

Una scrittura in transito.

Maria Messina tra Verga e Pirandello.

Quando, nel 1979, Garra Agosta pubblicava ventitré lettere autografe di Maria Messina a Giovanni Verga¹, probabilmente non poteva immaginare che, oltre a «colmare l'incompleto mosaico biografico verghiano»², restituiva all'attenzione degli studiosi una voce femminile forse troppo sommersa per non perdersi tra i timbri autorevoli che, variamente, agli inizi del Novecento, annunciavano il tramonto del Naturalismo e la nascita, dalle ceneri dello sperimentalismo zoliano, di nuove forme letterarie, di altri modi di raccontare³.

Un 'idillio', quello della giovane esordiente con lo scrittore catanese, che ha inizio nel novembre del 1909 per concludersi, con qualche rammarico, nel dicembre del 1919⁴; una «suite» *ad una voce* – per dirla con Rousset⁵ – che si consuma tra due date particolarmente significative nella biografia intellettuale e del mittente e del destinatario. Il '9 è, infatti, per Maria Messina, l'anno del debutto con la raccolta di novelle *Pettini-fini*⁶, mentre Verga già da qualche tempo si era ridotto ad un dignitoso e volontario silenzio che, a ridosso delle prime, infatuate lettere della Messina, lo induceva a scrivere all'allora giovane critico Natale Scalia: «Ho tardato a risponderle, e vorrò scusarmene, perché me n'è mancato il tempo, e soprattutto per la ritrosia, chiamiamola pure così, che ho a mettermi in mostra in qualche modo. – E la vetrina dei librai? – dirà Lei. Ma lì non aveva che fare la mia persona, e credo che non debba importare neppure al pubblico. Del resto ormai ho chiuso bottega e faccio l'ortolano»⁷.

Un destino letterario ha dunque inizio nel momento in cui l'altro, intempestivamente scelto come modello privilegiato, attraversa le zone d'ombra della critica letteraria per divenire, dopo i fasti di fine Ottocento, una «storia chiusa» della quale, proprio

¹ G. Garra Agosta, *Un idillio letterario inedito verghiano (Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga)*, Greco, Catania 1979. Il volume è corredato di un' *Introduzione* di Concetta Greco Lanza (pp. 11-26) dove, oltre ad un profilo di *Maria Messina scrittrice*, la studiosa fornisce, estrapolando le notizie offerte dall'epistolario, un suo ritratto. Notizie sulla breve e pallida biografia della scrittrice palermitana sono anche in M. Maugeri Salerno, *Maria Messina*, in AA.VV., *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1984, pp. 219-230.

² G. Garra Agosta, *Premessa a Un idillio*, cit., p. 10.

³ Tra la vasta bibliografia sull'argomento si rimanda in particolare a M. Guglielminetti, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi* (Editori Riuniti, Roma, 1986) ed in particolare alla Parte prima del volume che si compone di tre capitoli su *L'orazione di D'Annunzio*, *Il soliloquio di Pirandello*, *Il monologo di Svevo*.

⁴ Nell'ultima lettera, inviata da Napoli il 24 dicembre 1919, infatti, Maria Messina scriveva: «Al mio grande amico, che mi à dimenticata, auguro con affetto vivissimo il buon anno. Sì, io sento che Ella non mi segue più; mentre io sono sempre la stessa piccola devota amica di un giorno, quella che scrisse Pettini fini e lei le tesse la mano, da lontano. A poco a poco Ella si è mostrato "cambiato" verso di me. Prima mi ha scritto con misurata freddezza, poi non mi ha scritto più. Perché? Non à avuto fiducia nelle mie povere forze? O un altro motivo mi à fatto smarrire la Sua benevolenza?», G. Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 59.

⁵ Il riferimento è al noto saggio di J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. it. di F. Giaccone, Einaudi, Torino 1976, pp. 81-120.

⁶ La raccolta fu pubblicata dall'editore Sandron di Palermo.

⁷ Lettera del 1° febbraio 1910, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 389-390.

nel '19, grazie alla monumentale monografia di Luigi Russo, sarebbe stato restaurato e recuperato, tra dissensi e consensi, il valore etico ed estetico⁸. Dal canto suo, è all'incirca negli stessi anni – tra il '18 ed il '21 - che Maria Messina avrebbe vissuto la stagione migliore: con *Cenerella* prima e con *Primavera senza sole* e *Alla deriva* poi, sarebbe approdata infatti dalla novella al romanzo per arrivare, con *La casa nel vicolo* del '21, a dare del suo stile, ormai maturo, la prova più compiuta⁹.

Ma torniamo ai suoi esordi e alle lettere a Verga che raccontano, nell'essenzialità della scrittura privata, gli sconcerti, le insicurezze, i fervorosi entusiasmi di una debuttante. Al grande Maestro che ha, a suo avviso, «colto il meglio e il più dell'anima Siciliana», la giovane autodidatta di Alimena, costretta dal lavoro del padre a continue migrazioni, a farsi, per sua esplicita ammissione, «uccello senza nido»¹⁰, ha inviato la sua prima raccolta di novelle, *Pettini-fini*, sperando che la legga. Al di là di ogni ottimistica previsione, Verga è tempestivo nell'inviarle un lusinghiero giudizio¹¹. Incoraggiata a proseguire, è sempre a Verga che invia la seconda raccolta, *Piccoli gorgi*¹², sulla quale lo scrittore conferma il proprio benevolo apprezzamento. Val la pena di leggere la risposta della Messina che, oltre a contenere vistosi indizi di quella matrice isolana che è comune intelligenza del mondo, uguale sentire, antropologica affinità, può essere assunta ad emblema della sofferta inadeguatezza che, all'altezza del primo Novecento, le donne intenzionate a scrivere continuavano a provare:

Ella mi ha fatto piangere di tenerezza e di riconoscenza... Sono giovane, o Maestro, giovane e timida e la sua lode mi riempie di umiltà. Mi sono chiesta: – Che ò mai scritto di bello per meritare simili parole da Giovanni Verga? Ne sono io degna? [...] Ciò che desidero ardentemente è di vederLa davvero, di potere inchinarmi a Lei e dirLe il mio affetto riverente. Forse, una volta dinanzi a Lei, non saprò parlare come adesso non so scrivere; piccola e timida resterò senza parole...

Da quanto tempo ò lasciato la Sicilia? Da due o tre anni. E da lontano l'ò veduta meglio che da vicina¹³.

⁸ L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1919. Già nel 1918 Federigo Tozzi aveva pubblicato sul «Messaggero della domenica» del 17 novembre 1918 un articolo dal titolo *Giovanni Verga e noi* (ora in F. Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1999, pp. 1304-1308) dove scriveva: «E allora abbiamo capito perché Giovanni Verga, quello grande e schietto come le cose più schiette della natura, abbia dovuto cedere il posto a ogni specie di campionari, dei quali faremo presto i conti, e a una critica che si è sempre dimenticata di lui per non essere costretta a stare più guardinga verso gli altri» (p. 1305).

⁹ *Cenerella* fu pubblicato da Bemporad (Firenze, 1918), *Primavera senza sole* nel 1920 da Giannini di Napoli, *Alla deriva* e *La casa nel vicolo*, rispettivamente nel '20 e nel '21 da Treves. Sempre con Treves la Messina pubblicò nel 1926 *Le pause della vita* e nel 1928, presso la casa editrice Ceschina di Milano, *L'amore negato*.

¹⁰ Lettera da Trani del 13 luglio 1914, ivi, p.51.

¹¹ Si veda la prima lettera dell'epistolario, datata 6 novembre 1909, ivi, pp. 27-28.

¹² La raccolta, con dedica a Giovanni Verga, fu pubblicata nel 1911 ancora da Sandron.

¹³ G. Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 37. E' evidente che sin dalle prime battute la Messina conta sulla 'sicilianità' come codice di comunicazione a cui alludere per entrare in sintonia con il suo destinatario. Nel chiudere la prima lettera, infatti, scriveva: «Ma creda che il mio sentimento di gratitudine, pur così malamente espresso, è assai grande e sincero e assai tenace, come tenaci sono tutti i sentimenti della *gente selvatica* e dei siciliani...», G. Garra Agosta, *Un idillio*, cit., p. 28. Singolare è che le idee della Messina sulla distanza necessaria alla rappresentazione della gente di Sicilia sono perfettamente sovrapponibili a quanto Verga aveva confidato a Capuana in una lettera del 14 marzo 1879, lettera che la Messina non poteva conoscere essendo stata pubblicata per la prima volta da Lina e Vito Perroni sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo 1940: «Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri

Un *imprimatur*, questo verghiano, che fu benaugurante se per *Piccoli gorghi* Borgese scrisse un'articolata recensione dal titolo emblematico di *Una scolara di Verga*¹⁴. Con lo stile che gli era proprio, trapunto di «ma» e di «ossimori», teso a «risolvere [...] in categorie spirituali generali» l'autore o l'opera di cui parla¹⁵, Borgese invitava a riconoscere in Maria Messina un «temperamento [...] fra i più attraenti della nostra letteratura femminile», che però, con l'«anacronistica» preferenza accordata al modello verghiano – un modello in quegli anni non più «in voga presso il pubblico, che lo trova troppo aspro e pesante, né presso molti letterati che, senza osar confessarlo, lo giudicano *poco elegante*» – finiva, a suo avviso, per «negarsi la vista di altri orizzonti»¹⁶. Come dire che, almeno per il momento, non era possibile riconoscere alla giovane scrittrice altro posto nel sistema letterario coevo che quello riservato a chi pratica i percorsi tranquilli ma troppo frequentati dell'epigonismo. Sarebbero trascorsi alcuni anni perché «lo spirito di grazia e di libertà fantastica» che a Borgese sembrava scorressero come un fiume carsico sotto la crosta porosa di una scrittura di riflesso, emergessero, ai suoi occhi di attento lettore, nel romanzo *Alla deriva*, personalizzando lo stile della Messina, ormai affrancabile dai legami vincolanti con la tradizione letteraria nazionale e, dunque, encomiasticamente accostabile, per smalto e «nitore», alla prosa di Colette¹⁷. Quando nel 1981 la casa editrice Sellerio dava inizio con *Casa paterna* alla riedizione delle opere della Messina, il compito di presentare al pubblico questa scrittrice dimenticata fu assegnato a Leonardo Sciascia che, in una breve quanto densa postfazione, partiva proprio dall'interpretazione che ne aveva dato Borgese, che arricchiva, però, aggiungendovi due postille quanto mai interessanti¹⁸. La prima si allacciava al concetto di limite che per Borgese gravava sul modello veristico adoperato dalla Messina, per Sciascia «un limite quasi oggettivo, dato da una sorta di realizzazione del paradosso di Oscar Wilde – “la natura imita l'arte” – nel mondo contadino siciliano. La natura siciliana, i rapporti umani nella campagna siciliana, erano diventati veristi, erano diventati verghiani»¹⁹; la seconda rilevava, già a partire

che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?», ora in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, p. 114.

¹⁴ G. A. Borgese, *Una scolara di Verga*, ora in *La vita e il libro*, Terza serie, Zanichelli, Bologna 1928, pp. 164-169.

¹⁵ Sono questi alcuni stilemi della scrittura di Borgese rilevati da P. V. Mengaldo in *Giuseppe Antonio Borgese* (in *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 29-33). «Categoria spirituale generale» della Messina sarebbe, per Borgese, la 'pigrizia', se discutendo di una immagine di «bella intensità» presente nella novella *Scarpette*, così concludeva: «Quasi non so perché questo piccolo disegno assuma un posto sproporzionato nelle mie impressioni. Mi pare di sentirvi, ancora impacciato ed incerto, uno spirito di grazia e di libertà fantastica, che permetterà a Maria Messina di scrivere cose anche più belle, quand'ella si sia alquanto liberata dal metodo narrativo un po' troppo secco e prudente che finora s'è imposto», G. A. Borgese, *Una scolara*, cit., p.169.

¹⁶ Ivi, pp. 165-166.

¹⁷ Si veda la breve recensione di *Alla deriva* in *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923, pp. 129-130.

¹⁸ Il volume *Casa paterna* raccoglie tre novelle della Messina tratte da *Piccoli gorghi* e *Le briciole del destino*, accompagnate, appunto, da una *Nota* di Leonardo Sciascia; in seguito la Sellerio ha pubblicato: *La casa nel vicolo* nel 1982; *Piccoli gorghi* (che riunisce tutti i racconti delle raccolte *Pettini-fini*, *Piccoli gorghi* e *Le briciole del destino*) con un' *Introduzione* di Annie Messina nel 1988; *Gente che passa* (che accorpa le due raccolte *Il guinzaglio* e *Ragazze siciliane*) nel 1989; *L'amore negato* nel 1993; *Personcine* e *Dopo l'inverno* (quest'ultimo a cura di Roswitha Schoell-Dombrowsky) nel 1998.

¹⁹ L. Sciascia, *Nota*, cit., p. 62.

da qualche novella di *Piccoli gorghi* del 1911 e soprattutto nelle *Briciole del destino* del 1918, «il preciso disvelarsi di quello stesso orizzonte umano e sociale che inesauribilmente, già da prima Pirandello veniva cogliendo e consegnava alle *Novelle per un anno* e a romanzi come *L'esclusa*: la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grigiore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna. Come, appunto, in Pirandello: ma vissuta più dall'interno, con una sensibilità più pronta ed accorata. Da far pensare a Cecov più che a Verga; e nel nome di Cecov, vero maestro ad entrambe, alla sua coetanea Katherine Mansfield»²⁰. Come dire che nell'opera della Messina le matrici della cultura isolana interagivano, complice Pirandello, con suggestioni europee, e, più ancora, che in essa si annidavano alcuni segni dei complessi transiti delle forme narrative dai rassicuranti statuti oggettivi della cultura ottocentesca alle magmatiche morfologie della soggettività novecentesca. Valga, a riprova di questa intersezione dell'immaginario verghiano con quello pirandelliano, la metafora adoperata da Maria Messina per visualizzare, nella *Casa nel vicolo*, il rapporto che lega indissolubilmente la protagonista Nicolina agli spazi asfittici delle sue 'stanze della tortura': «Ecco zia Nicolina, attaccata alla casa come il fitto lichene che s'attacca allo scoglio e non lo lascia respirare»²¹. A chi abbia memorizzato alcune figure-tipo delle 'fantasticherie' verghiane, l'immagine non può non evocare, in dissolvenza incrociata, l'«ideale dell'ostrica» con cui lo scrittore catanese sintetizzava iconograficamente un valore-guida della famiglia Malavoglia: «Insomma l'ideale dell'ostrica! Direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica [...] peraltro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione delle famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano [...] cose serissime e rispettabilissime anch'esse»²². L'ostrica e il lichene, organismi prelevati dal comune fondale della natura, si distinguono però significativamente per appartenere l'una al mondo animale, l'altro a quello vegetale, per essere l'una un mollusco pregiato, l'altro un comunissimo e dannoso vegetale; un passaggio, questo dalla fauna alla flora che segnala la devitalizzazione del personaggio novecentesco ed insieme l'avvenuta sostituzione delle certezze collettive con scelte individuali per mezzo delle quali «un soggetto solitario, tra ferite e scacchi di vario segno»²³, cerca, a fatica, una via di sopravvivenza.

Convinti che motivi e temi verghiani ricompaiano variamente nelle finzioni di Maria Messina ed anche che alcuni archetipi pirandelliani scorrano dentro le molte storie di reclusione da lei nel tempo allestite²⁴, vorremmo però provare a retrodatate i percorsi di lettura indicati da Sciascia e verificare se la complessità da lui intravista a partire da *Piccoli gorghi* non lieviti fin dagli incerti esordi di una principiante, nel racconto

²⁰ Ivi, pp. 60-61.

²¹ M. Messina, *La casa nel vicolo*, Sellerio, Palermo 1992, p. 106.

²² G. Verga, *Fantasticherie*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1990, pp. 135-136.

²³ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 185.

²⁴ Si veda in proposito A. Mazza, *Maria Messina, tra Verga e Pirandello*, in «Letture», marzo 1994, pp. 195-208.

Pettini-fini che aveva dato il titolo alla raccolta del 1909, alla quale la stessa autrice aveva riconosciuto, con umile reverenza, la legittima “paternità” dell’autore di *Vita dei campi*.

E’ probabile che Maria Messina, lettrice attenta e vorace dell’opera dello scrittore catanese, abbia, al suo debutto letterario, rievocato alcuni frammenti dell’immaginario verghiano da sottoporre a riscrittura e che proprio in *Vita dei campi* – il testo dal quale avrebbe poi prelevato, memorizzandola, la similitudine dell’ostrica da tradurre in lichene – si nasconda l’archetipo di *Pettini-fini*. Privilegiando come indizio più appariscente la coincidenza tematica, ci sembra possibile ipotizzare che la novella–modello possa essere *Pentolaccia*, essendo, come *Pettini-fini*, una storia di adulterio consumato sui fondali miserevoli della campagna siciliana.

Se è vero che «Rosso Malpelo, la Lupa, i Malavoglia, sono tutti soprannomi, cioè nomi–destino inflitti ai personaggi da una comunità che avverte in loro un potenziale eroico che attende di esplodere»²⁵, «Pentolaccia», l’omonimo protagonista della novella, non sfugge di certo a questo consapevole gioco onomastico:

Già si sa che la gelosia è un difetto che l’abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro prima ancora di mettere la cresta, e i muli sparano calci nella stalla. Ma quando uno non ha mai avuto questo vizio, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che sant’Isidoro ce ne scampi, non si sa capire come abbia a infuriare tutt’a un tratto, al pari di un toro al mese di luglio, e faccia cose da matto, come uno che non ci vegga più dagli occhi pel mal di denti; ché quelle cose lì sono appunto come i denti, che danno un martoro da far perdere la ragione allorché spuntano, ma dopo non danno più noia, e servono a masticare il pane; e lui ci masticava così bene che aveva messo pancia, come un galantuomo, e pareva un canonico; per questo la gente lo chiamava «Pentolaccia» perché ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni, ché gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio²⁶.

Ma la malevolenza di quanti lo circondano, già percepibile nella scelta di un dispregiativo per ribattezzare l’eroe, supera le loro stesse intenzioni. Mentre «Pentolaccia» riposa dietro una siepe, gli altri contadini, suoi compagni di lavoro, parlano di lui, il «becco», di sua moglie Venera e di don Liborio, l’amante, e dei vantaggi economici che da questa tresca gli vengono. Il codice dell’onore, finora necessariamente assente dalla trama, come una fiamma indomabile, la invade, scoperciando (per rimanere sul registro metonimico della «pentola al fuoco») ciò che finora era a lui solo celato. Quanto basta perché, qualche giorno dopo, di ritorno a casa, «Pentolaccia» ammazzi don Liborio «come un bue»²⁷, consacrandosi, così, al pari di Jeli il pastore, personaggio rusticano.

²⁵ F. Ferrucci, *Il battesimo dell’eroe*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le questioni*, vol. V, Einaudi, Torino 1986, p. 898.

²⁶ G. Verga, *Pentolaccia*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 221-222.

²⁷ «“Pentolaccia”, lui, stava zitto, e non si muoveva dal suo posto. Ma come si udì per la stradiciuola tranquilla il passo lento del dottore che se ne veniva adagio adagio, un po’ stanco delle visite, soffiando pel caldo, e facendosi vento col cappello di paglia, “Pentolaccia” andò a prendere la stanga colla quale sua moglie lo scacciava fuori di casa, quando egli era di troppo, e si appostò dietro l’uscio. [...] Appena don Liborio mise il piede nella stanza, suo compare levò la stanga, e gli lasciò cadere fra capo e collo tal colpo, che l’ammazzò come un bue, senza bisogno di medico, né di speciale», ivi, p. 226.

E' risalendo ad archetipi storici e culturali che Giacomo Debenedetti scioglieva, ancorandola ad atavici tabù, la felice formula di «umiliati cronici» con cui definiva i contadini di Verga. Complici il «feudalesimo baronale» e il «fato dei greci», divenuti nel tempo una sorta di «memoria ereditaria, ancestrale», la soggezione nelle campagne siciliane è divenuta, a suo avviso, «parte integrante dell'aria che si respira, vincolo nei modi di pensare e di agire, [...] stato permanente di umiliazione»²⁸. Un'impossibilità alla ribellione che decade, però, quando le *tranches de vie* per loro allestite prevedono l'accesso ad una zona franca, quella «dell'iniziativa, la loro libertà, che in una vita depressa è pronta a scattare, a risentirsi soprattutto di fronte all'offesa»²⁹. Esemplare, in merito, parve a Debenedetti proprio la storia di Jeli, il mite guardiano di cavalli, repentinamente trasformatosi, per gelosia, in sanguigno personaggio rusticano, una imprevedibile metamorfosi che al critico, invece, appariva logica nella sua apparente illogicità: «Questo [Jeli] alla fine uccide il “signorino”, il feudatario Alfonso, perché gli aveva preso la sua Mara [...]. Ma don Alfonso aveva rotto, nei suoi rapporti con Jeli, il diritto di tenerlo umiliato: non era più il “signorino”, il feudatario, era stato amico della sua infanzia, aveva giocato con lui, lo aveva perfino iniziato ai segreti dell'alfabeto. Si era messo nella zona di parità, in cui si dà all'altro la possibilità di pretendere: Jeli uccide perché il torto inflittogli da Alfonso non rientra nei doveri passivi dell'umiliazione, ma nei diritti creati dall'offesa»³⁰.

Anche i rapporti tra «Pentolaccia» e don Liborio si erano nel tempo fatti più stretti in modo da cancellare i segni visibili di una diversa estrazione sociale – don Liborio è il medico del paese, mentre «Pentolaccia» lavora nel maggese –, perché alcuni interessi in comune e una crescente familiarità avevano contribuito a porli, appunto, in quella amichevole ma insidiosa «zona di parità» che legittima, nella 'vita dei campi', epiloghi cruenti:

Don Liborio era anche suo socio, tenevano una chiusa a mezzeria; ci avevano una trentina di pecore in comune; prendevano insieme dei pascoli in affitto, e don Liborio dava la sua parola in garanzia, quando si andava dinanzi al notaio. «Pentolaccia» gli portava le prime fave e i primi piselli, gli spaccava la legna per la cucina, gli pigiava l'uva nel palmento; a lui in cambio non gli mancava nulla, né il grano nel graticcio, né il vino nella botte, né l'olio nell'orciuolo; sua moglie bianca e rossa come una mela, sfoggiava scarpe nuove e fazzoletti di seta; don Liborio non si faceva pagar le sue visite, e gli aveva battezzato anche un bambino. Insomma facevano una casa sola, ed ei chiamava don Liborio «signor compare» e lavorava con coscienza – su tal riguardo «Pentolaccia» non gli si poteva dire – a far prosperare la società col «signor compare» il quale perciò ci aveva il suo vantaggio, anche lui, e così erano contenti tutti, ché alle volte il diavolo non è brutto come si dipinge³¹.

Il soprannome Pettini-fini con cui gli abitanti del quartiere di Santa Caterina sono soliti chiamare il merciaio protagonista dell'omonima novella non è, come

²⁸ Si rimanda a tutto il magistrale capitolo *Struttura e sovrastruttura del mondo verghiano*, in *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1976, pp. 273-288.

²⁹ Ivi, p. 421.

³⁰ Ivi, p. 423.

³¹ G. Verga, *Pentolaccia*, cit., pp. 223-224.

«Pentolaccia», un nome-destino, visto che appartiene alla preistoria del personaggio, quando ancora la trama dell'adulterio per lui predisposta non ha avuto inizio:

Lo chiamavano Pettini-fini, perché aveva cominciato a fare il merciaio portando una cassetta appesa al collo per le cigne: con pochi nastri, lacci da scarpe, forcine, pettini di legno, e que' specchietti da due soldi che comprano i bimbi e le ragazze; e perché andava gridando: – Pettini fini! specchi fini! –³²;

eppure anche Maria Messina battezza il proprio eroe prelevandone il nome dal campo semantico del concreto e della 'roba', per adoperare una parola-chiave del dizionario verghiano. Ed è anche qui la 'roba' a segnalare, con la sua vistosa palpabilità, la promozione sociale guadagnata attraverso il tradimento: se la tresca di Venera con don Liborio procura a «Pentolaccia» grano, vino, olio e, soprattutto, una «moglie bianca e rossa come una mela», con «scarpe nuove, e fazzoletti di seta», la relazione di gna' Mara con il barone De Vita riempie, come per incanto, di merce di lusso la cassetta di Pettini-fini – «oggetti buoni, sciarpe, nastri e fazzoletti di seta» –, lo provvede di una «casa propria» e finanche di una consorte con «un par di fianchi che pareva un'abbadessa»³³. Una moglie che, a sua volta, chiede ed ottiene – elargendo con prodigalità grano e quant'altro – che il vicinato le riconosca il suo evidente cambiamento di *status* rinominandola, sostituendo il popolaresco gna' Mara con il ben più signorile titolo di «donna Marietta»³⁴.

Se già l'esistenza di una condizione di disparità tra marito ed amante – «Pettini-fini diceva mirabilia del barone, lo chiamava il suo benefattore [...]»³⁵ –, attentando ad un comma ineludibile del codice rusticano, è un vistoso scarto dal modello verghiano, è proprio la variazione a cui la Messina sottopone il ruolo del vicinato ad avviare l'intreccio verso un finale «senza pompa di paesaggio né drammaticità sanguinaria»³⁶. Personaggio solitamente privo di fisionomia ma altrettanto solitamente proclive alla delazione, il vicinato è qui, in *Pettini-fini*, indifferente o omertoso, comunque adibito a silenziosa ed estranea comparsa:

Pettini-fini tornava da Reitano. Le campane sonavano l'Ave Maria, i pecorai si ritiravano alle chiuse, spingendo i lunghi greggi con grida rare e brevi, e i cani da guardia percorrevano la via buia, fiutando. Pettini-fini camminava con passo lento e dinoccolato, ché era stanco morto, pregustando il buon fuoco che l'aspettava, e la buona tavola. Entrato nel vicolo, guardò lontano verso le ultime

³² M. Messina, *Pettini-fini*, ora in *Piccoli gorghi*, cit., p.21.

³³ *Ibidem*.

³⁴ «Una volta chiamò una vicina, povera come Giobbe, e le promise tanta farina da far due pani, se la chiamasse donna Marietta e la facesse chiamar così dagli altri.

– No, gna' Maruzza mia – le rispose la vicina, – non mi conviene, ché la mia farina se ne va e a voi resta il *donna*... Forse le dovette dare dell'altro, già che col tempo, a poco a poco, tutti nel vicinato la chiamaron donna Marietta», *ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «La vita siciliana, quale essa la espone, non ha né pompa di paesaggio, né drammaticità sanguinaria. E' tutta in tono minore», G. A. Borgese, *Una scolara*, cit., p. 166.

case, verso la sua casa: scorse sull'uscio un'ombra nera a canto alla grassa figura di donna Marietta... Sbirciò... Il barone De Vita?... Non l'aspettavano dunque per quella sera? [...]

L'ombra nera sparì, scappò nell'altro vicolo; sua moglie rientrò, lui s'avviò lento lento, piegato sul fianco sotto il peso della cassetta. Una vicina uscì sulla strada e acquistò due matassine di cotone³⁷.

In un suggestivo saggio dal titolo *Mitologia dell'onore*, Harald Weinrich sottolinea come «solo in caso di perdita, l'onore attira su di sé l'attenzione pubblica. L'onore – e basta il sospetto che sia così – è macchiato e il disonorato è segnato a dito, il senza onore dovrà vivere nella vergogna, se non preferirà di rinunciare alla vita senza onore». Valore collettivo e particolarmente visibile solo quando «un'azione (ingiuria reale) o un discorso offensivo (ingiuria verbale)»³⁸ lo intaccano, è nella segretezza che esso, una volta violato, può trovare, per così dire, una complice nicchia in cui continuare a fingersi, agli occhi del mondo, ancora integro e consentire a chi è stato oltraggiato di sottrarsi alle regole comportamentali previste dal suo codice. Ed è esattamente ciò che Pettini-fini, unico testimone di se stesso, decide di fare:

Che fare...uno scandalo? Perdere la pace per i begli occhi della gente? Si stava così bene in casa sua...Pensò ancora al buon fuoco che l'aspettava, alla buona tavola. Perché doveva rovinarsi la vita? Prese il corno e sonò:

– Tutu-tu...³⁹

Per dirla con Brooks⁴⁰, l'intenzionalità di una trama che punta essenzialmente sulla rappresentabilità di un'atmosfera stagnante che avvolga i ritmi consueti di una esistenza vissuta «in tono minore», non può prevedere per sé altro epilogo se non quello che Pettini-fini, disposto a preservare il proprio destino dal potenziale destabilizzante dell' "avvenimento", le riserva. Dopo che il barone De Vita, messo sull'avviso dal suono del corno, si dilegua protetto dal buio della sera, Pettini-fini rientra in casa:

– Oh, Raimù... - Esclamò sua moglie chiudendo una cassa.

– Buona sera, Marietta -. Entrò, posò la cassetta. La tavola era apparecchiata più lautamente del solito; sul fornello un tegame borbottava e mandava una fragranza da resuscitare i morti. Pettini-fini sedette a tavola, mise i piedi accanto del braciere: poi si passò la mano ossuta fra' capelli radi, e disse, guardando il coscio d'agnello contornato di patate, che donna Marietta aveva messo a tavola:

– Come lo sapevi che tornavo stasera?

– Me lo diceva il cuore... - rispose donna Marietta. - Mangia, Raimù, mangia...⁴¹

³⁷ M. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.

³⁸ H. Weinrich, *Mitologia dell'onore*, in *Metafora e menzogna*, trad. it. di P. Barbon, I. Battafarano, L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1976, p. 228.

³⁹ M. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.

⁴⁰ Il riferimento è al suggestivo volume di P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 1995.

⁴¹ M. Messina, *Pettini-fini*, cit., p. 22.

Un'immagine della Sicilia non più veristica, questa che Maria Messina propone: qui, non ci sono né 'scuri' né 'coltelli a molla', né 'forbici' che luccicano sotto un sole abbacinante a conferire alla scrittura i toni accesi della tragedia⁴², ma piuttosto le tinte uniformemente stemperate di un *epos* che trascolora in farsa; ed è qui, in questo cauto approssimarsi al registro graffiante del grottesco, che il testo lascia trapelare certe consonanze pirandelliane. Prima tra tutte, la remissività di Pettini-fini alle convenzioni sociali che, riducendolo a ridicola 'marionetta', lo apparenta ai personaggi di alcune novelle ed atti unici di Pirandello che, «serrati nella trappola della propria immagine sociale», scelgono di «viverci dentro per sempre come paguri, separando definitivamente coscienza e gesti, vita interiore e vita pubblica»⁴³. Certo, mancava all'esordiente Maria Messina l'apparato teorico dell'*Umorismo* che funzionò per lo scrittore agrigentino come strumento linguistico-filosofico con cui demistificare valori correnti, riflettere su cosa si nasconde dietro l'apparenza delle cose, sicché la scelta di Pettini-fini risponde più alle logiche effimere del benessere economico che ai percorsi serpentini delle ragioni esistenziali. Ma, come che sia, resta il fatto che l'antropologia di questo primo personaggio della Messina trasgredisce i canoni vitalistici della cultura ottocentesca avvicinandosi, seppur timidamente, a quelle regioni dell'impotenza che la cultura del primo Novecento, non più antropocentrica, andava allestendo per i suoi anteroi. Conseguenzialmente, anche lo stile della novella, rastremato ed essenziale quanto e se non più di quello verghiano, è attraversato, però, da un gioco sotterraneo di simboli, solitamente estranei alla scrittura 'oggettiva' del Verismo: il «corno», per esempio, con cui Pettini-fini segnala la propria presenza e poi «il buio», «l'ombra nera» – due volte ripetuta ad intensificare la propria valenza figurale –, entrambi tropi del disonore, l'uno abusato dall'immaginario popolare, l'altro letterario, in quanto negazione della «luce» che ancora Weinrich indica come metafora tipica dei racconti dell'onore⁴⁴. E a segnalare ulteriormente la compresenza dei registri, stralci di libero indiretto – funzionali alla messa in forma della mimèsi linguistica – sono contraddetti da una parola a tratti allusiva, reticente⁴⁵, specchio di un sapere che appartiene, in prima istanza, all'onniscienza del narratore.

Nel 1912, dunque tre anni dopo la pubblicazione di *Pettini-fini*, Pirandello pubblicava sul «Corriere della sera» due novelle, *Certi obblighi* e *La verità*, entrambe storie di

⁴² Il riferimento è alla *Lupa*, a *Cavalleria rusticana* e a *Jeli il pastore* dove, con queste armi, si compiono rustici omicidi. Sull'immagine ottocentesca del Sud che Maria Messina rinnova, scriveva ancora G. A. Borgese: «[...] la Calabria e la Sicilia sono note in una immagine di grandiosa scenografia: rupi rosse sul mare, cieli abbaglianti, passioni veementi e sfrenate, balenio di coltelli, boati di vulcani, alluvioni fragorose. Anche ciò che si riconosce delle miserie di quelle terre, il disastro di Modica, per esempio, ha qualcosa di tragico e d'imponente», *Una scolara*, cit., p. 167.

⁴³ G. Mazzacurati, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ «L'onore, che si ha, non si fa notare particolarmente; è come la luce o come il sole – le metafore preferite per l'onore – e ci si rallegra con tutta naturalezza del suo splendore», H. Weinrich, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁵ «Come s'erano arricchiti? avevano preso un terno? avevano ereditato? Lo sapevano donna Marietta e il barone De Vita, che per un boccon di pane aveva dato a Pettini-fini la casa dirimpetto al suo palazzo», M. Messina, *Pettini-fini*, cit., p.21. Come avverte B. Mortara Garavelli (in *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989) la reticenza appartiene ad una «retorica del silenzio; di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica» (p. 255) e l'allusione può essere «un parlar coperto, un'oscurità voluta» (p. 259), sicché entrambe queste figure del discorso sono qui particolarmente funzionali all'organizzazione di una trama di adulterio che di segretezza ed oscurità si sostanzia.

adulteri. Protagonisti sono Quaquèo e Tararà che, costretti a vendicare il proprio onore macchiato dai tradimenti di pubblico dominio delle reciproche consorti, optano per due paradossali soluzioni. Il primo, infatti, seguito da una folla di aizzatori curiosi, si dirige verso casa armato di coltello dove sa di sorprendere la moglie in flagrante adulterio, ma costringe il proprio rivale a nascondersi in un armadio, pregandolo di non rendere manifesta la propria presenza alla folla che si aspetta, come richiedono 'certi obblighi', che il marito offeso salvi, con l'omicidio, la propria reputazione; l'altro, Tararà, uccide la moglie adultera ma poi, in tribunale, afferma la propria verità, raccontando che la vera colpevole è la moglie del suo rivale che aveva condotto le guardie a cogliere sul fatto gli amanti, costringendolo, così, a smettere di far finta di non sapere e a passare all'azione.

Se tutta la prima novella è giocata sulla trama simbolica dell'opposizione luce/ombra – Quaquèo è infatti un lampionaio al quale mancano sempre i «becchi» per accendere i lumi della città⁴⁶ –, nella seconda è al lezzo insopportabile della folla che gremisce l'aula del tribunale ed alle mosche insistenti che ronzano intorno al giudice ed ai carabinieri⁴⁷ che Pirandello affidava il compito di palesare, metaforicamente, il proprio dissenso dalle convenzioni sociali che, intolleranti, imprigionano i suoi personaggi in ruoli prefissati⁴⁸.

Capillarmente analizzate da Lucio Lugnani con strumenti narratologici adatti a dimostrare il processo di deperimento a cui Pirandello sottoponeva il codice dell'onore per raccontare «una storia intellettuale molto più che una vicenda sociale»⁴⁹, ad esse abbiamo brevemente accennato, per concludere, a conferma di un'allora seppur inconsapevole partecipazione della Messina ad alcune significative transizioni, ideologiche e formali, del moderno. Al crocevia tra Verga e Pirandello, interrelando motivo della 'roba' e motivo della 'maschera', miscidando stilemi

⁴⁶ Adulti e ragazzi deridono Quaquèo per i tradimenti di pubblico dominio della moglie, giocando di continuo sul doppio senso della parola «becco»: «Ma che deve accendere, se non c'è petrolio? Il paese questa sera rischia di restare al bujo. L'appaltatore dell'illuminazione è in lite col Comune [...] Quaquèo non ha potuto rigovernare i lumi, dopo mezzogiorno. Venuta la sera, s'è messo in giro con la scala per provare se si accendono con quel po' di petrolio rimasto dalla notte scorsa. Si accendono per poco, poi s'abbassano e appestano la via. I cittadini protestano, se la pigliano con lui, come se fosse colpa sua. I più tristi e i monellacci gli ricantano più sguajatamente la solita canzone:

– Ci vogliono i becchi! Ci vogliono i becchi! I becchi, Quaquèo, i becchi!», L. Pirandello, *Certi obblighi*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. II, tomo I, Mondadori, Milano 1987, pp. 451-452.

⁴⁷ «Apparve allora lampante e incontestabile la superiorità dell'imputato di fronte a coloro che dovevano giudicarlo. Seduto su quel fazzolettone rosso fiammante, Tararà non avvertiva affatto quel lezzo, abituale al suo naso, e poteva sorridere; Tararà non sentiva caldo, pur vestito com'era di quel greve abito di panno turchino; Tararà infine non aveva alcun fastidio dalle mosche, che facevano scattare in gesti irosi i signori giurati, il procuratore del re, il presidente, il cancelliere, gli avvocati, gli uscieri e finanche i carabinieri. Le mosche gli si posavano su le mani, gli svolavano ronzanti sonnacchiose attorno alla faccia, gli s'attaccavano voraci su la fronte, agli angoli della bocca e perfino a quelli degli occhi: non le sentiva, non le cacciava, e poteva seguitare a sorridere», L. Pirandello, *La verità*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, tomo I, Mondadori, Milano 1985, pp. 744-745.

⁴⁸ «Io odio a morte tutti coloro che si son composti e quasi automatizzati in un dato numero di pensieri e di movimenti, paghi, tranquilli e sicuri d'aver capito il congegno dell'universo, d'aver trovato la chiave per caricarne o scaricarne le molle, per regolarne il registro. Io li chiamo conclusioni ambulanti. Vogliono vedere in tutto, trarre da tutto una conclusione, dalla storia antica e moderna, da ogni avvenimento, da ogni incidente. Amo invece ed ammiro le anime sconclusionate, irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rappersersi, di irrigidirsi in questa o in quella forma determinata», L. Pirandello, *Non concludere*, ora in *Appendice IV* ad AA.VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, p. 439.

⁴⁹ L. Lugnani, *Codice rusticano, codice quaquèano e codice tararèo: il punto d'onore in due novelle pirandelliane*, in *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli 1986, pp. 31-79.

ottocenteschi con i registri dell'allegoria novecentesca, la novella *Pettini-fini*, pur segnata da alcune inevitabili ingenuità di una scrittura neofita che convivono con eloquenti segnali di una embrionale potenzialità affabulativa, sembra partecipare più di quanto non appaia alle avventure di una cultura in trasformazione e andrebbe dunque sottratta al magma indistinto dell'epigonismo.

Negli anni, con le successive raccolte di novelle e ancor di più con i romanzi, Maria Messina andò sempre più raffinando il suo stile personale, affidando ad una eloquente retorica del silenzio⁵⁰ (già saggiata nelle reticenze di *Pettini-fini*) e soprattutto alla caparbia rappresentazione degli spazi asfittici di case paterne e dimore coniugali dalle quali si può evadere solo a patto di smarrire la propria identità, l'incarico di raccontare i destini di personaggi femminili drammaticamente afflitti dalle opposte sindromi della claustrofobia e dell'agorafobia⁵¹, per i quali, però, come Sciascia avvertiva, non predispose mai pirandelliane vie di fuga, né «la grazia della follia»⁵².

MARIELLA MUSCARIELLO

⁵⁰ Si veda in merito C. Barbarulli – L. Brandi, *I colori del silenzio: strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Tufani, Ferrara 1996.

⁵¹ Rimandiamo al nostro *Vicoli, gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*, in AA.VV., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. Genevois, Chroniques Italiennes, n° 39/40, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, pp. 329-346.

⁵² «Bisognava che la Messina uscisse da quel mondo e che si abbandonasse al suo – piccolo-borghese, impiegatizio, ossessionato dalle apparenze e dal decoro: quello della Girgenti di Pirandello, ma senza quei buchi nel cielo di carta da cui per i personaggi pirandelliani scende l'idea della fuga o la grazia della follia – perché trovasse la sua voce vera», L. Sciascia, *Nota*, cit., pp. 62-63. Significativo in questo senso è il titolo del volume di M. Di Giovanna, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Federico e Ardia, Napoli 1989.