

DARIO STAZZONE

La «dominanza della prigione» in «Storia di una capinera» di Verga

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DARIO STAZZONE

La «dominanza della prigione» in «Storia di una capinera» di Verga

La comunicazione intende mettere in evidenza i rapporti asimmetrici di potere e l'oppressione claustrale rappresentati nel romanzo verghiano Storia di una capinera attraverso un'accorta descrizione spaziale improntata alla polarità campagna/città, alla visione mediata dal tecnema della finestra, al ripetersi di una condizione di prigionia. Nel romanzo la descrizione urbana è improntata alla «dominanza della prigione».

Storia di una capinera è stata, tra le opere verghiane, quella che ha conosciuto a lungo la maggiore fortuna, per la tradizionale materia romantica e i toni patetici che richiamano la moda *larmoyante* della letteratura d'appendice.¹ A differenza delle opere mature di Verga il suo adattarsi all'orizzonte d'attesa ne ha decretato il successo, assieme all'abile scelta editoriale di Francesco Dall'Ongaro che ha innestato il romanzo nell'ambito della polemica sociale sulla condizione femminile dell'epoca, forzando l'intenzionalità d'autore. Com'è noto questa scelta è stata avallata dalla lettera-prefazione alla prima edizione in volume del romanzo che il Dall'Ongaro indirizzava a Caterina Percoto il 25 novembre 1871,² a cui la scrittrice rispondeva sinteticamente. Il primo, parlando di «lettere di una monacella siciliana, scritte e scambiate con una sua compagna ed amica», evidenziava la funzione di documento del romanzo, la seconda, facendo riferimento al codice napoleonico che aveva sradicato in Veneto «il barbaro costume di educare le donne alla clausura», arruolava il giovane scrittore siciliano tra i campioni di una battaglia progressista, fortemente avvertita dalle *élites* colte dell'Italia postunitaria. Queste le parole che la Percoto rivolgeva a Verga:

Pregiatissimo Signore,

La sua bella Capinera deve la sua fortuna alla cara Sua penna, che mi fa vivere in Sicilia, e che tocca con tanto cuore una delle più dolorose piaghe che affliggono nel mio sesso la nostra società. Qui, nel Veneto, grazie al Codice Napoleone è sparita da un pezzo la trista consuetudine di sacrificare alla vita monastica le povere nostre giovinette; ma dura tuttavia il barbaro costume di educare le donne alla clausura.

Ella ch'è giovane ed ebbe in dono dal cielo una parola così simpatica, così vera e così efficace, si faccia nostro campione. L'Italia gliene sarà riconoscente, e io e il Dall'Ongaro saremo ben lieti d'essere stati fra i primi ad estimarla come uno dei nostri più valenti scrittori.³

Al di là della divaricazione tra intenzionalità d'autore e forzatura editoriale vanno messi in evidenza aspetti contenutistici di *Storia di una capinera* non privi di originalità ed aspetti strutturali che sono parte della ricerca verghiana di un'adeguata forma narrativa. L'organizzazione del romanzo segna una tappa innovativa nelle scelte del giovane scrittore che opta per la scansione epistolare compresa tra una breve introduzione, in cui a parlare è lo stesso autore, e una conclusione affidata

¹ *Storia di una capinera* venne pubblicato a puntate su «Il Corriere delle Dame» nel 1870, poi in volume, per i tipi Lampugnani, nel 1871. Quanto alla fortuna del romanzo verghiano cfr. A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, 36: «Ancora nel 1906 risultavano ventimila copie vendute di questo romanzo a fronte delle sole cinquemila dei *Malavoglia*».

² La lettera di Francesco Dell'Ongaro, scritta a Roma il 25 novembre 1871, è riprodotta *in extenso* in G. VERGA, *Storia di una capinera*, introduzione di S. Pautasso, Milano, Mondadori, 1991, XXIX

³ La breve lettera di Caterina Percoto in risposta a quella di Dell'Ongaro, datata 2 marzo 1872, è riprodotta in G. VERGA, *Storia di una capinera...*, XXX.

alla lettera di suor Filomena che informa del tragico epilogo della vicenda narrata. Il discorso in prima persona, incastonato tra l'introduzione e la conclusione, ovvero tra i due corpi narrativi eccentrici e simmetrici, è scandito dalle lettere che Maria, destinata al chiostro, spedisce all'amica-confidente Marianna, destinata invece alla vita mondana. Come ha sottolineato Sergio Campailla la successione di lettere costituisce un continuo monologo, non un dialogo: lo stesso rapporto paronomastico che lega i nomi delle corrispondenti, Maria e Marianna, che cioè avvolge foneticamente l'un nome nell'altro, è allusivo dell'aspetto monologico del romanzo.⁴ Marianna è un personaggio singolarmente presente *in absentia* al punto che, come ha notato Giacomo Debenedetti, quando ella si reca a trovare l'amica febbricitante, questa, priva di sensi, non se ne accorge nemmeno.⁵ La scelta epistolare operata da Verga, che nell'annosa ricerca formale del romanzo italiano aveva un archetipo ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo, permette di dipanare le confessioni e le effusioni della scrivente, non senza un meditato uso dei poscritti che implicano una breve pausa narrativa e danno enfasi al loro contenuto, isolandolo dal flusso narrativo.⁶ Una successione di epistole, dunque, puntualmente rubricate in indicazioni cronotopiche atte a creare un effetto di realtà e non un carteggio, una forma che testimonia, secondo le parole di Sergio Pautasso, «il carattere sperimentativo dell'operare di Verga ancora alla ricerca di un'adeguata rappresentazione romanzesca di personaggi e situazioni, tuttavia aperto e disponibile a tentare ogni strada».⁷

Va per altro sottolineato che la forma epistolare è particolarmente adatta alla rappresentazione dei desideri di una personalità duramente interdetta come quella di Maria: si tratta di una forma in cui l'espressione della soggettività privata dissimula la finzione letteraria giustificando il patto narrativo,⁸ un genere che, secondo Linda Kauffman, è caratterizzato, in quanto finzione della parola privata e irripetibile, dai geni della trasgressione.⁹ Non solo il romanzo verghiano descrive i turbamenti e le sofferenze della monacanda, ma si spinge, con abili espedienti formali, a rappresentare il progressivo cedimento della sua personalità. Non si tratta semplicemente di quella retorica esclamativa di cui parlava Debenedetti, ma di una progressiva e voluta destrutturazione dei nessi logici e ipotattici del discorso, di una regressione alla grammatica nominale, delle insistite ripetizioni, dell'uso reiterato dei punti di reticenza. Di questi espedienti formali si è probabilmente ricordato il Luigi Capuana del *Marchese di Roccaverdina* che, nella sua opera più matura rappresenta, attraverso le «intermittenze del pensiero»,¹⁰ lo scivolamento nella follia dell'aristocratico siciliano, costretto dall'occhio sociale a lasciare l'amata per sposare una donna algida ma di posizione sociale confacente al suo casato.

Verga piega ad una singolare partitura anche il motivo topico della “malmonacata”.¹¹ Certo lo scrittore siciliano aveva alle spalle una lunga trafila letteraria: basterebbe pensare a *La religieuse* di

⁴ Cfr. S. CAMPAILLA, *Autobiografia e simboli in Storia di una capinera*, in *I romanzi fiorentini di G. Verga*, Atti del II Convegno di Studi, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981, 79.

⁵ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1983, 142.

⁶ *Ivi*, 5-116.

⁷ S. PAUTASSO, Introduzione a G. VERGA, *Storia di una capinera...*, VI.

⁸ Cfr. F. CALAS, *Le Romain épistolaire*, Paris, Editions Nathan, 1996, 17.

⁹ L. KAUFFMANN, *Discourses of desire (gender, genre and epistolary fictions)*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, 20.

¹⁰ Quanto alle «intermittenze di pensiero» nel *Marchese di Roccaverdina* di Capuana cfr. R. GALVAGNO, *La funzione lirica del “delirio” nel Marchese di Roccaverdina*, «Annali della Fondazione Verga», 18, 2001, 95-12

¹¹ Quanto al motivo letterario della “malmonacata” cfr. R. VERDIRAME, *La sventurata rispose. Il topos letterario e teatrale della malmonacata tra '600 e '900*, Acireale-Roma, Bonanno, 2014.

Diderot, a la *Monaca di Monza* di Manzoni e quindi di Rosini, a *l'Ildegonda* di Grossi, a *La suora di Carrer*, ai *Misteri del chiostro napoletano* di Enrichetta Caracciolo. Questo ricco filone letterario non ha mancato di dare i suoi frutti anche in pieno Novecento, dalle *Lettere di una novizia* di Piovene¹² a *La suora giovane* di Arpino.¹³ La monacanda ideata da Verga non concepisce alcuna consapevole avversione verso il chiostro, a cui anzi si ritiene destinata, non ha niente della monaca di Diderot che non è certo vittima della passione, ma soltanto delle leggi e dei costumi della sua epoca. Secondo Luigi Russo la protagonista dell'opera illuminista «non è un'eroina dell'amore [...], ma una volitiva avvocatessa della sua libertà e un'apologeta della religione, concepita nella sua più pura essenza spirituale, fuori dalle faziose polemiche teologiche e precettistiche dei molinisti e giansenisti del tempo».¹⁴ Anche la Gertrude manzoniana, divenuta monaca di Monza, è animata da un'istintiva avversione per la vita claustrale e le sue regole, conosce la passione sensuale ma non turbamenti o malinconie amorose. Ed a proposito de *I promessi sposi* si noti come alla Maria verghiana non sia consentita la possibilità di una fede intima e sentita, simile a quella che conforta gli umili manzoniani: semplicemente e passivamente la Capinera si adatta all'imposizione familiare e sociale. Una chiara eco dell'opprimente indirizzo educativo imposto a Gertrude è semmai riscontrabile ne *I Viverè* di De Roberto, nella triste infanzia di Lodovico, futuro priore benedettino destinato al chiostro per volere della madre. La *Bildung* del giovane Uzeda e il desiderio parentale di condizionarne il carattere fin dall'infanzia sono un'evidente eco dell'opera di Manzoni: anch'egli, come la futura monaca di Monza, «fin dalla puerizia fu vestito della nera tonaca benedettina; come balocchi non ebbe altro che altarini, piccole pissidi e aspersorii e ogni altra sorta di oggetti sacri».¹⁵

Meno che mai, in *Storia di una capinera*, si avverte l'aperta consapevolezza politica e l'accesa polemica anticlericale della Caracciolo che, nei *Misteri del chiostro napoletano*, si spinge a dichiarare: «Se quello che voi chiamate cattolicesimo in mano al papa, ai cardinali, ad altri vescovi e preti non dovesse essere altro che un mezzo d'industria, una macchina d'ignoranza e di servaggio, per fermo, io non sarei cattolica».¹⁶ È il caso di ricordare che la principessa Caracciolo, dopo aver deprecato il costume dei monasteri napoletani di pregare per la morte dei nemici del re, ovvero per la morte dei giovani liberali, riuscì a riscattarsi dall'oppressione claustrale di San Gregorio Armeno esattamente quando i Borbone vennero scacciati da Napoli. E non è un caso che la sua opera sia stata pubblicata nel 1864, in epoca immediatamente postunitaria. Gli intenti dei *Misteri del chiostro napoletano* sono preannunciati con toni decisi fin dalla prefazione: «L'inerzia, l'ignoranza, la depravazione del clero regolare, sono tracciate dall'Autrice in scene sì energiche e pietose; l'oscurantismo, l'impostura, lo spirito d'intrigo, gl'istinti tirannici del clero secolare nell'ex regno delle Due Sicilie vengono ritratti in episodi tanto meritevoli della generale attenzione...».¹⁷ Ben diversi i toni dell'opera verghiana, per quanto vadano messe in evidenza alcune significative analogie col romanzo della Caracciolo, dalle cause economiche della monacazione al dettaglio del tradimento dell'uomo amato che, sposando un'altra, prende casa proprio di fronte all'abitazione della giovane: come la Capinera verghiana dalla sua badia così la protagonista di questo romanzo può scorgere il traditore dalle sue finestre.

¹² G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, Milano, Bompiani, 1941.

¹³ G. ARPINO, *La suora giovane*, Torino, Einaudi, 1959.

¹⁴ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1970, 41-42.

¹⁵ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984, 475.

¹⁶ E. CARACCILO, *Misteri del chiostro napoletano*, Firenze, Giunti, 1998, 137.

¹⁷ Ivi, 4.

Date le differenze con la precedente letteratura di più dichiarato intento polemico è lecito chiedersi perché *Storia di una capinera* è stato letto come un romanzo di denuncia sociale da parte del pubblico. Bastavano a indirizzarlo in questo senso le due lettere-prefazione di Dall’Ongaro e della Percoto? E se è vero che non sempre le intenzioni dell’autore trovano riscontro in quelle del lettore, non è lecito chiedersi cosa, nell’*intentio operis*, giustificasse tale lettura? È vero che il romanzo verghiano non è un romanzo a tesi e non procede a senso unico, come aveva indicato la Percoto, che è anzi incentrato sulla vicenda sentimentale della protagonista, sul suo sogno d’amore bruscamente interrotto, rappresentato con effusioni sentimentali e certo patetismo. Ma è parimenti evidente l’abilità del giovane Verga nel delineare i rapporti asimmetrici di potere all’interno della famiglia della protagonista e l’implicita violenza della destinazione claustrale anche attraverso un’accorta descrizione spaziale, improntata alla polarità campagna/città, alla visione mediata dal tecnema della finestra, al ripetersi di una condizione di prigionia, in cella o nella cameretta in cui la Capinera viene costretta anche durante la villeggiatura. Descrivendo la condizione di molte giovani dell’epoca e indagandone senza infingimenti cause e moventi economici Verga conferiva al suo romanzo un’implicita tensione conoscitiva, tracciando, per altro, una lontana sinopia dell’affresco dei “vinti” destinato a ben altri esiti nella sua opera matura.

La vicenda narrata da Verga è nota e si avvale di ricordi autobiografici: il colera catanese del 1854 interrompe improvvisamente la vita claustrale, Maria deve lasciare la città per trasferirsi in campagna con la sua famiglia. La dimensione agreste rappresenta una forte dilatazione degli orizzonti spaziali della giovane, fin lì abituata alla cella, alla vita ed alle ritualità del convento. Si allargano significativamente anche i suoi orizzonti sociali, per quanto ristretti al nucleo familiare ed alla presenza di alcuni vicini. In questa sospensione del tempo consueto e rigorosamente scandito del chiostro, quasi esorcizzata dalla sistematica cadenza e dalla rubricazione cronotopica delle lettere, Maria si innamora di Nino Valentini che, dopo un breve idillio, sposerà la sorellastra Giuditta. L’evidenza dei sentimenti della Capinera determina la sua reclusione nella stanzetta della dimora di campagna, dov’ella si ammala: Maria sembra esser destinata alla reclusione, il suo sguardo, ancora una volta, viene ristretto ad una dimensione carceraria. Finita l’epidemia l’educanda deve fare ritorno al suo convento: la rinnovata costrizione claustrale determina il suo scivolamento nella follia. A Maria tocca dunque condividere la sorte di suor Agata, relegata nella «cella della pazza» all’interno all’edificio conventuale, il luogo spaventevole di cui le educande parlavano con ribrezzo e che la stessa giovane evoca in una sua lettera:

Ti rammenti anche della paurosa tradizione del convento che quella cella non debba rimanere mai vuota, e che alla morte di una povera matta siavi sempre qualche altra disgraziata da rinchiudervi? Marianna! Ho paura che io debba succedere a suor Agata quando Dio le farà la carità di chiamarla a sé.¹⁸

Come ha sottolineato Andrea Manganaro *Storia di una capinera* è l’unica opera giovanile di Verga il cui protagonista non sia un uomo che si allontana dalla Sicilia per poi farvi ritorno.¹⁹ A differenza di altre partiture del motivo topico della “malmonacata” lo scrittore mette in evidenza la causa economica del destino di Maria, tutta interna all’angustia di una condizione borghese: il padre di

¹⁸ G. VERGA, *Storia di una capinera...*, 100.

¹⁹ A. MANGANARO, *Verga...*, 34.

Maria è un semplice impiegato, la matrigna può vantare una certa sostanza. Sua è dunque la scelta di destinare la Capinera alla monacazione e la figlia Giuditta alla vita mondana. I prodromi del motivo topico della “roba” si prestano alla costruzione di un intreccio di gusto mondano, o meglio di un intreccio improntato alla contrapposizione tra vita mondana e vita claustrale. Proprio nei rapporti con la matrigna Maria, ingenua oltre ogni verosimiglianza, proietta i suoi buoni sentimenti attribuendole le migliori intenzioni, almeno fino a quando Nino non la disillude bruscamente in un significativo inserto dialogico del romanzo:

Levai gli occhi... la finestra era aperta, e dietro la finestra c'era un'ombra, una voce che mi chiamava sommessamente... *Lui!* Intendi?... *Lui!*.. Se non gridai fu perché mi mancò il respiro. «Perdonatemi signorina,» mi diceva egli «perdonatemi» non diceva altro. Io non osavo guardarlo: ma quelle parole mi scendevano al cuore dolci come il miele. «Vostra madre è ingiusta e cattiva con voi, tutti laggiù si divertono, e io ho pensato a voi ch'eravate qui sola... Ho fatto male». [...] «Ascoltatemi,» ripigliò; «...voi siete una vittima.» «Oh! No signore!» «Sì, voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria della vostra matrigna, della debolezza di vostro padre, del destino!» «No, signore, no!». «Perché dunque siete costretta a farvi monaca?» «Nessuno mi ha costretta signore... è stata la mia libera volontà» [...] «La necessità», ripresi.²⁰

È singolare che a mettere in guarda la giovane sia proprio quel Nino che presto convolerà a nozze con la sorellastra Giuditta, senza troppi sensi di colpa e con un chiaro senso dell'opportunità economica. Nella distorsione dello sguardo che la povera Capinera proietta verso la sua matrigna o la sua sorellastra, giustificandone i comportamenti fino ad autocolpevolizzarsi, c'è l'introiezione dei rapporti asimmetrici di potere a cui la giovane è stata educata fin dall'infanzia con implicita violenza, vi è la manipolazione del suo sentire religioso, della sua vocazione all'automortificazione. Guardando alla successiva narrativa verghiana si può individuare nella rappresentazione di questa distorsione un lontano incunabolo di quel ribaltamento della realtà che alligna in non pochi suoi romanzi e novelle, basterebbe pensare al pregiudizio sociale che investe Rosso Malpelo, nettamente antitetico alla sua vera e profonda umanità, e parimenti alla sua introiezione di una legge sociale ritenuta eterna e immutabile. E non è un caso che, in una realtà duramente ostile, l'unico personaggio che abbia pietà della Capinera sia la furibonda Suor Agata che, al suo cospetto, forse per proiezione identificativa, si placa, non usa alcuna violenza e tenta persino di rianimarla. Un personaggio all'apparenza del tutto secondario del romanzo, epigono di certa letteratura scapigliata, che assolve tuttavia ad una singolare funzione contrastiva nell'economia della narrazione e rivela tratti inaspettati di umanità, come sottolinea la lettera di Suor Filomena: «...credo che suor Agata, la povera matta, sia stata la sola ad aver pietà di quella sventurata, perché non osò farle alcun male; la guardava con quei suoi occhi instupiditi, e si accosciava al suolo accanto a lei, la toccava e la scuoteva come se avesse voluto rianimarla».²¹

Il contrasto tra città e campagna, tra spazi aperti e spazi chiusi, tra il verde di Monte Ilice e Catania, tra la casa di villeggiatura e il convento sono funzionali, come si è detto, a rappresentare la perdurante condizione di prigionia della protagonista. La gioia della libertà e della prima scoperta della campagna etnea è rappresentata nella lettera che Maria scrive a Monte Ilice il 3 settembre 1854. Dando voce al giovane personaggio Verga descrive un territorio, nei pressi di Trecastagni ed

²⁰ Ivi, 50-51.

²¹ Ivi, 120-121.

alle falde dell'Etna, che conosceva bene ed a cui ha conferito caratteristiche idilliache.²² Ma l'idillio campestre o la descrizione dettagliata del paesaggio, simile talvolta a quella di un cartografo, è sempre funzionale alla strutturazione contrastiva della narrazione. Non a caso, nella stessa missiva, le aperture paesaggistiche trovano un immediato contrappunto nell'evocazione degli opprimenti spazi claustrali:

Com'è bella la campagna, Mariannina mia! Se tu fossi qui, con me! Se tu potessi vedere codesti monti, al chiaro di luna o al sorgere del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne che si nascondono nelle valli e circondano le casette, e quel mare ceruleo, immenso, che luccica laggiù, lontan lontano, e tutti quei villaggi che si arrampicano sul pendio dei monti, che sono grandi e sembrano piccini accanto alla maestà del nostro vecchio Mongibello! Se vedessi com'è bello da vicino il nostro vecchio Etna! Dal belvedere del convento si vedeva come un gran monte isolato, colla cima sempre coperta di neve; adesso io conto le vette di tutti codesti monticelli che gli fanno corona, scorgo le sue valli profonde, le sue pendici boschive, la sua vetta superba su cui la neve, diramandosi pei burroni, disegna immensi solchi bruni.²³

Così, invece, viene descritto il convento della Capinera:

Il nostro mondo era ben ristretto: l'altare, quei poveri fiori che intristivano nei vasi privi d'aria, il belvedere dal quale vedevasi un mucchio di tetti, e poi da lontano, come in una lanterna magica, la campagna, il mare e tutte le belle cose create da Dio, il nostro piccolo giardino, che par fatto a posta per lasciar scorgere i muri claustrali al di sopra degli alberi, e che si percorre tutto in cento passi, ove ci si permetteva di passeggiare per un'ora sotto la sorveglianza della Direttrice, ma senza poter correre e trastullarci... ecco tutto!²⁴

Non è casuale che lo sguardo della protagonista rivolto alla natura di Monte Ilice sia spesso mediato dalla finestra, vero e proprio tecnema della visione secondo Philippe Hamon²⁵ e motivo topico della narrativa verghiana, come ha sottolineato un saggio di Rosa Maria Monastra;²⁶ non è un caso che il suo più significativo dialogo con Nino avvenga proprio attraverso una finestra. La fine dell'epidemia di colera, un momento di felicità collettiva, coincide, per Maria, con la necessità di tornare in convento: è questo il momento in cui la protagonista dà il suo addio alla casa di campagna ed alla sua stanzetta, passando in rassegna i luoghi in cui le è stato concesso un momento di fugace felicità. La descrizione dettagliata dei luoghi e degli oggetti cari, le percezioni acustiche di valore simbolico, in primo luogo lo stridere dei gangheri della finestra che sembra un pianto, è un immaturo incunabolo destinato a ben altri esiti e più celebri addii nella successiva narrativa verghiana:

Siamo partiti da Monte Ilice verso le dieci, col tempo che minacciava pioggia. [...] Il cielo stesso sembrava scacciarci. Nondimeno, allorché oltrepassai la soglia di quella casa mi sentii un gruppo al cuore. Volli passare in rassegna un'ultima volta quelle stanzine, la spianata, la capannuccia del castaldo, il muricciolo, quel bel castagno che stende i suoi rami sul tetto! Ho

²² Come sottolinea Federico De Roberto, primo e puntuale biografo di Verga che, per altro, traccia anch'egli un'affascinante descrizione del territorio di Monte Ilice. Cfr. F. DE ROBERTO, *Della «Storia della capinera»*, in ID., *Casa verga ed altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 1964, 135-179.

²³ Ivi, 6.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ P. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 172 e ssg.

²⁶ R.M. MONASTRA, *Le finestre di Verga ed altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Catania, Bonanno Editore, 2008.

abbracciato le pareti, i mobili del mio camerino; ho aperto un'ultima volta la finestra per udire quello stridere dei gangheri che piangeva. Ho fatto il giro della casetta onde vedere la mia finestra dal di fuori com'egli l'avrà vista... onde cercare d'indovinare il luogo dov'egli ha posto i piedi...²⁷

Appena tornata in città Maria assiste ad un comportamento della famiglia antitetico al suo: se ella ha covato con gli occhi i luoghi agresti della sua momentanea libertà, adesso è la famiglia che bacia le pareti della casa cittadina. Catania, la Catania a cui la Capinera è costretta a tornare, è un luogo opprimente e spersonalizzante, la cui descrizione è improntata, per usare un paradigma che percorre il saggio di Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, alla dominanza della prigione.²⁸ La città è il luogo dove ha sede il suo monastero e dov'è seppellita la madre, è una successione di mura opprimenti, grate, sbarre, porte, portoni e chiavistelli:

Catania è tanto vasta! Non è come quei nostri cari monti! Colà si sapeva sempre ove cercare una persona! Codeste immense vie mi son sembrate tetre; tutta codesta gente mi è parsa triste. Siamo arrivati a casa, la casa di mia matrigna, ove mi son trovata come un'estranea in mezzo alla mia famiglia che ne baciava le pareti.²⁹

Eppure, ambigualmente, Catania è anche il luogo da cui si produce il rumore vitale che penetrando nelle mura claustrali ricorda alla monacanda la libertà perduta: «Si ode il mondo turbinare al di fuori e i suoi rumori vengono ad estinguersi su queste mura come un sospiro».³⁰ Dopo aver osservato il piccolo chiostro cinto da alte mura, eppure confortato dal verde e dal canto degli uccelli, in una drammatica *gradatio* ascendente gli spazi attorno a Maria si restringono progressivamente: si passa dalla cella claustrale dettagliatamente descritta alla «cella dei matti», dall'infermeria «dove non c'è sorriso di sole né di volti amorevoli» al momento della dipartita, preannunciata dal rito della monacazione che è una morte simbolica cui non succede alcuna resurrezione. L'educanda rivive e narra quel momento come un *descensus ad inferos*, reso beffardo dall'uso di indossare l'abito da sposa. Il suo desiderio è rivolto all'«aria», alla «duce», alla «libertà» ed all'«amore» che sono interdetti ma che vengono associati in una significativa elencazione. Tra l'altro l'uso del corsivo dà enfasi al pronome personale «lui» che allude all'amato:

M'avevano abbigliato da sposa, col velo, la corona, i fiori; m'avevano detto ch'ero bella. Dio mel perdoni!... io ne fui contenta soltanto per lui che mi avrebbe veduta così!... M'affacciarono alla grata della chiesa. [...] Mi stesero sul cataletto, mi coprirono con la coltre dei trapassati. Tutte quelle figure nere mi circondavano [...]. Tutto ciò significava che io morivo! [...] come hanno potuto farmi discendere viva nella tomba, farmi rinunciare a tutti i beni di Dio, l'aria, la luce, la libertà, l'amore?³¹

Nel vacillare del senso di realtà della protagonista lo stesso lessico cristiano subisce un significativo ribaltamento: la rosa che Maria lega al ricordo dell'amato Nino diventa una «reliquia»,

²⁷ G. VERGA, *Storia di una capinera...*, 68.

²⁸ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

²⁹ G. Verga, *Storia di una capinera...*, 70.

³⁰ Ivi, 72. Quanto alle descrizioni verghiane di Catania, al valore che la città assume nell'opera del siciliano cfr. A. MANGANARO, *Verga e Catania*, in *Catania*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 115-123. Di notevole interesse è lo studio di N. MINEO, *Luoghi letterari*, in ID., *Altro su Verga*, Catania, Prova d'Autore, 1989, 83-92. Mi permetto di rinviare anche a D. STAZZONE, *Verga a Catania. La Catania di Verga*, «Agorà», 75, gennaio-marzo 2021, 36-43.

³¹ G. VERGA, *Storia di una capinera...*, 85-86.

custodita con devozione fino alla morte. Negli ultimi momenti della sua esistenza la devozione per gli oggetti legati alla memoria dell'amato, il baciare insistito le foglie secche della rosa, l'esclamazione «per lui» ripetuta nel delirio, vengono creduti atti di devozione, significativi di una morte esemplare. Così suor Filomena, ad *explicit* del romanzo, racconta il trapasso della Capinera: «Quando il rantolo non la soffocava diceva sempre: “Per lui, per lui?”. Sarà stato il delirio. Volle che le facessi vedere tutto: i fogli, i capelli, il crocifisso, le foglie secche; le baciò tanto che una di quelle foglie l'ho tolta dalle sue labbra dopo morta». ³² Ma quello di Maria non è un ravvedimento *in extremis*, niente può far pensare ad una situazione simile a quella del dantesco Bonconte da Montefeltro, alla sua parola estrema e salvifica. Non è un caso che uno degli ultimi sguardi della Capinera, attraverso il vetro di una finestra, sia rivolto al cielo, non l'emblema di un oltre, ma il simbolo della libertà perduta: «Soltanto all'alba del terzo giorno mi fece capire con gli occhi che le volgessi il capo verso la finestra, e quando vide il cielo gli occhi le si riempirono di lacrime». ³³

³² Ivi, 122.

³³ Ivi, 121.