia

In Giovanni Verga's *Malavoglia* the notion of the "defeated" is strictly connected to the environment which the characters live in: from their origin, they learn how to set up their future actions. In Verga's *Malavoglia* the description of places are even more relevant, especially when they are related to female characters, whose connection with the private dimension is much more considerable. It's important to decode this narrative procedure to well understand the role of the female world that is so crucial in this novel. Juxtaposing some female characters to their environment, this essay is devoted to identify the way they are able to express their individuality and their role in the storytelling. Even female characters reveal indeed an ethic inclination that too often critics have recognized only to the male protagonists: in this novel, on the contrary, female characters show a complete understanding of their responsibilities.

Keywords: *Malavoglia*, *genius loci*, resilience, private space, public space.

* Università per Stranieri di Siena; spera@unistrasi.it.

Nel sistema verghiano il motivo del *genius loci* è intimamente legato a quello, più vasto, dei vinti: il destino dei personaggi e la tenacia con cui la maggior parte di essi lo affronta sono infatti intimamente connessi al luogo e all'ambiente in cui sono situate le loro radici, e da quelle radici scaturiscono vincoli e risorse per il loro comportamento futuro¹; in altre parole, in una scrittura quale quella qui analizzata, «programmaticamente atteggiata a riprodurre “quadri” del mondo, lo spazio è inevitabilmente pregno di significato»². Ritengo però che i luoghi descritti da Verga nei *Malavoglia* diventino ancora più rilevanti se posti in relazione ai destini delle donne, tradizionalmente legati, per lo più, alla dimensione del “privato”: osservarne specificità, regole e, ancor più, infrazioni alla norma può contribuire a comprendere meglio quell'universo femminile che pure ha un ruolo decisivo nelle sorti della famiglia e del villaggio di pescatori in cui si collocano le vicende. Per questo ho deciso di articolare la mia riflessione a partire da accostamenti mirati tra alcune delle protagoniste e gli spazi – per lo più marginali, spesso di transizione, in qualche caso immaginari – in cui esse si trovano a esprimere in maniera più incisiva la propria individualità e il proprio ruolo nella vicenda. Nel farlo mi sono giovata di due contributi, con i quali entrerò in implicito dialogo e ai quali farò a più riprese riferimento, presentati a un Congresso sui *Malavoglia* che si è tenuto ormai un quarantennio fa a Catania: in questi interventi – rispettivamente di Rossana Melis e Giovanna Finocchiaro Chimirri³ – ho trovato infatti il filo rosso di un'impronta metodologica che, seppure diversificata, si avvale di una comune, importante valorizzazione dei personaggi femminili e della loro connessione ai luoghi ai quali sembra ancorarsi la loro sorte, una relazione che ho ritenuto utile da parte mia integrare con l'analisi di quel particolarissimo sentimento della tenacia che rende infine ragione di una propensione “etica” che troppo spesso la critica ha riconosciuto unicamente ai protagonisti maschili di questo romanzo e che si manifesta in una scelta della prossimità e della condivisione come assunzione di responsabilità.

I

Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna e la “storia buona” di 'Ntoni

Il lettore dei *Malavoglia* familiarizza con alcune delle protagoniste e col «crocchio» delle donne già nel capitolo I, di presentazione della famiglia, e nel II, capitolo di cupa attesa della tragedia che si chiude con quel detto che il vecchio

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

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

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

Padron 'Ntoni non ha neppure il coraggio di pronunciare integralmente («Mare amaro!», p. 43)⁴, dopo che la Provvidenza è salpata col suo carico di lupini e Maruzza è fatta oggetto degli sguardi tristemente premonitori delle comari, mentre torna a casa dalla sciara con la piccola Lia in braccio⁵. In quelle pagine il narratore ha già avuto modo di evidenziare in controluce una forma di saggezza tutta al femminile, una resistenza, direi persino una “resilienza” al destino che si manifesta anche in personaggi apparentemente secondari. È questo il caso della cugina Anna, soprannominata «cuor contento» (p. 33). Il marito, morendo, l'ha lasciata sola con tre figli piccoli, eppure ella ha il coraggio di elaborare e poi di condividere con le altre una morale tutta per sé che, a ben vedere – per il suo carico di verità e di capacità di incidere sul reale – non è meno valida di quella che è stata definita l'«etica del pugno chiuso» di Padron 'Ntoni⁶. Ecco infatti quanto ella dice alle comari nel secondo capitolo:

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

Dunque una donna sola, in condizione di minorità e di vulnerabilità sociale persino in quel piccolo villaggio di pescatori, rivendica la propria forza d'animo di fronte ai «guai» di manzoniana memoria e trova il modo per elogiare chi è ancora più in basso di lei nella scala sociale, quella ragazzetta – Nunziata, appunto – che il padre ha lasciato sola con i fratelli («un mucchio di monelli cenciosi» li definisce Maruzza, p. 34) per andare a cercare fortuna ad Alessandria d'Egitto, e che ora, notano le donne, è alla sciara a raccogliere fasci di ginestre per allestire il fuoco per la cena. Della “sciara” quale luogo/non luogo desolato di frequentazione prioritariamente femminile (ma anche scenario in cui si ambienteranno i loschi traffici connessi al contrabbando di 'Ntoni e dei suoi comparì nei capitoli finali) si potrebbe parlare a lungo, basti qui ricordare la sua natura brulla di terreno incolto e sterile, apparentemente inutile, in cui si accumulano le scorie vulcaniche che solidificano alle pendici dell'Etna. Ma torniamo al romanzo. C'è in questi brevi ritratti di bambine, di ragazze e di donne, nelle loro apparentemente marginali prese di parola – io credo già nelle intenzioni di Verga – la definizione

4. Il detto integrale dice infatti «il mare è amaro, e il marinaio muore in mare». L'edizione di riferimento de *I Malavoglia* è l'edizione critica curata da Ferruccio Cecco, Interlinea, Novara 2014 (“Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga”, 1). I numeri di pagina da cui sono tratte le citazioni saranno da ora in poi inseriti direttamente nel corpo del testo, tra parentesi tonde. I corsivi introdotti da me verranno segnalati dalla sigla c.n. (corsivo nostro).

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

6. A. Asor Rosa, «*I Malavoglia* di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III. *L'età contemporanea (1870-1900)*, Einaudi, Torino 1995, pp. 217-416.

di una forza d'animo che merita un'attenzione maggiore di quella sin qui a essi riservata: nelle prospettive ristrette, nella navigazione di cabotaggio delle loro misere esistenze c'è infatti talvolta più saggezza che nelle ambiziose verità enunciate dagli uomini che popolano il romanzo. Lungi dal proporsi quali personaggi di secondo piano, le donne, alcune donne, che «come le lumache quando piove» alimentano un continuo chiacchierio da un uscio all'altro, appaiono insomma in tutta la solidità del loro mondo e del loro sistema di valori e di priorità, mentre la «straduccia» e, ancor più, l'«uscio» e il «ballatoio» – ambienti di confine tra l'interno e l'esterno – si configurano come i loro spazi d'elezione. Basti qui rilevare, ad esempio, il luogo che incornicia la comparsa di Mena, la maggiore delle Malavoglia, alle comari: «La Mena aveva lasciato il telaio e s'era affacciata *al ballatoio* anch'essa. – Oh! Sant'Agata! Esclamarono le vicine; e tutte le facevano festa» (p. 30, c.n.). È dal ballatoio, luogo “sospeso” tra la casa e l'esterno (sorta di tutela per le ragazze, non troppo esposte così ai corteggiamenti, eppure al tempo stesso “visibili”) che poco dopo ella saluta il giovane che le abita davanti casa: «Oh siete ancora là, compare Alfio! rispose Mena, la quale era rimasta *sul ballatoio* ad aspettare il nonno» (p. 41, c.n.) ed è ancora da lì che, dopo qualche scambio di battute col carrettiere Alfio che, ora lo sappiamo, nutre per lei teneri sentimenti, si muove quella accorata favola che definirei del «mondo grande» che racconta a se stessa col pensiero, adottando persino le ripetizioni e le formule tipiche della narrazione orale, e che val la pena riportare integralmente:

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

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

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

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

7. Sono miei i corsivi, ad eccezione di *tre re* e *fariglioni*.

8. La definizione è tratta, com'è noto, dalla prefazione al romanzo e all'intero ciclo, datata 19 gennaio 1881 (p. 12 dell'edizione di riferimento, cfr. nota 4).

lui ciò che ascolta. *Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente.* Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata intrecciata millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali. *La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere – contadino, marittimo e poi cittadino –, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione.* Essa non mira a trasmettere il puro «in sé» dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. *Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio.* [...] Possiamo anzi proseguire e chiederci se il rapporto che il narratore ha con la sua materia, la vita umana, non sia anch'esso un rapporto artigianale. Se il suo compito non sia proprio quello di lavorare la materia prima delle esperienze – altrui e proprie – in modo solido, utile e irripetibile. È una lavorazione di cui può dare, forse, la migliore idea il proverbio, se lo si considera come *ideogramma di un racconto.* [...] *Così considerato, il narratore entra fra i maestri e i saggi.* [...] il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. [...] Il narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso⁹.

È evidente – e ho cercato di renderlo anche con l'aiuto dei corsivi – che il discorso di Benjamin risulta fortemente evocativo, ai fini della nostra riflessione, di quanto accade in quel capitolo XI dei *Malavoglia* magistralmente affrontato da Rossana Melis nel 1981 e di cui vorrei tornare a parlare in queste pagine. Capitolo «di viaggi e di morte»¹⁰, esso si apre sullo scenario raccolto di una duplice narrazione: la «storia buona» narrata, come vedremo in maniera non convincente, da 'Ntoni e, in rapporto antagonistico, la fiaba narrata dalla cugina Anna alle comari mentre lavorano, in una situazione del tutto simile a quella descritta da Benjamin. La vicenda, del resto nota, va grosso modo così. 'Ntoni ha visto in paese alcuni giovanotti che qualche anno prima si erano imbarcati per cercare fortuna «e tornavano da Trieste, o da Alessandria d'Egitto, *insomma da lontano*, e spendevano e spandevano all'osteria meglio di compare Naso, o di padron Cipolla; si mettevano a cavalcioni sul desco; dicevano delle barzellette alle ragazze, e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone; sicché il paese era in rivoluzione per loro» (p. 215, c.n.). Ma tornando a casa, la sera, il giovane, ansioso di raccontare l'accaduto, non trova «altro che le donne, le quali mutavano la salamoia nei barilotti, e cianciavano in crocchio colle vicine, sedute sui sassi; e intanto ingannavano il tempo a contare storie e indovinelli, buoni pei ragazzi» (p. 215). Accoccolate davanti a una casa che non è la loro, sono impegnate a cambiare l'acqua di conservazione del pesce nei barili, ciononostante (ma forse proprio *grazie* a questa attività manuale, secondo Benjamin) da questo microcosmo femminile partono evasioni verso il fantastico e storie di prodigi. Padron 'Ntoni, con un occhio allo scolare della salamoia, ascoltava anche lui e «approvava col capo quelli che contavano le storie più belle» (p. 215), esercitando così una sorta di *patronage*, di benevolo controllo su quanto veniva fatto e detto. Il giovane

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

10. Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, cit., p. 209.

Malavoglia, irrequieto e desideroso di dire la sua all'unico uditorio a sua disposizione, irrompe in quell'atmosfera dimessa e quotidiana con un racconto che vorrebbe essere realistico, ma che finisce per essere percepito come non meno fantastico di quello delle donne:

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

Prende avvio a questo punto un dialogo a più voci all'interno del crocchio di presenti, che si sovrappongono e si interrompono continuamente, spostando l'attenzione ora su un aspetto ora sull'altro del racconto: così ad Alessi che dice a Nunziata che da grande vorrà sposarla fa eco Padron 'Ntoni, che fa notare subito che il nonno di Cipolla «in quei paesi» è diventato ricco ma non ne è più tornato, anche se ha continuato a mandare i soldi ai figli, figli che Maruzza compatisce con un «poveretti» che la dice lunga sulle sue priorità e sulla sua etica della famiglia; infine Nunziata – intimorita dall'avventura e dallo spazio aperto descritto da 'Ntoni, troppo dolorosamente evocativo della sua esperienza di figlia abbandonata – per sviare il discorso propone un indovinello al quale Lia, da ragazzetta intelligente e vivace qual è, risponde prontamente suscitando le accuse del fratello 'Ntoni di averli ingannati. Il nonno intanto cerca di riportare il ragazzo, che dice di voler partire anche lui come i due marinai, alla realtà, minimizzando («Lascia stare, lascia stare! [...] Adesso ci abbiamo le acciughe da salare»). Ma Maruzza, madre attenta, ha già capito e ha «il cuore stretto» per le parole del figlio, che guarda «come se gli leggesse nella testa» (p. 217). È a questo punto che Verga effettua, inaspettatamente, uno scatto e uno scarto narrativo decisivo: dalle reazioni al racconto che segue non sarà infatti difficile comprendere i caratteri, e persino i destini individuali, del misero pubblico in ascolto. La protagonista della favola che sarà narrata è Mara, voce muta nel romanzo, la cui storia – come è stato notato – non avrà sviluppo se non nella fiaba che la riscatta, raccontata (perpetuata? inventata?) amorevolmente dalla madre Anna. La riportiamo quasi integralmente:

Chi deve mangiarsi queste sardelle qui [...] deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove scendendo da cavallo per bere troverà il ditale di *mia figlia Mara*, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re, col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sicché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove *mia figlia Mara* starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno (pp. 217-218, c.n.).

La fiaba ha una duplice, importante funzione. È in primo luogo l'espressione di un incondizionato amore materno («mia figlia Mara» ricorre ben due volte in breve spazio), di un affetto che fa sognare alla lavandaia Anna, per la figlia, una vita radicalmente diversa dalla sua, anche a costo di un distacco definitivo: mettendo insieme suggestioni diverse, Verga le fa raccontare una storia di incantesimi in cui gli elementi di rito (principe, cavallo, fate, fontana di latte e miele, ditale, anello...) si mescolano a una verosimiglianza narrativa che paradossalmente rende tutto realistico: perché nulla rimanga al caso, saranno le fate a farsi carico di portare il ditale della fanciulla nella fontana e a fare in modo che il principe arrivi infine al lavatoio del povero villaggio di pescatori, dove la troverà. Ma la fiaba dà anche modo a quanti la ascoltano di manifestare sé stessi, le proprie attitudini e, in qualche misura, come si anticipava, il proprio destino. E perciò, se Alessi segue la vicenda «a bocca aperta» quasi vedendo davanti a sé la scena finale, è Lia, curiosa, a chiedere «dove se la porterà». L'indeterminatezza del «lontano lontano [...] di là del mare d'onde non si ritorna più» risveglia invece il senso della realtà (e la ferita ancora aperta) di Nunziata, che ripensa alla partenza di Alfio Mosca (e a quella del padre, forse, per analogia) e, radicata nella sua seppur misera realtà, dice di non voler andare col figlio del re, se questo significa non poter più tornare. Il successivo scambio di battute vede contrapporsi due diverse interpretazioni della realtà. 'Ntoni, deluso dalle reazioni per nulla entusiaste al suo racconto, tenta di chiudere la bocca ad Anna mescolando il piano della fantasia e della realtà e rinfacciandole infine il suo status: Mara non ha una dote e dunque il figlio del re non verrà di certo per sposarla. Ma Anna controbatte facendo della sua condizione, di cui ha piena consapevolezza, un punto di forza: è proprio per farsi una dote che Mara, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, lavora ancora a fine giornata con le altre donne; se non verrà il figlio del re arriverà comunque «qualchedun altro, perché il mondo va così, e non abbiamo il diritto di lagnarcene» (p. 218); del resto, aggiunge, anche 'Ntoni, prima di cadere in disgrazia insieme alla sua famiglia, si era fidanzato con Barbara Zuppidda «perché aveva il fatto suo». Chiude infine il ragionamento con una sorta di consiglio/presagio: «Quando uno non ha niente, il meglio è di andarsene come fece compare Alfio Mosca» (p. 218). È Mena infine ad esprimere le sue angosce, il dolore per la partenza di Alfio e, insieme, quasi la premonizione di quanto accadrà dopo la morte della madre, di lì a poco: «Il peggio [...] è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada» (p. 219). Le parole di padron 'Ntoni – che fino a quel momento aveva taciuto – chiudono l'episodio con un apprezzamento per le parole di Mena («Questo si chiama parlare con giudizio») e con un rimprovero al nipote («O tu che non vorresti lavorare più? Cosa vorresti fare? l'avvocato?», p. 219).

L'episodio, apparentemente marginale all'interno della macchina narrativa, dà invece una spinta propulsiva al malcontento di 'Ntoni, che «d'allora in poi» non farà che pensare alla vita «senza fatica» che facevano «gli altri» e a paragonarsi all'asino di compare Mosca mentre aspetta di essere bardato per portare i carichi. Tanto che gran parte della seconda parte del capitolo narra la lunga,

amorevole prova di forza tra Maruzza e il figlio. Nonostante i tentativi del nonno, che cerca di ricondurlo ai valori familiari, come si accennava ha inizio per il giovane un periodo di travaglio interiore e di inquietudine. Se però il capofamiglia interviene con le parole e i proverbi – si colloca in questo capitolo, infatti, il suo «più lungo ed eloquente discorso mai pronunciato [...] all'interno del romanzo»¹¹ («Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà [...] Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai!», p. 221) – Maruzza affida inizialmente agli occhi e agli sguardi la sua empatia col ragazzo e il dolore per una decisione che le appare già irrevocabile:

Che hai, 'Ntoni? gli diceva la Longa guardandolo timidamente nel viso [...] perché la poveretta indovinava quale che avesse.
Dimmelo a me che son tua madre! (p. 223)

La «pena» (p. 223) non trova dunque sfogo nella voce, e il suo iniziale silenzio, per nulla remissivo, è eloquente frutto di una riflessione ponderata. Quando decide di parlare le sue parole sanno essere infatti amorevoli ma anche definitive. Porre il figlio davanti alla sua condizione di vedova, non più giovane («Mi sento vecchia! Ripeteva, mi sento vecchia!») significa metterlo davanti a un *aut aut*. Le similitudini e la metafora che utilizza sono estremamente convincenti nella loro concretezza, sanno parlare al ragazzo con un linguaggio che conosce, facendo riferimento a esperienze della sua quotidianità: le pare infatti di berselo, quel cuore, «come quando l'onda vi passa sulla testa, se siete in mare». E dunque, conclude, «vattene, se vuoi: ma prima lasciami chiudere gli occhi» (p. 224). Dalla scena Maruzza emerge in tutta la sua centralità. Figura amatissima ma anche scomoda per il figlio «che vorrebbe sottrarla al suo destino di fatica, liberando con lei anche se stesso»¹², osservatrice attenta e intuitiva, in quanto madre conosce il figlio meglio di tutti, anche più del padre ormai scomparso. Non riesco però a concordare con l'ipotesi di Paola Ponti, che colloca a questo punto la rottura del cordone ombelicale tra lei e il figlio: pronunciando quelle tremende parole – «ma prima lasciami chiudere gli occhi» – Maruzza non si pone in una condizione di inferiorità, di passiva accettazione, non subisce uno scacco, al contrario dà prova di saper esercitare tutta la sua autorità. 'Ntoni ha messo in discussione le basi della religione della famiglia, certamente, e con questa scelta dovrà fare i conti, insieme a tutto il nucleo familiare, ma la disfatta riguarda più il vecchio Padron 'Ntoni che lei, l'unica a porre delle condizioni alle inquietudini del figlio. Ancora una volta, Verga attribuisce a una donna il potere di raccontare, di anticipare il suo destino con parole coraggiose che sanno fare i conti con la realtà forse meglio di tanti irrealizzabili (talvolta velleitari) piani degli uomini. Anche il suo pianto non è dimostrazione di debolezza, di cedimento, o consapevole strumento di ricatto morale verso 'Ntoni: piange senza rendersene conto, perché ha davanti agli

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

12. 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, cit. da p. 27.

occhi l'ultima immagine di quanti non ci sono più, il figlio Luca, morto durante la battaglia di Lissa, e il marito Bastiano, che si è perso in mare insieme al carico di lupini. Quando il giovane risponde commosso al suo abbraccio, il patto è ormai implicitamente stretto e Maruzza sa già, in cuor suo, come andrà a finire, nonostante l'estremo tentativo di far capire al figlio come davvero funzionano le cose della vita: «E tu credi che quei due marinari forestieri non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case?... » (p. 225). Le sue parole conclusive – poiché sulla questione ella non avrà più modo di tornare –, che si riportano di seguito, sono una sorta di terreno di coltura dello stato d'animo di 'Ntoni, di quel suo dolore sordo privo di un uditorio, della «pena» che animerà infine l'ultima, nota, bellissima pagina del romanzo:

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

È agli avverbi, alle locuzioni temporali che Maruzza affida la sua lucida (pre)visione, nonostante la riposta speranza che cuore e ragione portino 'Ntoni a rinunciare al suo progetto: «*quando* ci avremo il grano nel graticcio ... *Dopo* che io sarò sottoterra... Ma *allora* non te ne andrai più... *Allora* non ti basterà il cuore». L'unico avvenimento che non sa (non può) collocare nel tempo è il momento, così penosamente precoce, della sua morte a causa del colera, che nell'economia narrativa del romanzo ella contrae nell'agosto 1867, coda di una grave epidemia realmente diffusa in tutta la penisola italiana – da poco pervenuta all'unità – a partire dal 1866 e che, dopo la revoca di un periodo di quarantena, aveva registrato una ripresa in Sicilia, colpendo gravemente, in particolare, le città di Palermo, Catania, Caltanissetta, Siracusa e Monreale, che ne saranno devastate.¹³ Nell'anticiparlo ai lettori, il narratore ricorre alla metafora del cuore

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

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

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

«In quel tempo» di sciagura, definito e ben diverso da quello, tanto indeterminato quanto fiabesco, evocato nell'incipit del romanzo («Un tempo *i Malavoglia*», p. 15) si colloca una tragedia che avrà conseguenze più nefaste del primo naufragio della Provvidenza, che si era portato via Bastianazzo. È utile ricordare che, secondo alcuni appunti di lavoro di Verga presenti in un manoscritto pubblicato come *Appendice I.d*¹⁴, durante l'epidemia di colera dell'agosto 1867 Maruzza ha solo trentotto anni. Negli ultimi momenti ella chiede di lasciare accesa la candela – la cui consunzione procederà parallelamente allo spegnersi della sua vita – per poter guardare «ad uno ad uno» i suoi, con quegli occhi sbarrati che ormai non vedono più. Mentre Lia, la piccola di casa, si abbandona comprensibilmente a

14. Il titolo del manoscritto verghiano è *I Malavoglia – Personaggi, carattere, fisico e principali azioni* ed è pubblicato alle pp. 353-60 dell'Edizione Nazionale del romanzo.

un pianto dirotto, gli altri si guardano sbigottiti «quasi chiedendosi aiuto l'un l'altro»: «Li andava chiamando per nome ad uno ad uno, colla voce rauca; e voleva alzare la mano, che non la poteva più muovere, per benedirli, come se sapesse di lasciar loro un tesoro». La responsabilità che Maruzza affida infine al maggiore dei figli con le sue ultime parole rende ragione, se riletta retrospettivamente, dell'afflizione di 'Ntoni nell'ultima, già ricordata pagina finale del romanzo: «– 'Ntoni! Ripeteva, colla voce che già non si sentiva più, 'Ntoni! A te che sei il maggiore raccomando questi orfanelli!»: il passaggio di consegne è ormai compiuto, il giovane non potrà moralmente più sottrarsi al proprio destino, che lo condanna ad abbracciare o a rifiutare – in ogni caso votandosi all'infelicità – una condizione che non tollera (la perenne povertà) e valori (l'etica di padron 'Ntoni) che, in quel momento, non condivide:

Così passarono tutta la notte davanti al lettuccio, dove Maruzza non si muoveva più, sin quando la candela cominciò a mancare e si spense anch'essa, e l'alba entrava dalla finestra, pallida come la morta, la quale aveva il viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere (p. 229).

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

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

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

Sarà Mena a raccogliere l'eredità morale della madre, in ottemperanza a un senso del dovere e dell'onore di cui ha scritto Asor Rosa: «L'etica del pugno chiuso è sostenuta da un senso pressoché illimitato del dovere. Il dovere poggia a sua volta sull'incrollabile persuasione che il proprio destino vada accettato fino in fondo, buono o cattivo che sia»¹⁵. È così che, d'un tratto più vecchia di vent'anni, le parrà di doversi tenere Lia «sotto le ali come una chioccia, e di avervi tutta la

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

casa sulle spalle», una «casa», si badi bene, con cui non si allude al peso dei lavori domestici, ma a un dovere per lei ineludibile. Il racconto dell'epidemia, seppur breve, è uno dei passaggi più convincenti del romanzo, col suo realistico misto di paure e meschinità, ma anche di silenziosa solidarietà e generosità femminile: è il caso della vicinanza manifestata da Nunziata e dalla cugina Anna, che sono le sole ad andare a trovare Mena «col passo leggero e il viso lungo, senza dir nulla», collocandosi nel loro luogo preferito, quella «soglia» che non rappresenta per loro, come nel caso di don Giammaria, un confine tra la salvezza (l'esterno) e il contagio (la casa, il suo interno, il «lettuccio» di Maruzza), ma invece un'area di sospensione del tempo, un luogo/non luogo – un “non fuori” – che tutela dai pericoli della vita ma da cui si può guardare il mondo, insomma uno spazio elettivo da cui esprimere, senza parole ma col solo atteggiamento, una prossimità profonda che è manifestazione concreta di quell'etica della vicinanza condivisa da alcune delle donne del villaggio, mentre tutti quelli che passano si affrettano «guardinghi» (p. 232). La povertà che sempre segue le epidemie farà il resto:

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

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

'Ntoni, vivendo nel rimpianto e nella consapevolezza dei propri errori, che saranno l'elevatissimo prezzo da pagare per portare a compimento il suo itinerario di formazione; Mena, accogliendo volontariamente quella morale e facendosi elemento di continuità con gli insegnamenti materni, che cercherà di trasmettere alla sorella e che sente ancora più stringenti ora che sono orfane («A donna alla finestra...»). Come ha notato Rossana Melis, è forse «per questo potere di aprire e chiudere le porte, i destini, che Mena si muta alla fine nell'immagine pacificata di colei che fila, e che narra».¹⁶ Quando ormai il nonno è anziano e malato tanto da non poter più andare a lavorare, è lei infatti a condurlo al sole «nelle belle giornate, e si metteva accanto a lui colla conocchia, a raccontargli delle fiabe, come ai bambini, e a filare, quando non aveva da andare al lavatoio» (p. 322). Il tema è quindi passato dalla fiaba della cugina Anna a Mena, con la stessa direzionalità, un'impossibile, consolatoria fuga verso i luoghi dell'immaginario. Aveva detto ad Alfio appoggiata allo stipite della porta, dunque ancora in una zona di confine tra l'interno e l'esterno, dandogli l'addio: «ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà di averci chiuso anche il cuore» (p. 143); compete ora a lei, proprio dalla soglia, accedere al regno della finzione per conquistare quegli spazi che il destino le ha negato e per «allargare il cuore» di quelli a cui vuol bene (p. 322); a lei spetta il privilegio del racconto, l'invenzione dei luoghi che solo la fiaba ha donato a Mara, la conquista, con la parola, del passato e di quell'amore per sempre perduto che rappresenta l'unica vicenda sentimentale del romanzo, ben riuscita proprio in quanto incompiuta, sospesa e cristallizzata in un tempo fuori del tempo.

Con un salto in avanti, arriviamo al capitolo XV per concludere la prima parte del nostro ragionamento. Padron 'Ntoni è morto in solitudine, in ospedale, Alessi ha sposato Nunziata e riacquisito la casa del Nespolo, Lia è ormai «persa» in città per la vergogna e lo scandalo conseguenti al processo del fratello maggiore e Mena cresce con dedizione i nipoti. Dopo gli anni della prigione e del vagabondaggio, prima del distacco definitivo, nella commovente conclusione del romanzo, 'Ntoni ripenserà a *quelle voci*, chiudendo il suo travagliato tragitto fatto di ricorrenti tensioni tra desiderio di fuga e ricerca di stabilità: «Ti rammenti», dice al fratello minore il giorno in cui si ripresenta a casa, «le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? E la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?» (p. 339). È forse in questo meditare sul passato e sulle proprie scelte, recuperando alla memoria quel momento di grazia all'epoca non apprezzato – la denigrata fiaba della cugina Anna – che consiste la tanto proclamata, imperfetta circolarità del romanzo. Tra i due avverbi di tempo che aprono e chiudono le ultime parole rivolte ad Alessi c'è tutta la sua pena: «Anch'io *allora* non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma *ora* che so ogni cosa devo andarmene» (p. 339, c.n.). Per dirlo con le parole di Luperini:

16. Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, cit., p. 234.

Nel corso della narrazione 'Ntoni appare sempre fuori posto. Si trova costantemente altrove rispetto a dove vorrebbe essere: dapprima sogna le grandi città ed è costretto a restare a Trezza, poi sogna il paese ed è costretto ad allontanarsi per sempre da esso. [...] Nella pagina finale 'Ntoni è sulla soglia del paese, «nel mezzo», tra il mondo arcaico-rurale e quello della modernità, escluso dal primo e destinato al secondo, ma senza potersi riconoscere né nell'uno né nell'altro¹⁷.

L'ultima parola di Mena nel romanzo è per il fratello maggiore, con una domanda che nasconde e svela al tempo stesso la condanna: « – Te ne vai? – Sì! Rispose 'Ntoni». Così, invitandolo a rimanere, ella di fatto sancisce la necessità del suo allontanamento definitivo dalla casa («Gli altri non osavano fiatare [...], e capivano che egli faceva bene a dir così», p. 338); custode suprema del *genius loci* dopo la scomparsa della madre e del nonno, ella ha infine la responsabilità di tracciare la linea di confine tra gli spazi insicuri dell'altrove (la piazza, la città, Alessandria d'Egitto o il «lontano lontano», poco importa) e la casa-riparo, mentre il tema dell'esclusione di 'Ntoni è evidenziato dal ripetersi dell'emblema dell'uscio¹⁸: «E se ne andò con la sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che *tutti gli usci* erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero *la porta* della casa del nespolo» (p. 340, c.n.). In mancanza di indicazioni del narratore, mi piace immaginare che sia toccato proprio a Mena – «casseruola appesa al muro» (p. 165), come la cugina Anna aveva definito le ragazze che non riuscivano a sposarsi¹⁹ – dalla soglia, sorta di apparente «marginalità che la inquadra»²⁰, chiudere per sempre quella porta.

2

La «finestra» e la strada

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

Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati

17. R. Luperini, *L'ultima pagina dei «Malavoglia»*, ora in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019, pp. 205-22, da cui ho tratto il passaggio (pp. 221-2).

18. Si rinvia al già citato *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, cit.

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

20. Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, cit., p. 235.

sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa (pp. 52-3).

Ha notato Giovanna Finocchiaro Chimirri²¹ che, come tutti i bambini di quel mondo elementare, Lia partecipa pienamente alla vita degli adulti, senza che nulla le venga risparmiato. È ad esempio insieme ai grandi quando la famiglia va dal segretario comunale e dall'avvocato a chiedere se e come pagare il debito dei lupini, persi in mare dopo il naufragio della Provvidenza e la morte del padre («e da principio ci si accompagnava anche la Longa colla bimba in collo», p. 95; «E di comune accordo, nonno, nipoti e nuora, persino la bimba, andarono di nuovo in processione dal segretario comunale», p. 97). Allo stesso modo, durante il corteggiamento di 'Ntoni a Barbara, la bambina prende l'abitudine di andare a giocare nel cortile della madre della ragazza, la Zuppidda, e ne riceve piccole leccornie, ma quando la sua famiglia, nel IX capitolo, deve lasciare la casa del Nespolo e la situazione tra i due giovani cambia perché 'Ntoni perde, agli occhi di comare Venera, lo status di genero "appetibile", non solo non avrà più il privilegio di quei dolcetti, ma diventerà oggetto di rimproveri e verrà rifiutata, tanto che alla fine sarà costretta a non recarsi più nel cortile della vicina:

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

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

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

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

All'interno delle vicende e della loro disposizione nella struttura romanzesca la sua è però una partecipazione "sincopata", presenza "lieve" di una bimba coin-

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

volta nelle vicende familiari: c'è quando meno ce la aspetteremmo, ma per lunghi passaggi (a volte interi capitoli) la sua esistenza non è registrata dal narratore. Dopo una prolungata assenza ricompare infatti nel capitolo X, quando le cose sembrano rimettersi al meglio e si racconta delle ceste che la famiglia va a portare a padron 'Ntoni quando la pesca è stata particolarmente abbondante: al grido del nonno «Mena! Oh Mena!» (p. 177) i componenti della famigliola capivano infatti che la giornata di lavoro aveva fruttato e «venivano tutti in processione, lei, la Lia, ed anche la Nunziata, con tutti i suoi pulcini dietro; allora era una festa [...]» (p. 177). Ma proprio in questo capitolo la storia piega nuovamente verso il peggio quando, durante una tempesta, si verifica il secondo naufragio della Provvidenza: la barca viene sbalzata a riva sotto la postazione della dogana e, sebbene le guardie aiutino prontamente i naufraghi, le ferite riportate da padron 'Ntoni mettono a rischio la sua vita. Anche in questo frangente la piccola è partecipe della preoccupazione e del dolore comune e quando una sera il nonno chiama tutti al suo capezzale, «persino la piccola Lia» (p. 188) si unisce alle donne che si disperano e gridano con le mani nei capelli. Ella ha già un ruolo centrale nei disegni del nonno, che sembra essere vicino alla fine, in quella prospettiva matrimoniale che deve essere promossa anche a discapito di altre priorità quali, ad esempio, il recupero della casa del Nespolo:

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

Sin qui Lia ha vissuto eventi catastrofici all'ombra dei grandi: il naufragio della barca, la morte del padre, la ferita del nonno, la miseria e la vita stentata. Quando padron 'Ntoni guarisce è lei però che, prima degli altri, comunica al piccolo mondo del vicinato la notizia, con un'impennata di quell'orgoglio che la porterà in seguito a perdersi per sempre. La piccola, in questo frangente, non si sente portavoce ma protagonista, e l'episodio è stato giustamente sottolineato da Finocchiaro Chimirri, che connota il suo porsi sulla soglia di casa «tutta pettoruta» (p. 191) come una sorta di imitazione della postura del gallo. Ancora, «Lia ha prontezza di intelligenza e propensione a seguire attivamente gli stimoli della fantasia»²²: l'abbiamo vista all'opera, durante l'episodio della storia buona di 'Ntoni e della favola della cugina Anna narrato nell'XI capitolo, prendere la parola nel crocchio delle donne intente alla salatura delle alici per rispondere prontamente agli indovinelli posti da Nunziata. In quanto ragazzetta, non deve inoltre ancora sottostare agli obblighi della riservatezza, a quell'insegnamento materno che recitava «a donna alla finestra non far festa». Dunque può vivere all'aperto, per la strada, in libertà, e questo le procura spesso un ruolo decisivo,

22. Ivi, p. 127.

o quantomeno di responsabilità, nonostante la giovane età: quando Maruzza si ammala di colera è lei infatti a lasciare la casa per andare a raccogliere le erbe medicinali, nel vano tentativo di salvarla. Quando la Longa muore, Lia aggiunge alla perdita del padre e del fratello Luca anche quello della madre ed entra nell'adolescenza, perde la primitiva spensieratezza, come è ben rappresentato, a livello simbolico, dall'obbligo a portare il lutto. È questo per le due ragazze Malavoglia un punto di non ritorno, uno spartiacque al quale ciascuna reagisce in maniera diversa, nei modi, più che nella sostanza. Mena, come abbiamo visto, «*invece* non ci metteva neppure il naso alla finestra, perché non ci stava bene, adesso che le era morta la mamma, e aveva il fazzoletto nero», dove l'avversativo «*invece*» non si riferisce alla condotta poco riservata della sorella ma di Barbara, che è continuamente alla finestra a ricevere la corte di Brasi Cipolla, di 'Ntoni e di altri giovani del paese; «e poi doveva anche badare a quella piccina, e farle da mamma, e non aveva chi l'aiutasse nelle faccenduole di casa, tanto che doveva andare anche al lavatoio, e alla fontana, e a portare il pane agli uomini, quando erano a giornata; sicché non era più come Sant'Agata, quando nessuno la vedeva, e stava sempre al telaio. Adesso aveva poco tempo da stare al telaio» (p. 243, c.n.). La metamorfosi di Mena, come si accennava all'inizio del nostro ragionamento, è dunque registrata anche dal cambiamento tipologico dei luoghi da lei frequentati: non più quelli privati della casa, in cui era solita lavorare incessantemente al telaio, e neppure quell'esterno rassicurante rappresentato dal ballatoio, luogo di osservazione a doppio senso (lei vede ciò che accade, ma al contempo viene vista, anzi festeggiata dalle donne al suo apparire) nonché alveo protettivo in cui si collocano i suoi dialoghi con Alfio. Ora Mena è costretta dalle responsabilità che ha assunto su di sé dopo la morte della madre a frequentare spazi "pubblici" quali il lavatoio, la fontana, persino i luoghi di lavoro degli uomini della sua famiglia, ai quali deve portare il pranzo. A questa sorta di sovra-esposizione fa però da contraltare un riserbo ancora maggiore che in passato, insieme all'incombere di un dovere morale che, s'è detto, accetta senza esitare. Ma intanto la natura fa il suo corso «e la sorellina, con quel fazzoletto nero, cominciava a farsi una bella ragazzina anche lei» (p. 231), sebbene continui a reagire con esternazioni infantili agli avvenimenti, strillando, ad esempio, quando 'Ntoni decide di partire. Le due giovani crescono e la loro bellezza attira gli sguardi degli uomini, in particolare quelli di don Michele, il gendarme, che passa più volte al giorno per la strada del Nero, dove ora abitano, per vedere Barbara e, «quando arrivava alla casa dei Malavoglia, rallentava il passo e guardava dentro, per vedere le belle ragazze che crescevano nella casa» (p. 244). Anche le veglie serali non sono più quelle di una volta, vivaci e risuonanti delle voci delle vicine: loro unica compagnia sono Nunziata e la cugina Anna, fedeli anche nella sciagura; persino i ragionamenti non sono più quelli, niente indovinelli e risate, e l'unica dimensione di evasione è concessa ad Alessi, che sogna di poter sposare Nunziata, da grande, ma «prima bisogna maritare la Mena, e la Lia, quando sarà grande anche lei», Lia che, nota il fratello, «comincia a volere le vesti lunghe e i fazzoletti colle rose» (p. 245). La metamorfosi della "piccola" di casa verrà nuovamente rilevata durante l'avverarsi del sogno di padron 'Ntoni, il tanto desiderato ritorno del nipote maggiore

in famiglia: sebbene povero e senza scarpe, tutti gli fanno festa «e le sorelle gli si appesero al collo, ridendo e piangendo, che *'Ntoni non conosceva più la Lia, tanto s'era fatta grande*» (p. 248, c.n.). Come ha scritto Finocchiaro Chimirri, il progetto matrimoniale è ormai uno stereotipo binario che investe le due sorelle. Ma il nuovo stato di grazia è destinato a non durare, lo sappiamo, e il XII continua a essere un capitolo a tinte fosche, di perdizione. Il comportamento di 'Ntoni, che non va più a lavorare e si ubriaca tutte le sere all'osteria della Santuzza, getta discredito sulla famiglia e, in modo particolare, sulle sorelle: «Quelle povere Malavoglia erano arrivate al punto che andavano per le bocche di tutti, per colpa del fratello, tanto i Malavoglia erano caduti in bassa fortuna» (p. 262). La situazione autorizza in qualche modo don Michele, anche per far ingelosire la figlia della Zuppidda, a rivolgere le sue attenzioni a Lia:

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

Si colloca a questo punto della narrazione un breve passaggio che sembra inserire Lia all'interno di uno stereotipo che può apparire in qualche modo condiviso dal narratore/autore, ma sul quale sarà utile un supplemento di indagine. Subito dopo l'invito-implorazione di Mena si legge infatti: «*Ma* la Lia era *vanerella* peggio di suo fratello 'Ntoni, e le piaceva starsene sulla porta a far vedere il fazzoletto colle rose, che ognuno le diceva: – Come siete bella con quel fazzoletto, comare Lia! e don Michele se la mangiava cogli occhi» (pp. 262-3). Il suo essere «sulla porta» (dunque in una collocazione forse ancora più compromettente rispetto allo stare «alla finestra») col fazzoletto della festa, sembra suggerire una presa di posizione del narratore rispetto alla fanciulla, attraverso l'espressione di un giudizio che è già una condanna morale, per la comunanza di modi e di irrequietudine col fratello maggiore. La struttura della frase, a ben vedere, suggerisce invece altro: il punto di vista dal quale è pronunciata – a partire dall'avversativo “ma” – è infatti quello della gente di Trezza, delle maledingue (perché «le chiacchiere e le calunnie lastricano fin troppo le vie del paese, sostano insistentemente sugli usci, allignano nelle case»)²³ che scelgono per la ragazza un aggettivo («vanerella») che la dice lunga sul suo destino; sono dunque dei compaesani (per lo più uomini, c'è da ritenere) gli apprezzamenti sulla sua bellezza, tanto che, consequenzialmente, si dice poi che è don Michele a esporsi maggiormente, con i suoi sguardi concupiscenti. Da questo momento in poi il gioco diventa complesso e spietato, troppo superiore alla forza d'animo e alle capacità di decodifica delle giovani orfane. Il fuoco di fila di gelosie incrociate (di Barbara e della madre la Zuppidda, di don Michele verso 'Ntoni, diventato il preferito della Santuzza...) e di chiacchiere sfugge alle due ragazze, ed espone irrimediabilmente Lia. Per questo ritengo non del tutto convincente

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

l'interpretazione di queste pagine come la «fase preparatoria sapientemente costruita del triste destino di deviante assegnato dal Verga alla più giovane donna dei Malavoglia»²⁴ che, da questo momento, si svincolerebbe definitivamente dal naturale modello, la madre:

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

Al contrario, quello che Lia propugna in questo passaggio non è, ritengo, la liceità a svincolarsi dalla morale che era stata alla base della sua educazione di ragazza, e che ella sostanzialmente continua a riconoscere come valida, ma è il diritto a “esistere” e a essere considerata al di là dei beni di famiglia (o della loro perdita): se ribellione c'è, sebbene a un livello quasi primordiale e del tutto intuitivo, essa è dunque a un ordine sociale ed economico. Anche nei suoi confronti, come già in quelli di Maruzza, occorre dunque adottare un radicale cambio di prospettiva. Certamente, come 'Ntoni, Lia pensa (ma a differenza del fratello, non tenta) di doversi arrangiare da sé, ma la ragione della sua intraprendenza non è connessa al disconoscimento dell'autorevolezza materna, al contrario, è proprio la scomparsa di entrambi i genitori – e della madre in particolare – a determinare i suoi scarti; è lei stessa, con la consueta perspicacia, a individuare nello status di orfana la debolezza della sua condizione: «Se mia madre fosse qui, non sarei orfana, e non dovrei pensarci da me ad aiutarmi» (p. 281).

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

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

Lo «stato» in cui sono «ridotte», dunque, non riguarda solo lei, e nemmeno unicamente i Malavoglia, ma un gruppetto di donne che, per motivi connessi alla mancanza di una tutela familiare e sociale sostanzialmente riconducibili alla vedovanza (Anna) e alla condizione di orfane (Mena e Lia, ma per certi versi anche Nunziata), si trovano a difendere il proprio diritto a esistere volendo di-

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

mostrare al contempo fedeltà ai principi dell'educazione ricevuta. E del resto, anche l'assunzione di un atteggiamento apparentemente più libero al cospetto del rubacuori di turno, quel don Michele che utilizza i vessilli della divisa quali simboli di seduzione e di potere, è solo l'equivalente dell'atteggiamento di sfida, da galletto, che Lia aveva avuto quando il nonno si era salvato e lei aveva voluto diffondere la notizia tra il vicinato. Persino la povera Mena, la cui cifra specifica è ormai la solitudine, in questo frangente non ha più il coraggio di rimproverare la sorella quando parla con don Michele:

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

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

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

Le attenzioni del gendarme, il suo frequente passare e fermarsi per trasmettere i suoi avvertimenti («Vostro fratello vi darà qualche dispiacere, comare Mena!», p. 281) sino alla notte dell'agguato, preceduto dal suo ultimo consiglio, quando parla con una Lia terrorizzata all'interno della casa silenziosa, decretano la perdizione della giovane, ma non nel senso di una sua caduta morale. Di tali attenzioni si (s)parla a più riprese nel romanzo, con lo scopo evidente da parte del narratore di creare il terreno adatto a rendere credibile l'ipotesi di una tresca fra i due. Le allusioni sono all'ordine del giorno, si veda ad esempio il colloquio "misogino" tra zio Crocifisso, Piedipapera e padron 'Ntoni, quando i primi due si scambiano ammiccamenti («A don Michele non gliene importa nulla dei denari del vicario. Lo so io cosa va a fare nella strada del Nero! [...]. – Don Michele ci ha altro per la testa – ripeteva Piedipapera, cacciando fuori tanto di lingua dietro le spalle di padron 'Ntoni», pp. 283-4) al cospetto del vecchio Malavoglia, che tenta inutilmente di concludere il recupero della casa del Nespolo, ora che ha messo da parte i denari.

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

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

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

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

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

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

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

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

– Chiudetelo in casa stanotte, vostro fratello, come torna. Ma non gli dite che ci sono stato io. Ditegli che è meglio che stia in casa. Diteglielo!

– Oh vergine Maria! Oh vergine Maria! Ripeteva Lia colle mani giunte.
 – Adesso è all'osteria, ma deve passar di qua. Voi aspettatelo sull'uscio, che è meglio per lui.
 Lia piangeva sottovoce, perché non udisse sua sorella, col viso nelle mani, e don Michele la vedeva piangere, *colla pistola sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali*. – Per me stasera non c'è nessuno che stia inquieto, o che si metta a piangere, comare Lia, ma anch'io sono in pericolo come vostro fratello. Allora, se mi accade qualche disgrazia, pensateci che son venuto ad avvertirvi ed ho rischiato di perdere il pane per voi!
 Allora Lia alzò il viso dalle mani, e lo guardò cogli occhi pieni di lagrime. – Dio ve la paga, don Michele, la carità!
 – *Io non voglio esser pagato*, comare Lia; *l'ho fatto per voi e pel bene che vi voglio*.
 – *Ora andatevene, che tutti dormono! andatevene, per l'amor di Dio, don Michele!* (pp. 297-8, c.n.)

Lia non è caduta nei raggiri di don Michele, e don Michele non intende ordire tranelli (almeno non in questo momento): dunque, quel «davvero» iniziale si riferisce al malevolo punto di vista del paese che la giudicherà, dei testimoni, e dell'avvocato che cercherà (e troverà) conferma a quella visita notturna, salvo modificarne finalità e implicazioni. La ragazza agisce in verità rispettando le norme di comportamento di quel microcosmo, pronunciando parole importanti e sentite (l'invito, anzi la preghiera, rivolta a don Michele, affinché se ne vada), e se alla fine apre la porta al gendarme è solo perché questi fa riferimento a motivi di urgenza che riguardano il fratello, chiarendo che anche Mena avrebbe potuto sentire ciò che aveva da dire. Che questo «don Giovanni di villaggio»²⁵ sia in qualche modo fuori dal ruolo che ha sino a quel momento interpretato è provato da un passaggio illuminante: mentre Lia piange, lui la guarda «colla pistola sulla pancia e i calzoni dentro gli stivali», ormai innocui orpelli marziali e seduttivi in una scena che volge rapidamente verso la tragedia. È bene dirlo con chiarezza, la catarsi di don Michele fa tutt'uno con la condanna di Lia, perché il gesto costituirà il precedente su cui farà leva l'avvocato («di città», specifica il narratore, dunque lontano dal poter comprendere le dinamiche e le implicazioni della sua linea di difesa, o più semplicemente ad esse indifferente) per scagionare 'Ntoni: delitto d'onore per motivi familiari (la difesa della reputazione della sorella), il suo, non tentato omicidio per sfuggire alla guardia di finanza che lo ha colto mentre compie un illecito contrabbando di merci. Il destino di Lia è ora segnato, irreversibile: «la sua innocenza è integra e il suo elementare mondo morale, nutritosi al seno della famiglia patriarcale, è ancora saldo e composto» eppure, innocente, non potrà fare altro che diventare ciò che gli altri credono che ella sia. Il modello materno è salvo, dunque, non così la fanciulla che, proprio per onorarlo, se ne andrà senza salutare nessuno e senza fare più ritorno. È la maldicenza pubblica, utilizzata come elemento di difesa e diventata dunque in qualche modo realtà in tribunale, a disonorare Lia e a sottrarle definitivamente la possibilità di ricalcare le orme di Maruzza, e le parole della madre, da proverbio,

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

si fanno prima monito, poi premonizione: «a donna alla finestra non far festa», aveva detto, salvo che a quella finestra Lia non si era mai affacciata. Non saprei dirlo meglio: «Lia diventa ciò che gli altri dicono di lei e, così facendo, ribadisce la dipendenza dall'esempio da cui aveva tentato di emanciparsi»²⁶.

Dalla sera dell'arresto di 'Ntoni i Malavoglia staranno dunque sempre «coll'uscio chiuso» (p. 308), come già al tempo della morte di Maruzza a causa del colera, mentre il paese mormora intorno alla convocazione quali testimoni di Barbara Zuppidda e Grazia Piedipapera: tutti (incluse le due donne) si chiedono i motivi di quel coinvolgimento, finché la mattina stessa del processo qualcuno riferisce loro che «Vogliono sapere se è vero che la Lia se la intendeva con don Michele, e che suo fratello 'Ntoni abbia voluto ammazzarlo per tagliarsi le corna» (p. 309). Quel giorno la catastrofe era stata anticipata da un episodio premonitore: Lia, «coi capelli arruffati, gli occhi pazzi e il mento che le ballava, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa senza dir nulla, ma colla faccia stravolta e le mani tremanti» (p. 310) e Mena aveva colto l'occasione per impedirle di andare in tribunale e bloccarla a casa. Da questo momento sarà l'afasia la cifra della sua reazione psicologica all'incalzare degli eventi.²⁷ È la comare Grazia, che a processo concluso corre verso il paese per arrivare prima degli altri, ad anticiparle la notizia:

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

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

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

Se Mena, lo abbiamo visto, dimostra doti di resilienza, una capacità di adattamento cioè che presuppone forza interiore, e persino coraggio, Lia rappresenta – come il fratello 'Ntoni, del resto – una volontà di opporsi alla sorte che non ha eguali, almeno nell'universo femminile di Aci Trezza, per la determinazione che la muove: la sua è una ribellione alla sorte che l'ha fatta nascere povera e l'ha resa orfana. Mentre però il fratello avrà gravi responsabilità sull'esito dei destini individuali e collettivi di coloro ai quali pure vuole bene, la giovane cade da sola,

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

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

vittima delle macchinazioni e delle parole altrui: da brava Malavoglia non ha mai trasgredito, nei fatti, alle norme di comportamento imposte alle ragazze da marito, pur non adeguandosi alle regole del riserbo e della prudenza, che invece connotano la sorella maggiore. Ha rifiutato inizialmente il fazzoletto di seta che don Michele avrebbe voluto donarle, con gesto concreto ma anche simbolico che sta a rappresentare la non compromissione, la volontà di salvaguardia dell'onore, in altre parole, così come esso veniva concepito dalla piccola comunità siciliana dell'Ottocento. Eppure a nulla le vale, e mentre altre ragazze del villaggio – dagli atteggiamenti ben più disinvolti dei suoi – riescono alla fine a “collocarsi” e a essere rispettate, Lia dopo il processo e l'accusa di essere l'amante di don Michele sarà travolta dalla tragedia. È lei, dunque, e non 'Ntoni, che pure condivide col nonno il ruolo di co-protagonista del romanzo, la vera vittima innocente, lei che, morendo di vergogna, sarà costretta ad abbandonare lo “scoglio”, come impazzita. Per lei, appena quattordicenne, ragazza intelligente e vivace, non c'è posto nel quadretto familiare incompleto e dolente su cui si chiude la vicenda, neppure per esserne estromessa per sempre, come il fratello maggiore, al quale sarà infine concesso di capire e portare a compimento, seppure nel rammarico e nel dolore, il suo iter di formazione. Colpevolizzanti e pietose al contempo, le parole e il tono della gnà Grazia preludono a una scena viva e presente ai nostri occhi, che implica una profonda conoscenza del cuore umano: «Lia non disse nulla, come non avesse udito». E mentre la sorella Mena, la sera di quello stesso giorno – ormai dimentica anche della vergogna, tanto grande è il suo dolore – corre in piazza ad accogliere il nonno, portato in paese col carro dopo il malore avuto in tribunale, per Lia, cui non erano mai mancate le parole, l'afasia rappresenta l'approdo ultimo. Dall'uscio, su cui attende, al «cortile e poscia nella strada», in passato luoghi della sua infanzia, il passo è breve: se ne andrà «davvero», e nessuno la vedrà più. Spetterà ad Alfio Mosca, rientrato infine in paese dopo aver raggiunto una relativa agiatezza economica – ma ormai rassegnato al destino di sposo rifiutato da Mena dopo le sciagure e la vergogna che si erano accaniti sulla sua famiglia – custodire il segreto della sorte della piccola di casa Malavoglia per trasmetterlo infine, con pudore, solo a Nunziata, mentre accompagnano padron 'Ntoni in ospedale nel suo ultimo viaggio, «quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più» (p. 336) che sembra riportarci, almeno sul piano lessicale, all'atmosfera del chiacchierio delle donne del capitolo XI:

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

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