

# VICOLI, GORGHI E CASE: RECLUSIONE E/O IDENTITÀ NELLA NARRATIVA DI MARIA MESSINA

di Mariella Muscariello \*

(tratto dal volume *Anime sole, Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Dante & Descartes, 2002)  
Questo saggio è pubblicato in questo sito per gentile concessione dell'autrice e dell'editore

**N**ella premessa a *Pirandello o la stanza della tortura* – raffinata e suggestiva lettura del teatro pirandelliano come spazio claustrofobico scelto da personaggi disposti, pur di esistere, ai massacri inquisitori della riflessione – Giovanni Macchia scrive: «Sarà anche per questo se forse nessun altro autore teatrale del Novecento ha dato alla scenografia, nelle infinite, accurate, soffocanti didascalie, tanta importanza quanta ne dette Pirandello. E a nessun regista sarà consentito disfarsene. Il luogo (qui, ora) non può essere cancellato. Esso deve imporre la sua densità, il suo spessore, deve resistere più del personaggio che dentro è rinchiuso. Anche nelle novelle e nei romanzi si aggirano, come mosche in una bottiglia, infinite serie di claustrati»<sup>1</sup>.

Variando alcuni termini – bisogna sostituire, infatti, scenario a scenografia, descrizioni o commenti a didascalie – questo frammento di ermeneutica pirandelliana potrebbe funzionare da abbrivio all'analisi che qui si intende avviare della narrativa di Maria Messina.

La misura scandalosa di questa che può certamente apparire come un'indebita appropriazione, come l'eretico accostamento di sacro e di profano – Pirandello e Maria Messina, un autore “maggiore” ad una scrittrice “minore” – si riduce notevolmente se si confrontano le date – la breve ma intensa attività letteraria della Messina va dagli esordi novellistici di *Pettini-fini* del 1909 al romanzo *L'amore negato* del 1928 e coincide dunque, quasi perfettamente, con i tempi della scrittura drammaturgica di Pirandello – e se, come è giusto che sia, si concede il dovuto credito alle sottili indicazioni di Leonardo Sciascia che ha avuto il merito, per i tipi della Sellerio, di sottrarre la Messina alle zone d'ombra della storia letteraria<sup>2</sup>. Se, infatti, Borgese aveva giustamente individuato in Verga e nel verismo i modelli più facilmente riconoscibili nei soggetti – la vita siciliana –

1 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1986, p. 14.

<sup>2</sup> M. Messina, *Pettini-fini ed altre novelle*, Milano-Palermo, Sandron, 1909 (ora in *Piccoli gorghi*, Palermo, Sellerio, 1988, che comprende anche i racconti omonimi di *Piccoli gorghi* del 1911 e la raccolta de *Le briciole del destino* del 1918); *L'amore negato* (d'ora innanzi AN), Milano, Ceschina, 1928 (ora Palermo, Sellerio, 1993); *Personcine*, Milano, Vallardi, 1922 (ora Palermo, Sellerio, 1998) e *Dopo l'inverno*, a cura di R. Schoell-Dombrowsky, Palermo, Sellerio 1998 (che comprende cinque novelle mai prima pubblicate in volume e apparse su “La Donna” del 1912 e 1913 e sulla “Nuova Antologia” del 1923 e 1927). La Sellerio aveva già pubblicato nel 1981 *Casa paterna* (che proponeva, con tre novelle tratte da *Piccoli gorghi* e *Le briciole del destino*, un saggio della narrativa di Maria Messina); nel 1982 *La casa nel vicolo* (Milano, Treves, 1921); mentre è del 1989 l'edizione di *Gente che passa* (che accorpa due raccolte del 1921, *Il guinzaglio* e *Ragazze siciliane*). Le citazioni dai testi sono tratte dalle edizioni Sellerio; per *La casa nel vicolo* (d'ora innanzi CV) si cita dalla quarta edizione del 1992.

e nel metodo – «quella lindura d'ordine e di stile donde traspare la coscienza di non mentire» – prediletti dalla Messina<sup>3</sup>, Sciascia ha parlato, per così dire, di una costellazione archetipica che sembra presiedere alla scrittura di Maria Messina ed i nomi di Katherine Mansfield, di Cechov e soprattutto di Pirandello arricchiscono, problematizzandolo, il quadro di riferimento<sup>4</sup>.

Ma perché tra le tante suggestioni che lo studio di Macchia dispensa abbiamo scelto proprio quel passo e non un altro? Perché c'è un'immagine che conclude il pensiero del critico – i personaggi «come mosche che si agitano in una bottiglia» – che per associazione ci ha ricordato un'immagine analoga, ad alto tasso di significazione, che Maria Messina ha inserito in sordina, com'è suo stile, nel quadro cupo ed asfittico della *Casa nel vicolo*: «Si sentiva distinto il ronzio d'una mosca che si sbatteva contro i vetri aperti cercando invano l'uscita [...]»<sup>5</sup>.

E' una microsequenza descrittiva all'apparenza estranea alla scena che si sta svolgendo – Nicolina stira e don Lucio Carmine, il cognato-carceriere, le si pianta davanti «con le gambe larghe [...] come un enorme compasso»<sup>6</sup> – eppure fortemente allusiva e pertinente alla storia di segregazione a cui le due sorelle, Nicolina ed Antonietta, braccate in ruoli prefissati ed inamovibili, non fanno o non vogliono sottrarsi. Una metafora, per così dire, obliqua, perché l'attenzione del narratore incentrata sull'inane lotta della mosca contro i vetri chiusi di una finestra – e di finestre serrate sul mondo sono pieni i palcoscenici di Maria Messina<sup>7</sup> – costringe il lettore ad un atto di cooperazione interpretativa che consiste, spostando lo sguardo, nel sovrapporre l'immagine dell'insetto rinchiuso alla donna intrappolata nelle maglie della proterva seduzione di don Lucio che non ammette repliche né prevede dinieghi di cui quell'«enorme compasso», nella sua «vitrea fissità»<sup>8</sup>, nella forma sferica, occlusa che inevitabilmente prefigura, è esemplare presagio.

Il cerchio, nel quale Georges Poulet ha ravvisato la forma geometrica che più di ogni altra disegna le metamorfosi a cui l'intimità, come «coscienza dello spazio e del tempo», è

<sup>3</sup> G. A. Borgese, *Una scolara di Verga*, in *La vita e il libro*, Terza serie, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 166.

<sup>4</sup> Nella *Nota* che accompagna la terza edizione Sellerio (1990) di *Casa paterna*, a proposito di alcuni racconti pubblicati dalla Messina dopo le recensioni di Borgese che insieme ai meriti rilevava, nella scrittrice, un troppo rigido ossequio al modello verghiano che le impediva di sondare «altri orizzonti», Leonardo Sciascia scrive: «C'è anzi, quantitativamente e in qualità, il preciso disvelarsi di quello stesso orizzonte umano e sociale che inesauribilmente, già da prima, Pirandello veniva cogliendo e onsegnava 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» (pp. 60-61). Sull'argomento si veda anche G. Finocchiaro Chimirri, *Una Mansfield siciliana?*, in «La Sicilia», 10 agosto 1981.

<sup>5</sup> CV, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Si veda CV, pp. 10-11, 22, 53; AN, pp. 60, 80, 112-113; *La porta chiusa* in *Piccoli gorgi*, cit., pp. 174 e 176, per fare qualche esempio. E' significativo che per i personaggi della Messina ciò che accade al di là di una finestra presenti caratteri opposti a quanto avviene nella casa; qui tutto è ripetizione, lì nulla «si ripete sempre alla stessa maniera» (AN, p. 13).

<sup>8</sup> Si veda B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne "Gli indifferenti" di A. Moravia*, in AA. VV., *Dal "Novellino" a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 286 e, dello stesso, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna, Patron, 1982.

necessariamente soggetta nella storia della cultura, compare, con ossessiva ricorsività, nei testi della Messina<sup>9</sup>.

I pensieri angosciati di Mariano, prete per forza e per convenzione, sintetizzano in un'immagine spaziale, allarmante nella sua rigidità, un percorso di vita che, derogando al *topos* del viaggio come trasformazione ed esperienza, aspira all'indefettibile e rassicurante costanza della ripetitività:

Poi Mariano restò solo. Si guardò intorno con trepida curiosità. Il tavolino era coperto dal tappeto orientale, verde coi fili dorati; lì aveva fatto i primi compiti; si scorgeva ancora qualche macchia d'inchiostro, lavata e sbiadita. Sull'uscio chiuso vide un'immagine incollata; c'era sempre stata. Ogni cosa era al suo posto, come prima, come sempre... Quasi che ieri egli avesse lasciato la casa e oggi vi fosse tornato. E i lunghi anni del seminario? Gli pareva di aver sognato un sogno cupo, angosciato, e d'essersi improvvisamente svegliato. Ritrovandosi nella propria cameretta di fanciullo, la vita del seminario svaniva in un ricordo già lontano, di un tempo già lontano. Pensò che la sua vita era trascorsa in un breve cerchio aperto che ad un capo portava la partenza pel seminario, all'altro il ritorno... Due capi che ora si richiudevano. La sua vita era chiusa in quel cerchio... Finita. Le cose erano le stesse, ma lui no; non doveva essere lo stesso<sup>10</sup>.

I segni visibili e tangibili – la cameretta, il tavolo, le macchie d'inchiostro, l'immagine inchiodata all'uscio – sopravvivono all'inconsistente fluidità e labilità del tempo ridotto nei ritmi contratti ed irregolari del sogno, così come, nelle storie della Messina, sembra quasi che sia il tempo del racconto – un tempo iterativo, stagnante, uggioso<sup>11</sup> – a svolgere, rispetto alla descrizione, un ruolo secondario e ancillare o a trovare nella *mimesis* più che nella *diegesis* la sua più persuasiva rappresentazione<sup>12</sup>; l'eroe è un eroe immobile nonostante l'avvenuto cambiamento di stato da fanciullo a prete, perché perfettamente coincidente, «per propria essenza con l'ambiente che lo circonda»<sup>13</sup> ed è perciò che il cerchio con il quale emblemizza a se stesso la propria storia, non può prevedere, al proprio interno, la linea potenzialmente evolutiva con la quale Juri Lotman rappresenta, nell'immagine circolare del testo come spazio, la possibilità offerta dall'intreccio al personaggio di divenire altro da sé<sup>14</sup>.

Significativa variante del cerchio è il gorgo. *Leit-motiv* di una scrittura impegnata ad allestire scenari asfittici e mortiferi, la metafora del gorgo soccorre all'occorrenza sia quando è ostentata nel referente topico del Tronto che inghiotte in silenzio Pierino, il ragazzo minorato de *L'amore negato*<sup>15</sup>, sia quando è il personaggio a farvi ricorso per sintetizzare, appunto in un simbolo sferico ed occluso, la propria disperata coscienza del reale: «Ma poi tutto era tornato come prima, peggio di prima, come un'acqua paludosa

<sup>9</sup> G. Poulet, *Prefazione a Le metamorfosi del cerchio*, trad. it. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971, p. 10.

<sup>10</sup> *Il prete nuovo*, in *Piccoli gorghi*, cit., p. 204.

<sup>11</sup> «Sempre, sempre così uguali e pesanti scorrevan le ore nella casa del vicolo»; oppure: «Il tempo passava lentissimamente» (*La casa nel vicolo*, cit., pp. 121 e 134); «Le ore della mattinata, certe volte, parevano assai lunghe» (AN, p. 14); o ancora: «Oggi come ieri, domani come oggi. Il tempo immutabile, è una ruota enorme che schiaccia sempre qualcuno, nel girare su sé stessa all'infinito» (*Un fiore che non fiori*, Milano, Treves, 1923, p. 135).

<sup>12</sup> Si allude qui al saggio di G. Genette, *Frontiere del racconto*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972. Si vedano in particolare le pagine relative ai rapporti tra narrazione e descrizione, pp. 24-34.

<sup>13</sup> J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 283.

<sup>14</sup> Il riferimento è, oltre al già citato *La struttura del testo poetico*, anche a *Tipologia della cultura*, trad. it. di M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari, Milano, Bompiani, 1975 dello stesso autore.

<sup>15</sup> Si veda AN, pp. 96-99.

che, agitata, s'intorba e poi ricompono la sua melma in fondo in fondo»<sup>16</sup>; come a dire che l'esistenza – come il tempo del racconto – si risolve tutta nella spossante ripetizione di gesti, comportamenti, abitudini e che la durata, in quanto monotona stabilità, plumbea perseveranza, ha la meglio sui non sempre prevedibili ritmi della vita, sulla libertà degli accadimenti possibili.

Da queste premesse – le concordanze con alcuni *topoi* del teatro pirandelliano e la disposizione metaforizzante di un linguaggio indubbiamente atteggiato a riprodurre realisticamente ambienti e personaggi – discende probabilmente la cura che la Messina riserva alla rappresentazione degli spazi – all'allestimento scenico, per intenderci – che, peraltro, sottintendono alla loro ostensiva fisicità, i sensi umbratili dell'emblema.

Sia che dia voce, nelle novelle, ad «intuizioni sentimentali» o che dia corpo, nei romanzi, «allo sviluppo dialettico e necessario dei temi ideologici» (per adoperare i termini della distinzione moraviana tra forma breve e forma lunga del narrare<sup>17</sup>), sempre la Messina affolla la pagina di luoghi e di oggetti che raccontano, più degli stessi personaggi e delle loro storie, l'ambiguo ed irrisolto rapporto di maschere affette dalle sindromi contrarie della claustrofobia e della claustrofilia con l'ordine e con la libertà. E non solo.

Qui, nei desolati mondi fittizi della Messina, lo spazio racconta le emozioni, sostanza i punti di vista, funziona, in una costellazione di cronotopi, da «centro organizzativo dei principali eventi d'intreccio»<sup>18</sup>, è, in definitiva, la lingua scelta perché un «quadro del mondo» trovi la sua più compiuta realizzazione.

La semiotica statica degli interni racconta in prima istanza le nevrosi domestiche e coniugali, perché il filo rosso che lega tra di loro le novelle della Messina e queste agli affreschi distesi dei romanzi, è proprio il tema della famiglia e del matrimonio<sup>19</sup>. Istituzioni demandate alla conservazione di un ordine sociale, esse braccano, con i ritmi ed i ruoli coatti che impongono, il soggetto, costringendolo di continuo a ridurre e contrarre l'espansione del proprio essere nel mondo.

Vicoli «bui ed angusti»<sup>20</sup> costeggiano le case paterne e maritali per preservarle dalle invadenze sfrontate ed abbaglianti dell'orizzonte potenziando, per reazione, nel personaggio, l'attività risarcitiva dell'immaginazione e della memoria:

La vista che offriva l'alto balcone era chiusa, quasi soffocata, tra il vicioletto, che a quell'ora pareva fondo e cupo come un pozzo vuoto, e la gran distesa di tetti rossicci e borrhaccini su cui gravava un cielo basso e scolorato. Nicolina cuciva in fretta, senza alzare gli occhi: sentiva, come se la respirasse con l'aria, la monotonia del limitato paesaggio. Senza volerlo, indugiava a

<sup>16</sup> *La fatica di vivere*, in *Piccoli gorghi*, cit., p. 224.

<sup>17</sup> Si veda, per intero, A. Moravia, *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 161-166. Sulla distinzione tra forma breve e forma lunga del narrare si legga anche P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le forme del testo II. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 782-791.

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 397.

<sup>19</sup> Che le «storie di famiglia» e il «romanzo coniugale» costituiscano un capitolo interessante della narrativa novecentesca, lo afferma G. Debenedetti in *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 494-497.

<sup>20</sup> *Lo scialle*, in *Piccoli gorghi*, cit., p. 156. L'irrisolto oscillare dei personaggi della Messina tra le sofferenze della reclusione ed il bisogno ad ogni costo di un'identità, carica anche il vicolo di una doppia valenza: solitamente percepito come limite estremo della gabbia, esso, però, come nella novella *L'avventura* (in *Gente che passa*, cit., pp. 71-77), può anche, metaforicamente, farsi trappola in cui smarrire il proprio io socialmente riconosciuto e rispetto alla quale le stanze della casa paterna funzionano da via di fuga, da sospirato perché tranquillizzante riparo.

pensare alla casa di Sant'Agata; rivedeva il balconcino di ferro arrugginito, spalancato sui campi, davanti al cielo libero che pareva mescolare le sue nubi col mare, lontano lontano<sup>21</sup>.

E', insomma, quanto Bachelard, nella *Poetica dello spazio*, individua come un carattere precipuo del rapporto ancestrale, filiale potremmo dire, tra individuo e casa d'origine: «Quando si sogna la casa natale, nell'estrema profondità della *rêverie*, si partecipa a quel calore originario, alla materia ben temperata del paradiso materiale»<sup>22</sup>.

Solarità e luminosità distinguono, nelle pagine della Messina, le case evocate dalle abitazioni gelide, funeree del vissuto<sup>23</sup>; ma basta che l'intreccio accorci le distanze spazio-temporali tra questi luoghi e chi le sogna, perché la casa natia perda le caratteristiche di "nido" protettivo e salvifico, capace di garantire l'integrità e l'identità dell'io<sup>24</sup>.

E'quanto accade a Vanna, protagonista di *Casa paterna*, in fuga dal marito ma anche da Roma, dagli spazi metropolitani per lei incontrollabili e stranianti<sup>25</sup> – e l'immagine di città della Messina, per adoperare il titolo di un affascinante saggio di Walter Benjamin<sup>26</sup>, meriterebbe un articolato discorso<sup>27</sup> –, che non trova più in seno alla propria famiglia, gerarchicamente e rigidamente ordinata, un posto per sé. Un'esclusa, dunque, che misura la portata della propria estraneità di ribelle agli obblighi coniugali nei territori cruciali dell'istituzione dalle stanze ormai occupate, dalla diversa disposizione degli ambienti e delle camere e che così sintetizza, in parole e pensieri, la sua, ormai irreversibile, solitudine: «Credimi, la nostra casa è cambiata...»; e poi: «E nel profondo del cuore sentiva che la casa paterna, mutata, trasformata, la respingeva da sé, a poco a poco»<sup>28</sup>.

Nella casistica cronotopica allestita da Bachtin la soglia compare come un'immagine «di alta intensità valutativo-emozionale», peraltro, avverte Bachtin, «associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia)»<sup>29</sup>. E' senza dubbio quest'ultimo significato metaforico – l'incertezza, il timore del superamento – quello che più si addice alle soglie che compaiono nell'universo narrativo della Messina. In *La Mèrica*, la

<sup>21</sup> CV, p. 9.

<sup>22</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1993, p. 35.

<sup>23</sup> Si vedano, ad esempio, AN, pp. 225 e 230; *La fatica di vivere*, cit., pp. 36 e 117; *Alla deriva*, Milano, Treves, 1920, pp. 142-144.

<sup>24</sup> Sulla casa come rifugio si veda G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 115-128.

<sup>25</sup> Cfr. *Casa paterna*, cit., pp. 162-163.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Immagine di città*, trad. it. di M. Bertolini, Torino, Einaudi 1971.

<sup>27</sup> Accenniamo di scorcio al fatto che anche la città, come il vicolo, riveste un doppio significato. Solitamente spazio in cui l'io può smarrirsi («Ebbero una confusa penosa impressione della città intraveduta appena. La città (piena di strade affollate nelle quali ci stringiamo a don Lucio per non sperderci, di gente che non conosceremo forse mai, che non farà mai un sorriso festoso...), la città rimase lontana, ignota, quasi paurosa», CV, p. 37; ma si veda anche *Un fiore che non fiorì*, cit., p. 17), essa può, però, in un complesso gioco di punti di vista, essere vissuta e percepita dal personaggio come luminosa alternativa alle tette malinconie del paese e, contemporaneamente, funzionare per i co-protagonisti sia da valida ragione per estromettere dalla comunità chi ha osato valicare i limiti del proprio ambiente, sia da trappola – allo stesso modo del vicolo – con cui alterare, a proprio vantaggio, la carta d'identità di chi è disposto, con fiducia, a lasciarsi condurre oltre la cerchia malevola della terra d'origine (cfr. *Lo scialle*, cit., pp. 154-158).

<sup>28</sup> *Casa paterna*, cit., pp. 166 e 169.

<sup>29</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, pp. 395-396.

protagonista Catena, impedita da un'infermità agli occhi a seguire il marito emigrante e rosa dal tarlo della gelosia, «passava le intere giornate accoccolata sull'uscio»<sup>30</sup>. Luogo per eccellenza dell'attesa, la soglia si carica qui di più complessi significati perché un narratore attento a selezionare i fondali adatti alle proprie maschere ha evidentemente inteso concretizzare nello spazio di confine tra la casa ed il fuori la sospensione d'identità di un personaggio che, tragicamente, non può più riconoscersi nell'interno una volta rassicurante della dimora coniugale, ma nondimeno è terrorizzato dalle insidie destabilizzanti dell'"altrove".

Nessuna via di scampo, dunque, per i personaggi della Messina. Che restino o provino ad andar via, il loro percorso non segue mai sentieri rettilinei ma si perde e si ingolfa in volute opprimenti, in spirali senza uscita. Infatti. Le case paterne e quelle coniugali non descrivono qui spazi alternativi, opposte possibilità, positive e negative, di vita e di destino. Il loro è un rapporto osmotico, di totale omogeneità, al punto che la distanza che le separa altro non è che il perimetro di un'unica, imm modificabile clausura; zitelle, vedove o maritate, le donne di Maria Messina sembrano muoversi su di un unico scenario, sugli sfondi cupi di case senza sole, dagli spazi vincolanti, troppo ampi o troppo esigui, inesorabilmente sottratti all'aria, come inaccessibili all'esterno. A Rosalia, nubile per necessità perché costretta a rinunciare al matrimonio per sostentare, con il suo lavoro, la propria famiglia, «la casa [...] sembrava troppo grande, troppo fredda [...] E quand'era chiusa nella scuola, fra le sue bambine, che fra una lezione e l'altra cinguettavano come cingallegre, la prendeva con violenza un'ardente, insaziabile voglia dell'aria libera, del cielo aperto»<sup>31</sup>; così per la 'Nciòcola, giovane vedova di *Oggi a me, domani a te*, «quello star serrata in casa, vestita di nero, le metteva la smania dell'aria e della luce»<sup>32</sup>, mentre la segregazione che Graziano, il marito adultero, impone a Ciancianedda è scritta nell'«uscio chiuso» e nella «panchetta messa sotto la grata» che la donna addita come l'unico spazio a lei riservato<sup>33</sup>.

Può accadere, come avviene nella paradossale situazione narrata in *La porta chiusa*, che la casa non si limiti ad adombrare il carcere e la prigionia, ma diventi, *tout-court*, una cella in cui rinchiudere una moglie scomoda. Tenuta sotto chiave dal marito nella camera da letto con la motivazione che non le venga, a lei malata di cuore, il desiderio di salire le scale che portano in cucina, donna Ienna «provava una specie di sgomento come se il marito la tenesse carcerata [...]»<sup>34</sup>. Un giorno, approfittando di una disattenzione del marito – don Menu esce di casa dimenticando di chiudere la stanza di lei – e trovandosi sola in casa, la donna sale ai piani superiori dove l'attende uno spettacolo inaspettato. Lo stravolgimento dei ruoli – donna Ienna è tenuta in segregazione perché don Menu e la serva Salvatura possano vivere in libertà la loro relazione – trapela nella deformazione e nell'alterazione degli spazi noti. La «sua bella cucina piena di luce [...] la saletta da pranzo

<sup>30</sup> *La Mèrica*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 137. E poco prima (p. 135), con una leggera variante: «Passava le sue giornate accoccolata sullo scalino davanti l'uscio».

<sup>31</sup> *L'ora che passa*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 111.

<sup>32</sup> *Oggi a me, domani a te*, ivi, p. 100.

<sup>33</sup> *Ciancianedda*, ivi, p. 194.

<sup>34</sup> *La porta chiusa*, cit., p. 176.

ch'era stata la sua reggia...», sono ora sporche e impolverate, ingombre di roba inutile; «i rami erano scuri [...] la cannella, le borchie di ottone, annerite, impatinate, l'ammattonato qua e là unto...», mentre la camera di Salvatura che donna Ienna si aspettava sudicia come un letamaio, ora adibita ad alcova, reca i segni sublimanti dell'idillio amoroso:

Restò sulla soglia come pietrificata. Lì tutto appariva lindo, in ordine, quasi abbellito. C'era lo specchio grande che prima stava nella saletta e donna Ienna non s'era neanche accorta che mancasse; sul letto la coperta di lana gialla che donna Ienna sapeva ben custodita nella *corriola* fra i mozziconi di sigaro; nel mezzo della camera, una piccola tavola apparecchiata con due piatti, con due bicchieri, con due posate [...] Sulla tavola c'erano anche due graziose coselline di pasta, come le manipolava lei prima, ogni volta che si faceva il pane. Figuravano due lettere; e una, attorcigliata a serpentello, pareva una "esse"<sup>35</sup>.

Per un narratore borghese del secolo XIX intento a raccontare la forza trasgressiva dell'adulterio, la scoperta di donna Ienna avrebbe senz'altro costituito il punto di massima tensione dell'intreccio, la *Spannung*, per dirla in termini narratologici, dopo la quale qualcosa, necessariamente, sarebbe mutato nei rapporti di cui il sistema dei personaggi si sostanzia<sup>36</sup>. Ma per Maria Messina, delicata e sommessa narratrice di maschere sociali, partecipe di quella "rivoluzione copernicana" di marca novecentesca che trasforma l'eroe in marionetta, sostituisce all'azione la paralisi, alle certezze l'inquietudine, ad Oreste Amleto – per dirla con Pirandello –, tutto rimane immutato<sup>37</sup>. La rabbia, la disperazione, la volontà di rivolta di donna Ienna smuovono nell'immobilità e nell'afasia; impedisce al proprio corpo ogni reazione – trattiene le braccia che vorrebbero distruggere ogni cosa, «tiene il cuore con le due mani, sotto lo scialle pesante», risponde al marito mentendo e a monosillabi –, sceglie dunque di diventare, come don Menu e Salvatura, un'impietosa carceriera della propria anima, perché fuori di lì, da quella stanza dove si perpetra la sua tortura, c'è l'ignoto, forse, la totale dispersione di sé:

Rimandava a poi, a domani. Non poteva dir di più perché si sentiva male. Non poteva rispondere con le parole che le salivano alla gola, perché dicendo: - io so!,- non doveva continuare a vivere come ieri, come l'altro ieri<sup>38</sup>.

E' per questa stessa ragione che Nicolina della *Casa nel vicolo* rimane «attaccata alla casa come il fitto lichene che s'attacca allo scoglio e non lo lascia respirare»<sup>39</sup>. Eppure nella casa del cognato dove le mura trasudano solitudine, tristezza, malinconia e

<sup>35</sup> Ivi, p. 179. Per tutta la macrosequenza descritta si rinvia alle pagine 177-178.

<sup>36</sup> Si veda, in proposito, T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. it. di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990.

<sup>37</sup> Si allude al capitolo XII, *L'occhio e Papiano*, del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello. Per una suggestiva analisi dei discorsi di Anselmo Paleari e, attraverso essi, di alcune forme narrative del Novecento, si rimanda a G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, specialmente alle pagine 228 sgg.

<sup>38</sup> *La porta chiusa*, cit., p. 181; il racconto delle reazioni di donna Ienna inizia, però, a pagina 179.

<sup>39</sup> CV, p. 106. E' la stessa Nicolina a chiarire le ragioni della sua dipendenza dalla clausura: «– No. Non potevo andarmene. Non potevo uscire da questa casa maledetta dal Signore. Io sarei andata via come un corpo senz'anima. Andarmene! Come un cencio logoro che non serve più! Come un limone spremuto che si butta in mezzo alla strada! Mia madre mi aveva affidata a te. Dovevo tornare avvilita, quando non avrei saputo fingere, di già vecchia senza aver vissuto la mia parte di vita. Essa mi avrebbe guardata con i suoi poveri occhi stanchi di piangere per piangere altre lacrime più cocenti. E i fratelli? Come mi avrebbero accolta? E Caterina? Caterina non conosce il male e non ha pietà di quelli che cadono» (pp. 86-87).

rancore<sup>40</sup>, Nicolina si muove come un personaggio braccato a cui l'unica via di fuga consentita è una finestra tonda della sua camera in piccionaia – quasi un grande occhio spalancato sul mondo – attraverso la quale osservare «il rosseggiare dei tetti e la mutevole fuga della nuvolaglia grigia e rosa nel cielo»<sup>41</sup>.

E' qui, in questo romanzo del '21 in cui una scrittura più matura e consapevole dà miglior prova di sé, che il tema della clausura dilaga, si espande a macchia d'olio, invadendo il linguaggio e l'intreccio, i personaggi e gli oggetti, sicché il racconto, con un movimento centripeto, al pari di un gorgo, sembra disegnare cerchi concentrici sempre più serrati, dai quali non si può evadere se non con la morte<sup>42</sup>. In questa casa «regolata come un orologio»<sup>43</sup> dalla maniacale disposizione di don Lucio all'abitudine, il tempo del racconto coincide in gran parte con i ritmi lenti, estenuanti, dei piccoli gesti, delle minute incombenze quotidiane: rassettare, stirare, preparare la limonata per don Lucio, imburrargli il pane a colazione, pettinargli i capelli con l'acqua Migone.

La scrittura della Messina indugia sui dettagli, è lenta, pacata come le scene di vita che narra e si ritma perfettamente sulle cadenze torpide, sui *refrains* ossessivi di un interno piccolo-borghese. Ma è soprattutto una casa in cui «lo spirito di stupida amministrazione» di don Lucio, il costante controllo che esercita su quanti lo circondano, si leggono nelle cassette, negli scatolini, negli astucci che racchiudono gli utensili necessari ai suoi riti giornalieri, sicché lo «stanzino di don Lucio» e poi gli armadietti in esso contenuti, e quindi i cassetti di cui questi si compongono e infine le scatole e le scatoline qui riposte, costituiscono, metaforicamente, il «centro d'ordine» con cui don Lucio «protegge tutta la casa» dai rischi di ogni possibile disordine<sup>44</sup>.

E' d'altra parte lo stesso narratore ad indicare i termini per una lettura simbolica degli arredi quando avverte che «così, come teneva in ordine i conti e gli oggetti d'uso, don Lucio teneva sistemate le proprie abitudini. La vita era divisa anch'essa – come lo stanzino e come i registri –, in tante parti, ognuna delle quali conteneva un'occupazione, un'abitudine, un bisogno. Per lui non c'erano lati oscuri o incerti dell'avvenire»<sup>45</sup>. Accade

<sup>40</sup> Si vedano le pagine 21, 36, 39, 99, a conferma di come tra l'*intérieur* e le emozioni si stabilisca uno stretto e reciproco rapporto.

<sup>41</sup> Ivi, p. 75.

<sup>42</sup> Alessio, figlio di Antonietta e di don Lucio Carmine, il personaggio che, senza contraddizioni, aborre il potere paterno e sogna la libertà, troverà solo nel suicidio una via di scampo. E' significativo che il ragazzo si uccida nel grande palazzo del suo compagno di scuola, il figlio del barone Rossi, un «padre che accoglieva indulgente ogni piccola confidenza, che dolcemente s'interessava dei libri, degli amici, delle scappatelle, di tutte le cose belle e brutte che formavano l'esistenza del figlio!» (ivi, p. 106).

<sup>43</sup> Ivi, p.146.

<sup>44</sup> E' Bachelard a parlare dell'armadio e dei cassetti come concretizzazione dello «spirito di stupida amministrazione» e come «centro d'ordine» (*op. cit.*, pp. 102 sgg.). Esempari sono, in merito, i due brani seguenti: «Ecco la vaschetta di cristallo che conteneva il sapone profumato, la spugna, lo spazzolino. Ecco la graziosa sfera oblunga. E la misteriosa cassetta di ebano che teneva, sempre chiusa a chiave, sul cassettoncino. La cassetta color cuoio, coi pettini. La scatolina con la limetta d'acciaio e le forbicine ricurve. E finalmente l'astuccio con l'occorrente per farsi fare la barba in casa ogni tre giorni...» (p.22); «Aveva una mensolina da posarvi la pipa, il tabacco, i cerini; una cassetta dove custodire le scarpe nuove [...], e una dove riporre le scarpe vecchie; e non gli mancava una scatola tonda per i colletti, una oblunga per le cravatte... né una scansia per le carte; un armadietto per le chiavi... Le cassette più grandi erano allineate in uno stanzino. Nicolina, spolverando le stanze, ogni mattina dedicava un buon quarto d'ora, alla spolveratura dello "stanzino di don Lucio", dove le cose erano così bene ordinate che a cercare un oggetto di notte, senza lume, si sarebbe trovato con certezza nella tale cassetta, nel tale punto» (pp. 49-50).

<sup>45</sup> *Ibidem*.



così, in linea con questa esplicita disposizione ad operare slittamenti semantici dei segni testuali dagli oggetti alle persone, dalle cose ai sentimenti, dall'aver all'essere e viceversa, che per visualizzare l'ostilità dei rapporti tra le due sorelle protagoniste, costrette a convivere in un unico spazio ad entrambe necessario sebbene per entrambe soffocante, la Messina faccia ricorso ad un'immagine – Nicolina ed Antonietta «come due paia di forbici chiuse dentro una stessa guaina»<sup>46</sup> – che a queste regole della scrittura sembra alla perfezione uniformarsi.

Al già citato volume di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, la narrativa di Maria Messina avrebbe di certo offerto un cospicuo materiale da schedare e da analizzare. Una varietà infinita di cose «più o meno *inutili o invecchiate o insolite*» affolla le case della Messina, anche se non mancano, là dove l'effetto realistico intende avere la meglio su quello suggestivo-simbolico, oggetti funzionali<sup>47</sup>. Stoffe dai colori stinti, poltrone logore e consunte, salottini *Kitsch*, abiti fuori moda<sup>48</sup> – tutte cose concrete che nell'albero semantico di Orlando afferirebbero probabilmente alle voci del logoro-realistico e del desolato-sconnesso<sup>49</sup> – circostanziano nei mondi fittizi della Messina quel ritorno del represso antifunzionale che, per seguire il discorso di Orlando, altro non è che uno dei modi con cui la letteratura attua «il riscatto in euforia artistica del penoso e del brutto»<sup>50</sup>. Tra tutti questi arredi ce n'è uno in particolare che compare con significativa insistenza nei *décors* della Messina, ed è la cassapanca; un'immagine letteraria che tanto per Bachelard quanto per Orlando – dal punto di vista tanto di una critica fenomenologica quanto di un approccio psicanalitico – svolge la funzione metaforica di un grande scrigno in cui rinserrare i segreti della vita intima<sup>51</sup>.

Nelle case della Messina cassapanche e cassettoni restano perlopiù costantemente chiusi, probabilmente a ribadire la costante tematica della clausura, o, più sottilmente, a connotare un'intimità implosiva a cui è interdetta ogni espansione e confronto con l'esterno. Ma qualche volta può anche accadere che vengano aperti. Vanni, protagonista della novella *Le scarpette*, prende dalla cassapanca una «camicia pulita, di quelle vecchie» e vi trova, inaspettatamente, le scarpe da sposa che avrebbero dovute essere di Maredda, la fidanzata che, quando Vanni era emigrato in America, ha scelto di legarsi ad un altro<sup>52</sup>, mentre Ciancianedda, la moglie tradita, «cavò uno *scappularu* vecchio dalla cassapanca dove custodiva l'abito da sposa con la macchia grande che pareva sangue», una macchia di vino fatta il giorno delle nozze e che allora le apparve come un sinistro presagio<sup>53</sup>. L'associazione più immediata che queste robe – una camicia vecchia, scarpe mai usate, un abito da sposa corrotto nel suo primigenio candore – attivano è con i

<sup>46</sup> Ivi, p. 79. L'immagine delle forbici nella guaina ritorna in *Primavera senza sole*, Napoli, Giannini, 1920, p. 93.

<sup>47</sup> Non è un caso che oggetti funzionali ricorrano con una certa frequenza nelle novelle della raccolta *Piccoli gorgi* dove l'effetto Verga è più evidente.

<sup>48</sup> Per esemplificare si vedano i riscontri testuali di *Alla deriva*, cit., p. 11; *La fatica di vivere*, cit., pp. 226 e 230; *Il pozzo e il professore*, in *Gente che passa*, cit., pp. 119-120; CV, pp. 102-103.

<sup>49</sup> Si veda F. Orlando, *op. cit.*, pp. 318-337 e ancora pp. 351-364.

<sup>50</sup> Ivi, p. 14.

<sup>51</sup> Si vedano F. Orlando, *op. cit.*, pp. 23-25 e pp. 146-150; G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 99 sgg..

<sup>52</sup> *Le scarpette*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 144.

<sup>53</sup> *Ciancianedda*, cit., p. 199.

campi semantici del logorio, dell'alterazione e della virtualità, tutti evidentemente attinenti al deterioramento ed alla morte. Forse che non sono proprio queste le caratteristiche della vita intima dei personaggi della Messina? Zitelle invecchiate anzitempo<sup>54</sup>, fanciulle impedita nella propria crescita affettiva e culturale – ed in questo senso i titoli oltre che le storie dei due romanzi *Un fiore che non fiorì* e *Primavera senza sole* sono emblematici –, malmaritate corrose nel corpo e nella mente<sup>55</sup>, in una parola tutta una galleria di *silhouettes* femminili che intrattengono, con la vita, un rapporto funereo. La cassapanca è dunque una bara.

E questi personaggi per così dire devitalizzati, come reagiscono agli oggetti nuovi e belli che possono invadere i loro spazi? Il più delle volte con il panico, con l'allarmata sensazione di una irreversibile perdita di punti di riferimento, di una sottrazione del noto, del familiare, in una parola della frantumazione della propria identità<sup>56</sup>. Ma può anche succedere, come avviene nella novella *Gli ospiti*, che i gingilli superflui ma nuovi e belli che zia Fifina – una «cutrettola» la definisce il narratore, in quanto capace di una scelta di vita libera e mobile<sup>57</sup> – porta con sé per abbellire la squallida camera riservatela nella casa del fratello – una casa in cui, per sua stessa affermazione, «la vecchiezza piglia avanti tempo, per contagio»<sup>58</sup> – seducano la nipote Lucia, perché segni tangibili dell'imprevisto, del disordine, dell'emancipazione di cui zia Fifina e suo marito sono gli affascinanti prototipi. A lei, a Lucia, una «marmotta», per adoperare le voci del bestiario allestito dalla Messina a connotare tipi e comportamenti<sup>59</sup>, manca il coraggio di evadere dalla dimora paterna, da una clausura tanto invasiva da estendersi anche agli oggetti, corrompendone le caratteristiche originarie. Infatti. Andando via senza riuscire a portare con sé la nipote, schiava dei divieti e degli umori paterni, zia Fifina le regala una delle sue «bazzecole» e Lucia, scrive la Messina, «collocò il piccolo portafiori sul marmo deserto del suo cassetto; e quel gingillo che in camera di zia Fifina pareva tanto grazioso, su quel mobile apparve sperduto, fuor di posto, come un bottone dorato su una mantellina»<sup>60</sup>.

Il brano si conclude con un paragone – «come un bottone dorato su una mantellina» – che, come è evidente, si basa sull'associazione di un oggetto d'arredamento ad un abito. Un'associazione prevedibile per un lettore abituale della Messina se, come si è detto, l'abbigliamento presenta sempre al suo apparire alcuni tratti peculiari dell'arredamento – il logorio, la desuetudine – e coopera all'immagine letteraria dell'antifunzionale qui

<sup>54</sup> Esempio prototipo di donna *unmarried* è Liberata di *Una giornata di sole*, in *Gente che passa*, cit., pp. 43-47.

<sup>55</sup> Pensiamo, per esempio, alla progressiva degenerazione psico-fisica di Catena, protagonista di *La Mèrica*, descritta alle pagine 130-137.

<sup>56</sup> «Claretta aveva sempre nuovi consigli da dare, modificazioni da proporre. Pettinò alla moda Caterina che guardandosi allo specchio quasi pianse dalla vergogna. Propose che si rinnovasse il parato della stanza da pranzo. Fece portare in soffitta un portacarte di velluto ricamato che da tanti anni piaceva a Demetrio. Volle cambiare la disposizione dei mobili, in salotto. Non le si poteva mai dire di no. In pochi mesi fratello e sorella avevano alterato le proprie abitudini, senza avvedersene. Non sapevano più risolversi a nulla, e ad ogni occasione dicevano: “– Aspettiamo Claretta. Vediamo che dice Claretta”», *Demetrio Carmine*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 250.

<sup>57</sup> *Gli ospiti*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 92.

<sup>58</sup> Ivi, p. 91.

<sup>59</sup> Ivi, p. 90.

<sup>60</sup> Ivi, p. 93.

allestita. Ma il paragone è peraltro uno stilema prediletto, largamente adoperato dalla Messina. La figura della similitudine, «fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità»<sup>61</sup>, abbonda nelle sue pagine quasi a scandire coerentemente, si direbbe, la messa in scena di quelle atmosfere inerti di cui sin qui si è parlato. Ma c'è di più.

Ad altissima frequenza i paragoni a cui la Messina fa ricorso per raccontare i punti di vista, le idee, i meccanismi percettivi dei propri personaggi, accostano individui ed oggetti domestici a riprova che gli interni, con tutto ciò che presuppongono e contengono, costituiscono senza dubbio la chiave di lettura più adatta a penetrare il senso della sua narrativa: «Tu non sai niente perché stai sempre chiusa in casa, come un fiore di cera sotto la campana»<sup>62</sup>; o ancora: «*Les femmes savantes* sono mobili di stucco falso»<sup>63</sup>; o, invertendo i termini, l'America è, per gli emigranti, «terra incantata che se li tirava come una malafemmina»<sup>64</sup>.

Resta da vedere in che modo la casa, in qualità di cronotopo, organizzi gli intrecci della Messina.

Ridotti ad una sintesi estrema, tanto il *plot* del romanzo *Alla deriva* quanto quello de *L'amore negato* sono descrivibili nella successione, sulle scene del racconto, di tre case e nei rapporti di opposizione e di conflitto che tra esse si stabiliscono. La storia d'amore tra Simonetta Montebello e Marcello Scalia si snoda, in effetti, attraverso tre macro-sequenze – innamoramento, matrimonio e suo fallimento – che coincidono perfettamente con gli *habitat* differenziati che ad esse fanno da sfondo. Villa Molly, ampia dimora dei Montebello, la modesta casa d'origine di Marcello e l'appartamento coniugale traducono negli spazi misurabili di un interno, rispettivamente, la città, il paese e la provincia che raccontano, in diacronia, il tempo delle emozioni, dell'idillio e dell'infelicità.

L'insuccesso del matrimonio, in gran parte imputabile alla diversa estrazione sociale dei due protagonisti, è in realtà annunciato sin dall'inizio, nella cura con cui il narratore accosta, per contrapporre, la descrizione dei fasti di Villa Molly e quella degli squallori e delle miserie della camera di Marcello, studente in trasferta<sup>65</sup>. Ma fin tanto che la prossemica testuale avvicina i personaggi negli spazi alternativi delle case nate, il fascino del lusso per l'uno e quello della semplicità per l'altra, funziona senza dubbio da collante; i problemi iniziano a sorgere sulla e nella casa coniugale allestita in una piccola città di provincia che sembra contenere quanto di negativo vi è tanto nella metropoli quanto nella campagna: «Non aveva ancora fatto esperienza della pettegola città di provincia,

<sup>61</sup> P.M.Bertinetto, "Come vi pare". *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, in AA. VV., *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica italiana*, a cura di F. Albano Leoni e M. R. Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, p. 160.

<sup>62</sup> *Primavera senza sole*, cit., p. 16.

<sup>63</sup> *Alla deriva*, cit., p. 22.

<sup>64</sup> *La Mèrica*, cit., p. 128.

<sup>65</sup> Riportiamo un brano che sintetizza la netta opposizione delle aree di appartenenza dei due protagonisti: «Rispetto alla esigua mesata che pagava, quella stanzetta senza luce elettrica e senza stufa, era una reggia. Ma se vi fosse entrata la signorina Montebello che corrugava la fronte a pena una piccola volgarità offendeva il suo buon gusto! la signorina Montebello che chiamava tutto "shocking"... Se la signorina Montebello avesse saputo che il Certosino aveva cenato con la tazza di tè russo e i delicati biscotti svizzeri ch'essa gli aveva offerto...», *Alla deriva*, cit., p. 11.

che raduna tutti i disagi morali di un villaggio e le ricercatezze materiali delle capitali»<sup>66</sup>. I progetti in contrasto di Simonetta e Marcello – lei sogna una “casa di bambola”, lui una dimora spartana<sup>67</sup> – finiscono, in concreto, per arredare un interno, per così dire, schizofrenico, distonico, in cui superfluo e necessario si confondono e sovrappongono ed in cui, soprattutto, l'intolleranza di lui verso la disposizione della moglie al lusso collide con gli imbarazzi di lei per le modestie che la circondano e che Simonetta tenta, con arte squisitamente femminile, di nascondere raffinandole<sup>68</sup>.

Se un romanzo dell'incomunicabilità – è questo, infatti, il tema dominante di *Alla deriva* – si esprime soprattutto nelle divergenze degli spazi, sono sempre questi a raccontare, ne *L'amore negato*, un dramma della solitudine. Anche qui tre grandi nuclei narrativi. In apertura, una famiglia allo sbando: un padre malato e costretto all'inazione, una madre provata, un figlio minorato, due sorelle, Miriam e Severa, diverse, l'una dai sogni modesti, dalle attese quasi inesistenti, l'altra impegnata con rabbia a sottrarsi al destino di “vinta” a cui la dispone, geneticamente, l'appartenenza ad una razza di perdenti. La camera data a pigione alla signorina Corinna, maestra di scuola, è il segno più appariscente, per dirla con Orlando, del «declassamento» della famiglia e, più sottilmente, della «perdita di dignità privata» che la promiscuità, la «contiguità indiscreta», comportano<sup>69</sup>. Contro tutto questo lotta Severa. La seconda macrosequenza coincide infatti con la lussuosa ristrutturazione dei piani superiori che Severa ha avuto in eredità dalla vecchia proprietaria e con l'ulteriore degrado del resto della famiglia, retrocesso nelle camere più buie e nascoste perché l'immagine pubblica di Severa, decisa a diventare una modista di fama, non subisca, dall'umiltà dei parenti, alcun offuscamento.

La bancarotta degli affari e degli affetti – Severa è abbandonata dalle facoltose clienti indignate dalla sua protervia e ama, non riamata, un suo giovane ragioniere – trasforma di segno il suo spazio vitale e l'ampiezza della sua abitazione, prima indizio di una personalità in espansione, diviene, drammaticamente, la traccia vistosa del totale smarrimento di sé – Severa sfiora la follia – e della sua irrisarcibile solitudine. L'epilogo della storia – il fallimento di ogni progetto di forzatura del «cerchio pesante e grigio» che «stringeva le anime della famiglia in mezzo alla quale viveva»<sup>70</sup> – è ancora una volta affidato alla simbologia degli interni. Mentre Severa infatti è costretta, per bisogno e per paura, a dare in affitto il piano superiore, la madre e Miriam, ormai sole dopo la morte

<sup>66</sup> Ivi, p. 72.

<sup>67</sup> «Ma se Simonetta accennava alla casa che li aspettava, coi mobili nuovi nuovi, egli esclamava corrugandosi: - Non avrai mai una casa come tu la immagini ... [...] - Sai come la sognavo io? Piccola. Piccola come una casa giapponese. Con pochi o punti mobili e molti fiori. Non sarà così la nostra casetta? - La tua casetta di sposa sarà proprio così, mia piccola musmè! - »; « - Se potessi - riprese Marcello -, se potessi, io mi fabbricherei una casa in campagna. Ma una vera casa. Non una villa. Rozza, semplice, comoda. Senza decorazioni. Senza neppure uno di quei mobili moderni che traballano se uno vi si appoggia forte! E poi un bell'orto grande, coi polli e i tacchini! Non altro lusso vorrei che quello dei libri. Una buona libreria. O meglio, una biblioteca», ivi, pp. 53-54 e 62.

<sup>68</sup> «Aveva preparato il Te con le paste fini. Abbassò le tende verdoline, regolando una discreta penombra. Dispose i fiori sui pochi mobili delle stanze. Marcello sarebbe rimasto sorpreso della bravura della sua mogliettina! Bisognava che Angelo Fiore non riportasse l'impressione di aver veduto una casa poverella», ivi, pp. 103-104.

<sup>69</sup> F. Orlando, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>70</sup> AN, p. 35.

del padre e di Pierino, abitano una piccola casa in periferia «linda, ariosa» dove è possibile concentrare gli affetti ed arginare i sogni e nella quale la presenza di Severa, un minaccioso potenziale eversivo, crea disagio ed imbarazzo<sup>71</sup>.

Giacomo Debenedetti, maestro nel leggere il sistema di simboli sottesi alla scrittura letteraria, ci ha insegnato che un'opera può contenere una serie di presagi, di «rivelazioni anticipate» della carriera di un autore<sup>72</sup>. Le scarse notizie sulla vita di Maria Messina si interrompono all'altezza della grave malattia che la colpì nel pieno della produttività: la sclerosi multipla. Sappiamo che scrivere fu, per Maria Messina, una «liberazione», lo strumento con cui dar voce alla «sua ribellione appassionata contro la condizione della donna in quell'epoca e in quell'ambiente», e dunque, anche contro la propria, personale condizione di «ragazza, condannata al ricamo e alle lezioni di pianoforte» in una «casa senza gioia»<sup>73</sup>.

La malattia le impedì, progressivamente, anche di scrivere, condannandola, tragicamente, alla paralisi e all'afasia, ad una sorte di funesta immobilità e di coazione a tacere che aveva già siglato, del tutto involontariamente, il destino fatale di tante sue maschere. Fu così che il silenzio forzato di Maria Messina comportò, per le spietate leggi del mercato letterario, il silenzio della critica su di lei. Ma le si farebbe torto se tutta l'*imagery* da lei allestita nelle novelle e nei romanzi venisse letta solo alla luce dei casi personali. Recuperata di recente all'interesse del pubblico, riscattata al dibattito letterario<sup>74</sup>, è giusto che ella rientri anche nei discorsi intorno alla storia delle idee e della cultura del primo Novecento italiano.

In una lettera a Verga del 13 luglio 1914, Maria Messina scriveva: «Mio padre è nato ad Alimèna: à molti, moltissimi parenti sparsi un po' per tutta la Sicilia. La famiglia di mia madre [...] era di Prizzi. La mia sicilianità s'è dunque alimentata nelle più profonde radici dell'animo mio: sicilianità di razza, di nascita e di sentimenti, di cui vado orgogliosa»<sup>75</sup>. Una sicilianità che però, in termini culturali, significava emarginazione, separatezza, lontananza geografica e culturale dagli spazi in cui si produceva e consumava letteratura. Firenze, Milano, Roma, l'Europa furono le tappe che concessero a Verga, Capuana, De Roberto e Pirandello, seppure correndo il rischio dello scacco e dell'agorafobia<sup>76</sup>, di

<sup>71</sup> Si vedano le pagine 125-130.

<sup>72</sup> E' quanto G. Debenedetti afferma, analizzando il romanzo *Una peccatrice* di G. Verga e ripercorrendo la storia delle sue edizioni, in *Presagi del Verga* (in *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, pp. 207-221).

<sup>73</sup> Si veda l'affettuosa *Introduzione* di Annie Messina a *Piccoli gorghi*, cit., pp. 11-15. E' oltremodo significativo che il pianoforte compaia negli scenari della Messina come simbolo di morte: «Presso il pianoforte chiuso, nero e lucido come una bara, c'era solo, in disparte, un invitato», *Rose rosse*, in *Gente che passa*, cit., p. 114.

<sup>74</sup> Numerose sono state nell'ultimo decennio le recensioni in Italia e all'estero ai testi della Messina ristampati dalla casa editrice Sellerio. A queste bisogna aggiungere il contributo di M. Maugeri Salerno, *Maria Messina*, in AA. VV., *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, pp. 219-230, il volume di M. Di Giovanna, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Napoli, Federico & Ardia, 1989 e di C. Barbarulli-L.Brandi, *I colori del silenzio: strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara, Tufani, 1996.

<sup>75</sup> G. Garra Agosta, *Un idillio letterario inedito verghiano. (Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga)*, Introduzione di C. Greco Lanza, Catania, Greco, 1979, p. 50.

<sup>76</sup> Di claustrofobia e agorafobia come esiti sintomatici del contraddittorio rapporto che Verga intrattenne con la città ed il continente parla G. Debenedetti in *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti* (Milano, Garzanti, 1976, pp. 154 sgg.).

provare ad evadere, non solo fisicamente, dall'isola e ad esorcizzare la diffidenza genetica verso ciò che c'era al di là del mare<sup>77</sup>.

Anche Maria Messina andò via, viaggiò; ma Ascoli Piceno, Arezzo e Napoli, dove in successione si stabilì con la propria famiglia, non erano certo le capitali «bacologiche», la «grand'aria» che Verga descriveva con entusiasmo all'amico Capuana<sup>78</sup>. Non già itinerari successivi verso la sprovincializzazione, gli spostamenti della Messina non furono che tristi traslochi di casa in casa, in una ossessiva, ripetitiva perlustrazione di una dimensione tutta interna di vita. Con i suoi compagni di cordata condivideva le origini e la passione per la scrittura, ma a lei, in quanto donna, erano interdette, come a tanti suoi personaggi, l'avventura e la mobilità.

L'immagine dell'isola – una miscela di solarità e di riparo, di pulsioni e contrazioni – adoperata da diverse prospettive critiche come la più congrua a rappresentare iconograficamente le forme narrative di alcuni autori siciliani tra Otto e Novecento, non è forse sufficiente per Maria Messina<sup>79</sup>. A sintetizzare con la forza di un emblema i suoi mondi narrativi soccorre certo con più pertinenza la figura cupa, contorta, paralizzante di un gorgo, evidentemente più consono, nei movimenti concentrici dei suoi vortici che peraltro non offrono alcuna via di fuga, a riprodurre la doppia chiusura a cui una scrittura siciliana e per di più al femminile era, senza scampo, destinata.

## MARIELLA MUSCARIELLO \*

\* Mariella Muscariello è ricercatrice di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia moderna "Salvatore Battaglia" dell'Università di Napoli Federico II.

Ha studiato il romanzo del Seicento (*La società del romanzo. Il romanzo spirituale barocco*, Palermo, Sellerio, 1979), la narrativa del secondo Ottocento (*Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989; altri saggi verghiani e interventi su Tarchetti e De Roberto), la scrittura femminile tra Otto e Novecento (saggi su Neera e Maria Messina e la cura dell'epistolario inedito di C. Ricci per il volume *Napoli habillé. Scenari della Napoli aristocratica nelle lettere di Carolina Ricci (1882-1883)*, Venosa, Osanna, 1997).

**(Questo saggio è pubblicato in questo sito per gentile concessione dell'autrice e dell'editore.)**

Fri, 10 Jul 2009 17:15:50

(Gentile Dott. Lo Iacono, mi scuso del notevole ritardo con cui Le scrivo, soprattutto a fronte della sollecitudine con la quale Lei mi ha inviato tutte le notizie sulla Fondazione in memoria di Maria Messina. Sono riuscita solo ora a contattare l'editore del mio volume **Anime sole**, che mi ha autorizzato a consentire un'eventuale pubblicazione on-line del mio contributo sulla scrittrice siciliana. Glielo allego, sperando di continuare ad avere notizie di questa Sua bella iniziativa. Cordiali saluti. Maria Muscariello)

<sup>77</sup> Si veda in merito A. L. de Castris, *I siciliani e la letteratura*, in AA. VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1975, pp. 307-340.

<sup>78</sup> Così Verga scriveva da Milano a Capuana il 13 marzo 1874: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermi di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che ti senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costà tu ti atrofizzi. Vedi che per essere nella capitale bacologica io me la cavo per bene», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 51-52.

<sup>79</sup> Si veda G. Macchia, *op. cit.*, pp. 21-26 e M. Muscariello, *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 181 sgg.