

Silenziose presenze : il versante femminile della famiglia Malavoglia e la centralità della figura materna

Autor(en): **Rosa-Doudin, Donatella**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-260124>

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.

SILENZIOSE PRESENZE

Il versante femminile della famiglia Malavoglia e la centralità della figura materna

In un universo dilaniato da ogni tipo di sciagura, nonché animato dal vocio incessante del «coro», sono pochi i silenzi eloquenti come quelli di Maruzza la Longa, nuora di Padron 'Ntoni e *mater familias* dei Malavoglia¹.

Interprete dei silenzi, Maruzza esprime, con i suoi atteggiamenti, tutto lo spessore del suo personaggio, tutta la sua profondità sensibile di donna e di madre. Il suo ruolo nel romanzo è fondamentale; Maruzza è al centro della casa del nespolo (con la quale si identifica) e al centro del mondo dei Malavoglia. Ma il ruolo materno di Maruzza non è da intendersi solo nella sua accezione biologica; Maruzza è madre anche in senso lato, è origine, è «luogo», al quale si appartiene e al quale si ritorna. E se il ruolo materno di Maruzza appare come fondamentale, è perché *I Malavoglia*, di cui essa è protagonista, è il romanzo del ritorno: ritorno geografico e metaforico, ritorno alle origini, all'isola, alla casa, alla madre. Al centro di un mondo a cui fa da fulcro, da bussola, da forza equilibrante (anche se le sue frasi si possono contare sulle dita di una mano), Maruzza ci è presentata come una brava massai che si limita a seguire la volontà del marito e del suocero, come la donna dei silenzi e dell'attesa. È in silenzio, lavorando al telaio, che Maruzza si strugge pensando a 'Ntoni lontano:

La madre, mentre batteva il pettine sul telaio, — uno! due! tre! — pensava a quel bum bum della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le era rimasto sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiava ancora il petto, — uno! due! tre!
(P. 118)

Il ricordo non è espresso con le parole, ma con un rumore familiare che ne ricorda un altro: quello della locomotiva, quel rumore che ha scandito il tempo della separazione,

quando 'Ntoni è partito per il servizio militare. Presa dallo sgomento, Maruzza si rintana:

La Longa corse subito a cacciarsi in cucina quasi avesse furia di trovarsi a quattr'occhi colle vecchie stoviglie. (P. 116)

Bisogna ammettere che l'immagine della partenza del giovane 'Ntoni che va verso il mondo grande è spaventosa, cruenta²:

Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. (P. 116)

Anche quando Bastianazzo parte per l'ultima volta in mare, Maruzza non dice nulla, limitandosi a preparare ogni cosa per il viaggio:

Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiaccherava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta [...] Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero, ma non apriva bocca, perché non era affar suo, e si affaccendava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa per il viaggio, il pane fresco, l'orciolino coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna e nella scaffetta. (P. 123)

Se si volesse cercare una manifestazione d'angoscia nel comportamento di Maruzza, la si potrebbe vedere proprio in questo suo silenzioso affaccendarsi, in questo suo passare in rassegna ogni cosa, come per assicurarsi, e forse anche per assicurare suo marito che se ne va in mare di notte. La *Provvidenza* parte di sera, fra i silenzi di Maruzza e i proverbi di padron 'Ntoni³, però la montagna è «tutta nera di nubi» (p. 124) e il mare sembra voler inghiottire la barca e il suo contenuto⁴. Lungo tutto il romanzo, ogni allontanamento sarà accompagnato da questi due elementi: l'ora tarda (quasi sempre la notte) e i silenzi di Maruzza.

Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, donde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. (P. 152)

Per esorcizzare, attraverso il contatto con gli oggetti, l'assenza delle persone care, Maruzza corre a rifugiarsi nel suo mondo.

Maruzza «appartiene» alla casa e agli oggetti di ogni giorno, quegli oggetti che lei utilizza e che conosce così bene. Ed è per questo che vi si nasconde, come se si trattasse di un riparo sicuro contro le aggressioni esterne. Quando poi la madre sente la mancanza del figlio lontano, è ancora attraverso gli oggetti che avviene l'associazione mentale:

...per certa scodella che le veniva tutti i giorni sotto mano alla Longa nell'apparecchiare il deschetto. (P. 117)

Gli oggetti sono inoltre il tramite tangibile fra Maruzza e i suoi morti. Il telaio per esempio è la memoria tattile del lavoro e della presenza del marito morto in mare:

Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! pensava fra di sé comare Maruzza andando innanzi e indietro davanti all'orditoio a disporre la trama, che quei regoli e quelle traverse glieli aveva fatti tutti suo marito colle sue mani, la domenica e quando pioveva, e li aveva piantati lui stesso nel muro. (P. 206)

Maruzza è silenziosa perfino nel dolore: se si esclude il suo urlo quando capisce di essere vedova, la sua sofferenza è sempre muta.

Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore, di sapere cos'era successo in quella notte, che l'aveva sempre davanti agli occhi, e se li chiudeva le sembrava di vedere ancora la *Provvidenza*. (P. 166)

E anche il dolore più grande, quello causato dalla perdita di un figlio, si manifesta con il silenzio, anzi, addirittura con l'assenza *tout court*, visto che Maruzza scivola a terra, priva di sensi:

Si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti. Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché le fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, sdruciolò pian piano per terra, mezzo morta. Son più di quaranta giorni, — conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora? (P. 258)

Lungo tutta la vicenda, Maruzza si presenta al lettore in due modi: attraverso l'ambiente che la circonda (la stanza in cui si trova, la casa, il ballatoio) e attraverso gli oggetti, espressione metonimica del suo essere.

Maruzza non ha volto, non è mai descritta⁵. All'interno della casa, al centro del luogo salvifico, Maruzza è senza volto perché è eterna, è archetipo, e il suo ruolo è di provocare un ricordo, un istinto, un sentimento di appartenenza. È una voce interiore; pur non vedendola, la si riconosce⁶. Lo spazio nel quale si muove Maruzza è limitato e vastissimo ad un tempo, è lo spazio circoscritto della casa e delle strade del paese e quello infinito della geografia mitica. È vero che, all'interno del paese, pochi sono gli spazi permessi alle donne; la casa, il ballatoio, la finestra e la strada davanti a casa sembrano delimitare un universo, tutto femminile, al di là del quale c'è la minaccia del mondo grande. In tutto il romanzo le allusioni alle porte, agli usci in generale e soprattutto alle finestre ritornano costantemente. Le porte e le finestre sono le frontiere che separano il «dentro» dal «fuori», sono delle barriere che delimitano l'universo femminile, che circoscrivono le attività delle donne in uno spazio ben definito, al di là del quale esse vanno raramente e solo per svolgere dei compiti precisi⁷. Ciò non significa tuttavia vivere in clausura: la casa ha quasi sempre un cortile nel quale la vita domestica si svolge tanto quanto all'interno della casa stessa; la casa del nespolo ha un ballatoio sul quale perfino Mena si mette a sedere qualche volta e la strada è animata dalle voci delle comari. Ma in genere il posto delle donne è fra le mura domestiche, al telaio o in cucina. Mena deve la sua buona reputazione proprio a quel suo non farsi mai vedere, a quel suo stare sempre seduta al telaio. Lungo tutto il romanzo si ripete un luogo comune riconosciuto da tutti come verità: «A donna alla finestra non far festa»⁸.

Maruzza incarna l'ideale femminile arcaico, ideale di fissità, di stabilità, di tradizione sempre rispettata. In questo ideale non c'è posto per nessun tipo di novità, e Maruzza infatti non innova, non cambia nulla⁹, sta al centro della casa ed ha la funzione di scongiurare ogni forza centrifuga; attende chi se ne è andato e dissuade chi vuole andarsene¹⁰. È lei la donna dai silenzi più pesanti, più carichi di sofferenza, però non è il solo

personaggio che ricorre al silenzio nei momenti di maggiore tragicità. Ma Maruzza non è sempre muta¹¹. Davanti al malcontento di 'Ntoni e alla sua voglia di andarsene, la madre reagisce.

— Senti, disse infine, tu te ne andrai, se vuoi andartene, ma non mi troverai più; ché ora mi sento vecchia e stanca, e mi pare che non potrei reggere a quest'altra angustia...

— Mi sento vecchia! ripeteva, mi sento vecchia! guardami in faccia!... Tu vattene, se vuoi; ma prima lasciami chiudere gli occhi.

— Ora la casa va vuotandosi a poco a poco. (Pp. 320-321)

Per trattenere il figlio Maruzza sceglie due argomenti: l'amore materno e l'attaccamento alla casa. Riesce così, con un discorso pieno di *pathos*, a convincere 'Ntoni a restare. E infatti, sentendosi anch'egli responsabile delle sorti della famiglia, 'Ntoni non se ne andrà di casa fino alla morte della madre.

L'attaccamento di Maruzza alla casa è viscerale: essa si confonde con la casa, è la casa¹²; è il filo di Arianna che riconduce sempre al punto di partenza. Finché c'è lei, la famiglia resta unita, e il vero sbandamento di 'Ntoni e di Lia avverrà solo dopo la sua morte. Ma Maruzza rappresenta molto più di un Lare, benché ricordi la mitica dea ἑστία, centro religioso della dimora divina. Maruzza è la forza radicata, la terra¹³ che origina e che raccoglie, e la sua forza è quasi magico-religiosa, è quella di un personaggio che si avvicina più alla mitologia preomerica che non a quella classica¹⁴. La suggestiva potenza di Maruzza ha origine all'estremo assoluto dell'asse temporale, in quel tempo che trae il suo significato dai racconti arcaici che fanno capo al mito fondatore¹⁵.

Maruzza è luogo, simbolo del luogo, fertilità del luogo. E il luogo è sacro, perché è la casa, a sua volta simbolo dell'unità e della fertilità familiare, origine delle coordinate, punto a partire dal quale lo spazio si orienta e si organizza¹⁶.

Verga situa Maruzza fra l'umano e il non umano, fra l'uomo e le forze della natura, facendone così un personaggio a cavallo fra mito e realtà, madre-origine, al tempo stesso mito antichissimo e donna siciliana di un secolo fa, «origine» di uno o più personaggi, e origine dell'umanità, madre-pilastro sulla quale si regge tutto il dramma umano di chi si allontana¹⁷.

Come si è detto, la dimensione temporale nella quale si muove Maruzza è spesso quella mitica, perché Maruzza vive in una realtà quasi esclusivamente affettiva, strettamente legata a valori atemporali. Oltre a trarre la sua forza dalla casa e dagli oggetti che la compongono, Maruzza sostiene la casa del nespolo con la sua volontà e il suo lavoro. Essa sembra associare la sorte della famiglia e quella della casa, legarle in modo molto stretto, tanto da considerare che, se la casa è salva e prospera, la famiglia deve essere felice:

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 la Mena, che cosa ci mancherà? (P. 322)

Maruzza è legata alla casa più di quanto possano essere tutti gli altri; quando la famiglia, incapace di rimborsare il debito, deve lasciarla ai creditori, padron 'Ntoni non sa come dare la notizia alla nuora:

Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare. (P. 262)

Parte integrante della casa, Maruzza sembra esserne, ancor più di padron 'Ntoni, la vera custode. Ma pare perseguitata dal mondo grande e dai suoi pericoli. Questo infatti, dopo averle portato via il marito e il figlio, si manifesta attraverso l'epidemia di colera, interrompendo così le sue silenziose attese. La morte di Maruzza accelera il ritmo delle disgrazie e dà il via ad una serie di fughe ormai inarrestabili¹⁸.

Lia, senza la madre, senza uno spazio o un oggetto che la caratterizzi, non resiste. La ragazza non sembra «appartenere» veramente al mondo domestico, come vi appartengono le altre donne. Per questo, nella scena del distacco, la vediamo ribellarsi contro gli oggetti che fanno parte della vita quotidiana, quei simboli dell'universo femminile che costituiscono un punto di riferimento nella vita di tutti i giorni. Lia si rivolta e grida la sua angoscia proprio a loro:

Voglio andarmene! non voglio starci più qui! e l'andava dicendo al canterano, e alle seggiole, come una pazza. (P. 406)

Per lei ad Aci Trezza non c'è più posto: ha violato la legge più importante, quella dell'onore, che si incarna nelle donne e nel loro comportamento meglio e più profondamente che negli uomini. C'è una differenza fondamentale fra la condanna che subisce 'Ntoni e quella che subisce Lia¹⁹. Benché finisca in prigione, 'Ntoni può tornare, e come si è visto, torna dopo ogni sua «fuga». Per Lia è diverso, per lei c'è solo l'esclusione. La vicenda di Lia ha radici antichissime, ed è lungi dall'essere solo la condanna inflitta dal paese alla deviante. L'esclusione di Lia, l'obbligo di allontanarsi per permettere agli altri di «ricostruire» la casa del nespolo e l'universo che le gravita attorno, fa pensare ad un sacrificio edificatorio. Lia è la vittima designata, colei che deve sparire per garantire la stabilità di ciò che si edifica. Solo scomparendo Lia può permettere a chi è rimasto di ricominciare. Lia è la vittima immolata in nome della comunità, e il suo sacrificio serve a rendere stabili le fondamenta della casa del nespolo. Nel mito greco, la vittima di un sacrificio edificatorio diventa a sua volta un genio protettore, e il rito di purificazione, di cui è la vittima, garantisce la stabilità di ciò che si costruisce. Decidendo di non tornare più a casa, Lia diviene la garante della continuità del mito familiare.

Le storie di Lia e di 'Ntoni sono parallele. Nonostante la differenza di età che separa fratello e sorella, i loro destini si assomigliano: piano piano essi se ne vanno. Il malcontento si stratifica lentamente in loro, si accumula fino ad esplodere nella fuga definitiva. Lia segue la madre o la sorella, partecipa alla vita del paese, gioca per strada. Certo la sua esistenza non è priva di traumi, ma in genere sono traumi che essa vive in modo passivo, tragedie e dolori di famiglia che lei condivide con gli altri. La prima volta che la bambina vive un trauma in prima persona è quando si vede rifiutata, scacciata in malo modo dal cortile di Barbara Zuppidda nel quale era solita andare a giocare. Barbara non ne vuole più sapere di 'Ntoni, e così scaccia anche la bambina che prima invece accoglieva con affetto.

Respinta dal cortile di Barbara, Lia andrà a giocare altrove, ma non per questo sarà meno sola. Ed è sola in scena anche quando esce per annunciare al vicinato che il nonno si salverà.

È la prima volta che si sente la sua voce, il suo è ancora l'atteggiamento di una bambina, e il narratore lo sottolinea:

Lia s'era messa sulla porta, tutta pettoruta a dire alle comari:
— Il nonno sta meglio. Ha detto don Ciccio che il nonno per adesso non muore; e non le pareva vero che tutte le comari stessero ad ascoltarla come una donna fatta. (Pp. 289-290)

È significativo che Lia faccia la sua prima comparsa proprio sull'uscio, un luogo fortemente connotato simbolicamente; proprio lì si svolgerà tutto il corteggiamento di don Michele il brigadiere, fino a quando l'uomo riuscirà ad oltrepassare la soglia. L'atteggiamento da protagonista di Lia è inimmaginabile da parte di sua sorella Mena o di sua madre. Lia è diversa.

La scena appena descritta però non è il solo indizio della diversità di Lia che ci dà il narratore. All'inizio del capitolo XI, la cugina Anna racconta ai bambini che le stanno attorno una fiaba che vale la pena citare:

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 miele; dove, scendendo da cavallo per bere, troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia Mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno. (P. 314)

La sua componente principale è la storia della partenza. In un paese dal tempo e dallo spazio circolari, senza alcuna espansione possibile, dagli spostamenti rigidamente codificati (osservazione valida soprattutto per le donne), il viaggio è relegato nello spazio della favola, spazio nel quale ognuno si lascia affascinare dalla storia pur rimanendo ben cosciente dell'impossibilità, della bugia del narrato. Solo accettandola come tale chi la ascolta può viverla, farsi affascinare da essa. Ma c'è qualcuno che non fa questa distinzione, e che si interessa all'andare. È Lia, che al silenzio che segue la fine del racconto aggiunge:

E dove se la porterà? (P. 315²⁰)

La risposta è l'eterna verità che ritma tutto il romanzo:

Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più. (P. 315)

Ancora una volta Lia si mette in evidenza in modo strano: quello che fa paura agli altri bambini²¹ sembra invece interessarla. Ma già in un'altra occasione Lia si è fatta notare per la sua diversità. Sfasata rispetto agli altri, Lia era la nota stonata al funerale del padre:

La bambina, vedendo la luminaria, e udendo suonar l'organo, si mise a galloriare. (P. 158)

Dopo la morte della madre, rimasta sola con la sorella, Lia è l'oggetto degli sguardi di don Michele, ed è proprio il commento del brigadiere ad annunciarci che Lia è cresciuta:

La sorellina, con quel fazzoletto nero, cominciava a farsi una bella ragazzina anche lei. (P. 328)

La metamorfosi di Lia non sfugge neppure a suo fratello Alessi:

Lia comincia a volere le vesti lunghe e i fazzoletti colle rose. (P. 341)

Osservazione premonitrice di sventura, se si pensa all'importanza del fazzoletto nella storia della perdizione di Lia. In tutto il romanzo non vi è quasi alcun accenno all'abbigliamento femminile. Anzi, la sola donna della quale si nomini il fisico è la Santuzza, e non è certo per sottolineare le sue doti morali che il paese parla del suo seno prorompente. D'altra parte, come si è già fatto notare, Verga descrive pochissimo le donne dei Malavoglia, i loro corpi sono nascosti, ignorati, negati. Lia però è orgogliosa della sua bellezza, e non si nasconde dietro ad una finestra chiusa come dovrebbe. Lia ama stare sulla soglia e guardare la strada. E per strada passa volentieri don Michele, che occupa le sue giornate passeggiando e che non disdegna la possibilità di fare un dispetto a 'Ntoni Malavoglia.

Dopo aver constatato che Lia è diventata adulta, don Michele si avvicina progressivamente alla sua preda, e comincia a guardarla insistentemente («...aveva gettato gli occhi su di Lia») ²² e visto che Lia ama stare sulla porta, e considerando questo atteggiamento come un invito, l'uomo si fa più insistente, e i suoi sguardi diventano portatori di un chiaro messaggio erotico:

e don Michele se la mangiava con gli occhi. (P. 358)

Messaggio recepito dalla ragazza, che risponde infastidita alla sorella:

Hai paura che mi mangi? (P. 359)

Troppo ingenua per tenere testa al brigadiere, Lia cade nella trappola ²³, e don Michele la attira facendole balenare davanti agli occhi le meraviglie di cui sarebbe degna. La situazione però peggiora in fretta: 'Ntoni si comporta in modo inaccettabile, e i vicini cominciano a evitare la famiglia Malavoglia. È Mena a notarlo:

Le vicine ora tiravano in lungo dinanzi alla porta dei Malavoglia, come durasse il colera, e la lasciavano sola, accanto alla sorella col fazzoletto colle rose. (P. 365)

Di nuovo compagno Lia e il fazzoletto, ed è come se la sola presenza della ragazza giustificasse l'allontanarsi delle comari.

Il brigadiere affascina Lia con la sua mimica («E si fregava il mento, o si tirava i baffi guardandola come il basilisco» ²⁴, p. 367) e, per proteggere il fratello contrabbandiere, Lia gli apre la porta. Convinta che il brigadiere la voglia aiutare, Lia è in realtà doppiamente debitrice verso di lui, avendo accettato il fazzoletto ed avendolo ascoltato. E don Michele si fa avanti sfruttando la paura della ragazza.

La condanna di Lia è lenta, si stratifica pian piano sulla storia di 'Ntoni, sulla solitudine, sulla povertà. Ma è inesorabile. È la diversità di Lia che la fa parlare, che attira don Michele e allontana le vicine. La storia di Lia fa della ragazza una disillusa, una «donna fatta» (p. 366), una che sta sulla porta. Lia finisce per capire, ma la reazione atavica che la fa nascondere lascia quasi subito il posto alla rabbia, alla ribel-

lione. Lia accetta il dono e apre la porta, e così facendo diventa lei il capro espiatorio sul quale si riversa la crisi di tutta la comunità. Lia prende coscienza della situazione e il suo pianto si fa silenzioso²⁵.

D'ora in poi il mutismo di Lia sarà totale. Quando padron 'Ntoni riferisce ciò che gli ha detto l'avvocato,

Lia, bianca come la camicia, piantava tanto d'occhi in faccia a ciascuno che parlava, senza potere aprir bocca. (P. 399)

La ragazza sembra sentirsi colpevole di ciò che è successo, dalla faida che opponeva 'Ntoni a don Michele fino al ferimento di quest'ultimo e all'arresto del fratello. Messa all'indice dal paese²⁶, schiacciata da tanta responsabilità, Lia ora non può più stare sulla soglia, e non assiste al processo. Vorrebbe andarci, ma non glielo permettono²⁷. E quando comare Grazia, sconvolta da ciò che ha sentito, la accusa di aver causato il malore del nonno, Lia sviene:

Lia non disse nulla, come non avesse udito, o non gliene importasse niente. Rimase a guardarla cogli occhi sbarrati e la bocca aperta. Infine adagio adagio cadde sulla sedia, e parve che le avessero rotto le gambe in un colpo. (P. 406)

In un universo sconvolto da tante tragedie, Lia si è sempre rifugiata all'ombra della madre, vero punto di riferimento nella sua esistenza. Ma, a differenza di sua sorella, Lia non riesce a diventare come sua madre, non si inserisce nel sistema arcaico nel quale si rifugia la famiglia per sopravvivere, e non sparisce dietro ad un telaio del quale non utilizzerà mai la tela. Protetta e spalleggiata dalla madre, Lia non sa cavarsela da sola²⁸ e si lascia attrarre dal pericolo: le lusinghe di un uomo e il miraggio della città. Lia si ribella, urla la sua rabbia alla casa e agli oggetti che la circondano, poi, schiacciata dal dolore, si ritira, e la sera, quando nessuno la guarda, esce nel cortile, da lì imbocca la strada nella quale si è svolta tutta la sua tragedia e da quella strada se ne va per sempre, senza che nessuno noti quel suo allontanarsi piano piano, come se per il paese Lia non esistesse già più.

Neppure Mena riesce a costruirsi un'esistenza normale. Senza la madre, della quale non ha la forza e non sa prendere

il posto, Mena è sfasata, e la sua reazione è una specie di attuazione dell'ideale dell'ostrica. La storia di Mena è la storia della rinuncia. Completamente partecipe del mito e dell'economia familiare, Mena vive all'ombra della madre e della casa, nascosta, quasi rinchiusa dietro al telaio. E da dietro al telaio pensa ad Alfio che affronta la solitudine delle strade per andare a lavorare lontano:

Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio, il quale se ne andava alla Bicocca. (P. 207)

Sottomessa alla volontà della famiglia, Mena accetta ogni imposizione, e perfino il matrimonio con Brasi, senza reagire, e l'espressione dei suoi sentimenti trova spazio nelle riflessioni solitarie che caratterizzano ogni sua comparsa:

Mena aveva spesso il cuore nero mentre tesseva, perché le ragazze hanno il naso fine, ed ora che il nonno era sempre a confabulare con padron Fortunato, e in casa parlava spesso dei Cipolla, ci aveva sempre la stessa cosa davanti agli occhi, come se quel cristiano di compare Alfio fosse incollato sui panconi del telaio, colle immagini dei santi. (Pp. 227-228)

Lungo tutta la vicenda, e parallelamente allo snodarsi di questa, Mena tesse una tela che è un po' il simbolo della sua esistenza; costruita piano piano, filo per filo, e che finirà per imprigionarla, come una ragnatela. Mena non compare mai sull'uscio, né si fa vedere per strada:

Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata, dicevano le vicine (p. 131);

il suo universo è quello del telaio (vero e proprio nascondiglio dietro il quale si mette al riparo dalla vita), della casa e del cortile del nespolo, ed è proprio lì che Alfio la guarda lavorare:

Però Alfio Mosca [...] se ci aveva qualcheduna per la testa, era piuttosto comare Mena di padron 'Ntoni, che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio. (P. 174)

Anche Mena, come Maruzza, rappresenta l'appartenenza ad un luogo, e appare spesso associata ad un albero. Di solito

si tratta del nespolo, ma, come si è già fatto notare, in una scena del capitolo V, Mena è associata all'ulivo.

La ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. (P. 175)

La scelta dell'ulivo non è casuale; Verga ha scelto un albero fortemente connotato simbolicamente. L'ulivo rappresenta la tranquillità e la forza radicata, caratteristiche precipue di un personaggio come Mena. Innamorata di Alfio, ma rassegnata a perderlo, Mena è silenziosa nell'attesa così come nel poco dialogo che ha con lui. Nel brano seguente, sono i suoi silenzi, carichi di sentimenti, che sottolineano la tragicità della scena.

Una sera aspettò sino a tardi per veder tornare compare Alfio insieme al carro dell'asino, colle mani sotto il grembiale, perché faceva freddo e tutte le porte erano chiuse, e per la stradiciuola non si vedeva anima viva, così gli diede la buona notte dall'uscio.

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

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

— O perché? Ve ne andate anche voi?

La poveretta stette un pezzetto senza rispondere, sebbene fosse buio e nessuno potesse vederla in viso. Di tanto in tanto si udivano i vicini parlare dietro gli usci chiusi, e piangere i bambini, e il rumore delle scodelle, dove stavano cenando, sicché nessuno poteva udire. (P. 228)

L'intimità di Alfio e Mena, clandestina, rubata al buio e alla sera, si contrappone a quella dei paesani, tranquilla, normale nel suo ripetersi quotidiano. Alle parole sussurrate nel buio dai due innamorati si accostano i rumori di quella vita di famiglia che loro non avranno mai. Completamente sottomessa alla volontà del nonno, Mena rinuncia all'uomo che ama, ma non alle sue *rêveries*:

Chissà dove andava il carro di compare Alfio? e se in quel momento moriva di colera buttato dietro una siepe, quel poveretto che non ci aveva nessuno al mondo? (P. 328)

Mena non protesta, ma i dispiaceri la fanno indietreggiare, sprofondare sempre più nell'attaccamento disperato a quel poco che resta della casa. Con quel suo non avere: «né bocca né volontà» (p. 307) come dice di lei la sua famiglia, Mena potrebbe sembrare, ad una prima lettura, un personaggio scialbo e di poca importanza. Ed in alcuni passi del romanzo Mena sembra veramente senza volontà. Nel cap. VIII Mena dà l'impressione di essersi rassegnata a sposare Brasi Cipolla, ed è interessante notare che più è grande la sua rassegnazione, più lei sembra davvero «sparire» dietro al telaio.

Era passato del tempo, e il tempo si porta via le cose brutte come le cose buone. Adesso comare Maruzza era tutta in faccende a tagliare e cucire della roba, e Mena non domandava nemmeno per chi servisse. (P. 239)

Mena interiorizza il suo dolore, ormai non è più felice, e l'allegria del paese in festa non la sfiora neppure:

Ella sola, poveretta, non sembrava allegra come gli altri, e pareva che il cuore le parlasse e le facesse vedere ogni cosa in nero, mentre i campi erano tutti seminati di stelline d'oro e d'argento, e i ragazzi infilavano le ghirlande per l'Ascensione. (P. 247)

Anche quando parte Alfio, Mena si nasconde, si rintana dietro al telaio, come per mettersi al riparo da un dolore troppo grande.

La sola che non gli strinse la mano fu Sant'Agata, la quale stava rincantucciata vicino al telaio. (P. 242)

Mena dichiara che «chiuderà» il suo cuore con la finestra chiusa di Alfio; d'ora in poi non amerà più nessuno e vivrà fra quattro mura, di ricordi:

Ora addio, conchiuse Mena; anch'io ci ho come una spina qui dentro... ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà di averci chiuso anche il cuore, e d'averci chiuso sopra quella finestra, pesante come una porta di palmento. (P. 244)

Mena non reagisce, lascia che gli eventi seguano il proprio corso, e quando vogliono farle sposare Brasi si limita a tacere:

Intanto a Sant'Agata le avevano messa la veste nuova.
(P. 247)

però i suoi pensieri sono sempre rivolti ad Alfio:

Mentre tutte le porte erano fiorite, soltanto quella di compare Alfio, nera e sgangherata, stava sempre chiusa, e non c'era nessuno che vi appendesse i fiori dell'Ascensione. (P. 247)

Anche Mena ha una funzione «muta» nella storia dei Malavoglia.

Mena assomiglia a Maruzza, ma non ha la sua forza morale. È un personaggio come gli altri, nel senso che, come loro, gravita intorno alla madre. Il suo tentativo di sostituirsi alla madre, subito dopo la sua morte, è un fallimento. I fratelli non la ascoltano, e lei stessa si trova proiettata in un ruolo per il quale non è preparata.

Alla povera Mena pareva che tutt'a un tratto le fossero caduti venti anni sulla schiena. Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di dovercela tenere sotto le ali come una chiocchia, e di averci tutta la casa sulle spalle. (P. 328)

I pensieri di Mena si esprimono in solitarie riflessioni, vere e proprie parentesi liriche che punteggiano il romanzo. Oltre a quella, celeberrima, che conclude il III capitolo:

Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compare Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti; così pensava Mena sul ballatoio (pp. 144-145),

c'è quella, a proposito di Alfio, che segna una pausa nel romanzo alla fine del decimo capitolo, e che dà un'idea della tristezza e della rassegnazione della ragazza:

E badava a lavorare, cantando fra di sé come fanno gli uccelli nel nido prima di giorno; e soltanto quando udiva passare i carri, la sera, pensava a compare Alfio Mosca, che andava pel mondo, chi sa dove; e allora smetteva di cantare. (P. 307)

Solidamente radicata alla sua terra, Mena immagina che il destino di chi si allontana dal paese sia di viaggiare in eterno, di vagare per il mondo grande e ostile. In quest'ottica si giustifica la risposta che la ragazza dà a suo fratello, all'inizio dell'undicesimo capitolo, quando 'Ntoni esprime il suo malcontento:

Il peggio, disse infine Mena, è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarsi dietro per la strada. «Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello.» (P. 315)

Il carattere iterativo di questa osservazione (non è solo Mena a parlare dei sassi del paese, ma anche padron 'Ntoni, quando vuole sottolineare il sentimento di appartenenza al luogo di origine) sottolinea l'importanza, nel romanzo, dell'attaccamento al luogo, e i sassi diventano sinonimo di «terra», di luogo di appartenenza²⁹, ed esplicitano, con la loro presenza, i concetti di «vicino» e di «lontano».

Anche nella riflessione che conclude il capitolo III si ritrova l'attaccamento al luogo d'origine, contrapposto alla vastità del mondo (misurata dall'andare del carro di Alfio). I sassi sui quali sobbalza il carrettiere sono quelli che non si conoscono, nemici invisibili nel buio della notte, e sembrano essere nominati nel romanzo solo per riconfermare la verità tante volte invocata da padron 'Ntoni:

Guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. (P. 318)

In questo suo strenuo attaccamento al luogo, Mena ricorda la madre. Come lei, Mena è spesso associata al focolare e agli oggetti della vita domestica, e si allontana da casa solo per andare sulla riva ad aspettare il ritorno della *Provvidenza* o sulla *sciara* in cerca del fratello.

Mena era ridotta ad andare a cercare il fratello sulla *sciara* anche lei, e verso il Rotolo, o sulla porta dell'osteria; e piangeva e singhiozzava, tirandolo per la manica della camicia. (P. 378)

Mena tenta di trattenere il fratello, e in questo tentativo è:

Tale e quale come sua madre (p. 329),

ma non ci riuscirà.

'Ntoni decide di andarsene, e allora Mena, incapace di convincerlo a restare, fa come aveva fatto Maruzza quando le era partito il marito:

Gli metteva in ordine tutta la roba, come avrebbe fatto la mamma, e pensava che laggiù, in paese forestiero, suo fratello non avrebbe avuto più nessuno che pensasse a lui, come compare Alfio Mosca. E mentre gli cuciva le camicie, e gli rattoppava i panni, la testa correva lontano lontano. (P. 330)

Mena sembra voler prolungare il contatto con il fratello, concentrando sui suoi vestiti quelle attenzioni che ormai lui non accetta più. Ma la solitudine di 'Ntoni le ricorda quella di Alfio, e allora la tristezza diventa fuga nell'immaginario, *rêverie* che la fa evadere ancora una volta dai confini di Aci Trezza e la fa viaggiare per il mondo, sul carro dell'uomo che ama.

Senza madre, Mena si sente sola, «un pesce fuor d'acqua» (p. 332), si sente «stanca e avvilita» (p. 359), e non riesce ad evitare la fuga dei suoi fratelli.

Di tutti coloro che rimangono, è Mena che sente di più il peso della solitudine. Rimasta sola in una casa vuota, Mena piange sul letto della madre e la stanza le sembra «grande come il mare», quel mare che le ha portato via i suoi cari e che ora sembra allagare anche la casa³⁰.

Provata dalla vita, stanca, Mena ha già rinunciato al suo sogno d'amore, e quando Alfio torna in paese e si ferma a salutare i Malavoglia, Mena si fa da parte e lascia parlare Alessi:

Mena continuava a star zitta. Intanto Alessi gli raccontò che voleva pigliarsi la Nunziata. (P. 410)

Mena porta il peso del disonore della famiglia: ormai, come dice padron 'Ntoni:

Mena non si può più maritare. (P. 413)

Alfio chiede a Mena di sposarlo; ma alla ragazza sembra che sia passata una vita da quando era promessa a Brasi. È lei che è cambiata, sono passati solo sette anni ma le speranze non sono più le stesse:

Le pareva che quel tempo fosse lontano, ed ella stessa non si sentiva più quella. — Ora sono vecchia, compare Alfio... e non mi marito più. (P. 425)

Rinunciando ad Alfio, Mena permette a suo fratello di sposare Nunziata e decreta la fine della sua storia.

Era salita nella soffitta della casa del nespolo, come le caseruoie vecchie, e s'era messo il cuore in pace, aspettando i figliuoli della Nunziata per far la mamma. (P. 426)

Ritirandosi in soffitta, accettando di vivere all'ombra della cognata, Mena spera di far dimenticare al paese la storia di sua sorella Lia, la vergogna e le fughe che hanno dilaniato la famiglia Malavoglia³¹. Mena rinuncia alla sua favola e si riduce ad aspettare gli altri, passando la giornata con padron 'Ntoni, al sole, «a raccontargli le fiabe» (p. 414) rifugiandosi così in un mondo immaginario, perché il suo mondo non esiste più.

Gli parlava pure di quel che avrebbero fatto quando arrivava un po' di provvidenza, per fargli allargare il cuore; gli diceva che avrebbero comprato un vitellino a San Sebastiano. (P. 414)

Mena vaga in un mondo immaginario, si ripiega sempre più su se stessa, fugge da una realtà nella quale non può più vivere. La via di scampo sembra essere la regressione: Mena si rifugia nel mondo dell'infanzia, un mondo che lei ha conosciuto felice, al riparo da traumi troppo grossi, protetta e spalleggiata dalla madre. Dividendo la vita dei figli di Alessi e Nunziata, Mena abbandona il suo stato di adulta e ritorna quasi bambina.

Senza la madre, Mena smette di tessere³² e di sognare.

Le due sorelle Malavoglia vivono un rapporto disarmonico con la casa. La maggiore è inghiottita, quasi «risucchiata» dalla casa, e finisce per seppellirvisi per sempre, insieme ai ricordi che si conservano in soffitta; la seconda è espulsa, rifiutata, non si riconosce nell'ambiente che la circonda e non può più tornare. Finché c'è la madre, che garantisce un equilibrio e rappresenta un polo d'attrazione, le ragazze vivono quasi in armonia con la casa. Lo spazio domestico, gli oggetti, i gesti quotidiani hanno un senso. Invece senza Maruzza la casa è reclusione, condanna. Immancabilmente le figure delle

figlie ci riportano al personaggio centrale della madre, nei confronti del quale non cessano di determinarsi. Maruzza è il punto focale di un universo che sembra costruirsi intorno ai suoi silenzi. Immutabile, eternamente paziente, caratterizzata da gesti ed espressioni sempre uguali, Maruzza domina lo spazio domestico e si identifica con esso. Prodotto del ripiegamento verghiano sul mondo contadino, evocatrice delle tematiche dell'attesa, della stasi, della sicurezza, *mater dolorosa* alla quale ognuno deve qualcosa, Maruzza sembra prendere vita da un archetipo antichissimo.

È lei che si oppone al «lontano», al vagabondaggio, alla miseria, alla solitudine; è madre-isola, madre-casa, madre-rifugio. Senza di lei la famiglia si sfalda. Risalendo fino al mito, Verga crea una costellazione unitaria che raggruppa la madre, il «luogo» e l'oscurità. E intorno a questa isotopia semantica si costruisce il romanzo, dominato dall'attaccamento al luogo. Madre e luogo sono sinonimi, e il ritorno a casa è ritorno alla madre, alla sua presenza consolatrice. Spesso il ritorno felice è associato alla sera, momento in cui gli uomini ritornano a riva e trovano Maruzza ad attenderli.

E la sera, sull'imbrunire, come la *Provvidenza*, colla pancia piena della grazia di Dio, tornava a casa, che la vela si gonfiava come la gonnella di donna Rosolina, e i lumi delle case ammiccavano ad uno ad uno dietro i fariglioni neri, e pareva si chiamassero l'un l'altro, padron 'Ntoni mostrava ai suoi ragazzi il bel fuoco che fiammeggiava nella cucina della Longa, in fondo al cortiletto della straduccia del Nero, che c'era il muro basso e dal mare si vedeva tutta la casa, colle quattro tegole sotto cui si appollaiavano le galline, e il forno dall'altro lato della porta. — Lo vedete che la Longa ce l'ha fatta trovare la fiammata! — diceva tutto giulivo; e la Longa li aspettava sulla riva colle ceste pronte. (P. 276)

Il passo si struttura intorno alla figura materna. È sera, è il momento del ritorno, e dalla barca che sta per attraccare si vede la luce della casa, che fa da richiamo per chi è ancora fuori e rassicura chi si avvicina. Per ben quattro volte ritorna il riferimento al fuoco, simbolo della sera, nonché cibo, riposo, centro della casa. Ci si avvicina pian piano, dalla strada al cortile, poi alla cucina, al fuoco. Ed è il forno (simbolo femminile per eccellenza) intravisto oltre la porta che fa esclamare di gioia padron 'Ntoni. Tutta la casa ha una struttura che

richiama quella dell'archetipo femminile: il cortile è un abbraccio che accoglie chi si avvicina al cuore della dimora, un cuore che è calore, cibo, sicurezza. E padron 'Ntoni è veramente felice soltanto alla sera, quando gli sembra di poter contare su una vera famiglia, unita e protetta, dietro la porta chiusa:

La sera, quando tutti i suoi erano in casa, coll'uscio chiuso, mentre la Longa intonava il rosario, se la godeva a vederseli vicini, e li guardava in faccia ad uno ad uno, e guardava i muri della casa, e il cassetto colla statuetta del Buon Pastore, e il deschetto col lume sopra; e ripeteva sempre — Non mi par vero di essere ancora qui, con voialtri. (P. 301)

Le serate in famiglia e la presenza rassicurante della madre sono ricordate anche da 'Ntoni, quando decide di andarsene per sempre:

Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano, le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna. (P. 430)

Dopo la morte della madre, la situazione si degrada rapidamente, e Lia fugge da una famiglia disonorata e disunita. Anche Mena «fugge», sebbene la sua sia una fuga metaforica, un rifugiarsi in un mondo infantile al riparo dalle insidie della vita.

Al centro della casa, Maruzza organizza un microcosmo che, senza di lei, esplose. Senza di lei neppure la casa è più un rifugio³³, e il paese diventa un estraneo; un nemico per 'Ntoni, un giudice senza pietà per Lia. Maruzza abolisce il tempo, è la fuga verso un mondo in cui contano solo le radici, la vera identità umana. È la sorgente, le origini, il senso vero delle cose, l'isola-madre dalla quale non ci si dovrebbe mai allontanare, approdo mitico. E il ritorno è impossibile³⁴. Forse il vero ritorno è la presa di coscienza del mito, la sua dissoluzione, la sua spiegazione. La scoperta di ciò che si è da sempre. O la morte³⁵. Ma, per chi si allontana, il paese d'origine, con i suoi ricordi stregati, diventa mito. E il percorso diventa *quête*, scavo volto al recupero di un bagaglio mnemonico-mitico alle radici della memoria³⁶.

Donatella Rosa-Doudin
Losanna

NOTE

¹ L'edizione utilizzata è la seguente: Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1978.

² Il paragone con il mondo animale (frequentissimo nell'opera verghiana e soprattutto utilizzato quando si tratta di sottolineare il ripiegamento su se stessi e la paura del mondo grande) ricorda che la partenza per la fiera di Jeli e del suo puledro è pure legata alla morte e all'inizio di una vita di stenti.

³ «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura» (p. 124).

⁴ «Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza con Bastianazzo, gridava qualcosa che il mare si mangiò» (p. 125).

⁵ A questo proposito si potrebbe far notare che in Verga la dovizia di particolari è segno di pochezza. Basti pensare a come Verga descrive Eva, ballerina: «corruscante febbrili desiderî» (Giovanni Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1980, p. 268) o Aglae, l'attrice che seduce don Ninì Rubiera in *Mastro don Gesualdo*.

⁶ L'interiorizzazione dell'archetipo materno, per Carl Gustav Jung (*L'archetipo della madre, 1939-1945*, Torino, Boringhieri, 1981), fa della madre l'«accidentale portatrice di quell'esperienza che include in sé lei stessa, ciascuno di noi, l'umanità tutta, ogni creatura che diviene e passa» (p. 46).

⁷ Di questo problema si sono occupate in particolare Giovanna Finocchiaro Chimirri e Rossana Melis: i loro interventi, intitolati rispettivamente: «Donne dei Malavoglia» e «I viaggi, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa» sono raccolti in AAVV, *I Malavoglia. Atti del Congresso Internazionale di Studi. Catania, 26-28 novembre 1981*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1982, pp. 123-143 e pp. 209-235. Il saggio di G. Finocchiaro Chimirri si trova ora nel volume intitolato: *Un fazzoletto per Lia*, Catania, CUECM, 1984, pp. 47-76.

⁸ È interessante notare come il primo personaggio che recita questo proverbio sia la stessa Maruzza. «Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata, dicevano le vicine. 'Le ragazze devono avvezzarsi a quel modo, rispondeva Maruzza, invece di stare alla finestra. A donna alla finestra non far festa'» (p. 131).

⁹ Quando si tratterà di maritare la figlia, Maruzza sarà una strenua sostenitrice delle nozze combinate: «Matrimoni e vescovadi dal cielo son destinati» (p. 240).

¹⁰ Fin dalla prima volta, il nome di Maruzza è associato a tre funzioni tipicamente casalinghe: «Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe e far figliuoli, da buona massaia» (p. 112). In seguito il nome della madre sarà sempre associato all'universo domestico: subito dopo la partenza di 'Ntoni: «La Longa corse subito a cacciarsi in cucina» (p. 116), e in seguito, quando finalmente riceve la foto di 'Ntoni: «Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore» (p. 119), e quando si scatena la tempesta, «Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva stare ferma un momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile» (p. 146). E si potrebbero citare molti altri esempi.

¹¹ Tutti i personaggi, Alfio, Mena e la Longa sembrano ricorrere ai gesti quando è impossibile trovare le parole.

¹² Oltretutto nel romanzo la casa appartiene anche in senso materiale alla madre, in quanto si tratta di un bene dotale. «Né la casa né la barca si possono vendere perché ci è su la dote di Maruzza, diceva qualchedun altro [...] Sicuro! lascio andare al fine don Silvestro come una bomba; c'è l'ipoteca dotale» (p. 165).

¹³ «La divina madre Maria della innologia bizantina è ricordata come 'Grande Terra Umida'. E nel medioevo non è casuale se fu anche chiamata 'Domina Rerum', regina della natura. E San Francesco profondamente contempla: 'nostra Madre Terra, la quale ne sustenta e governa'» (Mario Bacchiega, *Dio Padre o Dea Madre?*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1976, p. 62).

¹⁴ Sulla forza magico-religiosa della terra-madre si vedano: Mircea Eliade (*Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1953) e Emanuele Ciaceri (*Culti e miti nella storia della Sicilia antica*, Catania, 1911, rist. Sala Bolognese, Forni, 1981, cap. I). Maria Brandon Albin (*Sicile secrète*, Paris, Horizons de France, 1960) fa notare inoltre come alcuni culti pagani siano rimasti vivi, benché mascherati da feste cristiane, in alcuni paesi siciliani come San Fratello e Prizzi: «La *diablerie de Pâques* est le vestige bien déguisé des rites de propitiation en l'honneur d'Adonis ou d'Artémis, où les esprits chthoniens de la fécondité, de la vie [...] sortaient du sein de la terre pour se déchaîner et y rentraient, après que les rites en leur honneur les eussent apaisés» (p. 30) e per Eugenio Manni (*Sicilia pagana*, Palermo, Flaccovio, 1963, p. 196): «Demetra era una divinità che già in Grecia aveva tratto origine da quell'antichissima civiltà agraria che aveva avuto i suoi più diretti esponenti nella civiltà minoica e in quella micenea. Il suo nome stesso significa 'terra-madre', il suo culto fu il culto di una dea alla quale si attribuiva l'origine stessa della vita nel mondo vegetale come nel mondo animale.» A proposito dell'etimologia di Demetra, col significato di «madre» (μητηρ), e «terra» (Γη), cfr: Edwin Oliver James, *Le culte de la déesse-mère*, Paris, Payot, 1960, p. 168.

¹⁵ V. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶ Casa e madre diventano sinonimi nel celeberrimo proverbio siciliano che padron 'Ntoni pronuncia nel VII capitolo del romanzo: «Casa mia, madre mia» (p. 210).

¹⁷ In quanto simbolo dell'appartenenza ad un luogo, Maruzza è il punto di riferimento, la concretizzazione del ricordo di chi se ne va. L'importanza dell'allontanamento nel romanzo è fondamentale, in quanto il narrato è ritmato da un continuo andirivieni che quasi sempre porta con sé sciagure e paura. La storia dei Malavoglia sembra essere proprio la storia delle tentazioni che i personaggi subiscono e del loro allontanarsi inseguendo miraggi.

¹⁸ La prima conseguenza della morte della madre è la partenza di 'Ntoni. 'Ntoni se ne va, e nonostante egli dichiari la sua intenzione di tornare, il distacco sembra definitivo e preannuncia quello della pagina finale.

¹⁹ «Lia è morta per il paese come per la sua famiglia, né è ipotizzabile un suo ritorno in veste di peccatrice pentita, come accadrà per il fratello [...] Lia

ha peccato solo di civetteria, alimentando chiacchiere infondate. La sproporzione fra delitto e castigo appare paradossale agli occhi del lettore civilmente borghese; ma il Verga vuole appunto sottolineare polemicamente che quando una donna offre pretesto per dare in pubblico il suo nome, si pone comunque in una condizione inespiable» (Vittorio Spinazzola, *Verismo e Positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 178).

²⁰ Lia parla di nuovo. Persino la parola contribuisce a sottolineare la differenza, in un universo dominato dai silenzi della madre e della sorella Mena.

²¹ «Come compare Alfio Mosca, disse la Nunziata, io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più» (p. 315).

²² L'espressione fa pensare ad un maleficio, come se don Michele volesse ammaliare Lia.

²³ «Nessuno le aveva detto questo; perciò ella si faceva rossa come un pomodoro» (p. 366).

²⁴ È la seconda allusione alla potenza malefica di don Michele, che sembra avere la forza di stregare Lia con lo sguardo. Subito dopo aver guardato Lia «come il basilisco», don Michele le prende la mano.

²⁵ «Lia piangeva sottovoce, perché non udì 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 arrischiato di perdere il pane per voi!» (p. 392).

²⁶ «La Zuppidda strillava come un'ossessa: — Io non so niente; io all'ave-maria mi chiudo in casa, e non sono come loro che vanno in giro per fare quello che fanno, o che stanno all'uscio per cicalare con gli sbirri» (p. 400).

²⁷ «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. 403).

²⁸ «Se mia madre fosse qui, non sarei orfana, e non dovrei pensarci da me ad aiutarmi» (p. 377).

²⁹ Un'analisi accurata del significato simbolico della pietra è stata fatta da Mario Bacchiega (*Dio Padre o Dea Madre?*, cit., pp. 84-85): «La pietra infatti, per la sua origine celeste, per la sua immobilità eterna; priva di brame, di aspettative, intatta dalle crepe delle emozioni, dei sentimenti, è il fondamento non caduco di tutta la forza, di tutta la quiete [...] È questo un tema che ricorre frequentemente nell'antico e nel nuovo testamento (Is. 28, 14-19; Mt. 16, 18ss; Zac. 3,1-9; Lc. 22,31-32). Per gli ebrei Gerusalemme e il suo tempio sono eretti sulla roccia; e così pure per gli esseni, la comunità era fondata sulla roccia. Su questa pietra edificherò la mia chiesa.»

³⁰ «Sant'Agata, la quale se voleva sfogarsi andava a piangere di nascosto, davanti al lettuccio della mamma, quando in casa non c'era nessuno. Adesso la casa era grande come il mare, e ci si perdevano dentro» (p. 408).

³¹ Mena aveva già espresso la volontà di ritirarsi dando l'addio ad Alfio.

³² Già in un'altra occasione Mena aveva smesso di tessere, quando Nunziata le aveva dato la notizia della partenza di Alfio: «Quel sabato, verso sera, la Nunziata venne a prendere un pugno di fave per i suoi bambini e disse: 'Compare Alfio se ne va domani. Sta levando tutta la sua roba'. Mena si fece bianca e smise di tessere» (p. 241).

³³ «Adesso la casa era grande come il mare, e ci si perdevano dentro» (p. 408).

³⁴ Solo le sciagure e la paura sembrano spettare a chi si allontana.

³⁵ «La morte è sempre presente, con questo vulcano e col mare, ma è come se non ci fosse, perché il destino di quelli che rimarranno vivi sarà uguale a quello dei morti: avranno gli stessi gesti, lo stesso modo di accettare le cose, lo stesso modo di avvolgersi nello scialle o di camminare con la grazia degli animali o dei principi. Per questo, questo piccolo paese mi sembra eterno» (Carlo Levi, *Le parole sono pietre*, cit., pp. 119-120).

³⁶ Memoria che Leonardo Sciascia ha individuato come una delle chiavi dell'opera verghiana («Verga e la memoria» in AAVV, *Studi verghiani*, Palermo, Mazzone, 1976, pp. 357-366).

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE LA NOUVELLE IMPRIMERIE
COURVOISIER
LA CHAUX-DE-FONDS (SUISSE)
EN MAI 1991