

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

diretta da
Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami,
Luca Curti, Piero Floriani, Claudio Giunta,
Marco Santagata, Mirko Tavoni

XVIII, 1
2015

EDIZIONI ETS



Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Direzione

Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami, Luca Curti,
Piero Floriani, Claudio Giunta, Marco Santagata, Mirko Tavoni

Comitato scientifico internazionale

Simone Albonico (Université de Lausanne),
Theodore J. Cachey, Jr (University of Notre Dame),
Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII), Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin),
María Hernández Esteban (Universidad Complutense de Madrid),
Manfred Hinz (Universität Passau), Dilwyn Knox (University College London),
Rita Marnoto (Universidade de Coimbra),
Domenico Pietropaolo (St Michael's College at the University of Toronto),
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III),
David Robey (University of Oxford), Piotr Salwa (Accademia Polacca di Roma),
Dirk Vanden Berghe (Vrije Universiteit Brussel), Kazuaki Ura (Università di Tokyo),
Jean-Claude Zancarini (École Normale Supérieure de Lyon)

Redazione

Luca D'Onghia, Vinicio Pacca, Marina Riccucci,
Chiara Tognarelli, Antonio Zollino

Revisione linguistica

Matthew Collins (Harvard University) - lingua inglese

Direttore responsabile

Pietro G. Beltrami

La «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» si avvale della consulenza di revisori anonimi per la valutazione degli articoli proposti per la pubblicazione. «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» is a peer reviewed journal.

Gli articoli possono essere proposti per la pubblicazione tramite il sito

riviste.edizioniets.com/nrli

periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 15 del 1998

abbonamento individuale: Italia € 48,00, estero € 60,00, pdf € 36,60

abbonamento istituzionale: Italia € 60,00, estero € 70,00, pdf € 60,00

bonifico bancario intestato a Edizioni ETS

Banca C.R. Firenze, Sede centrale, Corso Italia 2, Pisa

IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114

BIC/SWIFT CRFIIT3F

causale: abbonamento NRLI 2015

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

XVIII, 1
2015



Edizioni ETS

INDICE

SAGGI

- LUCA DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?* 11
- FEDERICO DI SANTO, *Tasso e la Cronaca di Guglielmo Di Tiro:
la materia storica nella Gerusalemme liberata* 69
- LUCA D'ONGHIA, *Sfortune filologiche di Giulio Cesare Croce* 137
- PAOLO GIOVANNETTI, *Le cornici di Mastro-don Gesualdo.
Un'analisi e una proposta teorica* 193

DISCUSSIONI

- FEDERICO BARICCI, *Studi folenghiani vecchi e nuovi. Sulla riedizione
di Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio e sul nuovo numero
dei «Quaderni folenghiani»* 233

PAOLO GIOVANNETTI

LE CORNICI DI *MASTRO-DON GESUALDO*
UN'ANALISI E UNA PROPOSTA TEORICA

RIASSUNTO. La tesi argomentata nel saggio è che la tecnica narrativa di *Mastro-don Gesualdo* non contraddice l'impersonalità dei *Malavoglia*. Nemmeno nella sua riflessione di poetica Verga denuncia alcuna vera discontinuità fra i due romanzi. Anzi, Verga irrobustirebbe quello che con Franz K. Stanzel possiamo chiamare *reflector mode*, un tipo di racconto personalizzato che costituisce la caratteristica fondante della sua ricerca verista. In particolare, uno dei *sub-frame* che agiscono in *Mastro-don Gesualdo* restituisce il lavoro percettivo di una sorta di soggetto-zero, molto simile a quello che 'parla' e 'vede' nel cinema.

PAROLE CHIAVE. Giovanni Verga; narratologia; Franz K. Stanzel; Ann Banfield; punto di vista narrativo.

TITLE. The Narrative Frames of *Mastro-don Gesualdo*: An Analysis and a Theoretical Proposal.

ABSTRACT. This essay argues that the narrative technique of *Mastro-don Gesualdo* is in harmony with the impersonal attributes of *I Malavoglia*, and that according to Verga's point of view these two novels are in perfect continuity. Moreover, Verga seems to align with what Franz K. Stanzel has referred to as the *reflector mode*, a kind of personalized narrative which is the fundamental characteristic of his veristic literary research. Specifically, one of the sub-frames operating in *Mastro-don Gesualdo* shows that a sort of subject-zero is at work, and that its 'voice' may be compared with the features of a cinematic narrator.

KEYWORDS. Giovanni Verga; Narratology; Franz K. Stanzel; Ann Banfield; Narrative figuralization.

CORRESPONDING AUTHOR. Paolo Giovannetti, Università IULM, via Carlo Bo 1, 20143, Milano, Italia. Email: paolo.giovannetti@iulm.it.

1.1. La ricezione critica di *Mastro-don Gesualdo* patisce una contraddizione curiosa, anche se – tutto sommato – piuttosto proficua, viste le questioni di portata teorica che vi sono implicate. Per un verso, l'architettura dell'opera, le sue manifestazioni stilistiche e tematiche, persino la sua verosimiglianza¹ sono apparse imperfette, difettose, soprattutto se messe in relazione alla

¹ La critica in questo senso più radicale è forse stata quella di VITTORIO SPINAZZOLA (*I silenzi di Mastro-don Gesualdo*, in ID., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977, pp. 255-96):

maggior compiutezza dei *Malavoglia*. Lo stesso travaglio compositivo, il passaggio nel giro di non molti mesi da un «romanzo didascalico»², di sedici capitoli, a una struttura più articolata, quasi zoliana, in quattro parti e ventun capitoli in totale, in cui il dialogato si arricchisce di numerosi interventi analitici (anche interni alle scene), spesso in grado di ridefinire i contenuti primari della storia: anche questo sudatissimo lavoro, dico, può essere considerato sintomo di un più generale difetto di ideazione, di uno *storyworld* tutto sommato incerto, non ben tratteggiato. D'altronde, come non dirsi meravigliati davanti alla disinvolta trasformazione di personaggi nodali (penso a Bianca Trao, soprattutto, ma anche a certi tratti del protagonista³) nel passaggio dalla prima alla seconda redazione? E come dimenticare che Verga presenta clamorose incertezze quanto alla cronologia interna – cioè alla fabula – che, a dirla tutta, nella prima parte è priva di vera coerenza⁴?

Per un altro verso, tuttavia, quegli stessi difetti si trasvalutano in virtù. Nel discorso critico premesso all'edizione di *Mastro-don Gesualdo* da lui curata, Giancarlo Mazzacurati ha ad esempio affermato che lo «sperimentalismo verghiano» raggiunge il suo «apice estremo» nei *Malavoglia*, mentre il romanzo del 1888-89 deve affrontare questioni del tutto nuove⁵. «Nel secondo tempo, si trattò [...] di trovare le formule adeguate [...] per accompagnare il 'progredire', la modificazione di stato, l'accelerazione delle forme, la disseminazione dei destini, il cambiamento di scene e di culture, lungo il percorso». Agirebbe ora, dichiara Mazzacurati, uno «sguardo parallelo che irride, attraverso una particolare selezione del linguaggio, la gran mascherata dei riti sociali», e che insieme «affonda giù nella psiche dei personaggi inseguendone i silenzi attraverso il monologo interiore». Questo tipo di istanza narrativa, a un tempo oggettiva e soggettiva, 'interna' ma non identificabile in un personaggio, viene definita – nei commenti al testo – il «narrante». Non si tratterebbe di un annullamento della posizione enunciativa – per così dire – dei *Malavoglia*, ma di un suo sviluppo, reso necessario dalle incrementate sfaccettature del mondo narrato.

che tra l'altro ha argomentato la scarsa verosimiglianza di un personaggio come Gesualdo, unico in tutto il romanzo – parrebbe – a non saper nulla della relazione fra Bianca Trao e Ninì Rubiera.

² La definizione è di CARLA RICCARDI, *Introduzione a GIOVANNI VERGA, Mastro-don Gesualdo*, ed. crit. a c. di CARLA RICCARDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1979, pp. XI-LXIII: XXVI.

³ Per qualche esempio, cfr. oltre le nn. 59 e 60.

⁴ Su tutta la questione, cfr. quanto scrive ROMANO LUPERINI, ricostruendo anche il conflitto delle interpretazioni che l'ha accompagnata, in *L'allegoria di Gesualdo*, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 161-80: 176-77.

⁵ GIANCARLO MAZZACURATI, *Introduzione a GIOVANNI VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889*, in appendice l'edizione 1888, a c. di GIANCARLO MAZZACURATI, Torino, Einaudi 1993² (1992¹), pp. XIII-XLII: XXI. Le citazioni successive, rispettivamente, alle pp. XXX e XXI; per la nozione di «narrante», vedi ad es. p. 26, n. alle rr. 28-29.

Sulla stessa linea di Mazzacurati, ma con una schematizzazione più decisa, si muovono gli interventi di Romano Luperini. La tesi di fondo da lui argomentata può essere sintetizzata da un passo del suo commento:

la struttura del romanzo è polifonica con l'intreccio di varie voci, fra cui, raramente, ma non eccezionalmente, anche quella dell'autore. In genere prevale tuttavia il punto di vista impersonale di un narratore culturalmente omogeneo ai personaggi e calato al loro interno, la cui ottica si alterna e si mescola di continuo alla loro⁶.

Decisiva – e congruente con questo disegno – è poi l'osservazione che coglie in *Mastro-don Gesualdo* un'impersonalità di tipo 'zoliano' e 'flaubertiano' operante *a parte subiecti*, cioè una ridotta percepibilità della voce narrante, in particolare nel corso dei dialoghi: in conformità a una procedura appunto più tradizionale che va distinta dall'enunciazione viceversa *a parte obiecti* caratteristica dei *Malavoglia*, dove – secondo Luperini (e ovviamente non solo secondo lui) – si manifesta una «narrazione 'delegata'»⁷ a carico del proverbiale coro anonimo di voci popolari.

Al di là delle questioni narratologiche, è chiaro che sia per Mazzacurati sia per Luperini il punto decisivo è la capacità di questo secondo Verga di restituire la ferocia delle relazioni borghesi, l'alienazione conseguente all'accumulazione capitalistica, la mercificazione dei rapporti sociali: e quindi di assecondare l'emergenza di una soggettività ormai separata, quella di Gesualdo, costretta ad agire in modo insieme individualistico e autodistruttivo. L'allegorismo di questo Verga, insomma, contro il simbolismo del Verga malavogliesco. Proprio la discontinuità dell'opera, i suoi *blanks* e le sue falle attestano la bontà del criticismo messo in campo.

In anni recenti, tale impostazione interpretativa sembra essersi generalizzata, ma con una crescente enfasi sul ruolo dell'autore-narratore. Ne sono prova sia la sintesi di Francesca Pilato e Luisella Mesiano⁸, sia un intervento di Giuseppe Lo Castro: il quale parla di un «narratore, che interviene a giudicare e, talvolta, a smascherare con ironia» ed è in grado di gestire oculatamente certi effetti prospettici, certi mutamenti di punto di vista che 'distanziano' i contenuti della storia⁹. E insomma si ha l'impressione che – al di là delle intenzioni di Mazzacurati (e dello stesso Luperini) – la diversità, l'alterità di *Mastro-don Gesualdo* sia stata estremizzata, quasi che nel romanzo fosse ricomparso un narratore autoriale, anche se dalla fisionomia inconsueta.

⁶ ROMANO LUPERINI, commento a GIOVANNI VERGA, *I vinti. Mastro-don Gesualdo*, a c. di ROMANO LUPERINI, Milano, Arnoldo Mondadori scuola 1992, p. 31.

⁷ ID., *L'allegoria di Gesualdo...*, p. 162.

⁸ FRANCESCA PILATO - LUISELLA MESIANO, *Verga*, Roma, Carocci 2011, p. 124: «l'autore [di *Mastro-don Gesualdo*] interviene spesso a commentare i fatti».

⁹ GIUSEPPE LO CASTRO, *Mastro-don Gesualdo o della modernità malata*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 79-94: 80.

1.2. Incombe del resto su tutta la questione un problema che è stato più volte esposto da Pierluigi Pellini¹⁰, e che almeno in parte inficia gli apprezzamenti (persino quelli dello stesso Pellini) nei confronti di *Mastro-don Gesualdo*. Vale a dire: la poetica verghiana, il programma in particolare dei *Vinti* qual è esposto nella prefazione ai *Malavoglia* rivelerebbe un'idea di stile allineata a una concezione classica, tradizionalistica. Verga crederebbe infatti che, mutando il tipo di mondo raccontato, debba mutare anche la forma dell'espressione; e questa idea – obietta Pellini – è un adattamento del vecchio principio dall'*adaequatio* stilistica: è una sopravvivenza dell'antica prassi della 'divisione degli stili', della *Stiltrennung* auerbachiana. Al contrario, Emile Zola concepiva la propria «impassibilità» come un metodo per definizione «sperimentale», scientifico, che si applicava indifferente a qualsiasi tipo di contesto sociale, a qualsiasi tipo di persona/personaggio e di realtà.

Da questo punto di vista, la frammentazione – la pluralità di approcci narrativi – praticata dal Verga 1889 sarebbe una conferma delle sue opzioni di poetica. Più complesso il mondo, più articolata, persino più disgregata la rappresentazione. E quindi i consensi che abbiamo appena esaminati darebbero ragione a un autore tuttavia affetto da una sorta di conservatorismo 'teorico'. Certo, che una poetica entri in conflitto con la prassi effettiva è cosa normale, e anzi spesso (o quasi sempre) necessaria. Il punto è che qui siamo di fronte a una valutazione (quella di Luperini e Mazzacurati, innanzi tutto) conforme a una poetica che viceversa deve – o dovrebbe – essere ritenuta arretrata rispetto alle più rigorose manifestazioni della prassi naturalista. Come è possibile tutto ciò? Si tratterebbe di una contraddizione; e fin troppo evidente. Ma è una contraddizione di Verga scrittore o della critica?

2.1. La risposta dovrebbe comportare, innanzi tutto, una dettagliata analisi delle intenzioni di Verga che vada al di là della peraltro nodale prefazione ai *Malavoglia*. L'impressione è che certe dichiarazioni epistolari siano state un po' trascurate, per lo meno quando hanno a che fare con temi di tecnica narrativa¹¹. Verga ha una lucida consapevolezza di quanto sta

¹⁰ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier 2010², pp. 128-35, e ID., *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 64-66.

¹¹ Un esempio. PELLINI, in *Naturalismo e verismo...*, pp. 47-50 commenta assai bene la proclamata ricerca verghiana di una *lontananza* 'metodologica' dai mondi della storia via via raccontati: e rileva che tuttavia è strano, anzi in qualche misura incoerente, che Verga al tempo stesso teorizzi una sorta di «immedesimazione romantica» nei fatti, da parte sia dello scrittore sia del lettore. La risposta a questa supposta imperfezione programmatica è fornita dal particolarissimo modo di raccontare verghiano, che viene ben illustrato dall'autore stesso nella famosa lettera a Capuana del 25 febbraio 1881: «[...] l'interesse [nei confronti dei *Malavoglia*] do-

realizzando, anche se prevedibilmente usa il lessico del suo tempo e soprattutto non ha alcuna intenzione di rendere sistematiche le proprie osservazioni. Il suo progetto di scrittura rivela una fisionomia unitaria; e i cambiamenti eventuali sono visti dall'autore come difetti di esecuzione – pur se voluti.

Ad esempio, nell'aprile 1890 dialogando con Guido Mazzoni che aveva acutamente recensito *Mastro-don Gesualdo*, Verga ammette una propria forma di incoerenza. In particolare, le colpe che si riconosce riguardano la resa dell'interiorità di Isabella. Ma è il caso di leggere il passo nella sua totalità, perché l'autore vi esprime sia la norma del proprio sistema sia la sua infrazione:

io credo che ogni soggetto e ogni azione siano suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e rappresentati sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*.

Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so, ed è per ciò assai lusinghiero che giudizio come il Suo penetri nelle intenzioni dello scrittore¹².

Insomma: come dirà in modo più esatto nell'intervista a Ugo Ojetti di quattro anni dopo, «per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una

veva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso [...], per darvi l'illusione completa della realtà» (cit. in ENRICO GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori riuniti 1979, pp. 77-78). Come si vede, la cosiddetta «immedesimazione» ha un preciso rilievo narratologico: il lettore deve sentirsi, funzionalmente (prima che emotivamente), personaggio fra i personaggi.

¹² La lettera è citata in GIOVANNI VERGA, *I grandi romanzi*, a c. di FERRUCCIO CECCO e CARLA RICCARDI, Milano, Mondadori 1972, pp. 777-78: 778.

parola esterna: esso deve essere *esternato*»¹³. L'interiorità si manifesta nei comportamenti, nelle azioni, nei dati visibili.

2.2. Fin qui, le idee dell'autore. Su un piano propriamente tecnico, le cose si complicano parecchio. Non è agevole distinguere fra i passi di *Mastro-don Gesualdo* in cui il «monologo narrato» (cioè l'indiretto libero di pensieri) e la «psiconarrazione» (cioè il racconto del pensiero da parte del narratore) sono frutto di un arbitrio del 'macchinista', cioè di un narratore tradizionale; e i passi che viceversa sono costruiti secondo il metodo naturalista, che Verga ha teorizzato con tanta – per lo meno apparente – chiarezza. Al primo polo, in definitiva, dovrebbe appartenere questo passo relativo ai sentimenti di Isabella, tratto dal terzo capitolo della terza parte¹⁴ (rr. 285-302):

quando fu sola, a un tratto, con un gesto disperato, si strappò la gorgierina che la soffocava, con un'onda di sangue al volto, un abbarbagliamento improvviso dinanzi agli occhi, una fitta, uno spasimo acuto che la fece vacillare, annaspando, fuori di sé.

Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo, quando tutti sarebbero stati a riposare, dopo mezzogiorno, e che alla casina non si moveva anima viva. La Madonna l'avrebbe aiutata: – La Madonna!... la Madonna!... – Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'acceca, che la faceva delirare: – Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... – Non sentiva le spine; non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui. Ansante, premendosi il petto colle mani, trasalendo a ogni passo, spiando il cammino con l'occhio ansioso.

Al secondo quest'altro, di non molte pagine successivo (da III, IV, rr. 95-109), in cui è narrato il modo in cui Gesualdo 'vede' Isabella:

Da quel giorno ci fu un casa del diavolo, mattina e sera. Don Gesualdo prese Isabella colle buone, colle cattive, per levarle dalla testa quella follia; ma essa l'aveva

¹³ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, pp. 61-71. Verga fa altresì una precisazione decisiva, relativa al lavoro psicologico che viene svolto anche da uno scrittore verista: «Inoltre osservi che noi altri detti, non so perché, *naturalisti*, facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: – Tizio fa o dice questo o quello –, io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminarmente e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*».

¹⁴ Tutte le citazioni da *Mastro-don Gesualdo* si intendono tratte dell'ed. crit. cit. a c. di RICCARDI.

sempre lì nella ruga sempre fissa fra le ciglia, nella faccia pallida, nelle labbra strette che non dicevano una parola, negli occhi grigi e ostinati dei Trao che dicevano invece – Sì, sì, a costo di morirne! – Non osava ribellarsi apertamente. Non si lagnava. Ci perdeva la giovinezza e la salute. Non mangiava più; ma non chinava il capo, testarda, una vera Trao, colla testa dura dei Motta per giunta. – Il pover'uomo era ridotto a farsi da sé l'esame di coscienza. – Dei genitori quella ragazza aveva preso i soli difetti. Ma l'amore alla roba no! Il giudizio di capire chi le voleva bene e chi le voleva male, il giudizio di badare ai suoi interessi, no! Non era neppure docile e ubbidiente come sua madre. Gli aveva guastata anche Bianca!

In entrambi i casi, lo scavo interiore è inquadrato da enunciati storici, passati remoti, che danno il la a un tipico racconto all'imperfetto, con centro deittico spostato su una terza persona. Segnale inequivocabile ne è l'indiretto libero: molto melodrammatico e quindi parlato quello di Isabella («Voleva vederlo [...]. La Madonna l'avrebbe aiutata»; che si può agevolmente trasformare in: «*Voglio vederlo [...]. La Madonna mi aiuterà»); interiore ma non meno agitato quello di Gesualdo («Dei genitori quella ragazza aveva solo preso i soli difetti [...]. Gli aveva guastata anche Bianca!» = «*Dei genitori questa ragazza ha solo preso i soli difetti [...]. Mi ha guastata anche Bianca!»). Ci sono inoltre da una parte e dall'altra passi psiconarrativi, che comunque appaiono solidali con gli indiretti liberi: Isabella «non sentiva i sassi del sentiero fuori mano»; Gesualdo «era ridotto a farsi da sé l'esame di coscienza». Come avremo modo di osservare meglio, entrambi i procedimenti sono il sintomo di una narrazione *reflector mode*, di quella particolare esecuzione della «situazione narrativa figurale» che costituisce la specificità del verismo verghiano¹⁵.

La sensazione in fondo è che – sul piano narrativo – il melodramma di Isabella sia enfatizzato e reso agli occhi di Verga trasgressivo dagli inserimenti di discorso diretto, dalle esclamazioni enfatiche («– Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... –»). Si noti che un discorso diretto è presente anche nel secondo passo: ma è il prodotto dell'attività percettiva di Gesualdo, che 'vede' i pensieri di Isabella e li pensa dentro di sé: il pensiero di un pensiero, dunque; e non la registrazione brutta, ad alta voce, di una passione.

Nel suo magistrale libro sul modo di raccontare l'attività mentale nella tradizione narrativa, Dorrit Cohn osserva che l'innesto di un discorso diretto all'interno di una sequenza in cui è attivo un monologo narrato (ripeto: un discorso indiretto libero) produce un effetto autoriale, cioè mette in

¹⁵ Su queste due nozioni il riferimento è a FRANZ KARL STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1979 e 1982; ed. aumentata, questa, su cui è condotta la trad. inglese, *A Theory of Narrative*, translated by CHARLOTTE GOEDSCHE, with a preface by PAUL HERNADI, Cambridge, Cambridge University Press 1984.

crisi la dominante figurale del racconto. Laddove il passaggio sempre da un monologo narrato a una psiconarrazione si installa saldamente entro una convenzione *reflector mode*¹⁶. Il primo principio potrebbe applicarsi, credo, al passo riguardante Isabella, sebbene il suo discorso diretto sia un soliloquio¹⁷; il secondo principio si applica con certezza all'interiorità di Gesualdo Motta: basti notare come l'enunciato sopra ricordato, «Il pover'uomo era ridotto a farsi da sé l'esame di coscienza», ricorra appunto (isolato dalle lineette) in un contesto di indiretto libero.

2.3. Il punto è questo, d'altronde: l'incrementata presenza, in *Mastrodon Gesualdo*, di parti narrative 'in presa diretta', le quali inevitabilmente – ripeto – fomentano l'impressione di autorialità, sembrerebbe chiedere l'attivazione da parte del lettore di un *frame* differente da quello dei *Malavoglia*. Un esempio tra i moltissimi possibili è il seguente, tratto da I, III (rr. 117-40), relativo al ricevimento in casa Sganci in occasione della festa patronale:

– La processione! la processione! – strillarono i ragazzi pigiati contro la ringhiera. Gli altri si spinsero innanzi; ma la processione ancora non spuntava. Il cavaliere Peperito, che si mangiava con gli occhi le gioie di donna Giuseppina Alòsi – degli occhi di lupo affamato sulla faccia magra, folta di barba turchinicia sino agli occhi – approfittò della confusione per soffiare nell'orecchio un'altra volta:

– Sembrate una giovinetta, donna Giuseppina! parola di cavaliere!

– Zitto, cattivo soggetto! – rispose la vedova. – Raccomandatevi piuttosto al santo Patrono che sta per arrivare.

– Sì, sì, se mi fa la grazia...

Dal seggiolone dove era rannicchiato il marchese Limòli sorse allora la vocetta fessa di lui:

– Servitevi, servitevi pure! Già son sordo, lo sapete.

Il barone Zacco, rosso come un peperone, rientrò dal balcone, senza curarsi del santo, sfogandosi col notaio Neri:

– Tutta opera del canonico Lupi!... Ora mi cacciano fra i piedi anche mastrodon Gesualdo per concorrere all'asta delle terre comunali!... Ma non me le toglieranno! dovessi vendere Fontanarossa, vedete! Delle terre che da quarant'anni sono nella mia famiglia!...

Tutt'a un tratto, sotto i balconi, la banda scoppiò in un passodoppio furibondo [...].

È operante in questi casi un meccanismo registico che caratterizza quanto

¹⁶ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978, p. 106.

¹⁷ D'altronde, MAZZACURATI, alle pp. 324-25 del suo commento, in relazione proprio a una pagina su Isabella di III, II, dichiara: «L'autore [...] si rifà [...] onnisciente e onnipresente all'indagine».

Ann Banfield chiama *narration*, per definizione opposta a *representation*¹⁸. L'implicazione coscienziale e percettiva dei personaggi viene lasciata in secondo piano, è subordinata alle azioni esterne. È nondimeno probabile che in questo e altri passi (come ha osservato da ultimo lo stesso Pellini¹⁹) il centro prospettico sia costituito dalla postazione del marchese Limòli, che infatti con ogni evidenza è 'responsabile' della descrizione del cavalier Peperito. È cioè Limòli a pensare/sentire che Peperito «**si sta mangiando con gli occhi le gioie di donna Giuseppina Alòsi – [con] degli occhi di lupo affamato sulla faccia magra [...]»*. Ma non c'è dubbio che la *consciousness* è incorniciata da «frasi oggettive»²⁰, dagli eventi singolativi al passato remoto: frasi indispensabili sì a tratteggiare il mondo finzionale di qualsiasi racconto, ma sbilanciate verso la costituzione di un'immagine di autorialità.

Questo tipo di interpretazione non deve però essere assolutizzato, come peraltro suggerisce l'esempio appena esaminato. Quasi tutti i luoghi in cui emerge con qualche evidenza l'autore-narratore possono essere letti anche in altra chiave. Ho scelto, per illustrare la situazione, quattro passi particolarmente problematici in cui una forma di soggettività appunto autoriale parrebbe affatto indiscutibile.

Uno dei più interessanti si incontra verso l'inizio del romanzo (I, II, rr. 321-31), e ha come oggetto la baronessa Rubiera che sta dialogando con Diego Trao (mie le sottolineature):

La baronessa ebbe paura di essersi lasciata andare troppo oltre. Nei suoi occhi, che fuggivano quelli lagrimosi del cugino, cominciò a balenare *la inquietudine del contadino che teme per la sua roba*.

– Cioè!... cioè!...

– Vostro figlio è tanto ricco!... Mia sorella no, invece!...

A quelle parole la cugina Rubiera tese le orecchie, *colla faccia a un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme a pezzo a pezzo colle loro mani*.

I riferimenti al retaggio contadino della nobildonna solo con molta difficoltà possono essere attribuiti alla sfera della coscienza di Diego. Tanto più che una simile scelta va esclusa di fronte alla notazione finale (da «maschera dei suoi progenitori» in poi). È però messa in opera, in questo caso –

¹⁸ ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne, Routledge & Kegan Paul 1982, in particolare pp. 141-80.

¹⁹ PELLINI, *Verga...*, p. 134.

²⁰ JANYCE M. WIEBE, *References in Narrative Text*, in *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, ed. by JUDITH F. DUCHAN *et al.*, Linsdale, Lawrence Erlbaum Associates 1995, pp. 263-86.

per usare le parole di Nicola Merola –, «una interpretazione esplicitamente coincidente con l'orizzonte culturale positivista del pubblico»²¹; vale a dire, è offerto un commento dei fatti che almeno potenzialmente collude con la visione del mondo più diffusa presso i lettori che Verga sente a sé vicini. Il passo, interpretato in questo modo, appare assai meno soggettivo, meno 'esegetico': davanti ai comportamenti della Rubiera, in altre parole, non si possono non fare certe osservazioni.

Nessuna spiegazione è tuttavia evocabile (secondo esempio) per ciò che accade in III, IV (rr. 542-54), quando Ciolla dichiara di aver visto – ma solo dall'esterno – una lettera di Isabella inviata a Corradino La Gurna (corsivi miei):

Ciolla che vide passare dalla piazza la lettiga si mise a gridare:

– Gli sposi! Ecco la lettiga degli sposi che partono! – Poi andò a confidare di porta in porta, al Caffè, nella spezieria di Bomma:

– È partita anche una lettera per don Corradino La Gurna... Sicuro! Una lettera per fuori regno. Me l'ha fatta vedere il postino in segretezza. Non so che dicesse; ma non mi parve scrittura della Cirmena. Avrei pagato qualche cosa per vedere che c'era scritto...

La lettera diceva tante belle cose, per mandare giù la pillola, lei e il cuginetto che si disperava e penava lontano.

«Addio! addio! Se ti ricordi di me [...]».

Verga aggiunge la didascalia 'onnisciente' nel volume dell'89, avendo precedentemente scelto di non introdurre la lettera²². Si tratta di una specie di errore? Qualcosa del genere, del resto, ammette l'autore stesso nel dialogo epistolare già ricordato con Guido Mazzoni. Questi, nella sua recensione, aveva giudicato il finale del passo seguente – terzo esempio – alla stregua di un'intrusione dello scrittore (II, IV, rr. 566-73):

Più tardi, come si seppe in paese della grossa somma che don Gesualdo aveva anticipata al barone Rubiera, tutti gli davano del matto, e dicevano che ci avrebbe persi i denari. Egli rispondeva con quel sorriso tutto suo:

– State tranquilli. Non li perdo i denari. Il barone è un galantuomo... e il tempo è più galantuomo di lui.

Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi!

Come il lettore dei *Malavoglia* sa benissimo, qui in realtà cogliamo in

²¹ NICOLA MEROLA, [Introduzione] a GIOVANNI VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, introduzione e note di NICOLA MEROLA, Milano, Garzanti 1987, pp. VII-LXXXIII: LXV.

²² GIOVANNI VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, ed. crit. a c. di CARLA RICCARDI, Palermo-Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993, cap. XII, rr. 200 sgg. Traggio da qui tutte le citazioni dall'edizione 1888 del romanzo.

azione la coralità del paese, in cui tutti pensavano/sapevano: «Dice bene il proverbio» ecc. Verga, davanti all'obiezione di Mazzoni, protesta sì, ma riconosce anche il proprio (per lo meno possibile) eccesso di confidenza con la materia:

– Per dirgliene una: è proprio la voce del popolo che sentenzia: Dice il proverbio ecc. – come sembravami esprimere chiaramente l'intonazione della pagina intera. *Mea culpa!*²³

Potremmo affermare, in via provvisoria, che in III, IV la 'svista' di Verga consiste nel ricorso a una focalizzazione e a una voce molto vicini a quelli del 'coro' (forse persino a quelli del protagonista: la parola «cuginetto» è del lessico mentale di Gesualdo²⁴), ma in contraddizione con la possibilità materiale, da parte della collettività stessa e del singolo, di conoscere i contenuti della lettera. Ne discende l'effetto – da Verga, ne sono sicuro, tuttavia non voluto – di un intervento ironico da parte di un narratore onnisciente.

D'altronde, anche chi – come Romano Luperini – ha maggiormente insistito sull'azione dell'autorialità nel romanzo del 1889 ha fatto fatica a esibire passi del tutto convincenti²⁵. Uno dei più perspicui – quarta e ultima esemplificazione – è forse il seguente, relativo al matrimonio di Gesualdo (siamo in I, VII, rr. 99-108, corsivo mio):

Salivano a braccetto. Don Gesualdo con una spilla luccicante nel bel mezzo del cravattono di raso, le scarpe lucide, il vestito coi bottoni dorati, il sorriso delle nozze sulla faccia rasa di fresco; soltanto il bavero di velluto, troppo alto, che gli dava noia. Lei che sembrava più giovane e graziosa in quel vestito candido e spumante, colle braccia nude, un po' di petto nudo, il profilo angoloso dei Trao *ingentilito dalla pettinatura allora in moda*, i capelli arricciati alle tempie e fermati a sommo del capo dal pettine alto di tartaruga: una cosa che fece schioccare la lingua al canonico [...].

Solo un narratore che racconta dopo gli eventi (rinunciando alla loro restituzione *in actu*) può commentare la «moda» caratteristica di un tempo passato. È però certo che a 'vedere' qui è anche il Limòli, e la frase in corsivo può essere interpretata come la trasposizione di un apprezzamento del vecchio libertino (il quale sa che cosa «oggi [è] in moda»). Inoltre, non è

²³ La lettera è in VERGA, *I grandi romanzi...*, pp. 836-37.

²⁴ Il lessema era stato usato una sola volta, al femminile, in III, II, r. 271, per caratterizzare i primi sospetti del protagonista.

²⁵ Ad esempio in IV, V, rr. 458-59, in un passo in cui Gesualdo è raccontato così (corsivi miei): «Non si lamentava neppure; non diceva nulla, *da villano malizioso*, per non sprecare il fiato», è chiaro che agisce una specie di *communis opinio* nei confronti di Gesualdo: in casa del duca di Leyra lo si vede, tutti lo vedono in questo modo (come capiremo meglio di lì a poche pagine, dopo la morte del protagonista). Cfr. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo...*, p. 170.

possibile affermare – come fa Luperini – che qualcosa del genere «nei *Malavoglia* sarebbe stato impensabile»²⁶. Nel cap. XI del romanzo del 1881 (rr. 303-7; corsivi miei), infatti, leggiamo lo stesso tipo di – vera o presunta che sia – parallessi narrativa:

Mentre padron 'Ntoni tornava a casa coi nipoti, e vide l'uscio socchiuso, e il lume dalle imposte, si mise le mani nei capelli. Maruzza era già coricata, con certi occhi, che visti così nel buio, a quell'ora, sembravano vuoti come se la morte se li avesse succhiati, e le labbra nere al pari del carbone. *In quel tempo non andavano intorno nè medico nè speziale dopo il tramonto [...]*²⁷.

Del resto, e appunto: l'impersonalità verghiana non ha mai implicato forme di rigidità tecnica tali da escludere infrazioni, locali, anche parecchio evidenti. Ne prenderemo atto, entro un quadro teorico più sistematico, nel paragrafo conclusivo.

Non c'è alcun dubbio – comunque – che un problema preme e non può essere eluso: nel suo complesso, un romanzo come *Mastro-don Gesualdo* produce un'impressione di autorialità molto maggiore rispetto ai *Malavoglia*, anche se è difficile spiegare *esattamente* quali siano le questioni di stile narrativo da considerare. L'inseguimento di prove puntuali produce più dubbi che certezze; e pertanto è da credere che l'unico modo per affrontare adeguatamente la questione sia assumere un punto di vista narratologico-tipologico più generale, e verificare la sua congruenza rispetto all'opera.

3.1. Come mi è capitato di fare in un saggio sui *Malavoglia*²⁸, la proposta di metodo e insieme teorica che avanzo consiste nell'invito a leggere *Mastro-don Gesualdo* attraverso un *frame* (e relativi, indispensabili *sub-frame*) di tipo «figurale»²⁹. Di «situazione narrativa figurale» ha parlato Franz Karl Stanzel nei suoi contributi narratologici culminanti nel volume *Theorie des*

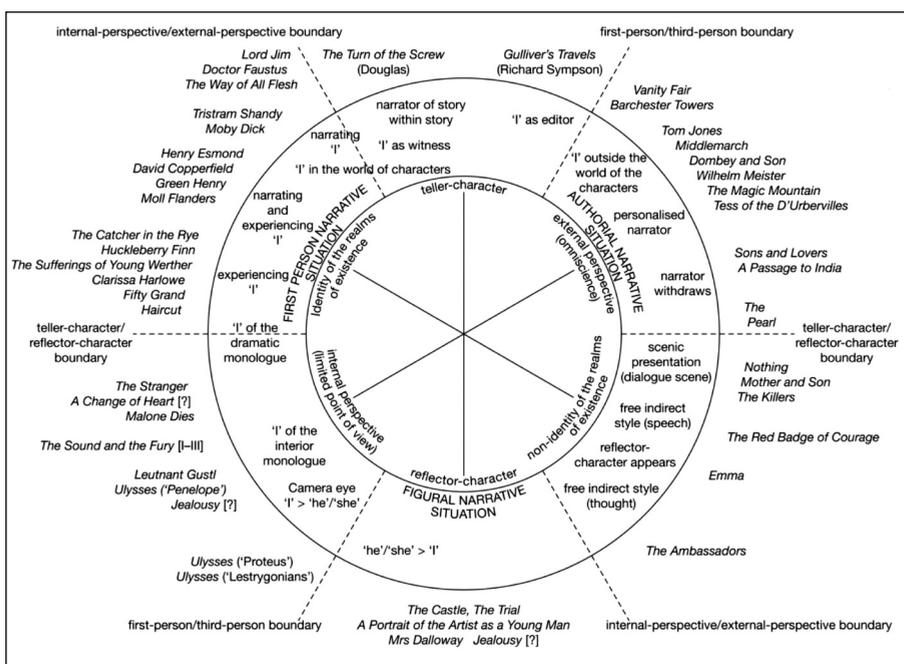
²⁶ Ivi, p. 162.

²⁷ Cito da GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, ed. crit. a c. di FERRUCCIO CECCO, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

²⁸ PAOLO GIOVANNETTI, *I Malavoglia come romanzo figuralizzato*, in corso di pubblicazione in «Allegoria»; una traduzione inglese è intanto uscita in «Enthymema», IX (2013), <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3599>>. Un importante lavoro che si muove in una direzione non lontana dalla mia è la monografia di ALESSIO BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012.

²⁹ Dove «figurale» e «figurizzazione» corrispondono al tedesco *personal* e *Personalisierung*, passati attraverso l'inglese *figural* e *figuralization*: e certo sarebbe meglio tradurli con «personale» e «personalizzazione». In italiano, «figuralità» si riferisce a tutt'altro – com'è noto –, né evoca l'idea di 'personaggio'. Vero è che l'uso odierno francese di «figuralisation» nella stessa accezione, può forse legittimarci a conservare un'etichetta in effetti ambigua. Cfr. SYLVIE PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Colin 2009.

Erzählens nel 1979-82 (la seconda edizione presenta alcuni aggiustamenti significativi), reso noto sul piano internazionale dalla traduzione inglese del 1984³⁰. La memorabilità della sua proposta si lega anche alla resa spaziale della teoria mediante un «cerchio tipologico», che qui riproduciamo:



La concezione di figuralità proposta da Stanzel e poi ribadita dai suoi allievi Monika Fludernik e Christoph Bode (anche se con molte sfumature) esalta modi narrativi coscienziali e interiorizzanti a dominante individuale. Si darebbe cioè figuralizzazione nel momento in cui un centro prospettico personalizzato (un soggetto isolato) filtra gli eventi esterni veicolando l'impressione di un'esistenza che si svolge sotto i nostri occhi. Questo particolarissimo tipo di romanzo in terza persona, oltre tutto caratterizzato, almeno agli inizi, dall'uso di tempi verbali passati (il «preterito epico», vale dire, di Käte Hamburger³¹), sarebbe cioè in grado di assecondare un *frame* 'esperienziale' di cui è protagonista il personaggio *uti singulus*. I modelli tenuti presenti da Stanzel sono in questo senso inequivocabili: *De-dalus* di Joyce, *Castello* e *Processo* di Kafka, *La morte di Virgilio* di Broch,

³⁰ STANZEL, *Theorie des Erzählens*, e *A Theory of Narrative*, entrambi citati qui sopra alla n. 15.

³¹ KÄTE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett 1957.

La gelosia di Robbe-Grillet (anche se in modo dubitativo) testimoniano di questa sorta di riduzionismo. Non solo: l'attività interiore in gioco è sempre consapevole, e si manifesta – prevedibilmente – nel monologo interiore e nel flusso di coscienza.

Stanzel aveva cominciato a elaborare la sua posizione sotto l'influsso della *Theory of Literature* (segnatamente il cap. 18) di Wellek e Warren, a loro volta fortemente allettati dalle idee jamesiane di Percy Lubbock, da questi esposte in *The Craft of Fiction*. Qui, tuttavia, il 'monologismo' di Stanzel non era ancora attivo, o per lo meno non lo era in maniera così evidente. Ad esempio, in uno dei passi in cui il nuovo metodo viene illustrato quasi sistematicamente, si legge, a proposito di *Ali della colomba* di James:

Chi è che racconta? L'autore un po', è vero, dal momento che i personaggi all'inizio devono essere descritti, collocati, portati sulla scena. Ma dopo? Denshot, Kate, Milly, Susan Stringham, ognuno a turno *sembra* prendere in mano la storia e fornire il punto di vista, e quando ce n'è assolutamente bisogno lo fanno davvero; offrono lo specchio per la scena che si può vedere intorno a loro, le altezze alpine, le vie di Londra, i palazzi veneziani. Ma tutto questo è incidentale; non danno alcuna testimonianza del procedere del racconto. Essi, lo fanno, e non solo con le parole che dicono, ma anche e molto di più col dramma silenzioso che procede perpetuamente dentro di loro. Non descrivono, né recensiscono, né riassumono questo dramma, né lo fa l'autore. È rappresentato davanti a noi, vediamo il suo movimento reale³².

Non si può parlare, beninteso, di una narrazione corale (i personaggi rendono figurale il racconto «a turno» – come abbiamo visto), ma certo era ben presente a Lubbock, *via* James, l'idea che il focus prospettico attraverso il quale il mondo della storia prende forma non è necessariamente condizionato da un solo personaggio.

D'altronde, che una specie di soggettivismo irrelato sia una costante dell'interpretazione *mainstream* del pensiero di Stanzel è dimostrato dalla sintesi che della situazione narrativa figurale ha proposto il già ricordato Christoph Bode nel volume che in inglese reca il titolo *The Novel. An Introduction*³³. Bode, infatti, propone di allargare 'a sinistra' l'arco di circonferenza pertinente alla «personale Erzählsituation»: annettendogli l'ambito del flusso di coscienza e del racconto in prima persona privo di un *teller-character*, cioè di una voce narrante capace di mettere ordine nei fatti rappresentati³⁴.

³² PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, London, J. Cape 1921, trad. it. *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni 2000, p. 129.

³³ CHRISTOPH BODE, *The Novel. An Introduction* [2005], Malden-Oxford, Wiley-Blackwell 2011, cap. 6.

³⁴ Nel sistema stanzeliano è in effetti possibile concepire – poniamo – il Meursault dello *Straniero* di Camus quale espressione pressoché immediata di un «experiencing self» in assenza di ogni altra mediazione narrativa – come appunto se non vi fosse un narratore.

3.2. Il discorso deve svolgersi proprio su questo piano. La mia proposta si muove nella direzione diametralmente opposta a quella di Bode. È cioè necessario rivedere i confini ‘a destra’ della situazione narrativa figurale. Più esattamente, si tratta di integrare con decisione al sistema personalizzante quella che Ann Banfield ha chiamato «non-reflective consciousness»³⁵, e che tradizionalmente viene denominata «percezione indiretta libera». Una delle caratteristiche evidentissime di questo tipo di rappresentazione è valorizzare l’interdipendenza delle soggettività messe in scena, innescando una sorta di racconto collettivo. Spazio e tempo prendono forma attraverso l’*interplay* dei personaggi, l’intreccio di ciò che essi ‘sentono’ (anche non consapevolmente) costituire il loro *milieu*, il cronotopo che abitano.

Anche questo tipo di racconto, dominato da un *experiencing* non meno soggettivo ma al tempo stesso più materialistico, deve essere considerato figurale. Sono i corpi, le voci-corpo dei caratteri a sostenere il racconto, a permetterne l’esistenza. Si tratta di una forma sostanzialmente *speakerless*, *narratorless*, dal momento che il centro deittico gravita su identità terze, appunto i personaggi, e l’intervento di una voce di raccordo si limita all’enunciazione di frasi «oggettive» (quasi sempre al passato remoto). Nessuna vera soggettività in prima persona: i protagonisti che modulano i contenuti narrativi – per dirla con Banfield – appartengono alla categoria non dell’«I» bensì del «Self»; sono soggettività spostate, collocate su un piano temporale incompatibile con quello della comunicazione ordinaria (e, aggiunto io, incompatibile con le forme del romanzo tradizionale). Prendiamo a esempio un passo dei *Malavoglia*, tratto dal cap. X (rr. 519-41), e seguiamo ciò che consegue da un discorso ad alta voce della Zuppidda, condotto in indiretto legato, poi trascorrente – di fatto – in indiretto libero:

La Zuppidda saltò su tutte le furie all’udire quello che le mandava a dire suor Mariangela con don Giammaria, e si mise sul ballatoio a gridare che lei non ne voleva roba [...] ma ella se lo teneva nelle ciabatte, il sigillo della confessione, quando ci andava di mezzo la sua Barbara, – e ne disse tanti e tanti degli impropri, che la Longa e la cugina Anna dovettero chiudere la porta perché non udissero le ragazze; e mastro Turi suo marito, onde non restare indietro, sbraitava anche lui: – Se mi toccano la coda mi fanno fare qualche sproposito, benedetto Dio! Io non ho paura di don Michele, e di massaro Filippo, e di tutta la ciurma della Santuzza!

– State zitto! gli dava sulla voce comare Venera; non avete inteso che massaro Filippo non c’entra più colla Santuzza?

Gli altri invece continuavano a dire che la Santuzza ci aveva massaro Filippo per aiutarla a dire le orazioni, l’aveva visto Piedipapera. – Bravo! Massaro Filippo ha bisogno d’aiuto anche lui! ripeteva Pizzuto. Non l’avete visto che è venuto a pregare e strapregare don Michele per aiutarlo?

³⁵ BANFIELD, *Unspeakable Sentences...*, cap. 5, pp. 183-223.

Nella spezieria don Franco chiamava la gente apposta per schiamazzare sull'avventura.

È tutto sommato agevole cogliervi un diramarsi di azioni e percezioni quasi in parallelo:

1. «la Longa e la cugina Anna dovettero chiudere la porta perché non udissero le ragazze» (rr. 529-30);
2. «mastro Turi suo [della Zuppida] marito, onde non restare indietro, sbraitava anche lui» (rr. 530-31);
3. «– State zitto! gli [a mastro Turi] dava sulla voce comare Venera» (r. 534);
4. «Gli altri invece continuavano a dire che [...]» (r. 536);
5. «Nella spezieria don Franco chiamava la gente apposta per schiamazzare sull'avventura» (rr. 541-42).

E così via. Si noti che la traccia principale di questa sensibilità collettiva è l'imperfetto: segnale caratteristico, per dirla con Bally, di una «véritable transposition de l'objectif dans le subjectif»³⁶. L'imperfetto – di tipo per lo più «descrittivo» – denuncia in particolare il fatto che l'evento raccontato è 'visto', 'sentito', 'colto', dai presenti, dai personaggi coinvolti nella rappresentazione.

3.3. Se ora torniamo a *Mastro-don Gesualdo*, notiamo agevolmente che modalità di questo genere continuano a essere attive, anche se in una dimensione meno corale. Si osservi intanto come l'entrata in scena di un personaggio possa essere resa con l'imperfetto e non con il passato remoto (che ci aspetteremmo), proprio per restituire la coscienza «non riflessiva» che accompagna l'evento. Siamo in I, III (rr. 88-98; corsivo mio):

Il marchese Limòli la colse a volo mentre s'allontanava, fermandola pel vestito: – Cugina, cugina, levatemi una curiosità: cosa state almanaccando con mastro-don Gesualdo?

– Me l'aspettavo... cattiva lingua!... – borbottò la Sganci; e lo piantò lì, senza dargli retta, che se la rideva fra le gengive nude, sprofondato nel seggiolone, come una mummia maliziosa.

Entrava in quel punto il notaro Neri, piccolo, calvo, rotondo, una vera trottole, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guida di una carrucola.

Che questo tipo di metodologia sia ancora quella fondamentale, lo di-

³⁶ CHARLES BALLY, *Le style indirect libre en français moderne*, «Germanisch-Romanische Monatschrift», IV (1912), pp. 549-56, 597-606: 603.

mostra poi la ricorrenza del «principio dello zio Charles» (che Stanzel chiama *Ansteckung*, ‘contagio’³⁷), vale a dire il fatto che il lessico della cosiddetta voce narrante assimili parole appartenenti al linguaggio dei personaggi. Nel corso dell’‘idillio della Canziria’ in I, IV Gesualdo si nomina come «padrone»; e «padrone» è la parola in uso nelle didascalie e nelle parti raccontate, oltre che – com’è ovvio – nelle battute di Diodata (rr. 530-64; corsivi miei):

– Ci hai lavorato, anche tu, nella roba del tuo *padrone!*... Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!...

[...]

Ma il *padrone* ci si divertiva [...]

Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento, allo scherzo del *padrone* [...].

Il *padrone* stette un momento a guardarla così, sorridendo anch’esso, e le diede un altro scapaccione affettuoso.

Tacque un altro po’ ancora, e poi soggiunse: – Sei una buona ragazza!... buona e fedele! vigilante sugli interessi del *padrone*, sei stata sempre...

– Il *padrone* mi ha dato il pane, – [...].

La vera novità sembra consistere proprio in quanto abbiamo già osservato. L’investimento percettivo, all’imperfetto, di spazi e tempi è ora meno largamente condiviso rispetto ai *Malavoglia*. Il dialogo, la situazione dell’incontro, anch’essa quasi per definizione duale³⁸, sono i contesti in cui l’interazione fra soggetti e ambiente appare meglio rappresentata.

Non solo: il dialogo può contrarsi ulteriormente, senza vere discontinuità, e divenire monologo. Il culmine del processo – come tutti sanno –, anche in termini di sviluppo del *sjuzet*, si ha nel capitolo conclusivo, quando Gesualdo resta solo con se stesso e non può fare altro che mettere a fuoco la propria vita, nonché le proprie superstiti relazioni – prima del suo sfiguramento finale, *post mortem*.

Laddove le scene o sequenze collettive allargate, così presenti nell’opera (che anzi ne costituiscono una delle caratteristiche più notevoli), attuano temporalizzazioni e spazializzazioni diverse da quelle dei *Malavoglia* e dei dialoghi ristretti di *Mastro-don Gesualdo*. Ma di questo parleremo nel quarto paragrafo.

Utilizzando alcuni preziosi suggerimenti di Alan Palmer³⁹ potremmo dire che, fra 1881 e 1888-89, il *continuity-consciousness frame* messo in opera da Verga (la cornice cioè della «mente finzionale» collettiva, sopraindivi-

³⁷ STANZEL, *Theorie des Erzählens...*, pp. 248-50 (*A Theory of Narrative...*, pp. 192-93).

³⁸ ROMANO LUPERINI, *Gli incontri di Gesualdo*, in ID., *Verga moderno...*, pp. 58-68.

³⁹ ALAN PALMER, *Social Minds in the Novel*, Columbus, The Ohio University Press 2010.

duale, che si impone nei due romanzi) trascorre dalla condizione delle «large intermental minds» a quella degli «intermental encounters». Meglio: i luoghi del romanzo in cui è prevalente la tecnica dell'indiretto libero e, soprattutto, della percezione indiretta libera privilegiano le convergenze intermentali nella forma di dialoghi e incontri, in opposizione alle campiture corali tipiche del mondo di Aci-Trezza. Una 'mente di Vizzini' esiste, senza dubbio, ma la sua definizione coinvolge solo marginalmente le modalità che erano state caratteristiche – poniamo – dell'incipit del terzo capitolo dei *Malavoglia*.

3.4. D'altronde, va ribadito che, quanto a costruzione continuata⁴⁰ di un paradigma mentale, l'obiettivo principale di Verga è il pieno compimento del mondo – della coscienza – di Gesualdo.

L'imitazione di un'esperienza personale, solipsistica, attraverso le procedure (che abbiamo già esaminate) del monologo narrato, è il legame più evidente tra Verga e la nascente tradizione del modernismo; ma va altresì ricordato che *I Malavoglia* si erano chiusi con un episodio di messa a fuoco della realtà intorno a un singolo mondo interiore. Dico del 'lungo addio' ad Aci-Trezza da parte di 'Ntoni. Che un romanzo da tutti i critici descritto come corale avesse avuto bisogno di un explicit (scritto sulle bozze di stampa) individualizzante e conforme a un tipo di *reflector mode* 'canonico', pressoché perfetto, è una specie di 'gancio' che apre a *Mastro-don Gesualdo*. Non è un'anomalia, ma il segnale inequivocabile di un metodo che già nel 1881 era più sfaccettato di quanto non si sia disposti a credere.

Tanto più utile, da questo punto di vista, sarà prendere in considerazione un'importante trasformazione introdotta da Verga nel passaggio dal primo al secondo *Mastro-don Gesualdo*, in relazione proprio alla messa in scena di un personaggio solitario. Mi riferisco all'inizio dell'ultimo capitolo. Il mutamento di rappresentazione che Verga qui realizza potrebbe persino lasciare perplessi, poiché il testo trascorre da una situazione tipicamente scenica – il resoconto del primo ingresso di Gesualdo nel palazzo palermitano del duca di Leyra – a una specie di sommario analitico, vale a dire un racconto iterativo che si innesta sull'evento singolativo iniziale (XVI, rr. 1-19, da un lato; IV, V, rr. 1-25 dall'altro):

⁴⁰ Utilizzo di nuovo il concetto che PALMER definisce «continuing-consciousness frame» (ivi, p. 10 e *passim*): vale a dire l'idea che nel corso di un'opera narrativa l'atto di lettura generi una 'totalità coscienziale' relativa a ogni personaggio o gruppo di personaggi.

Allorché giunse al palazzo dei Leyra non lo lasciavano entrare quasi, poiché egli non osava dire alla prima che era il padre della signora duchessa a quel bell'uomo con tanto di barba, vestito assai meglio di lui, che lo squadrava da capo a piedi, e guardava torvo le macchie di fango che lasciava sui larghi scalinii di marmo.

– C'è il tappeto per pulirsi le scarpe! – gli gridò dietro.

Pocia dei servitori impettiti nella livrea, se lo passarono di mano in mano per le anticamere immense, senza degnarsi di rivolgergli un'occhiata o una parola, fino a una stanzetta che gli parve a prima vista l'altarino di una Madonna.

Isabella si alzò di scatto, fra un gruppo di signore che egli intravvide come una visione di sete e di velluti dinanzi agli occhi abbagliati. Poscia gli aprì le braccia commossa anche lei, balbettando:

– Papà!... Papà mio!...

Il genero si vide all'ora di pranzo, cortese, un po' freddamente alla sua maniera, vestito come se dovesse uscire a far qualche visita. L'avevano fatto ripulire e vestire e anche lui, prima di scendere a tavola, cogli stivali lucidi e stretti, e il panciotto ricamato che gli tormentava di nuovo le viscere. Poi quelle credenze alte e scintillanti come altari [...].

Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola. Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi – sin dallo scalone di marmo – e il portiere, un pezzo grosso addirittura, con tanto di barba e di soprabitone, vi squadrava dall'alto al basso, accigliato, se per disgrazia avevate una faccia che non lo persuadesse, e vi gridava dietro dal suo gabbione: – C'è lo stoino per pulirsi le scarpe! – Un esercito di mangiapane, staffieri e camerieri, che sbadigliavano a bocca chiusa, camminavano in punta di piedi, e vi servivano senza dire una parola o fare un passo di più, con tanta degnazione da farvene passar la voglia. Ogni cosa regolata a suon di campanello, con un cerimoniale di messa cantata – per avere un bicchier d'acqua, o per entrare nelle stanze della figliuola. Lo stesso duca, all'ora di pranzo, si vestiva come se andasse a nozze.

Il povero don Gesualdo, nei primi giorni, s'era fatto animo per contentare la figliuola, e s'era messo in gala anche lui per venire a tavola, legato e impastoiato, con un ronzio nelle orecchie, le mani esitanti, l'occhio inquieto, le fauci strette da tutto quell'apparato, dal cameriere che gli contava i bocconi dietro le spalle, e di cui ogni momento vedevasi il guanto di cotone allungarsi a tradimento e togliervi la roba dinanzi. L'intimidiva pure la cravatta bianca del genero, le credenze alte e scintillanti come altari [...].

Potrebbe insomma essere ritenuta più coraggiosa la prima forma, che almeno nelle righe iniziali pratica una prospettiva straniante, suggerisce bene lo spaesamento di un sé dislocato («*quel* bell'uomo con tanto di barba, vestito assai meglio di *lui*»). Ma Verga qui cerca appunto meno una narrazione

‘drammatica’ che una rappresentazione. Di fatto rovesciando le norme tradizionali del racconto classico, nel 1889 il ‘primo piano’ è garantito dal dispiegarsi dall’azione conoscitiva del soggetto coinvolto, e lo ‘sfondo’ è offerto dagli eventi singolativi, dai fatti puntuali. Verga vuole analizzare un comportamento distribuito nel tempo, e si avvale di isolate circostanze storiche quasi per esemplificare quello che il flusso di attività coscienziale ha già mostrato.

4.1. Questo problema va però affrontato con strumenti adeguati. È possibile affermare che una simile carenza di eventi unici (ed è una carenza anche ricercata, come abbiamo appena visto: il rilievo è decisivo) sia un limite strutturale della tecnica narrativa verghiana. I tanti episodi iterativi, ‘detti’ da una voce popolareggiante, così caratteristici del Verga verista, comunicano un’impressione di ordine e di regia, non meno di quanto non facciano le didascalie all’oristo che regolano i dialoghi. Analizzando fenomeni di questo genere, appunto in relazione a un racconto in cui è trasposto un ‘noi’ piuttosto che un ‘io’, Monika Fludernik ha parlato di «typicalized evocation of a group psychology», ovvero di «typicalized story-internal opinions»⁴¹. Vale dire, riprendendo le idee di Stanzel, secondo cui è impossibile una figurizzazione alla terza persona plurale⁴², la studiosa ha giudicato passi di questo genere come prodotti di un «narratore autoriale» che tipicizza, sunteggia l’attività mentale di un gruppo di persone (o anche una sola, se del caso). Non ci sarebbe una rappresentazione impersonale, bensì uno schizzo, una macchietta – un bozzetto appunto –, attraverso il quale una voce narrante particolarmente abile riproduce con pochi tratti il modo di pensare e di parlare di un gruppo o di un singolo. Ad esempio, nel capitolo I dei *Malavoglia* (rr. 178-88):

Intanto l’annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l’anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico *della Locca*, o qualchedun altro. Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett’anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. ‘L’uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia’. Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo.

⁴¹ MONIKA FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London-New York, Routledge 1993, p. 391; e EAD., *Towards a ‘Natural’ Narratology*, London-New York, Routledge 1996, p. 182.

⁴² STANZEL, *A Theory of Narrative...*, p. 162.

Sono enunciati – normalissimi in Verga, anche nelle novelle – straordinariamente ambigui: dietro la sintesi temporale (cfr. «annata») che suggerisce un interesse collettivo collocato entro una durata, emerge una prospettiva più circoscritta; e qui a percepire è anche la famiglia Malavoglia. La finestra aperta sui fatti particolari si inserisce in una cornice generale, quella del paese. Ma, soprattutto: non siamo di fronte allo svolgersi di un avvenimento, bensì alla restituzione di alcune situazioni ‘*typicalized*’, caratterizzanti una condizione di crisi, un disagio economico, ecc.

In *Mastro-don Gesualdo* ci sono pagine in cui il *résumé* di un intero percorso storico, di un’intera fase della vita di un personaggio ha un rilievo fin troppo visibile, anche in termini di ampiezza. Da III, I (rr. 80-105):

Don Gesualdo non guardò a spesa per far stare contenta Isabellina in collegio: dolci, libri colle figure, immagini di santi, noci col bambino Gesù di cera dentro, un presepio del Bongiovanni che pigliava un’intera tavola: tutto ciò che avevano le figlie dei primi signori, la sua figliuola l’aveva; e i meglio bocconi, le primizie che offriva il paese, le ciriegie e le albicocche venute apposta da lontano. Le altre ragazzette guardavano con tanto d’occhi, e soffocavano dei sospiri grossi così. La minore delle Zacco, e le Mëndola di seconda mano, le quali dovevano contentarsi delle cipolle e delle olive nere che passava il convento a merenda, si rifacevano parlando delle ricchezze che possedevano a casa e nei loro poderi. Quelle che non avevano né casa né poderi, tiravano in ballo il parentado nobile, il Capitano Giustiziere ch’era fratello della mamma, la zia baronessa che aveva il cacciatore colle penne, i cugini del babbo che possedevano cinque feudi l’uno attaccato all’altro, nello stato di Caltagirone. Ogni festa, ogni Capo d’anno, come la piccola Isabella riceveva altri regali più costosi, un crocifisso d’argento, un rosario coi gloriapatri d’oro, un libro da messa rilegato in tartaruga per imparare a leggere, nascevano altre guerricciuole, altri dispettucci, delle alleanze fatte e disfatte a seconda di un dolce e di un’immagine data o rifiutata. Si vedevano degli occhietti già lucenti d’alterigia e di gelosia, dei visetti accesi, dei piagnistei, che andavano poi a sfogarsi nell’orecchio delle mamme, in parlatorio.

Il fatto è notevole perché sono introdotti eventi che esulano dalla conoscenza diretta di Gesualdo e che vengono presentati in maniera – ripeto – tipizzata, oltre che focalizzata in modo ambiguamente collettivo («Si vedevano degli occhietti [...]»).

Dunque, per l’ennesima volta: il concetto *passe-partout* del narratore autoriale sembrerebbe attagliarsi alla perfezione.

Per provare a vederci più chiaro, propongo due passi che hanno in comune l’‘ascolto’, da parte di Gesualdo, di parole pronunciate da un altro personaggio. Rispettivamente, da II, II, rr. 291-305; III, II, rr. 438-53:

1.
 - E tu chi sei?
 - Nardo, il manovale, quello che ci lasciò la gamba sul ponte. Non mi riconosciete più, vossignoria? Donna Bianca mi ha mandato a svegliare di notte.

E narrava com'era arrivata la Compagnia d'Arme, all'improvviso, a quattr'ore di notte. Il Capitano e altri Compagni d'Arme erano in casa di don Gesualdo. Lassù, verso il Castello, vedevansi luccicare dei lumi; c'era pure una lanterna appesa dinanzi alla porta dello stallatico, al Poggio, e dei soldati che strigliavano. Più in là, nelle vicinanze della Piazza Grande, si udivano di tanto in tanto delle voci: un mormorio confuso, dei passi che risuonavano nella notte, dei cani che abbaivano per tutto il paese.

Don Gesualdo si fermò a riflettere: – Dove andiamo, vossignoria? – chiese Nardo.

2.

Il messo ch'era venuto a chiamarlo dalla Salonia l'aspettava in cima al sentiero, insieme a mastro Nardo che tirava la mula zoppicando. Come lo vide da lontano si mise a gridare:

– Spicciatevi, vossignoria. Se arriviamo tardi, per disgrazia, la colpa è tutta mia.

Cammin facendo raccontava cose da far drizzare i capelli in testa. A Marineo avevano assassinato un viandante che andava ronzando attorno all'abbeveratoio, nell'ora calda, lacero, scalzo, bianco di polvere, acceso in volto, con l'occhio bieco, cercando di farla in barba ai cristiani che stavano a guardia da lontano, sospettosi. A Callari s'era trovato un cadavere dietro una siepe, gonfio come un otre: l'aveva scoperto il puzzo. La sera, dovunque, si vedevano dei fuochi d'artificio, una pioggia di razzi, tale e quale la notte di San Lorenzo, Dio liberi! Una donna incinta, che s'era lasciata aiutare da uno sconosciuto, mentre portava un carico di legna al Trimmillito, era morta la stessa notte all'improvviso, senza neanche dire – Cristo aiutami – colla pancia piena di fichi d'India.

– Vostro padre l'ha voluto lui stesso il colera, sissignore.

Eliminiamo i sintagmi che incorniciano il cuore dei due passi. Per intenderci, rileggiamo le parti che cominciano in questo modo:

1. «Il Capitano e altri Compagni d'Arme erano in casa di don Gesualdo [...]»;

2. «A Marineo avevano assassinato un viandante che andava ronzando attorno all'abbeveratoio [...]»;

Entrambi sono indiretti liberi, anche se con diversi gradi di mimesi del parlato. Ma decisivo è che il punto di vista di Gesualdo abbia come proprio oggetto non tanto un discorso diretto, bensì un enunciato narrativo (la *narration* di Banfield). Non si tratta della resa di un discorso vivo, bensì del resoconto di un resoconto, della «rappresentazione» di una prima sintesi degli eventi: una stilizzazione di ciò che Gesualdo ha 'davvero' colto.

Dunque: siamo davanti all'ascolto di un racconto, ai riflessi soggettivi di un gesto narrativo. La narrazione nel suo complesso si costituisce come un'azione di secondo grado. E tutti peraltro sanno che il Verga detto verista era partito proprio da qui, nel suo percorso anche di poetica. La prima

autodefinizione pubblica della fase sperimentale della sua opera, cioè la prefazione all'*Amante di Gramigna*, dichiara che «l'abbozzo di un racconto» proposto al pubblico «Io [...] lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare» (corsivi miei). Il testo a venire è resoconto di un ascolto verbalizzato, imitazione di un'imitazione: tanto è vero che subito Verga in qualche modo si corregge, dichiarando che il suo interlocutore, Salvatore Farina, potrebbe «preferire di trovarsi faccia a faccia col fatto nudo e schietto».

La rappresentazione, anche libera, di qualcosa che è stato ascoltato e che passa attraverso un'esperienza, un'istanza enunciativa personalizzata, è uno degli interessi primari di Verga⁴³, come del resto sa ogni lettore di *Eva e Tigre reale*.

Nel suo *Unspeakable Sentences* Ann Banfield cita estesamente un passo di Valentin Vološinov (ma, com'è noto, questo è il pensiero di Bachtin), in cui sono riassunte le opinioni di Étienne Lorck, studioso ricordato soprattutto per aver coniato il sintagma *erlebte Rede*. Nella traduzione italiana più accreditata, questa pagina suona così:

Per esempio, Faust recita sulla scena il suo monologo: '*Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei... durchaus studiert mit beissem Bemühen...*'. Quello che l'eroe enuncia in prima persona l'ascoltatore lo esperisce in terza: '*Faust hat nun, ach, Philosophie...*'. E questa trasposizione, che si compie nelle profondità della stessa esperienza che percepisce, avvicina stilisticamente il discorso esperito al racconto.

Se ora l'ascoltatore volesse trasmettere a un altro, a un terzo, il discorso di Faust da lui ascoltato e esperito, egli lo riporterebbe letteralmente in forma diretta: '*Habe nun, ach! Philosophie...*', oppure in forma indiretta: '*Faust sagt, dass er leidet...*', oppure ancora: '*Er hat leider...*'. Se egli stesso volesse per se stesso richiamare nella sua anima la viva impressione della scena esperita; egli ricorderebbe: '*Faust hat nun, ach! Philosophie...*' – oppure, visto che si parla di impressioni passate: '*Faust hatte nun, ach!...*'.

E dunque, il discorso indiretto libero è, per Lorck, una forma della raffigurazione diretta dell'esperienza del discorso altrui, della viva impressione da esso ricevuta: pertanto esso mal si addice alla trasmissione del discorso a un altro, ad un terzo. In una simile trasmissione si perde infatti il carattere di comunicazione e sembra che la persona parli con se stessa o abbia le allucinazioni. Dunque è chiaro perché nella lingua parlata essa non sia usata e serva solo ai fini della raffigurazione artistica, dove il suo significato stilistico è enorme⁴⁴.

⁴³ MAZZACURATI, *Introduzione...* (pp. XIX e XXIV rispettivamente), aveva del resto parlato, a proposito dei *Malavoglia*, di «ricezione dell'ascolto di un altro», e di un «narratore-ventriloquo».

⁴⁴ VALENTIN N. VOLOŠINOV - MICHAEL M. BACHTIN, *Marxismus i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrad, Priboj 1929, trad. it. *Marxismo e*

In definitiva, secondo Lorck il discorso indiretto libero è un'esperienza interiore, mediante la quale il soggetto narrante rivive l'avvenuto «ascolto» di certe parole altrui, riformulandole in forma obliqua, per lo più al passato. A noi pochissimo importa affrontare l'idea, ripresa da Banfield e da lei sviluppata fino alle estreme conseguenze, secondo la quale in enunciati del genere scompare del tutto la comunicazione: quasi che fossimo messi di fronte a una strategia autoriflessiva che costringe il lettore a 'entrare' nel testo, invece di invitarlo a una sua decodificazione.

La cosa che ci interessa è che secondo Banfield esiste una specie di corrispettivo logico al *Self* da lei teorizzato, vale a dire al soggetto trasposto in terza persona. E cioè: così come, nel sistema della rappresentazione di pensieri e parole, l'«I» diventa «Self», allo stesso modo l'«Addressee» (il destinatario) si trasforma in un «Hearer» (un ascoltatore). È un concetto decisamente paradossale: perché è come se Banfield pensasse a un tu 'in terza persona'⁴⁵.

Per chiarezza, un esperimento piuttosto convincente può essere realizzato utilizzando un esempio verghiano. Nella raccolta di novelle *Vagabondaggio* figura *Un processo*, in cui – eccezionalmente nel Verga non teatrale – c'è una lunga tirata in discorso diretto, con forti tracce dell'italiano dell'uso medio, che oltre tutto veicola un racconto autonomo. Leggiamone una parte; si tenga conto che a parlare è la Malerba, una prostituta *au grand coeur*, la quale testimonia a un processo:

Avevo conosciuto quel poveretto ch'è morto prima di quest'altro cristiano, molto tempo prima, prima ancora che si maritasse. Allora mi chiamavano *la Mora dei Canali*, Rosario Testa faceva il fruttaiuolo, lì alla pescheria. Era un libertino, buon'anima. Le lavandaie dei canali, le serve che venivano a far la spesa, con quella sua galanteria di far regali, se le pigliava tutte. Ma per me specialmente ci aveva il debole, ché una volta alla festa dell'Ognina gli ruppero la testa per via di un marinaio ubriaco che mi voleva. Poi seppi che si maritava e mutava vita. Né visto né salutato. Io mi misi con Malannata, ch'erano i giorni del colera⁴⁶.

Ripetendo lo schema di Vološinov, potremmo immaginare che un letterato verista presente al processo in mezzo al pubblico, e destinatario dunque delle parole della Malerba, 'raccontasse' la storia in questo modo:

filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio, a c. di AUGUSTO PONZIO, Lecce, Manni 1999, pp. 280-81. Mi sono permesso un paio di interventi: l'inserimento dei puntini di sospensione nelle citazioni in tedesco, e la sostituzione, verso la fine del passo, di «è chiaro che» con «è chiaro perché».

⁴⁵ BANFIELD, *Unspeakable Sentences...*, pp. 122-33, dove è trattato il complesso argomento delle «domande a eco», che fonda linguisticamente lo spostamento deittico in questione.

⁴⁶ GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note di CARLA RICCARDI, Milano, Mondadori 1979, p. 513.

[Una persona presente in tribunale *udi* che] *La Malerba aveva conosciuto quel poveretto ch'era morto prima di quell'altro cristiano, molto tempo prima, prima ancora che si maritasse. Allora la chiamavano *la Mora dei Canali*, Rosario Testa faceva il fruttaiuolo, lì alla pescheria. Era un libertino, buon'anima. Le lavandaie dei canali, le serve che venivano a far la spesa, con quella sua galanteria di far regali, se le pigliava tutte. Ma per lei specialmente ci aveva il debole, ché una volta alla festa dell'Ognina gli ruppero la testa per via di un marinaio ubriaco che la voleva. Poi la Malerba seppe che si maritava e mutava vita. Né visto né salutato. Lei si mise con Malannata, ch'erano i giorni del colèra.

Il tu si aliena, dunque: diventa una sorta di personaggio-zero, di figura virtuale, nella cui prospettiva i fatti sono filtrati, modificati: spazializzati e temporalizzati.

È insomma da credere che una parte almeno degli enunciati caratteristici della produzione verista di Verga debba essere letta come il riflesso di un ascolto implicito. Un destinatario cancellato (qualcuno che in certi casi potremmo chiamare 'l'autore') ha sentito raccontare una storia e ce ne fa conoscere i riflessi attraverso la 'sua' percezione. La differenza fondamentale – evidentemente – è: (1.) fra quel tipo di enunciato (l'inizio di *Rosso Malpelo* o dei *Malavoglia*) in cui è inequivocabile che il filtro prospettico, il tu dislocato, è una collettività che conosce una certa storia essendosela sentita raccontare 'da sempre'⁴⁷; e (2.) il tipo di enunciato più personalizzato, individualizzato, al limite interiorizzato, come quello sopra visto, tratto da III, I. Nel primo caso una sorta di implicazione sociale, persino antropologica, rende necessaria un'esecuzione di questo genere:

[A Trezza tutti avevano sentito raccontare – tutti sapevano – che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati [...].

Nel secondo caso, l'ascoltatore risulta più sfuggente, anche perché la tecnica verghiana è tutt'altro che uniforme proprio nella rappresentazione dei sé altri attraverso cui la storia è attivata⁴⁸.

[Qualcuno (?) ha sentito raccontare, dallo stesso Gesualdo, che] Don Gesualdo non guardò a spesa per far stare contenta Isabellina in collegio [...]. [Testimoni diversi dicevano che] Le altre ragazzette guardavano con tanto d'occhi, e soffocavano dei sospiri grossi così. La minore delle Zacco [...].

⁴⁷ Ne è traccia l'uso di espressioni come «La gente diceva» e simili verso la fine dei *Malavoglia*, quando il testo rende conto delle dicerie ostili alla famiglia Toscano.

⁴⁸ Questo peraltro spiegherebbe una prolessi presente nel racconto trasposto di cui è protagonista Gesualdo. In III, II, rr. 75-76, la frase «Non sapeva di quell'altro dispiacere che doveva procurargli la figliuola, il pover'uomo!» di fatto corrisponde a un enunciato esclamativo pronunciato da Gesualdo stesso che si racconta («*Non sapevo di quell'altro dispiacere che doveva procurarmi la mia figliuola, ahimè!»), filtrata attraverso un ascoltatore.

Ancora più chiaramente: dobbiamo pensare al primo enunciato tratto da *Mastro-don Gesualdo* come l'ascolto di:

*Io, Gesualdo Motta, non guardai a spese per [...].

Mentre per il secondo enunciato varrebbe davvero un movente collettivo:

*Noi tutti sapevamo/vedevamo che le altre ragazzette [...].

Ovviamente, il punto è capire meglio in che cosa consista questo differente riferimento deittico, questa ulteriore istanza sopraindividuale molto astratta, che però non coincide con una collettività riconoscibile.

4.2. L'ultima affermazione deve essere argomentata, perché l'esempio appena visto offre scarsissimi appigli alla comprensione del fenomeno. Ribadiamo, intanto, il dato centrale: quelli che abbiamo appena esaminati sono esempi tratti dalle parti di *Mastro-don Gesualdo* che sembrano essere narreate; la 'personalizzazione' in questi casi discende dal fatto che al centro del discorso è stato messo non il racconto in sé ma l'ascolto di un racconto.

D'altronde, il *frame* cognitivo che dobbiamo mettere in atto quando cominciamo a leggere il romanzo è diverso, per la semplice ragione che qui non c'è nemmeno l'apparenza di una narrazione (rr. 1-27):

Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udi un rovinio, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:

– Terremoto! San Gregorio Magno!

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campane dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanio generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.

– No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista!

Gli uomini accorrevano vociando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano.

Non siamo lontani dal modo di realizzare il *reflector mode* più caratteri-

stico di Verga, quello legato alla percezione indiretta libera. Già il primo imperfetto evoca l'azione di un focus senziente, per cui il lettore è tenuto a chiedersi: chi sente suonare le campane? qual è il centro deittico che guida la rappresentazione degli eventi? Tra l'altro, l'effetto descrittivo è ribadito anche da un paio di sostantivi in *-ìo* («rovinìo», r. 4, «scampanìo», r. 19), che con il loro suffisso intensivo-frequentativo ribadiscono l'aspettualità caratteristica degli imperfetti. L'impressione è che sotto i nostri occhi 'qualcuno' stia assistendo a un evento, e che la rappresentazione ci attiri al suo interno, ci induca a viverla con quel 'qualcuno' (tali, come abbiamo visto⁴⁹, erano le ambizioni 'cognitiviste' dello stesso Verga); ma è impossibile dire chi sia il *Self* protagonista. L'unica eccezione sembrerebbe anzi confermare il quadro generale: il dettaglio del suono della campana che «parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta» mostra come il *foyer* prospettico sia collocato altrove.

Prima di elaborare ulteriori ipotesi, è il caso di fare una veloce osservazione filologica e di proporre un esempio. È ben noto che la forma iniziale del romanzo quale Verga progetta a partire dal 1882, con le sue caratteristiche di *Bildung* lievemente picaresca, privilegia la focalizzazione – interna – sul protagonista. L'autore in una certa fase si è aperto a un monologismo non troppo lontano dalle maniere del modernismo internazionale. Quello che forse è meno noto, per la marginalità anche ecdotica del reperto, è che in un momento della stesura del romanzo difficile da collocare con precisione nel tempo *Mastro-don Gesualdo* doveva cominciare in questo modo:

Il don, a mastro Gesualdo Camilleri, detto Pelacani, glielo appiccicò la baronessa Sganci, col fargli sposare sua nipote, donna Marina Trao. Erano vicini di casa con donna Marina: le finestre sul vicoletto che si spiavano a vicenda, sebbene nella bicocca dei Trao ci fosse poco da vedere: tanto di stemma sul balcone e le imposte senza vetri. Però a Gesualdo non gli sarebbe passato neppure pel capo che quella ragazza povera come Giobbe, e più superba di una regina sarebbe uscita dal suo portone smantellato per entrare nella casa dei Pelacani, che aveva il soffitto di canne, è vero, ma era così piena di grazia di Dio, che Gesualdo dormiva collo schioppo accanto al crocifisso, per timore dei ladri.

Una notte il suo garzone, che s'era alzato per medicare la mula, corse a svegliarlo all'improvviso, dicendogli che in casa dei Trao c'era gente.

Era verso gli ultimi di marzo; la terra ancora molle di tre giorni di pioggia, e il paese che dormiva della grossa, poiché nei seminati ci si affondava sino a mezza gamba. I cani, al tramenìo, s'erano messi ad abbaiare; ma il palazzo, dirimpetto, sembrava tranquillo, colle imposte sbarrate alla meglio, e dove mancavano, i vani neri delle finestre, dalle quali non udivasi alcun rumore nella casa.

Gesualdo stette ancora un po' in attesa [...] ⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. qui sopra la n. 11.

⁵⁰ VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1888..., p. 340.

Si tratta – in quanto a contenuti della ‘storia’ – della stessa sequenza su cui si aprirà il romanzo nel 1888 e, con non molte varianti, nel 1889⁵¹. Fatti e luoghi sono evidentemente gli stessi; la diversità sta nel modo di raccontare. L’attacco presenta il cosiddetto narratore popolare (cioè, nella mia prospettiva, è la rappresentazione di un racconto ascoltato), ma poi la pagina non fa altro che assecondare il punto di vista del protagonista: di modo che la stessa delineazione spaziale dei luoghi è condizionata dal fatto che il palazzo Trao è dirimpetto alla casa di colui che in questa fase della composizione si chiama Gesualdo Camilleri.

Ora, a me sembra che la decisione di passare da un incipit o comunque, genericamente, da una scelta testuale di questo genere⁵² all’incipit che conosciamo, abbia un’importanza decisiva. Mai Verga aveva praticato, contemporaneamente, due strategie:

1. rappresentare un centro deittico singolo – l’azione cognitiva di un ‘personaggio’ – che spazializzi e temporalizzi una sequenza;
2. produrre un effetto di totalità, se non di coralità.

In parole povere: questo non è il resoconto di un racconto udito (né tanto meno una descrizione), perché sotto i nostri occhi si svolgono eventi anche frenetici; ma non è nemmeno l’orchestrazione di una percezione indiretta libera collettiva, perché sentiamo che il testo comunica l’esperienza di una sola ‘persona’ implicata, trasformata in *Self*.

4.3. Ma di quale *Self* si tratta? L’esperienza in atto cui assistiamo quale tipo di centro deittico veicola? La risposta è difficilissima, anche per la semplice ragione che, allo stato puro, questo tipo di fenomeno non è così frequente nel *Mastro-don Gesualdo*; più esattamente, compare in concorrenza con altri artifici, altri *frame* rappresentativi. Se ad esempio prendessimo in esame certe scene di massa (come per esempio l’attacco di IV, IV, l’inizio cioè della rivolta del ’48), coglieremmo con facilità la mescolanza della solita percezione indiretta libera con una visione interna di differente natura: che non è onnisciente (in quanto molto parziale, molto localizzata), ma non è davvero corale, dal momento che risulta estranea a un focolaio di interesse riconoscibile.

Un esempio di grandissimo fascino e straordinaria ambiguità è rappresentato dalla morte di Nunzio Motta. Siamo in III, III (rr. 57-88):

⁵¹ Significativo è il passaggio, alla r. 4 dell’89, da un oggettivo «corse un fragore spaventoso» (rr. 3-4 dell’88) a un prospettivizzato «s’udi un rovinò».

⁵² Dal punto di vista filologico, non siamo infatti certi che quella pagina sia stata davvero l’incipit del romanzo.

Giunse la sera e passò la notte a quel modo. Mastro Nunzio nell'ombra stava zitto e immobile, come un pezzo di legno; soltanto ogni volta che gli facevano inghiottire a forza la medicina, gemeva, sputava, e lamentavasi ch'era amara come il veleno, ch'era morto, che non vedevano l'ora di levarselo dinanzi. Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più. – Poteva essere mezzanotte, sebbene nessuno s'arrischiasse ad aprire la finestra per guardar le stelle. – Speranza ogni tanto s'accostava al malato in punta di piedi, lo toccava, lo chiamava adagio adagio; ma lui zitto. Poi tornava a discorrere sottovoce col marito che aspettava tranquillamente, accoccolato sullo scalino, dormicchiando. Gesualdo stava seduto dall'altra parte col mento fra le mani. In fondo allo stanzone si udiva il russare di Santo. I nipoti erano già partiti colla roba, insieme agli altri inquilini e un gatto abbandonato s'aggirava miagolando per la fattoria, come un'anima di Purgatorio: una cosa che tutti alzavano il capo trasalendo, e si facevano la croce al vedere quegli occhi che luccicavano nel buio, fra le travi del tetto e i buchi del muro; e sulla parete sudicia vedevasi sempre l'ombra del berretto del vecchio, gigantesca, che non dava segno di vita. Poi, tre volte, si udì cantare la civetta.

Quando Dio volle, a giorno fatto, dopo un pezzo che il giorno trapelava dalle fessure delle imposte e faceva impallidire il lume posato sulla botte, Burgio si decise ad aprire l'uscio. Era una giornata fosca, il cielo coperto, un gran silenzio per la pianura smorta e sassosa. Dei casolari nerastri qua e là, l'estremità del paese sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente dalla caligine, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un ronzio, non un alito di vento. Solo un fruscio fuggì spaventato fra le stoppie all'affacciarsi che fece Burgio, sbadigliando e stirandosi le braccia.

Il passo è tormentato dal punto di vista variantistico: Verga ha modificato profondamente il dettato originale del manoscritto, cercando di incrementare la prospettiva interna alla stanza in cui si svolge la scena. Ma il fatto peculiare è che, eccezionalmente, il centro percettivo di Gesualdo svolge un ruolo secondario; e infatti il filtro (cfr. «vedevasi», r. 76) è impersonale.

Tutta la pagina soffre, poi, almeno di un non detto, di un *blank* che il lettore dovrebbe riempire. Si tratta del riferimento a una credenza popolare, espressa da Nunzio nel capitolo precedente (r. 455): «Non aprite [l'uscio] se prima il sole non è alto!»; così ci si deve comportare se si vuole impedire che il colera entri in casa. L'ultimo capoverso della citazione si ricollega con ogni evidenza a questo modo di pensare. L'interpretazione a mio avviso più verosimile è dunque che Burgio abbia dormito (per una paura del contagio doppiamente ingiustificata: Nunzio in realtà muore di «perniciosa») all'esterno della casa⁵³ e che, appunto solo «a giorno fatto», sia lui ad aprire la porta rispettando le norme profilattiche della tradizione.

⁵³ Si può essere discretamente sicuri di questa caratterizzazione se teniamo conto che nel *Mastro-don Gesualdo* 1888 (cap. XI, rr. 278-79) si legge che Burgio «aspettava tranquillamente nel cortile, seduto sui sassi, dormicchiando».

Ma, attenzione: se fino alla parola «uscio» non c'è dubbio che la messa fuoco è a carico di coloro che sono restati in casa, da lì in poi tutto cambia. C'è bensì uno sguardo, ma non può essere attribuito a nessun personaggio coinvolto, individuale o di gruppo che sia. Quanto destabilizza la lettura è la fluidità della transizione: quasi impercettibilmente si trascorre dalla modalità più tipicamente verghiana alla tematizzazione di un centro deittico che non riusciamo a definire con precisione.

La tentazione, fortissima, è quella di ricorrere, per l'ennesima volta, a una suggestione proveniente dalla teoria di Ann Banfield, che esattamente su problemi di questo genere aveva pubblicato nel 1987 un saggio il cui titolo e relativo sottotitolo già dicono molto: *Describing the Unobserved. Events Grouped around an Empty Centre*⁵⁴. La studiosa, utilizzando uno spunto di Bertrand Russell che aveva discusso l'esistenza di una «physical subjectivity emptied of a subject», teorizza la possibilità da parte della lingua narrativa di realizzare qualcosa del genere: la rappresentazione di una coscienza a un tempo fisica – cioè dislocata nello spazio-tempo – e impersonale. Decisivo poi, nel ragionamento di Banfield, è che una simile restituzione della coscienza si verifica nel mondo moderno a partire dalla scoperta della lente d'ingrandimento, cioè a partire dall'esistenza di mezzi meccanici che migliorano e insieme modificano la nostra rappresentazione del reale.

Che qualcosa del genere avvenga all'inizio di *Mastro-don Gesualdo* a me pare indubbio: il romanzo è messo in movimento dall'azione di una soggettività separata da un soggetto, o per lo meno da un soggetto umano riconoscibile. E che quest'opera persegua il tema della visione deformata (come per esempio, nel passo appena letto, l'ombra del berretto di Nunzio proiettata sulla parete della casa), se del caso anche meccanicamente⁵⁵, è un rilievo che andrebbe meglio studiato.

4.4. Il fenomeno appare ancora più significativo se lo si triangola con le sequenze sceniche 'pure' che costituiscono, a ben guardare (come sappiamo), una parte quantitativamente cospicua del racconto. Il ruolo di questo modo di narrare è enfatizzato, in particolare, dall'incipit della seconda parte (II, I, dunque, rr. 1-15):

⁵⁴ ANN BANFIELD, *Describing the Unobserved. Events Grouped around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature*, a c. di NIGEL FABB et al., Manchester, Manchester U.P. 1987, pp. 265-85.

⁵⁵ Si pensi all'immagine del *cosmorama* utilizzata in occasione del matrimonio di Gesualdo e Bianca, in I, VII, rr. 43-45: «una fila di stanze illuminate, che viste così, con tutti gli usci spalancati, pareva di guardare nella lente di un cosmorama» – tale appariva agli invitati il palazzo dei La Gurna affittato per l'occasione da Gesualdo.

– Tre onze e quindici!... Uno!... due!...

– Quatt'onze! – replicò don Gesualdo impassibile.

Il barone Zacco si alzò, rosso come se gli pigliasse un accidente. Annaspò alquanto per cercare il cappello, e fece per andarsene. Ma giunto sulla soglia tornò indietro a precipizio, colla schiuma alla bocca, quasi fuori di sé, gridando:

– Quattro e quindici!...

E si fermò ansante dinanzi alla scrivania dei giurati, fulminando il suo contraddittore cogli occhi accesi. Don Filippo Margarone, Peperito e gli altri del Municipio che presiedevano all'asta delle terre comunali, si parlarono all'orecchio fra di loro. Don Gesualdo tirò su una presa, seguendo a fare tranquillamente i suoi conti nel taccuino che teneva aperto sulle ginocchia. Indi alzò il capo, e ribatté con voce calma:

– Cinque onze!

La sequenza riguarda l'asta delle terre comunali – il luogo, pubblico, è quello del Palazzo di Città – che Gesualdo riuscirà ad aggiudicarsi, sbaragliando le vecchie classi dominanti. La caratterizzazione spaziale dell'episodio è accuratissima: il testo elabora l'immagine (immagine percettiva, implicita) di una sala principale di fronte alla quale ce n'è una secondaria dove si affolla il pubblico che assiste all'evento; un balcone della prima sala dà sulla piazza centrale del paese, su cui si affaccia anche uno dei balconi di casa Sganci (dal lettore già conosciuto perché lì si era svolta la lunga sequenza della festa patronale, in I, III). Ora, dopo quasi duecento righe di questo racconto a dominante singolativa, assistiamo a quanto segue (per semplificare la comprensione, tutt'altro che facile, dell'episodio estrapolato dal contesto, ho fatto ricorso al grassetto; rr. 189-232):

Tutti quanti erano in piedi, vociando. Si udiva Canali strillare più forte degli altri per chetare don Ninì Rubiera. Il barone Zacco avvilito, se ne stava colle spalle al muro, e il cappello sulla nuca. **Il notaio era sceso a precipizio, facendo gli scalini a quattro a quattro, onde correre dalla baronessa. Per le scale era un via vai di curiosi: gente che arrivava ogni momento attratta dal baccano che udivasi nel Palazzo di Città. Santo Motta dalla piazza additava il balcone, vociando a chi non voleva saperle le prodezze del fratello. S'era affacciata perfino donna Marianna Sganci, coll'ombrellino, mettendosi la mano dinanzi agli occhi.**

– Com'è vero Dio!... Io l'ho fatto e io lo disfo!... – urlava il vecchio Motta inferocito. – Largo! largo! – si udì in mezzo alla folla.

Giungeva don Giuseppe Barabba, agitando un biglietto in aria. – Canonico! canonico Lupi!... – Questi si spinse avanti a gomitate. – Va bene – disse, dopo di aver letto. – Dite alla signora Sganci che va bene, e la servo subito.

Barabba corse a fare la stessa imbasciata nell'altra sala.

Quasi lo soffocavano dalla ressa. Il canonico si buscò uno strappo alla zimarra, mentre il barone stendeva le braccia per leggere il biglietto. Canali, Barabba e don Ninì litigavano fra di loro. Poscia Canali ricominciò a gridare: – Largo! largo! – E s'avanzò verso don Gesualdo sorridente:

- C'è qui il baronello Rubiera che vuole stringervi la mano!
- Padrone! padronissimo! Io non sono in collera con nessuno.
- Dico bene!... Che diavolo!... Oramai siete parenti!...

E tirando pel vestito il baronello li strinse entrambi in un amplesso, costringendoli quasi a baciarsi. Il barone Zacco corse a gettarsi lui pure nelle loro braccia, coi lucciconi agli occhi.

- Maledetto il diavolo!... Non sono di bronzo!... Che sciocchezza!...

Il notaio sopraggiunse in quel punto. Andò prima a dare un'occhiata allo scarafaccio del segretario, e poi si mise a battere le mani.

- Viva la pace! Viva la concordia!... Se ve l'ho sempre detto!...

– Guardate cosa mi scrive vostra zia donna Marianna Sganci!... – disse il canonico commosso, porgendo la lettera aperta a don Gesualdo. E fattosi al balcone agitò il foglio in aria, come una bandiera bianca; mentre la signora Sganci dal balcone rispondeva coi cenni del capo.

Gli imperfetti evocano l'ormai nota riflettorizzazione «a centro deittico vuoto»: in questo modo seguiamo il movimento del notaio che scende le scale arrivando in piazza, e 'vediamo' la Sganci alla finestra, senza peraltro capire – per il momento – che senso abbia la sua presenza. Le urla del padre di Gesualdo interrompono la fluidità degli eventi, e modulano l'entrata in scena di Don Giuseppe Barabba, che il lettore sa essere un servitore di casa Sganci. Il biglietto che questi porta al canonico (l'invito a un accordo fra Gesualdo e i suoi contendenti: lo inferiamo dai comportamenti degli astanti) viene letto dal canonico e causa poi una discussione fra lui e il baronello Rubiera. Infine, ecco la pacificazione – provvisoria, peraltro – propiziata dal messaggio, dopo una serie di spostamenti convulsi fra le due sale. In quella principale si chiude la sequenza, con Lupi che in segno di vittoria, dal balcone, sventola il biglietto in direzione della Sganci.

In definitiva, si ha qui l'impressione che la solidarietà fra la tecnica tradizionalissima del racconto dialogato con didascalie e, all'opposto, la nuova maniera a centro deittico vuoto ottengano un effetto cinematografico. Ne è sintomo, in particolare, la strana mescolanza di continuità diegetica e di discontinuità: in ciò che leggiamo ci sono dei salti, dei bianchi, ma tutto scorre sotto i nostri occhi come se tali vuoti non ci fossero; fingendo cioè la loro assenza.

Prima di fare altre considerazioni, osserviamo un episodio in cui si verifica – in maniera assai evidente – un fenomeno del genere, e le cui caratteristiche 'cinematografiche' erano già state segnalate da Salvatore Guglielmino nel suo commento al romanzo⁵⁶. Siamo in I, V (rr. 76-98), e Gesualdo, accompagnato da un «messo», sta arrivando sul luogo (Fiumegrande)

⁵⁶ GIOVANNI VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a c. di SALVATORE GUGLIELMINO, Milano, Mursia 1984, p. 129, n. al passo in oggetto, dove si parla esplicitamente di «montaggio».

in cui, per colpa del padre, è appena crollato il ponte della cui costruzione il mastro aveva ottenuto l'appalto. Ho indicato in grassetto la collocazione dello stacco narrativo:

Un contadino che incontrarono spingendo innanzi l'asinello, pigliandosi l'acquazzone sotto la giacca di cotonina, col fazzoletto in testa e le mani nelle tasche, volle dire qualche cosa; accennava laggiù, verso il fiume, mentre il vento si portava lontano la voce. Più in là una vecchierella raggomitolata sotto un carrubbio si mise a gridare:

– Non potete passare, no!... Il fiume!... badate!...

In fondo, nella nebbia del fiume e della pioggia, si scorgeva confusamente un enorme ammasso di rovine, come un monte franato in mezzo al fiume, e sul pilone rimasto in piedi, perduto nella bruma del cielo basso, qualcosa di nero che si muoveva, delle braccia che accennavano lontano. Il fiume, di qua e di là dei rottami, straripava in larghe pozze fangose. **Più giù, degli uomini messi in fila, coll'acqua fino al ginocchio, si chinavano in avanti tutti in una volta, e poi tiravano insieme, con un oooh! che sembrava un lamento.**

– No! no! – urlavano i muratori trattenendo pel braccio don Gesualdo. – **Che volete annegarvi, vossignoria?**

Egli non rispondeva, nel fango sino a mezza gamba, andando su e giù per la riva corrosa, coi capelli che gli svolazzavano al vento. Mastro Nunzio, dall'alto del pilone, gli gridava qualche cosa: delle grida che le raffiche gli strappavano di bocca e sbrindellavano lontano.

Dunque: prima dell'ultima battuta di dialogo, lo spazio è filtrato da Gesualdo che si avvicina al luogo del disastro. Quando però leggiamo «– No! no! –», Gesualdo non solo è già arrivato, ma ha cominciato a darsi da fare per salvare il salvabile lavorando nelle acque del fiume. C'è un vero e proprio *cut*, uno stacco di montaggio: che appare tanto più efficace e tanto più cinematografico perché si inserisce in un discorso apparentemente privo di cesure. Il lettore può non rendersi conto del taglio, e seguire perfettamente la logica del racconto. Come i più acuti teorici del montaggio ci spiegano, nel cinema si manifesta un'«elasticità della struttura temporale»⁵⁷ in effetti compatibile con l'impressione di sincronia (fra tempo della visione e tempo del racconto) che la fruizione di qualsiasi pellicola suggerisce agli spettatori.

In modo nient'affatto casuale, la parola «montaggio» ricorre nella critica

⁵⁷ VINCENT AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan 2001, trad. it. *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau 2006, p. 48. Secondo Diego Cassani, «il montaggio lavora col tempo [...] rubandolo e aggiungendolo impercettibilmente, trasformando il 'tempo cinematografico' in qualcosa di simile e insieme di diverso dal tempo reale di durata della scena. E in questo rubare e aggiungere si crea un ritmo, si forma una tensione, si guida l'emozione dello spettatore», in DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, Torino, Utet 2000, p. 58.

di *Mastro-don Gesualdo*, con implicazioni esplicitamente cinematografiche⁵⁸; ma certo anche per il fatto che nel passaggio dal 1888 al 1889 Verga assembla in modo diverso parti del suo romanzo, ottenendo effetti persino stranianti, o comunque modificando in modo sostanziale il significato degli spezzoni utilizzati⁵⁹. Prendiamo in esame la seguente micro-sequenza (attacco di I, VI, rr. 1-6), nata da un taglio operato sull'incipit del cap. V (rr. 1-8); per chiarezza metto in grassetto le parole che l'autore ha sforbiciate.

Don Luca il sagrestano andava spegnendo ad una ad una le candele dell'altar maggiore, con un ciuffetto d'erbe legato in cima alla canna, **quando entrò in chiesa donna Bianca Trao, guardinga, chiusa nel manto sino ai piedi, e andò ad inginocchiarsi vicino alla sagrestia, tutta raccolta. Don Luca, fingendo di smoccolare la lampada dinanzi al quadro del Purgatorio**, teneva d'occhio la chiesa che a quell'ora calda era quasi deserta. Una banda di monelli che stavano giocando nella piazza, vi irrompevano solo di tratto in tratto, inseguiti dal sagrestano [...].

Don Luca il sagrestano andava spegnendo ad una ad una le candele dell'altar maggiore, con un ciuffetto d'erbe legato in cima alla canna, tenendo d'occhio nel tempo istesso una banda di monelli che irrompevano di tratto in tratto nella chiesa quasi deserta in quell'ora calda, inseguiti a male parole dal sagrestano.

In questa sorta di costruzione a chiasmo o, più esattamente, in questa epanadiplosi, è come se il sagrestano 'vedesse' («tenendo d'occhio») se stesso 'mentre' «insegue a male parole» i «monelli». Non è un effetto voluto, direi, ma l'esito di una sforbiciatura non ben ponderata⁶⁰.

⁵⁸ Nel commento di MAZZACURATI a *Mastro-don Gesualdo*, cfr. per esempio pp. 60 e 122 (dove si parla anche di «rimontaggio»). Cfr. inoltre LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo...*, pp. 173-74.

⁵⁹ Si veda ad esempio come viene utilizzato in I, V il materiale proveniente dal quarto capitolo del primo *Mastro-don Gesualdo*: i conti del (ri)montatore non torneranno del tutto se l'idillio della Canziria viene raddoppiato alla fine di I, V (ma a Vizzini), quando Gesualdo per la seconda volta dialoga con Diodata del suo progettato matrimonio. Per costruire il nuovo episodio, sono riutilizzati spezzoni di una sequenza del capitolo IV della prima edizione (rr. 220-21, 231-32, 237-66 ecc.), quando Gesualdo transita brevemente da casa prima di andare alla Canziria.

⁶⁰ Qualcosa di simile, anzi di peggio, accade in II, II e II, III, tra la sera del fatidico 15 agosto (1821 nelle intenzioni di Verga; 1820, nella realtà storica) e la mattina del giorno successivo. Senza scendere nei dettagli, in effetti complicatissimi, è sufficiente dire che Verga prima ci mostra Gesualdo ospitato, non molto prima dell'alba, da Nanni l'Orbo; poi fa un'analessi (alla fine di II, II) per raccontare di Bianca che, appunto parecchie ore prima, non solo era stata insidiata – in presenza del Limòli – dal Capitan d'Arme, ma aveva ricevuto la notizia che il fratello Diego

È una materia delicatissima, senza dubbio. Ma quando Verga utilizza in modo pienamente consapevole le risorse del suo procedere per ellissi e giustapposizioni, i risultati sono sempre suggestivi. Si rifletta su quanto succede nel passo seguente, in cui – III, I – stiamo assistendo a un dialogo fra Bianca e Ninì Rubiera, incorniciato abbastanza tradizionalmente da una specie di psiconarrazione focalizzata sulla donna («Bianca era rimasta senza fiato al primo vederlo [...]. Non sapeva che dire [...]» ecc.; rr. 250-51). In grassetto le parti che vengono dopo il *cut* (rr. 254-72):

A un tratto [Bianca] ebbe uno sbocco di sangue.

– Cos'è? cos'è? Qualcosa alle gengive? Ti sei morsicata la lingua?

– No, – rispose lei. – Mi viene di tanto in tanto. L'aveva anche don Diego, ti rammenti? Non è nulla.

– Bene, bene. Intanto fammi questo piacere; parlane a tuo marito. In questo momento proprio non posso... Ma son galantuomo, mi pare!... Mia madre, da qui a cent'anni, non ha a chi lasciare tutto il suo.

Bianca cercava di scusarsi. – Suo marito era il padrone. Faceva tutto di testa propria, lui. Non voleva che gli mettessero il naso nelle sue cose. – Allora perché sei sua moglie? – ribatté il cugino. – Bella ragione! Uno che non era degno di alzarti gli occhi in viso!... Deve ringraziare Iddio e l'ostinazione di mia madre se gli è toccata questa fortuna!... Dunque farai il possibile per indurlo ad accordarmi questa dilazione?

– E tu cosa gli hai detto? – domandò don Gesualdo trovando la moglie ancora agitata dopo quella visita.

– Nulla... Non so... Mi son sentita male...

Una transizione brusca, dunque, dal dialogo con Ninì a quello con Gesualdo. Il secondo implica (ma la cosa non viene detta in modo esplicito) che Bianca abbia raccontato a Gesualdo il suo incontro con Ninì. Di nuovo, un'impressione di fluidità, un ricordo ottenuto con mezzi essenziali: ma, sotto, fermenta un'idea del raccontare che valorizza sempre più consapevolmente l'incompiutezza delle azioni e degli eventi, una visione di scorcio che lascia sempre qualcosa di non detto e di non mostrato, vere e proprie falle e faglie dell'esperienza.

5.1. È naturale che sulla 'cinematograficità' di un romanzo pubblicato circa sei anni prima della nascita del cinema ufficiale, molto altro – e in modo più preciso – si dovrà dire in futuro. Vero è che, se badiamo a una delle teorie del cinema un tempo più fortunate, vale a dire quella del co-

stava per morire; la sua reazione, naturalmente, era stata quella di correre subito da lui. Ma nel capitolo II, III, che racconta la *mattina* del giorno successivo, vediamo Bianca che, affannata (e in compagnia del Limòli), sta recandosi da Diego. Insomma, Verga colloca la medesima azione di Bianca in due tempi della storia completamente diversi.

siddetto «occhio invisibile», resa celebre da Vsevolod Pudovkin⁶¹, non c'è dubbio che Verga sembra attivarla operativamente, trasformandola in un fenomeno narratologicamente compiuto. Come se il suo romanzo davvero ci mettesse di fronte allo sguardo di una macchina da presa. All'inizio di *Mastro-don Gesualdo* c'è la rappresentazione di una visione e di un ascolto, di una piena implicazione sensoriale, ma non siamo in grado di dire 'chi' è implicato. Questa riflettorizzazione senza un riflettore umano evocherebbe proprio il cinema, il suo sguardo (e udito) non incarnati in una persona ma attivi e produttori di senso – produttori di racconto.

Sempre sullo sfondo devono restare, di necessità, altre questioni teoriche: a partire dalla possibilità di rileggere le idee di Banfield attraverso le obiezioni e le riformulazioni di Monika Fludernik (ma, con ogni evidenza, occhieggia lo stesso Stanzel)⁶². È cioè possibile che il tipo di discorso qui presentato come *narratorless* (in particolare nella situazione 'cinematografica' appena esaminata) vada invece interpretato quale esito dell'azione di un «reflectorized teller», di un narratore eterodiegetico che però produce una paradossale impressione di presenza, di coinvolgimento nei fatti raccontati. Ora, che il modo di narrare verghiano spesso suggerisca questo effetto (l'azione del «narrante» di Mazzacurati), è questione che richiederebbe un'ulteriore indagine. Fino a che punto, con che grado di radicalità, Verga distrugge il narratore ereditato dalla tradizione?

D'altronde, sul fronte diametralmente opposto, preme un'altra possibile discussione, quella che discende dalle posizioni banfieldiane di una studiosa agguerritissima come Sylvie Patron⁶³. Patron, dunque, se da un lato sostiene la natura *speakerless* del romanzo in terza persona, dall'altro rifiuta la nozione stessa di narratore, sostituendovi quella di autore. Più esattamente: per lei sarebbe possibile un solo tipo di narratore, quello in prima persona. Secondo un trend in effetti diffuso⁶⁴, si tornerebbe così all'idea – narratologicamente parlando – 'pre-classica' di autore. Cosa che nel caso di Verga comporterebbe un notevole inconveniente: quello di sottovalutare il lavoro compositivo dell'autore reale, che ha cercato in tutti i modi di rendersi invisibile, di far scomparire la propria voce, la voce cioè del narratore. Il gesto di Patron cancella un problema, che per Flaubert Zola Verga James Joyce ecc. era *il* problema. Che senso ha lottare per l'impersonalità

⁶¹ Una discussione critica di questa idea di cinema si legge in DAVID BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London-New York, Routledge 1985, pp. 9-12.

⁶² STANZEL, *A Theory of Narrative...*, pp. 174-77. Cfr. inoltre qui sopra la n. 41.

⁶³ PATRON, *Le narrateur...*, in particolare la prima parte.

⁶⁴ RICHARD WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2007; STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scritture e idee di romanzo*, Milano, Angeli 2013.

se il romanzo *ab aeterno* è privo di narratore? Ma, appunto, qui non si può che accennare alla questione.

5.2 In definitiva, tirando le fila di un discorso cominciato con certe contraddizioni della ricezione critica, è lecito affermare che dal punto di vista delle forme narrative *Mastro-don Gesualdo* si colloca in quasi totale continuità con *I Malavoglia*. Anzi, a ben vedere, ne perfeziona alcuni limiti di costruzione: se pensiamo che a differenza di quanto accade nel romanzo del 1881 qui mancano del tutto le allocuzioni al lettore; che l'unica prolessi – di scarso peso – è interna a una narrazione ‘percepita’ (le prolessi nei *Malavoglia* erano quattro e molto sensibili); e che le analessi – rare – o sono filtrate attraverso la coscienza del personaggio, o sono poste al centro di effetti di montaggio⁶⁵.

A me sembra che, in realtà, il Verga di *Mastro-don Gesualdo* si limiti – per così dire... – a rendere più articolata la forma del suo sperimentare narrativo. Una volta definito e consolidato il *frame* più importante, cioè l'azione della situazione narrativa figurale, Verga avrebbe lavorato su quattro *sub-frame*. Li elenco, in ordine di comparsa all'interno del continuum ideale costituito dai due romanzi:

1. *sub-frame* del racconto percepito, ascoltato (tutti i tempi del passato sono possibili: prevale però l'imperfetto indicativo): esempio tipico è l'incipit dei *Malavoglia* (ma anche di *Rosso Malpelo*); la sua sfera di azione sono i racconti di eventi anteriori e le situazioni tipizzate, i sommari analitici;
2. *sub-frame* della percezione rappresentata (il racconto all'imperfetto): esempio tipico è l'avvio del secondo capitolo dei *Malavoglia*; la sua sfera di azione coinvolge, in genere, le situazioni collettive, con una certa presenza di dialoghi e di ‘monologhi’ veri e propri (il *narrated monologue* del modernismo); nel romanzo del 1889, perde un po' d'importanza, ma mantiene una forte efficacia nei discorsi a due e nei monologhi; e comunque è la necessaria premessa cognitiva al *sub-frame* 3, e fa quasi sempre da sfondo al *sub-frame* 4;
3. *sub-frame* del centro deittico vuoto (anch'esso all'imperfetto): esempio tipico è l'inizio di *Mastro-don Gesualdo*; sua sfera d'azione sono sequenze narrative vicine al sommario o alla descrizione, in cui però il tempo

⁶⁵ Per un'analisi di queste anomalie nei *Malavoglia*, rinvio al mio saggio *I Malavoglia come romanzo figurizzato...*, pp. 190-92 (per le prolessi), 193, n. 90 (allocuzione) della traduzione inglese. Quanto alla prolessi in *Mastro-don Gesualdo*, cfr. qui sopra la n. 48. La più importante analessi (esterna) filtrata da Gesualdo è quella, notissima, dell'‘idillio’ della Canziria: I, IV, rr. 453-529. Si osserva invece un montaggio (analessi interna), peraltro non elegantissimo, in II, II, r. 415: «Infatti Bianca la sera innanzi [...]».

della storia non è fermo; è verosimile che senza l'esistenza del *sub-frame* 2 non sarebbe stato possibile attivarlo; si mescola quasi sempre ai *sub-frame* 2 e 4 ed è difficile reperirlo in parti lunghe;

4. *sub-frame* del discorso diretto a più voci, 'teatralizzato' (con prevalenza di tempi singolativi: aoristi): esempio tipico è buona parte di I, III in *Mastro-don Gesualdo*; agisce in concomitanza soprattutto con i *sub-frame* 2 e 3, e la sua sfera di azione è un dialogismo corale, intimamente però conflittuale; la sua caratteristica più innovativa è la possibilità di praticare discontinuità nient'affatto teatrali, e anzi in senso lato 'cinematografiche': che sono così definite per gli effetti di montaggio che il *sub-frame* in questione propizia.

Sono queste, dunque, le *slot conditions* che il lettore del romanzo (e delle opere veriste più mature: tra di esse vi è certo anche *I Viceré*) innesca per assecondare il profilo figurale dell'opera. Come tutti i teorici di questo genere di procedimenti hanno osservato⁶⁶, l'applicazione di un *frame* naturalizza, normalizza i passi estranei al *frame*: è per questa ragione che infrazioni al modello possono essere riassorbite nell'atto di lettura. Né si dimentichi, a mo' di esempio, l'immensa differenza che intercorre fra le opere che stiamo affrontando e il coevo *Marito di Elena*: romanzo che, pur ricco di indiretti liberi, e di effetti prospettici anche raffinati, reclama un *frame* autoriale. Attraverso un sistema di presupposizioni onniscenti, le forme di rappresentazione obliqua (in particolare i monologhi narrati) sono qui declassati al rango di esemplificazioni di una 'tesi' preconstituita⁶⁷. Esattamente all'opposto di ciò che accade nel Verga detto verista.

Di nuovo: in futuro bisognerà discutere meglio le conseguenze teoriche di un simile modello; e ci si dovrà chiedere, tra l'altro, se la mancata gerarchizzazione dei quattro *sub-frame* non costituisca un limite. L'importante, ora, è aver mobilitato qualche esempio, qualche spunto analitico a sostegno della proposta; e – insieme – aver realizzato una prima sintesi operativa. Se queste cornici cognitive servano davvero a leggere Verga, a capirlo meglio (in conformità, se del caso, ad alcune intenzioni esplicite dell'autore), soltanto i lettori – anche quelli comuni, beninteso – possono deciderlo.

⁶⁶ MANFRED JAHN, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», 18 (1997), pp. 441-68: 449.

⁶⁷ Basti pensare alla gestione del punto di vista, che mira a contrapporre frontalmente i coniugi protagonisti: nelle sequenze cittadine il romanzo privilegia la prospettiva di Cesare, e Elena è passiva (può essere solo vista); nelle sequenze in campagna, accade l'opposto, e Elena vede mentre Cesare è solo visto. Altro sintomo di una sensibile autorialità è dato dalla presenza di indiretti liberi ironici: in particolare quelli relativi al padre di Elena, don Liborio.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2015