

IRIDE SANTORO

RIPETIZIONE E VARIAZIONE: IL CASO MALAVOGLIA

La vicenda umana dei Malavoglia rappresenta la storia di un ciclo destinato a ripetersi. Nell'ottica verghiana la ripetizione è insita nell'esistenza stessa dei protagonisti del romanzo; tale principio è ancora più evidente se si pensa al programma del *ciclo dei Vinti*: qui la serialità, nelle intenzioni dell'autore, si manifesta – seppur in modi che si adattano progressivamente ai diversi contesti socio-economici dei romanzi che lo costituiscono – attraverso la replica del medesimo «cammino fatale, incessante» (Verga 1997: 3) verso la conquista del progresso che condurrà tutti, indiscriminatamente, alla sconfitta.¹ Che il capolavoro verghiano faccia dunque della ripetizione una delle sue cifre stilistiche principali è stato oggetto di importanti studi, tra i quali preme ricordare il saggio, punto di riferimento per la stesura di questo lavoro, di Asor Rosa, che ha riscontrato come «segmenti identici della frase ricorrono nel testo a distanza più o meno grande l'uno dall'altro, con una frequenza tale da non poter essere considerata involontaria» (Asor Rosa 1995: 135), e quello di Romano Luperini che,

¹ Anche il tempo della famiglia Toscano e dell'intera comunità di Trezza è scandito, afferma Luperini, «dal ritorno periodico delle costellazioni e dal brontolio rassicurante del mare. Il tempo è folclorico, segnato dal ritmo delle stagioni e dei raccolti» (Luperini 2019a: 154). La ciclicità temporale dell'universo malavogliesco si scontra con un'altra concezione del tempo, quella del mondo moderno: tra l'uno e l'altro mondo, nota Luperini, «non c'è comunicazione possibile» (Luperini 2019a: 154). Tale incomunicabilità non consente compromessi, il destino dei personaggi verghiani è un viaggio ineluttabile.

analizzando le sole ultime pagine dei *Malavoglia*, ha evidenziato le molteplici ripetizioni lessicali, verbali e ritmiche che vi si snodano, constatando una loro funzione non solo stilistica ma anche semantica (Luperini 2019b). Non bisogna dimenticare, infine, l'importante contributo di Gabriella Alfieri che, dopo trent'anni, ancora costituisce, per chi si avvicina allo studio della scrittura verghiana, un punto di partenza imprescindibile, e che riconferma l'importanza della ripetizione quale procedimento espressivo che consente una lettura sempre aperta a nuove interpretazioni (Alfieri 1982). La studiosa dà avvio al suo lavoro con queste parole:

La scrittura de *I Malavoglia* può ben definirsi una scrittura ad anello, introversa, chiusa in una rete di rimandi interni, e tuttavia anzi proprio per questo, aperta ad esperimenti di lettura attivi e plurimi, tesi a penetrare dinamicamente il segreto della semantica di un testo costituito di pochi elementi lessicali e sintagmatici continuamente ripetuti: lingua [...] avviluppata nella sua formularità e nel contempo densa di significazione. [...] Scrittura ricorsiva, perciò, che esige lettura ricorsiva, partecipe dei procedimenti espressivi e dei significati che li rappresentano e li integrano (Alfieri 1982: 565).

Il meccanismo della ripetizione interessa l'intero romanzo a più livelli e di particolare interesse risultano i diversi riferimenti (in parte già individuati dalla critica) presenti all'inizio di alcuni capitoli, che rinviano ad elementi posti al termine del capitolo precedente, instaurando così una rete di relazioni anaforiche garante di quel *continuum* narrativo da cui emergono temi o aspetti fondamentali nella caratterizzazione dei personaggi.

In virtù di questo legame, si è deciso di esaminare in maniera analitica, all'interno del testo, le formule che si collocano tra un capitolo e un altro, che creano, come si può intuire, una catena di rimandi funzionale a esigenze di tipo strutturale: il ricorrere di questi elementi concorre a fare della ripetizione uno dei principali strumenti dell'apparato stilistico-espressivo dell'autore.

Uno spoglio complessivo dei capitoli ha fatto emergere *in primis* un'osservazione di tipo quantitativo: su quindici capitoli (a esclusione dell'ultimo) ben otto, quindi più della metà, presentano un caso di ripetizione, che si può identificare nella reiterazione di un termine, di una formula, di un motivo o di un'immagine. La catena anaforica si estende per tutto il testo in maniera più o meno omogenea: di fatto, i principali nodi anaforici si trovano in corrispondenza dei capitoli II, IV, V, VI, VIII, X, XI, XV, e sono distribuiti, dunque, lungo tutta la narrazione. Tale distribuzione avvalorava l'ipotesi asorrosiana, prima ricordata, di una non volontaria frequenza del ricorso alla ripetizione, non solo all'interno dei vari capitoli ma anche nel delicato passaggio tra i capitoli stessi. Nel corso di questa analisi verranno esaminati i casi più evidenti di ripresa anaforica tra un capitolo e un altro.

La rete di rinvii anaforici prende avvio da un'immagine fortemente evocativa che si colloca in concomitanza con il primo evento chiave di tutta vicenda, la partenza della *Provvidenza*. L'immagine richiamata è quella della madre con la bambina in

collo² che attende la partenza del marito Bastianazzo sulla riva, di fronte ai faraglioni di Aci Trezza:

Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la Provvidenza si dondolava sulle onde rotte dai faraglioni come un'anitroccola. — «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura», diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi. Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì (Verga 1997: 19).

L'immagine, all'insegna della ferma attesa (*se ne stava sulla riva*) e del silenzio (*senza dir nulla*) si colloca all'interno di un contesto in cui il fluttuare della barca carica di lupini³ evoca l'idea di un'apparente quiete che fa da preludio, dopo la proverbiale sentenza di padron 'Ntoni, al nefasto presagio suggerito dalla presenza della «montagna tutta nera di nubi». Il capitolo si chiude con le ultime parole pronunciate da Bastianazzo, il quale, rivolgendosi a Maruzza e a padron 'Ntoni, riporta le parole di Menico, figlio della Locca, sovrastate dal rumore del mare, come richiama alla mente la bellissima allitterazione «che il *mare si mangiò*».⁴

Il secondo capitolo si apre con la ripresa anaforica dell'immagine di Maruzza con Lia in collo, in un contesto in antitesi rispetto a quello appena descritto:

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. — Un affar d'oro! — vociava Piedipapera, accorrendo colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco (Verga 1997: 21).

Siamo in paese, la Longa sta tornando a casa, a osservarla le comari affacciate agli usci delle loro case. La ripresa iconica di Maruzza con la bimba in braccio è questa

2 Come già individuato da Finocchiaro Chimirri (1982: 124), l'immagine ritorna ancora una volta durante un altro momento significativo (e avverso) della vicenda, quando la famiglia si reca dall'avvocato Scipioni per risolvere il debito dei lupini dopo il naufragio della *Provvidenza* (Verga 1997: 83).

3 Si noti che la metafora zoomorfa «come un'anitroccola» richiama alla mente e rafforza la suggestiva immagine dell'ondeggiare della *Provvidenza* dovuto alle onde che si infrangono contro i faraglioni di Aci Trezza, a poche miglia dalla costa. Le metafore zoomorfe, si ricordi, sono un espediente stilistico molto utilizzato dallo scrittore: la loro funzione varia a seconda del soggetto metaforizzato e del contesto nel quale si inserisce (cfr. Asor Rosa 1995: 148-154). In questo caso specifico, la *Provvidenza*, presentata come un anitroccolo che si lascia dondolare dal moto ondosso del mare, è connotata nel momento prima del suo naufragio.

4 La presenza dell'allitterazione personificante del mare non è solo una questione di "coloritura" stilistica, ma, nell'impianto testuale della narrazione, contribuisce a definire il significato del messaggio.

volta connotata dalla dinamicità espressa dal predicato *se ne tornava*, in contrasto alla stasi delle comari che dall'alto la osservano con compassione. In aggiunta, il silenzio che connotava la scena finale del primo capitolo è ora rotto dal chiacchiericcio "clandestino" degli abitanti di Aci Trezza sullo sciagurato affare dei Malavoglia: «per tutto il paese non si parlava d'altro del negozio dei lupini».

La ripresa del motivo della madre con la piccola Lia in collo appare necessaria per introdurre il capitolo dell'attesa che, come è noto, è considerato una digressione teatrale-corale (cfr. Asor Rosa 1995: 60), un intermezzo che spezza la linearità narrativa del romanzo. Di fatto, l'inizio del terzo capitolo si lega temporalmente alla fine del primo attraverso la descrizione di una situazione meteorologica sempre più minacciosa:

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo [...]. Il mare si udiva muggire intorno ai faraglioni [...]. Il giorno era apparso peggio dell'anima di Giuda. Insomma, una brutta domenica di settembre» (Verga 1997: 41).

L'inizio del terzo capitolo,⁵ insomma, segna il passaggio dal sabato – «la Provvidenza partì il sabato verso sera» (Verga 1997: 18) si legge nelle ultime pagine del primo capitolo – alla domenica. Nel mezzo, il secondo capitolo offre al lettore la viva rappresentazione di una scena cittadina, necessaria per introdurre i tre *crocchi* di Aci Trezza, le cui prospettive a più voci accompagneranno l'intera narrazione. È proprio la ripresa dell'immagine materna a offrire lo spunto per introdurre la scena descritta nel secondo capitolo. Si noti, inoltre, che la *variatio* del nome *Maruzza* nel primo caso, *la Longa* nel secondo, così come accade per *la bambina* citata subito dopo con il diminutivo *Lia*, risulta coerente con la prospettiva corale del capitolo attraverso l'uso del nomignolo. Se, nel primo caso, infatti, la dimensione privata e intima della scena presenta la donna con il suo vero nome, seppur nella variante ipocoristica, nel secondo l'utilizzo del soprannome, con valore antifrastico,⁶ si adatta alla rappresentazione popolare della scena.⁷

5 Come afferma Asor Rosa (1995: 58) il romanzo sarebbe dovuto iniziare, nelle intenzioni dell'autore, in *medias res* a partire dal terzo capitolo. La stesura dei primi due capitoli e delle pagine finali del romanzo sono un'aggiunta successiva ma fondamentale, in quanto rappresentano un affresco della realtà di Aci Trezza, dei suoi abitanti e della famiglia Malavoglia.

6 Il valore antifrastico è specificato dall'accostamento del soprannome *La longa* all'immagine di Maruzza definita nel primo capitolo «una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e fare figlioli» (Verga 1995: 7).

7 L'importanza del nomignolo nei *Malavoglia* è stata oggetto di numerosi studi, tra i quali è utile ricordare il recente contributo di Carlo Cennini. Lo studioso, in controtendenza agli studi che promuovono l'idea di un realismo verghiano principalmente fotografico, afferma che il «rapporto tra nome e destino trova una sua prima giustificazione realistica nell'uso assai diffuso del nomignolo. Il nomignolo, e in secondo luogo la percezione, caratteristica degli abitanti di Trezza, di qualsiasi nome come fosse una specie di nomignolo, è il primo grimaldello con cui Verga riesce a scardinare (senza tradirla) l'onomastica realista, trasformandola in

L'immagine, così iconica da apparire quasi ieratica, della donna con la bambina *in collo* ritorna a più riprese nei capitoli successivi in riferimento, nello specifico, a Nunziata e poi a Mena. Al termine del capitolo undici, per esempio, in seguito alla seconda partenza di 'Ntoni: «la Nunziata, là presente, colle sue piccine in collo, tornava a dire: – Così se ne è andato mio padre» (Verga 1997: 196), ribadendo ancora una volta l'ineluttabile connessione tra la partenza e la morte a cui avevano assistito Maruzza e Lia proprio nelle prime pagine del romanzo. Infine, torna ancora una volta nell'ultimo capitolo, all'interno del dialogo tra Mena e Alfio Mosca, in cui Mena appare con i «marmocchi grassi e rossi, in collo pel vicinato, come se li avesse messi al mondo lei...» (Verga 1997: 269); momenti questi in cui l'immagine di Maruzza con la Lia in collo ha ceduto ormai il passo all'immagine della *Madonna Addolorata*, appellativo attribuito a Maruzza nel quarto capitolo, durante la visita a casa della famiglia dei compaesani per l'estremo saluto a Bastianazzo. La *Madonna Addolorata* confluirà nell'immagine della *madre addolorata* dopo la morte di Luca, lasciando così la propria eredità di donna e madre alle sue degne continuatrici, Nunziata e, soprattutto, Mena.

Un altro rimando specifica il passaggio tra il terzo e il quarto capitolo:⁸ il legame è in questo caso affidato a un commento che riprende il ragionamento iniziato nel capitolo precedente, accentuandone l'aspetto negativo. Il terzo capitolo, infatti, si chiude con il giudizio delle comari sul negozio dei lupini dopo aver incontrato Maruzza di ritorno dalla *sciara*. Alcune voci mormorano: «Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini!» (Verga 1997: 48), facendo attenzione all'aspetto economico della faccenda. Lo scenario è aggravato dal fatto che i lupini erano stati presi *a credenza* contraendo, cioè, un debito. Così principia infatti il capitolo quarto: «Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di “buone parole e mele fradicie”, per questo lo chiamavano Campana di legno» (Verga 1997: 49). L'attacco maligno del quarto capitolo preannuncia il lungo passaggio che vede protagonista lo zio Crocifisso, l'usuraio con il quale i Malavoglia avevano contratto il debito per l'acquisto del carico dei lupini. Come tra il primo e il secondo capitolo, anche in questo caso siamo di fronte al procedimento, tipico della scrittura verghiana, della *concatenazione*. Tale tecnica è ampiamente sviluppata lungo tutto il tessuto narrativo del romanzo, ad eccezione di pochi capitoli: restano esclusi, ad esempio, il secondo e il terzo, che, come abbiamo visto, si lega alla fine del primo, a causa probabilmente di quella interpolazione del secondo capitolo,

uno strumento poetico estremamente potente» (Cennini 2020: 17).

8 Tale ripresa e, in aggiunta, quella posta tra i capitoli IX e X sono stati segnalati nel recente saggio di Lucinda Spera, che ravvisa come, in alcuni casi, nel passaggio tra due capitoli consecutivi, il rimando assuma i connotati di un vero e proprio «ragionamento continuato» (Spera 2021: 35).

il quale è come se «narrativamente non esistesse» (Asor Rosa 1995: 60).

Nei due esempi successivi si può individuare un tipo di *concatenazione* che fa emergere il valore oppositivo della ripresa rispetto al punto d'attacco. Si tratta del reimpiego di parole o espressioni, con valore distintivo, che rimandano a motivi citati nel capitolo precedente ma che servono a evidenziare un cambiamento, un passaggio di prospettiva. Nel quarto capitolo padron 'Ntoni architetta con padron Cipolla il progetto matrimoniale tra Mena e Brasi Cipolla, per salvare la famiglia dal collasso economico (cfr. Verga 1997: 58). Subito dopo le comari bisbigliano tra di loro durante la visita di condoglianze per la morte di Bastianazzo:

Le comari che sapevano delle chiacchiere fra padron 'Ntoni e compare Cipolla, dicevano che adesso bisognava farle passare la doglia, a comare Maruzza, e concludere quel matrimonio della Mena. Ma la Longa in quel momento ci aveva altro pel capo, poveretta (Verga 1997: 59).

Nell'*incipit* del quinto capitolo Mena viene informata da Alfio Mosca del progetto matrimoniale con Brasi Cipolla che la vede coinvolta:

La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla con Brasi di padron Cipolla per far passare la doglia alla mamma, e il primo che glielo disse, qualche tempo dopo, fu compare Alfio Mosca, dinanzi al rastrello dell'orto, che tornava allora da Aci-Castello col suo carro tirato dall'asino (Verga 1997: 61).

La ripresa dell'espressione *far passare la doglia*, 'superare il dolore', pone il lettore di fronte a un cambiamento di prospettiva. Se prima le stesse parole erano affidate al pettegolezzo delle comari, ora lo sguardo si sposta su Mena, vera protagonista del capitolo. Proprio in questo capitolo si leggono i primi segnali di un processo di responsabilizzazione che la vede coinvolta, attraverso quel detto proverbiale, che padron 'Ntoni non aveva osato pronunciare integralmente quasi a volerlo esorcizzare. È Mena, infatti, la prima a recitarlo interamente durante il dialogo con Alfio Mosca «Il mare è amaro – ripeteva – e il marinaio muore in mare» (Verga 1997: 66).

Il valore oppositivo della ripresa gioca, inoltre, sull'inconsapevolezza di Mena, la quale di fronte alla notizia del suo matrimonio arrossisce per l'imbarazzo. Tale contrapposizione si ritrova a cavallo di altri capitoli che chiamano in causa il personaggio di 'Ntoni: le riprese sono particolarmente evidenti all'inizio dei capitoli VIII, X, XI e XIV.

Andando con ordine, il settimo capitolo si chiude con la richiesta da parte di 'Ntoni di sposare Barbara Zuppidda e con il rifiuto da parte di Padron 'Ntoni. Il nipote mostra il suo disappunto inveendo contro il nonno e ripensando con rimpianto alla scelta di aver lasciato la leva militare. Il dialogo termina con parole di risentimento da parte di 'Ntoni nei confronti del fratello Luca:⁹ «*Mio fratello Luca sta meglio di me*

9 All'inizio del capitolo con tono favolistico si narra della partenza di Luca per la leva militare, per sostituire il fratello 'Ntoni, tornato a Aci Trezza dopo la morte del padre: «Quello

a fare il soldato! brontolò 'Ntoni nell'andarsene» (Verga 1997: 109).

Il tema della partenza di Luca ritorna, dunque, all'inizio del capitolo successivo: «*Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio; faceva il suo dovere laggiù, come l'aveva fatto a casa sua, e si contentava*» (Verga 1997: 111), *incipit* che si colloca sul piano del discorso del narratore.

In linea con la tesi di fondo, anche in questo caso l'evidente ripresa del motivo della condizione di Luca si pone in netto contrasto con quanto affermato da 'Ntoni poco prima. La voce narrante recupera la vicenda di Luca attraverso una digressione che si risolve in poche righe per introdurre il nuovo capitolo e legarlo al precedente.

All'inizio dei capitoli sette e otto, l'uso del termine *povero* e delle varianti *da povero diavolo/poveretto* è spia di un punto di vista ironico e distaccato, nei confronti, in questo caso, di Luca. Il campo semantico del termine *povero*,¹⁰ nei *Malavoglia*, è piuttosto esteso, ma ciò che ci interessa esaminare in questa sede è l'intreccio tra lo statuto verbale di alcune ripetizioni e delle varianti, e i piani del racconto. *Povero/povero diavolo/poveretto* sono espressioni che si collocano sul piano del narratore: per inquadrare chiaramente questa prospettiva, si dovrà tenere presente il dibattito critico sulla combinazione dei punti di vista e dei livelli stilistici, portato *in auge* dal confronto tra Devoto (1962) e Spitzer (1976), a cui si aggiunge l'ottica asorrosiana (Asor Rosa 1995: 118-125). Sostanzialmente, per lo studioso romano la trama della molteplicità dei punti di vista che caratterizza la prosa verghiana e dà voce e spessore non solo ai singoli personaggi, ma anche alla prospettiva collettiva degli abitanti di Aci Trezza (si ricorda l'espressione, in riferimento ai *Malavoglia*, di *romanzo corale*) è sostenuta e tenuta insieme dall'unità sostanziale del racconto, garantita dall'autore attraverso l'ottica del *distanziamento* che trova «nel tono favolistico [...] l'espressione più adeguata» (Asor Rosa 1995:125). Si può dunque ricondurre all'ottica del *distanziamento* l'apertura di alcuni capitoli del romanzo, come appunto l'ottavo e il decimo qui esaminati, in cui l'autore si serve dell'espedito formale della ripetizione per conferire unità strutturale al romanzo, e della variazione come strumento espressivo del cambiamento di prospettiva.

Ritornando agli esempi di concatenazione, pocanzi citati, che vedono protagonista 'Ntoni, si può notare che il nono capitolo si chiude, ancora una volta, con le parole del giovane che si rivolge a qualche *povera donnicciuola* di passaggio «almanaccando su quei mestieri in cui non c'era nulla da fare» e afferma con tono canzonatorio:

fu un brutto Natale pei *Malavoglia*; giusto in quel tempo anche Luca prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei, che oramai ci avevano fatto il callo» (Verga 1997: 89). L'evento ritorna a più riprese sia, come abbiamo visto, alla fine dello stesso capitolo, sia, come vedremo, all'inizio del capitolo otto.

10 Sull'estensione del campo semantico dei termini *povero* e *diavolo*, sull'uso dei loro derivati e dei sintagmi in cui hanno luogo, e sull'orientamento ideologico che soggiace al loro utilizzo si veda il saggio di Riccardo Scrivano (1981).

«Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! le diceva per confortarla. Alla fin fine è come andare a spasso» (Verga 1997: 148). Il capitolo successivo si apre con la medesima espressione *'Ntoni andava a spasso*¹¹ con cui il narratore si riferisce alla fatica del lavoro da marinaio. In questo contesto il narratore spoglia l'espressione del suo significato figurato di 'girovagare', come inteso dal giovane poco prima, e la riutilizza riferendosi al camminare sulla spiaggia trascinando i remi sulle spalle. La voce del narratore è introdotta in questo caso dalla variazione del verbo *andare* posto all'imperfetto che riconduce il lettore sul piano del racconto, evidenziando così una contraddizione dell'atteggiamento di 'Ntoni, in quanto ciò che afferma nel nono capitolo è confutato subito dopo dalle parole del narratore.

Il motivo del *girovagare* che caratterizza il personaggio di 'Ntoni ritorna alla fine del decimo capitolo attraverso l'espressione *andare girelloni pel paese* e all'inizio del successivo, istaurando una concatenazione di rimandi interni, coerente con l'impianto strutturale dell'opera.

L'ultimo esempio esaminato si colloca tra i capitoli finali del romanzo, e chiude il cerchio, riproponendo il personaggio di Lia apparso, come si è già visto, a cavallo tra il primo e il secondo. Il capitolo quattordicesimo, così come il primo, si chiude con una partenza, anzi con la fuga appunto di Lia:

La sera, come portarono il nonno sul carro, e Mena era corsa ad incontrarlo, che oramai non si vergognava più della gente, Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più (Verga 1997: 255).

L'esempio, oltre a riconfermare la struttura circolare¹² del romanzo che, ricordiamo, vede rappresentata, al termine del primo capitolo, l'immagine di *Maruzza con Lia in collo*, si colloca sulla scia dei precedenti casi, instaurando tra i due capitoli un rapporto che evidenzia il passaggio dal piano della *storia* al piano del *racconto* attraverso il discorso indiretto. In apertura dell'ultimo capitolo Lia diventa dunque oggetto del giudizio della collettività, che la vede unirsi a Don Michele: «La gente diceva che la Lia era andata a stare con don Michele» (Verga 1997: 257). Il passaggio da un capitolo all'altro è segnato dalla *variatio* del verbo *andare* (*era andata a stare con Don Michele*) e dall'esplicito riferimento (*La gente diceva che*) del narratore alle maldicenze degli abitanti di Acì Trezza.

Gli esempi analizzati in questa sede tendono a mostrare come, da un punto di vista primariamente strutturale e stilistico, il meccanismo della ripetizione e delle variazioni, poste in rapporto al contesto nel quale agiscono, può essere considerato uno

11 Il decimo capitolo inizia infatti: «'Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni, e gli toccava camminare coi remi, logorandosi la schiena» (Verga 1997: 149).

12 Ritorna anche in questo capitolo uno dei motivi cardine dell'interno romanzo, la partenza, motivo che ricongiunge ancora una volta il cerchio, legando la partenza di Lia a quella di Bastianazzo, avvenuta alla fine del primo capitolo.

degli elementi che contribuiscono a supportare sia l'impianto narrativo del romanzo sia – le parole sono, ancora una volta, di Asor Rosa – «il grado della miscelazione e dei suoi interni e cangianti equilibri. Ma quello che tiene insieme il tutto [...] è il livello di epico e fantastico, di saga popolare, su cui Verga è riuscito a tenere dall'inizio alla fine del racconto (magari con qualche caduta qua e là), senza tuttavia rinunciare in nessun modo ad una pluralità di approcci stilistici, che tenesse conto delle diversità interne alla materia stessa» (Asor Rosa 1995: 125).

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri 1982 = Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura dei 'Malavoglia'*, in *'I Malavoglia'. Atti del Congresso internazionale di studi* (Catania, 26-28 novembre 1981), t. II, Fondazione Verga, Catania, pp. 565-618.
- Asor Rosa 1995 = Alberto Asor Rosa, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, Einaudi, Torino.
- Cennini 2020 = Carlo Cennini, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup.
- Devoto 1962 = Giacomo Devoto, *Giovanni Verga e i «piani del racconto»*, in Id., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, pp. 202-214.
- Finocchiaro Chimirri 1982 = Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia*, in *Atti del Congresso internazionale di studi* (Catania, 26-28 novembre 1981), t. I, Fondazione Verga, Catania, pp. 123-144.
- Luperini 2019a = Romano Luperini, *Il viaggio, la morte*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma, pp. 153-167.
- Luperini 2019b = Romano Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma, pp. 205-222.
- Scrivano 1981 = Riccardo Scrivano, «*Buoni diavolacci*» e «*poveri diavoli*» nei *Malavoglia*, in *'I Malavoglia'. Atti del Congresso internazionale di studi* (Catania, 26-28 novembre 1981), t. II, Fondazione Verga, Catania, vol. II, III, pp. 731-737.
- Spera 2021 = Lucinda Spera, «*Ancora c'è tempo*». *Storia e destini nei Malavoglia* in «*Bollettino di Italianistica*», Vol. XVIII, pp. 30-49.
- Spitzer 1976 = Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia» (1956)*, in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, pp. 293-316.
- Verga 1997 = Giovanni Verga, *I Malavoglia*, introduzione e note di Nicola Merola, Torino, Garzanti.