

L'ultimo Malavoglia

Autor(en): **Izzo, Annalisa**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **57 (2010)**

Heft 2: **Fasciolo italiano. Studi sulla letteratura del secondo ottocento**

PDF erstellt am: **12.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271560>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'ultimo Malavoglia

La frase con cui Flaubert chiude *Madame Bovary* è certamente una delle più memorabili della storia letteraria: mai battuta conclusiva fu più nuda, deprivata – in apparenza – di ogni rilievo semantico. L'epigrammatica aggiunta «Il vient de recevoir la croix d'honneur» ha il tono ozioso della cronaca locale e si offre senz'altro come una di quelle clausole che, non solo delusive, perché impreviste, sono anche deludenti. Eppure il lettore resta interdetto, scioccato quasi da quell'aggiunta d'informazione che tanto stride con la precedente descrizione della morte di Emma. Perché quella chiusa, tutt'altro che anodina, contiene la durissima accusa al destino che su Emma fa trionfare Monsieur Homais, il suo strozzino, simbolo dei valori vecchi e nuovi della borghesia. Proprio dall'apparente banalità di quella affermazione, infatti – che è anche abbassamento di tono, ma non solo – il testo iscrive nel percorso di ricostruzione ermeneutica un arresto e obbliga il suo destinatario a chiedersi se ci sia un messaggio e quale sia. Per affrontare il problema bisognerebbe partire dalla provenienza di quella battuta: a chi appartiene la voce di quell'ultima frase? C'è chi l'ha chiamata voce del “contratto sociale”¹, certamente voce che si alza dal basso, voce della quotidianità di Yonville, della cronaca locale, del *fait divers*, della notizia di colore, ma piena anche di un orgoglio campanilistico, ché il farmacista del villaggio *a battu en brèche* non uno ma tre medici venuti con la pretesa di esercitare la professione e, sommatamente competente, ha appena ricevuto niente di meno che *la croix d'honneur*. Tuttavia, sotto l'esibita normalità dell'aggiornamento cronachistico, risuona la denuncia, il giudizio critico del moralista. E il senso della battuta si mostrerà tutto all'opposto della banalità.

È merito di Giovanni Ragonese² aver attirato l'attenzione sulla somiglianza della chiusa malavogliesca con quella del romanzo di Flaubert. Anche l'ultima frase de *I Malavoglia*, infatti, è sintetica ed epigrammatica, in apparenza senza vero messaggio, e anche qui il soggetto

¹ Franco Moretti, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 724.

² Giovanni Ragonese, «L'epilogo dei *Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary*», in AA.VV., *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. I.

su cui improvvisamente si punta il riflettore prima che cali il sipario non è il protagonista: «Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu». Attratta da un fatto secondario, la frase di chiusura del romanzo ha sempre interpellato critici e lettori: Luigi Russo la sentiva «atona», un *non-sense* che fa da suggello al «trito realismo» del brano finale³. Ma ben oltre la mimesi, Verga, come Flaubert, prediligeva il tratto condensato in cui si chiude tutto un mondo. E questo è tanto vero che l'ultima pagina del testo, con la stupefacente *tag-line*⁴ proiettata su Rocco, fu aggiunta solo dopo un ripensamento, rifiutata la prima conclusione che si arrestava all'invocazione di 'Ntoni ai familiari – «Addio. Perdonatemi tutti»⁵. Schivata la chiusa tutta sbilanciata sul versante patetico, dunque, nella sua ingannevole 'inutilità' la nuova chiusa, com'era per la frase finale di *Madame Bovary*, doveva contenere molto del significato ultimo del testo. E se la stringente architettura riconosciuta al romanzo induce a percepirlo come opera profondamente unitaria e compatta, l'analisi del finale, *tag-line* compresa, mostra, invece, come oltre quella rigorosa architettura, il romanzo prepari e organizzi un messaggio che rinnega quella "potente unità d'impressione", capovolgendone il senso.

Drastico compimento dell'incipit – «Un tempo I Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza [...] Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni [...]»⁶ – a Trezza resteranno solo Alessi e Mena. L'ultima frontiera de *I Malavoglia* circonda in maniera serrata la definitiva elaborazione del tema – la partenza – che attraversa il romanzo da cima a fondo: lo smarrimento di Lia, l'allontanamento del nonno, infine l'abbandono di 'Ntoni portano a compimento nel quindicesimo capitolo l'inesorabile lavoro di una forza che, uno dopo

³ Luigi Russo, «Introduzione» a Id., *Giovanni Verga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. XXI. Una panoramica della questione era già possibile a Paolo Mario Sipala in Id., *L'ultimo Verga*, Catania, Bonanno, 1969, p. 18 sgg.

⁴ Il termine è preso in prestito dal campo pubblicitario e deve intendersi riferito a una frase breve e diretta che condensa tutto il messaggio.

⁵ Nel manoscritto originario dopo queste parole Verga scriveva la parola «fine». Solo in seguito aggiunse il "secondo finale".

⁶ Secondo Giovanni Ragonese i due poli attraverso cui si muove tutto il romanzo sono «Un tempo» e «Adesso» che oppongono mito e storia, o meglio l'anti-storia di Aci Trezza. Cfr., «L'epilogo dei *Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary*», in AA.VV., *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi, op. cit.*, vol. I, p. 284.

l'altro, estromette i personaggi dal campo del narrabile e condanna, alla fine, quasi tutti i membri della famiglia. Ma a voler scavare le ragioni di quella norma estrema – «Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più»⁷ – si arriva a scoprire le fondamenta di un sistema tragico solo parzialmente riconosciuto dalla critica. Scopo di questo intervento è dunque ripensare in modo nuovo alle cause che determinano la partenza di 'Ntoni Malavoglia, giacché fino ad ora l'interpretazione si è consumata entro il circuito ideologico. Non appena, invece, si prova a seguire la logica dettata dalla *dispositio* il significato che si impone è quello più complesso (e, probabilmente, anche quello meno risolto).

Per affrontare la questione è necessario partire dalla dinamica tra tempo ciclico e tempo storico, intorno alla quale molte letture si sono confrontate col risultato di insistere troppo spesso sulla dominante ciclica del tempo di Aci Trezza. Le letture più avvedute hanno mostrato come non sia che un effetto voluto dal testo quell'errore di prospettiva che induce a percepire come disgrazie fatali certi eventi, perché è in realtà soprattutto l'irruzione prepotente della Storia nel tempo etnologico e nel microcosmo familiare che sottrae alla casa del nespolo i suoi membri: la leva militare imposta dal nuovo stato unitario si porta via 'Ntoni; la battaglia di Lissa uccide Luca; la Longa è vittima dell'epidemia di colera del '67 (e intanto già i segni del progresso, incalzante come un'ineluttabile *fiumana*, penetrano nel villaggio: il telegrafo, la ferrovia). La scelta del fuoco narrativo interno, del famoso narratore corale, induce il lettore a credere alla fatalità di un destino che è invece profondamente inscritto dentro una lettura anti-progressiva della Storia – oltre che a essere parte di una interpretazione superstiziosa della modernità per cui, ad esempio, sono i fili del telegrafo a scatenare la siccità. Fin dall'inizio allora – ed è questo che conta, quell'incipitario «Adesso» – non esiste Aci Trezza come luogo mitico⁸. L'ipotetico mondo semplice e incorrotto, contrapposto all'alienante modernità è già stato raggiunto dai segni del progresso e i valori arcaici sono già messi in crisi. La consapevolezza di una violenza imposta dalla Storia si è già radicata, anche se

⁷ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 278. Tutte le citazioni dal testo si intendono riferite a questa edizione.

⁸ Si discosta sostanzialmente dalla lettura di Trezza come spazio mitico Giuseppe Locastro, in *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Cosenza, Rubbettino, 2001.

solo a livello di superstizione, nel microcosmo non isolato di Trezza⁹. È notevole perciò che la fine non sia focalizzata su Alessi e Nunziata, sulla ricostruzione del ritmo ciclico, ma su 'Ntoni e sulla sua problematica frattura. Come è stato da molti notato, al tema della ricomposizione del nucleo familiare e del ritorno sono dedicate due righe appena: «Come aveva detto Alfio Mosca, Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata, e aveva riscattata la casa del nespolo» (p. 283). La frase resta inghiottita nel ritmo riassuntivo che cede immediatamente il passo a una lenta scena, al cui centro sta 'Ntoni: si apre lo spazio della fine in cui si consuma la sua crisi. E questa crisi, come l'organizzazione del testo prova, coincide con una rivoluzione del punto di vista: nell'ultimissima parte del romanzo, apparirà agli occhi di 'Ntoni un mondo sottratto a ogni idealizzazione in cui a dissolversi è il suo primo nucleo, la famiglia. La scelta stilistica cui viene affidata questa dissoluzione è quello stacco netto, dal sommario alla scena, che infligge un taglio al tempo ciclico – l'imperfetto durativo del racconto – per entrare nel tempo della storia – il passato remoto dell'evento.

Anche dei Malavoglia ce n'erano due vagabondi; e Alessi si tormentava il cervello a carcarli [...]. *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 (p. 285)¹⁰.

Come ha osservato uno dei maggiori studiosi del romanzo verghiano, Romano Luperini, il ricorso al passato remoto nel brano dello scioglimento comporta un abbandono della prospettiva corale e sociologica, per collocarsi nel tempo dell'azione «puntuale e storica e dunque confacente a un personaggio come 'Ntoni, l'unico che ponga davvero in discussione il ritmo della ripetizione ciclica». 'Ntoni infatti è personaggio roman-

⁹ Sipala parlava invece di «isolamento civile e storico» di Acì Trezza, all'interno del quale risalta «la solitudine della famiglia Toscano, i Malavoglia». Cfr. Sipala, *L'ultimo Verga, op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Romano Luperini è stato il primo a segnalare, all'altezza del brano finale, una significativa variazione del tempo verbale e del ritmo. Subito prima dell'inizio di questo brano s'impondeva l'imperfetto, «quando *veniva* la cugina Anna...», «Alessi *si tormentava* il cervello...» etc., il tempo tipico del romanzo realista e, in quanto durativo: «adatto a esprimere la continuità del tempo ciclico, nonché la nostalgia e la malinconia per la sua lontananza o per la sua perdita (con gli echi lirici che ne derivano)», «Introduzione» a *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988, p. XX e *ibid. Commento*, p. 327.

zesco, perché intraprende il viaggio oltre la frontiera della casa-nido¹¹ superando le barriere della trasgressione. Ma, soprattutto, perché problematico e critico rispetto al sistema di valori aviti; è il solo a maturare, proprio grazie al movimento trasgressivo, una consapevolezza dell'ineluttabile distruttività del mondo moderno, mentre l'ambiente circostante *sembra* rimanere staticamente arroccato al ritmo ciclico. Ma è ancora una volta l'errore di prospettiva determinato dalla focalizzazione interna a trarre in inganno il lettore: la comunità di Trezza non ha più niente di idillicamente autentico, nessuno sfugge alla «irrequietudine pel benessere»¹².

Benchè questa parabola (gnoseologica si vorrebbe dire) sia tutta inscritta nel personaggio di 'Ntoni – l'unico che esperisce, attraverso una privata inchiesta, questa contraddizione – a garantirle piena visibilità sarà l'aggiunta del secondo finale. Senza quell'ultima pagina, infatti, avrebbero avuto ragione coloro i quali hanno letto l'impossibilità del rimanere – vero e proprio *Leitmotiv* dell'ultimo dialogo tra i fratelli Alessi e 'Ntoni – con la chiave dell'onore infangato, per cui né 'Ntoni, uscito di galera, né la perduta Lia, avranno più un posto nella casa natale. Già Sipala – forse il primo a segnalare la necessità di una lettura ironica della frase di chiusura del romanzo – si orienta verso una interpretazione 'ristretta' e parla dell'indegnità di 'Ntoni a restare¹³. Luperini poi così commentava lo sguardo smarrito di 'Ntoni incapace ad andarsene:

Tutti accettano da sempre il principio di realtà cui ora si è adeguato anche 'Ntoni. Chi ha tradito l'etica della famiglia e ha gettato su di essa il disonore, non può profanare, con la sua presenza, il tempio ricostituito. Le norme del codice morale sono ormai interiorizzate in egual modo da tutti, da Alessi e da Mena, non meno che da 'Ntoni: di qui il loro pur odioso accordo¹⁴.

Osservazione quest'ultima che non teneva nella dovuta considerazione le ansie di Alessi e le sue genuine speranze di riunire la famiglia che,

¹¹ Si allude, evidentemente, all'idea di J. Lotman per cui l'eroe romanzesco è colui che varca la soglia dell'iniziale campo semantico.

¹² Come è stato già più volte ricordato dalla critica, proprio padron 'Ntoni, titolare della visione più statica e patriarcale, con l'affare dei lupini mette in moto la macchina narrativa delle disgrazie.

¹³ Per la lettura dell'ultima battuta si veda *L'ultimo Verga, op. cit.*, alle pp. 17-23. Mentre a p. 17 scrive «['Ntoni] sentendosi indegno di restare in quella comunità che egli ha offeso per la sua inquietudine ed ansia di evasione».

¹⁴ Luperini, *Commento, op. cit.*, p. 319, n. 84.

proprio per il fatto di rimanere dimidiata, non è in nulla «tempio ricostituito». Il fuoco del problema rimaneva poi proprio quel codice morale che veniva dato per condiviso «in egual modo da tutti»: quello di 'Ntoni non può dirsi affatto un adaguamento perché l'essenza della sua consapevolezza è cosa complessa. Molto di più che se materia della scissione tra fratelli fosse “semplicemente” la colpa della trasgressione – come vorrebbe Asor Rosa¹⁵, per il quale l'etica del pugno chiuso è sostenuta da un senso illimitato del dovere, che comporta a sua volta l'accettazione fino in fondo del proprio destino. 'Ntoni, letto in questi termini, sarebbe colpevole “solo” di aver trasgredito al dovere. A seguire Asor Rosa, dispiegando gli effetti di quest'etica, emerge che dovere e onore stanno in rapporto strettissimo e che il loro corrispettivo negativo è la vergogna, che nasce dal timore di ostentare in pubblico una ferita, un morbo, di cui la famiglia, nelle generazioni, non si è mai sporcata. Padron 'Ntoni, ad esempio, si strappa i capelli quando 'Ntoni viene incarcerato e ripete «Perché non siamo morti tutti?». Così la vergogna – sempre nella lettura di Asor Rosa – comporta il timore del “contagio” e il non poter restare di 'Ntoni sembra dovuto alla paura di attaccare agli altri un disonore che, da un certo punto di vista, ha a che fare più con il moralismo che non con una morale. Certo, la sacralità dell'onore familiare è un elemento cruciale della cultura dei Malavoglia, basti pensare alle ragioni più autentiche date da Mena a compare Alfio per giustificare il suo rifiuto a sposarlo:

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! (p. 266)

E, deluso com'è, compare Alfio si mette il cuore in pace, perché capisce profondamente il significato delle parole di Mena e con lei condivide l'interiorizzazione di quella norma. Questo aspetto della questione, tuttavia, non è sufficiente a leggere la rinuncia di 'Ntoni. O almeno, non può esserlo dopo l'aggiunta del secondo finale.

¹⁵ Alberto Asor Rosa, «*I Malavoglia di Giovanni Verga*», in AA.VV., *La letteratura italiana. Le opere*, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 801-802.

In un intervento più recente Luperini ha corretto l'impostazione originaria della sua lettura:

La tragedia che il lettore bene intende e a cui aderisce non è quella per cui 'Ntoni deve lasciare la casa del nespolo in nome di un'antica etica patriarcale e dei suoi parametri di peccato e di colpa; piuttosto, dietro questa esigenza di espiazione, egli intuisce un impulso autopunitivo e masochistico che paga una colpa diversa e maggiore a cui è impossibile sottrarsi: la colpa del "progresso" che ci travolge, della modernità che ci sradica, ci corrompe e infine ci condanna a un'alienazione tale che l'essere stesso della vita, il suo significato, ci appare ormai non davanti ma dietro di noi, e irrimediabilmente da noi separato. I *Malavoglia* non sono una saga regressiva ma una tragedia moderna¹⁶.

Eppure, nemmeno in questa occasione – che certo registra il definitivo allargamento dell'orizzonte di problematicità nel dialogo tra 'Ntoni e Alessi – è stata messa in luce la dipendenza strettissima che lega l'ultima battuta del romanzo e il significato ultimo dell'incontro tra i due fratelli. A me sembra, in sostanza, che se davvero c'è "paura del contagio" questa sia relativa a un'ottica nuova sul mondo e sui valori ancestrali, a una prospettiva disillusa e senza più speranze. Che sia la paralisi scatenata da questa scoperta a strappare via 'Ntoni lo sancisce il gioco ironico tra l'ultima pagina e l'ultima battuta del romanzo.

Si rilegga il secondo finale:

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, *cominciavano* 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 tutta la sua storia. A poco a poco il mare *cominciò* a farsi bianco e i *Tre Re* a impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, 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'andarmene,

¹⁶ Luperini, *Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005, p. 57.

perché fra poco *comincerà* a passar gente. Ma il primo di tutti a *cominciar* la sua giornata è stato Rocco Spatu (pp. 288-289, i corsivi sono miei):

Bisogna più che mai insistere sulla centralità della battuta conclusiva, della *tag-line* che sposta ancora una volta la focalizzazione, col ritorno della voce popolare dopo la pausa lirica. Certo, conta il fatto che Rocco sia, nel romanzo, il paradossale e vero deuteragonista di 'Ntoni e conta l'effetto di testo che, mentre pare attribuire la *tag-line* a 'Ntoni, in realtà dà spazio a una voce *off* – ma quale? di chi?¹⁷ – che sta guardando e giudicando. Rimane il principio dell'impersonalità, ma c'è qualcuno che sta denunciando un destino beffardo che costringe all'auto-espulsione il solo che abbia occhi buoni a interpretare quel mondo da cui si esilia, lasciando invece dentro chi ripropone il solito inganno.

All'impossibilità di risolvere positivamente l'enigma sull'emittente si aggiunge la necessità di non prendere quell'ultima frase alla lettera¹⁸. È stato già notato, appunto, che quelle sono per Rocco le ultime ore della notte, mentre con le mani in tasca si avvia verso casa, a dormire¹⁹. Una falsa partenza che dà a quel verbo *cominciare* un valore tutto diverso, il cui peso si riverbera sul brano precedente. Quel verbo *cominciare*, che si stacca e si ripete come il tocco di una campana a scandire e segnare tutto l'addio a Trezza – i rumori che si cominciano a sentire, le luci che cominciano a luccicare, la gente che comincia a passare... – è usato per significare il suo esatto contrario, con una prepotenza che viene a dare un nuovo senso, tutto ossimorico, ai molteplici annunci di apertura: il verbo coniugato al passato prossimo (il primo a cominciare «è stato» Rocco Spatu) come

¹⁷ Ragonese sulla scorta di Spitzer sostiene che le ultime parole del romanzo non sono pronunciate da 'Ntoni ma dallo stesso Verga, con un significato che per il protagonista rimane sfumato; non per l'autore invece, che esce dal registro del narratore popolare per far sentire la sua voce. Per Spitzer è proprio l'uso sapiente del passato prossimo che contrasta con il precedente perfetto a rivelare il cambio di voce. Cfr. Leo Spitzer, «L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*», *Belfagor*, vol. XI, 1956. Dal canto suo Luperini ha messo in rapporto l'ottica straniata del personaggio con quella dell'autore, che può operare una ricostruzione intellettuale dell'universo di provenienza solo quando è lontano, nella Milano dell'industrializzazione e della cultura da dove, con rimpianto, guarda alla remota Sicilia. L'addio di 'Ntoni, così pieno di quella stessa malinconia che vede l'ineluttabilità del progresso, coincide così con lo sguardo di Verga. Cfr. *Commento...* *op. cit.*, pp. 327-328.

¹⁸ Come invece la critica ha fatto a lungo, dal Russo al Luperini, cfr. Sipala, «Due vite parallele», in *AA.VV.*, *I Malavoglia*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁹ Luperini rimane più prudente sull'interpretazione di questa battuta e concede in nota: «Nella battuta finale di 'Ntoni si può notare tuttavia anche una nota dissonante e ironica», in *Verga Moderno*, *op. cit.*, p. 53.

effetto di un presente recentissimo; l'alba e la partenza, *topoi* prevedibili di un nuovo inizio... La frase che svela il finto cominciare di Rocco demistifica tutti i segnali dell'apertura e del rinnovarsi – ciclico o no – del tempo. Frase banale e dirompente al tempo stesso, il cui potere sta tanto nell'innescare una lettura all'indietro – che impone una lente ironica e nega l'idillio appena consumato – quanto nello squarciare il velo del futuro: è la sigla tombale che denuncia la falsa partenza di 'Ntoni, compimento di tutti i funesti allontanamenti dei Malavoglia²⁰.

Il paese ri-comincia l'inganno di sempre; un progresso che prepara un nuovo improntato ai valori vecchi dell'utile e dell'egoismo; un procedere anti-storico, fatto di un perpetuo andare verso la distruzione. Il verbo *cominciare*, che si ripete per ben sette volte, agglutina, nel senso ribaltato che gli si deve adesso riconoscere, la lacerazione che ha strutturato tutto il romanzo. Il meccanismo della vita che si riavvia, le stesse stelle che ruotano alternando la notte al giorno, ogni giorno uguale ai precedenti, tutto ciò ripropone in apparenza il motivo del flusso ciclico della natura e a qualcuno potrebbe offrire lo spunto per una lettura serenamente lirica del finale. Alla quale però bisogna rinunciare subito.

Gian Paolo Marchi ha parlato di un sillogismo difettivo²¹ sul quale si fonda tutto il romanzo che rinnega la grande metafora della casa del nespolo come valore votato da sempre alla rovina. La vera colpa di 'Ntoni è quella di essersi reso consapevole, ma sarà solo il suo ultimo sguardo su Trezza ad offrire la prova di questa amara distanza.

Di una questione di punto di vista si tratta, ché l'aporia irresolubile proposta dal romanzo e svelata – pienamente e a più riprese – alla fine è resa possibile dalla spregiudicata focalizzazione interna sperimentata da Verga. Collocando il lettore nell'ottica del microcosmo di Trezza, il testo lo rende complice di una demonizzazione ai danni di 'Ntoni il ribelle e sollecita per tutto l'intreccio la condivisione del mito arcaico. Tranne poi istigare, nella pagina finale, a solidarizzare proprio con 'Ntoni e con la sua

²⁰ Tutte le partenze dei Malavoglia, altrettante "morti", quella di Lia e del nonno e, prima ancora, quelle di Luca e di Bastianazzo. Solo un paio di citazioni a conferma: quando Padron 'Ntoni viene portato all'ospedale «disteso sulla materassa, non udiva nulla, e ci avevano messo sul carro una coperta colle canne, sicché sembrava che portassero un morto». E quando 'Ntoni chiede di Lia ad Alessi: «E Lia, che non l'ho vista? E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo: – È morta anche lei?».

²¹ Gian Paolo Marchi, «Il finale dei *Malavoglia*», in AA.VV., *I Malavoglia*, op. cit., p. 153.

consapevolezza, con la critica al falso mito. L'aporia irresolubile è quella che apre una faglia tra il tutto del romanzo e la sua fine, e costringe a stare sempre in bilico tra due letture diverse, che Daniele Giglioli ha correttamente designato come «uno scioglimento che rinnega il suo intreccio e un intreccio che ha tentato in ogni modo di strozzare il suo scioglimento»²².

Alla disincantata lettura retrospettiva, che ormai non riesce più a credere a valori sconfitti in partenza, non può più opporsi un'istanza costruttiva ma solo la nostalgia di un ideale negato. I due poli del romanzo rimangono irrisolti.

La dinamica appena descritta chiama esplicitamente in causa la figura dell'ironia, intesa come effetto di montaggio capace di far deflagrare il senso del testo e a proposito della quale Pierre Champion, in un contributo magistrale su *Madame Bovary*, aveva scritto: «On dira qu'il y a structure ironique du discours narratif lorsque cette voix unique comprend deux instances, articulées entre elles comme des "ennemies intimes"»²³.

Mettere la *tag-line* in dialogo con il brano lirico che immediatamente precede – illuminare, cioè, la natura ironica della *dispositio* dell'ultimo finale – costringe non solo a dare un nuovo e più pregno significato allo sguardo di 'Ntoni sul suo paese (un idillio apparente, che non è mai stato tale) ma anche a dover rileggere e re-interpretare l'ultimo dialogo tra i due fratelli: «Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! Qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti» (p. 288). Aver capito la profonda inautenticità del sistema è la ragione per cui 'Ntoni non può restare coi fratelli nella recuperata casa del nespolo: lo sguardo critico che il ribelle porta all'interno di quel mondo è inconciliabile con la strenua volontà di chi ancora vuole chiudere gli occhi. È importante, lo ripeto, prendere le distanze da chi ha letto l'impossibilità del rimanere con le ragioni dell'onore infangato. Se così fosse Alessi non si sarebbe «tormentato il cervello» a cercare i fratelli che avevano disonorato l'ideale del pugno chiuso nè avrebbe detto, nel momento di progettare il recupero della casa del nespolo: «Compreremo la casa del nespolo (...) e il nonno

²² Daniele Giglioli, «*I Malavoglia*», in AA.VV., *Quindici episodi del romanzo italiano, op. cit.*, p. 25.

²³ Pierre Champion, «Le piège de l'ironie dans le système narratif de *Madame Bovary*», *Revue d'Histoire Littéraire*, vol. 92, 5, 1992, pp. 863-864.

starà con noi. Quando torneranno gli altri ci staranno pure; e se tornerà il padre di Nunziata ci sarà posto anche per lui» (p. 270). Lo slancio di Alessi non può essere letto – almeno non solo – come rifiuto di un perbenismo che chiederebbe di mettere le ragioni dell'onore familiare davanti a quelle del cuore. Alessi vorrebbe una ricomposizione completa, in grado di negare il dubbio della dissoluzione ancora possibile, capace di cancellare lo sguardo critico. Ma un'ultima volta di fronte al fratello, intuendo la vastità del dramma di 'Ntoni, Alessi non sa nominarlo, teme l'impossibilità di ogni ricomposizione e sente che ogni soluzione proposta apparirebbe troppo facile, senza avere la forza di sanare lo strappo. Riconosce istintivamente, nello sguardo del fratello maggiore, una consapevolezza manifestamente inconciliabile con il tentativo di ricostruzione e reintegrazione e sa che nemmeno la casa-nido, nemmeno l'ideale del pugno chiuso avranno forza sufficiente a negare, a rendere cieco o di nuovo ingenuo quello sguardo che "sa troppo" e che denuncia un inganno. L'«odioso accordo» tra fratelli non ha ad oggetto la tutela morale di chi resta, ma la volontà di preservare chi ancora sceglie per l'illusione. Quell'odioso accordo porta in superficie la dicotomia che spacca il romanzo, tra rimozione collettiva e autodistruttiva presa di coscienza, la comunità e 'Ntoni, il tempo ciclico e il tempo della Storia. Solo letto in questi termini – e a partire da quel segmento finale di testo che tutto capovolge – può essere vero ciò che scrive Luperini e cioè che:

Pensare che *I Malavoglia* si esauriscano nella religione della famiglia o nella poesia di un mondo remoto e incantato in cui l'autore sprofonderebbe con un movimento puramente regressivo significa dimezzarne la lezione e disconoscerne il messaggio forse più nuovo e radicale²⁴.

Ma la novità di quel messaggio sta anche nella sua impervia ricostruzione e nell'esito del processo che lo fa emergere, mettendolo in frizione proprio con l'incarnazione di ideali che non si vogliono lasciar morire.

Chi è, allora, l'ultimo dei Malavoglia? Colui che resta, nella cieca difesa di una religione che schiaccia (si pensi ancora a Mena e compare Alfio), o colui che ha svelato l'inganno e deve partire per mai più tornare? La giustapposizione dei contrari in un punto specifico e rilevante del testo,

²⁴ Luperini, *Verga moderno*, op. cit., p. 45.

secondo un montaggio che va definito ironico, a dichiarare l'esitazione del giudizio, il perfetto equilibrio tra istanze in lotta, sospende qualsiasi senso che potrebbe essere imposto dal testo e realizza meglio il progetto di una letteratura anti-pedagogica, in cui il lettore senta più forte la responsabilità di chiudere il significato delle figure.

Tra la prima e l'ultima partenza di 'Ntoni si è svolto tutto il romanzo, che ha svelato la falsità di ogni movimento: la crisi del sistema dei padri appare già inscritta nei presupposti della ribellione, ma andarsene comporta la scoperta della illusorietà di ogni alternativa. Ogni partenza diventa impossibile, fallimentare ogni progresso. E in questa consapevolezza è reso impraticabile anche ogni ritorno.

La soluzione di Rocco – chi senza traumi, senza reali ribellioni al sistema dei padri, senza domande né consapevolezze nuove ha astutamente trovato la via della rivolta sociale – è chiave del bilico di senso in cui il testo lascia il lettore, paralizzato tra nostalgia per i valori arcaici e loro fallimentarità, impossibilità del progresso e impossibilità dell'antico.

In questo senso Verga, che ha profondamente inteso la lezione di Flaubert, l'ha addirittura scavalcato, portando alle estreme conseguenze quella riflessione sulla dinamica non teleologica della letteratura, fissando nella sospensione la stessa visione cupa e involutiva dei rapporti umani e delle norme sociali.

Annalisa IZZO
Université de Lausanne