

Guido Scaravilli
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

La narratologia dei naturalisti e le classi sociali

Abstract

The article is divided in two parts. The first one is intended to show the ‘narratologic’ system of naturalist writers through the explanation of *Documenti umani* preface, De Roberto’s poetic manifesto. In fact, the preface can be seen as the authors’s attempt of a logic recollection and rearrangement of all categories, terms and analytic classes of naturalism epistemology. Nevertheless, the modern narratology is more evolved than the naturalistic one, which is essentially heuristic and more rudimental: the two systems, though, are not specular and must be distinguished. Therefore, in the second part of the article, basing on naturalism epistemology and on De Roberto’s terms, it was carried out a narratological tripartition, with a particular focus on the techniques of consciousness representation and on the crucial question of social classes. The intent was to compare the two theoretical systems and to show analogies and discrepancies between them.

1. Nella nota prefazione a *Documenti umani* (1888), una sorta di manifesto di poetica, De Roberto, pur dichiarandosi allievo di Verga, Capuana e Zola, tenta una «fondazione epistemologica dell’ecllettismo»¹, mostra d’esser persuaso della legittimità di ogni «metodo» artistico, fino a vanificare ogni distinzione di valore tra quelle che gli sembrano essere le due scuole coeve: la naturalista e l’idealista. De Roberto afferma, precisamente, che ogni metodo reca con sé un’insita filosofia, un modo di vedere e un modo di scrivere: tetro e ‘teratologico’ per i naturalisti, ‘roseo’ e sublime per gli idealisti. La realtà che «i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre» non è determinata in sé: differisce a seconda del temperamento, anzi dell’«organismo che l’osserva»², ed è una funzione dell’indirizzo a cui lo scrittore abbia deciso di conformarsi. Allora,

¹ Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1998, p. 126.

² Federico De Roberto, “Prefazione” a *Documenti umani* (1888), a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 159.

s'impone la selezione di personaggi e ambienti confacenti alle esigenze del metodo prescelto.

Il naturalista è un «osservatore», incline a riportare sulla pagina ciò che il suo sguardo registra. Gli osservatori, «presumendo di dar l'impressione del reale, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è apparente, lasciando ai lettori l'immaginare quel che vi passa internamente [...] come nella realtà, in cui noi vediamo degli uomini e delle donne che parlano e che si muovono, e non delle anime a nudo e starei per dire scorticate»³. Questi scrittori «procedono per mezzo della sintesi fisiologica», vogliono «fare intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni», rappresentano «una situazione d'animo con un gesto o con una parola»⁴: una psicologia *in actu*, cioè, perché essi evitano l'introspezione, facendo tuttavia delle passioni, ma mostrate nei loro fenomeni, la struttura dell'opera. È dato che non è possibile osservare e tener presente la totalità del mondo sensibile, i naturalisti si concentrano su oggetti emblematici e altamente significativi, oggetti che siano «caratteristici», cioè capaci di fermare lo sguardo per il loro aspetto vario e «accidentato»; essi saranno i più efficaci per la perseguita illusione di realismo:

non tutti gli oggetti veri sono egualmente *caratteristici*, riconoscibili e starei per dire individualizzabili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere dei tratti più salienti, un aspetto più distinto, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire il suo intento. Ora, la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotone del vizio e della malattia; queste offrono una più grande varietà ed una più grande particolarità di manifestazioni; e lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe [...]. A misura che si scende nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si determinano più nettamente. Un contadino, un operaio, un minatore hanno dei caratteri esclusivamente proprii, specifici, nella fisionomia, nell'abito, nel modo di fare e di parlare, da renderli riconoscibili a cento miglia lontano; la folla elegante che popola un salone è più uniforme, offre meno presa all'osservazione⁵.

³ Ivi, p. 166.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Si noti la proposta di una linea preferenziale per l'individuazione dei luoghi e dei personaggi da ritrarre: allo scrittore naturalista interessano «il vizio», la «malattia», i «tipi degenerati», i «casi patologici», «gli ambienti corrotti»: insomma «il brutto e il pravo»⁶. E poiché tali caratteristiche abbondano nelle basse sfere della «gerarchia sociale», queste ultime sono state materia privilegiata per la penna impietosa della *filière* zoliana, una scuola avvezza alla visione della deformità e del turpe, a mostrare «il lato debole, volgare, violento» e «i moventi indegni» dei suoi soggetti artistici⁷.

Ma il procedimento dell'«osservazione» dall'esterno di «gesti, parole e atti» presenta un limite, se lo si commisura al fine della rappresentazione delle passioni e delle psicologie, giacché «il fatto, la parola, il segno esteriore non sono che dei momenti» del «pensiero», il quale talvolta può essere in contrasto con le «azioni», che non lo manifestano quanto lo occultano, sicché non è sempre agevole per il lettore «ricostruire i processi intimi» dei personaggi sulla scena attraverso gli «indizi» disseminati sulla pagina dall'autore⁸.

La strategia dell'«osservazione» si oppone polarmente al paradigma mimetico adoperato dagli idealisti, «l'analisi psicologica», che si avvale di una particolare forma di immaginazione, «l'immaginazione degli stati d'animo»⁹. Maestro dell'«analisi», dopo Stendhal, è Bourget, che ha fatto della dimensione interiore dei personaggi il suo *habitat* e dello studio dei segreti «contrastati» il suo oggetto d'indagine:

L'analisi psicologica! Se ne ragionassimo un poco? In che cosa consiste essa? Essa consiste nell'esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi, delle loro sensazioni, dei loro sentimenti, e delle loro volizioni. Dato un personaggio con un certo carattere e messo in presenza di una certa situazione, l'analisi psicologica consiste nel rintracciare tutti i movimenti interiori di questo personaggio, come egli apprezzi questa situazione, che cosa essa gli suggerisca, quali partiti gli si presentino per uscirne, e per quale trafila di impulsi e di ragionamenti egli si apprenda all'uno piuttosto che all'altro¹⁰.

⁶ Ivi, p. 160.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 166.

⁹ Ivi, p. 165.

¹⁰ Ivi, p. 166.

Se si considera che in quegli anni l'«analisi psicologica» era avvertita come uno strumento di conoscenza, un metodo d'arte a suo modo scientifico e sperimentale, si intuisce perché la questione della sua fondatezza e verosimiglianza a De Roberto paresse cruciale¹¹. Secondo lui, infatti, per un verso l'«analisi» sembra poggiare «su una poco solida base» e incontra degli ostacoli, giacché «atti, parole e gesti», entità discrete, non potranno mai corrispondere alla natura cangiante, perennemente *in fieri* del pensiero, e perché uguali «gesti, parole ed atti» possono essere espressione dei pensieri più dissimili delle persone diverse o anche della stessa persona in momenti diversi:

se si riflette che non solamente il numero dei gesti, delle parole e degli atti non è proporzionato al numero infinito dei pensieri – che, per dir meglio, non hanno numero, essendo una successione continua ed omogenea – ma che i medesimi atti, le medesime parole, i medesimi gesti servono a diversissimi uomini, per diversissimi motivi in diversissime circostanze, si vede quanta poco probabilità di successo vi sia nel desumere dagli indizi esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze¹².

¹¹ L'insistenza sul carattere scientifico del metodo analitico si ritrova in un importante saggio che De Roberto dedicò alla tecnica del Bourget, in cui il romanziere francese è descritto come un romanziere-scienziato. Per lo scrittore siciliano, i romanzi del Bourget sono «degli studi di anatomia morale: come lo scienziato, che mette a nudo la compagine dei muscoli, dei nervi e delle ossa, l'artista squarcia il cervello dei suoi personaggi e vi rintraccia le sensazioni, le immagini e le idee. Come lo scienziato s'interessa, più che alle condizioni normali della salute, alle alterazioni determinate dai processi morbosi, così il romanziere studia di preferenza le malattie morali, la patologia della coscienza. A quel modo stesso che lo scienziato dall'accertamento dei fatti s'innalza ai principi generali che li reggono, il romanziere psicologo passa dalle particolari osservazioni alle leggi» (Federico De Roberto, «Letteratura contemporanea. Paolo Bourget», in *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. 57-58). In altri termini, l'«analisi» bourgettiana – di evidente ispirazione stendhaliana – è qui descritta come uno studio 'scientifico' delle concatenazioni logiche del pensiero, cioè come una scomposizione della 'meccanica' psicologica del personaggio analizzato.

¹² Federico De Roberto, «Prefazione» a *Documenti umani* (1888), cit., p. 166. Tali riflessioni sono espone, in maniera ancor più cristallina ed estensiva, in una novella in forma diaristica della raccolta, *Donato del Piano*, in cui De Roberto mette in risalto un elemento solo accennato *en passant* nella prefazione: lo iato incolmabile tra il flusso infinito del pensiero umano, «l'impressione», e la sua concreta verbalizzazione tramite il linguaggio, «l'espressione»: le parole sono «un qualcosa di concreto, fisso ed immutabile», e «non rappresentano se non un fuggevole istante di questa rapidissima successione [il pensiero]» (Federico De Roberto, *Documenti umani*, cit., p. 105).

D'altra parte, pur essendo per i detti limiti capace soltanto di una «ricostruzione verosimile di uno stato psicologico», l'«analisi» è uno strumento a cui è difficile rinunciare per lo scrittore che «vuol rappresentare degli stati d'animo» e dar rilievo all'«anima umana». Del resto, se chi adopera la strategia dell'osservazione presume che i lettori «possano ricostruire i processi intimi dagli indizi» esteriori, gli analisti non fanno che mettersi essi stessi «al posto [...] dei lettori», scrivendo, sulla base delle deduzioni che hanno condotto nella vita, le loro «ricostruzioni»¹³.

Infine, De Roberto si sofferma sulla questione più spinosa, ovvero la difficoltà che incontra lo scrittore analista quando vuole attribuire un'interiorità credibile ai suoi personaggi. L'«osservatore» non ha questo problema, perché può e anzi deve limitarsi alla propria cognizione empirica di quanto le persone di solito fanno e dicono visibilmente e udibilmente; mentre lo «psicologo», abilitato ad entrare nelle menti, ha in realtà esperienza diretta soltanto della propria. Se vi accede, la ricognizione interiore diviene il «prodotto reale dell'osservazione immediata»; scrivendone, gli sarebbe possibile sviscerare «gli stati d'animo più complessi, più delicati e più rari». Questo presupposto gnosologico si traduce, nella pratica del narrare, nella preferenza accordata dallo scrittore che voglia fare analisi a personaggi indagabili perché gli somigliano e sono quasi suoi alter ego: uomini di buona cultura e di estrazione sociale elevata, portatori di una ricchezza spirituale da approfondire, di una complessità in cui si proiettano tratti della psiche e della personalità dell'uomo che li ha creati a propria immagine. Invece, «in tutti gli altri casi, quando [uno scrittore] studia dei caratteri dissimili dal suo, e specialmente in tutta la grande categoria dei caratteri femminili, ciò che cade sotto la sua diretta osservazione non sono che gli atti, le parole, i gesti»¹⁴.

Fra i soggetti all'altro, figura «la grande categoria dei caratteri femminili», ma non sono esplicitamente menzionati i rappresentanti del quarto stato. Si può supporre, però, che fossero sottintesi, perché quasi mai De Roberto dipinse con minuziosità una soggettività del basso ceto, né vi indugiò, spingendosi per introspezione tra le pieghe della coscienza. Bisognava, trattando questi caratte-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

ri, limitarsi alle manifestazioni esteriori: il prezzo di una differenza, di una distanza e di un privilegio di classe. Per personaggi così, a giudicare dalle formulazioni derobertiane, l'ipotesi 'behaviorista' *ante litteram* sembra essere l'unica affidabile. E tale limitazione è ben riscontrabile nella fase della novellistica sperimentale, nelle prime quattro raccolte di novelle condotte all'insegna della versatile alternanza dei due metodi.

2. Rispetto alla prefazione a *Les Frères Zemganno*, a quell'approccio sociologico (che influì su tanti naturalisti e veristi) al problema della *rappresentabilità*, De Roberto si distanzia decisamente. Per Edmond De Goncourt, infatti, rivolgersi alla «canaille», più facile da osservare e dipingere, è stato solo (per lui e suo fratello, e per Zola) il primo passo necessario verso una meta più ambiziosa e lontana: le basse sfere si sono dimostrate un buon laboratorio per temperare la scienza dei documenti umani, ma il vero obiettivo del Realismo è la rappresentazione delle sfere elevate¹⁵. Per queste ultime, però, non è contemplato l'utilizzo dello strumento analitico, scarto fondamentale della teoresi derobertiana: le classi alte, infatti, «ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinevements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*, semblable à

¹⁵ L'idea goncourtiana di una più spiccata originalità – e complessità – degli strati sociali elevati e, quindi, della maggior difficoltà della loro rappresentazione per mezzo di «une étude appliquée» e «rigoureuse», non trova riscontro in Zola. Quest'ultimo tenta di confutarla ne *Le Roman expérimental*, in cui, rivendicando l'efficacia e il rigore del «metodo sperimentale», ritenuto universalmente valido e applicabile senza restrizioni sociali di sorta, afferma: «Mais portez la même analyse dans une classe élevée, dans des milieux d'éducation et de distinction si vous dites tout, si vous allez au-delà de l'épiderme, si vous exposez la nudité de l'homme et de la femme, votre analyse sera aussi cruelle là que dans le peuple, car il n'y aura qu'un changement de décor et des hypocrisies en plus. Lorsque M. de Goncourt voudra peindre un salon parisien et dira la vérité, il aura certainement de jolies descriptions à faire, des toilettes, des fleurs, des politesses, des finesses, des nuances à l'infini; seulement, s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour, il lui faudra disséquer des monstruosité d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé» (Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, pp. 266-67). In altri termini, è qui affermata l'omogeneità di fondo di tutti gli uomini, senza che le differenze sociali possano far da discriminare. È chiaro, tuttavia, che neanche Zola contemplava razionalmente l'"analisi" come una possibilità alternativa al metodo dell'"osservazione".

ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie»¹⁶. La fede nell'«osservazione» e nella «sintesi fisiologica» rimane incrollabile: bisognerà soltanto perseverare, addestrare e acuire lo sguardo, adeguarlo a tipi e ambienti in sommo grado complessi, e accumulare, nel tempo, un numero «immenso» di rilievi, dati e testimonianze, sufficiente a dar conto di tale complessità.

De Roberto, invece, benché abbia ben presente la discriminante sociologica¹⁷, ragiona in modo del tutto diverso. Per lui «décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue» non è un limite a cui lo scrittore naturalista soggiace perché non è pronto a «ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon»¹⁸. Il naturalista deriva il suo «fatto rettorico» da un «fatto psicologico»¹⁹, dalla vocazione del «metodo»: se raffigura prevalentemente personaggi delle basse sfere, è perché qui abbondano il «caratteristico» e l'«accidentato» di cui è in cerca, ma, tra le righe, si intuisce che nel novero degli «ambienti corrotti» potrebbero trovarsi anche salotti o nobili dimore, e raccogliersi, nelle classi alte, una messe non meno ricca di «tipi degenerati o casi patologici».

Insomma, De Roberto sembra ritenere che il procedimento dell'«osservazione» sia idoneo, indistintamente, per la mimesi di ogni sfera sociale, purché lo scrittore vi ravvisi il «caratteristico», che è *la condicio sine qua non* del metodo naturalista. Si pensi al suo capolavoro, *I Viceré*, caso paradigmatico di rappresentazione teratologica e straniante delle gerarchie elevate. Per l'«analisi», invece, il discorso è più complesso, in quanto dalla teoresi e dalla novellistica derobertiane pare emergere un postulato: l'approfondimento interiore è riservato alle classi alte, mentre è negato al quarto stato, ai «caratteri dissimili». Si coglie, cioè, una dissimmetria tra i due sistemi: l'«analisi», diffe-

¹⁶ Edmond de Goncourt, *Préface à Les Frères Zemganno* (1879), Paris, Champion, 2012, p. 112. L'influsso delle idee di questa prefazione fu decisivo per la teoresi verista, in cui l'adeguamento del mezzo espressivo al variare dello status dei personaggi, cioè l'implicito riconoscimento della validità del principio dell'*adaequatio* medievale, è un assunto cruciale. Al riguardo, si veda Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Lemmonier, 2010, pp. 128-35.

¹⁷ Cfr. Domenico Tanteri, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989, p. 125.

¹⁸ Edmond De Goncourt, *Préface à Les Frères Zemganno*, cit., p. 112.

¹⁹ Federico De Roberto, «Prefazione» a *Documenti umani*, cit., p. 112.

rentemente dall'«osservazione», implica un discrimine aprioristico d'ordine sociologico, perché è sempre necessario per lo scrittore selezionare personaggi con cui – per *status* e per tratti psicologici affini – possa simpaticamente immedesimarsi, a sondare le profondità recondite dell'«anima».

3. La prefazione a *Documenti umani*, per i contenuti e per la data, è assai rappresentativa, non solo per l'Italia, di un momento di particolare acutezza e problematicità della riflessione naturalista sulle questioni tecniche del narrare, questioni che oggi annetteremmo all'ambito della narratologia. L'incremento che si ebbe allora delle speculazioni teoriche e l'accresciuta sensibilità per i dibattiti intorno allo stile aveva dietro di sé molte ragioni: a partire dal 1880 scrittori e critici si sentirono spinti a mettere a fuoco quelle questioni in una maniera inedita. È sufficiente pensare alle controversie – e agli scandali – alimentate in Francia dalla pubblicazione di *Le Roman expérimental* (1880), alle altre polemiche suscitate dai romanzi zoliani con le relative prefazioni (specialmente *L'Assommoir* nel 1877 e *La Terre* nel 1887), alle polemiche artistiche e ideologiche tra i naturalisti e i loro avversari spiritualisti e antipositivisti, nonché alle importanti interpretazioni dell'opera di Flaubert (Zola, Maupassant, Brunetière, Bourget ecc.) che si susseguirono dopo la sua morte²⁰. L'opera del *maître* – e tutti i precetti ad essa sottesi, come la ricerca della perfezione stilistica e il fine della scomparsa dell'autore dalla sua stessa creazione – divenne quasi un oggetto di culto per Zola e i suoi seguaci. In Italia la carica politicamente eversiva dello scientismo zoliano fu meno permeante dell'ideale stilistico che Zola aveva modellato su Flaubert, delle proposte correlative d'innovazione della «forma»: sono noti, nei programmi del verismo, in Verga e Capuana come poi in De Roberto, il proposito comune della «sincerità», dell'«impersonalità», dell'«opera che dovrà sembrare essersi fatta da sé» ecc.

La teoresi di De Roberto, quindi, s'inquadra perfettamente nella cultura letteraria di fine secolo, ma attesta una lucidità speciale, un traguardo evolutivo molto alto della 'narratologia' naturalista: intendendo con la parola la riflessione astratta che duplica e decanta un'intelligenza *in atto* nel narrare. La prefa-

²⁰ Per un approfondimento delle *querelles* artistiche, ideologiche e politiche che contraddistinsero la *fin de siècle*, si veda Roberto Bigazzi, «Da Verga a Svevo», in *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978².

zione a *Documenti umani*, infatti, recupera e ordina, con notevole rigore logico, frutto della formazione scientifica dell'autore, una serie di termini e classi analitiche prospettati dal movimento letterario nella sua diacronia, e al contempo si distanzia, per mezzo della soluzione metodologica bifida, dal credo ingenuo di una corrispondenza biunivoca tra i «documenti umani» e il mondo dei referenti, tra la dimensione finzionale e l'universo extralinguistico, tra le parole e le cose²¹.

Ovviamente, malgrado certe affinità, sarebbe sbagliato ritenere che le formulazioni dello scrittore siciliano – per quanto preziose per lo studio della poetica naturalista o per un'indagine sulla moderna narratologia nel suo stato embrionale – fossero già conformi alle nostre coordinate: gli strumenti teorici odierni sono, infatti, più raffinati, più maturi, o almeno più complicati. In altri termini, la sovrapposizione delle due riflessioni (il riepilogo derobertiano di una narratologia d'epoca e le categorie oggi correnti) sarebbe illegittima, una tentazione sviante, perché molte sono le incongruenze e le ambiguità riscontrabili ad un confronto più dettagliato.

Piuttosto, potrebbe essere euristicamente utile la tripartizione teorica che segue, dedotta dalla 'scienza del narrare' dei naturalisti stessi, quale s'era venuta configurando fino al 1888 della prefazione a *Documenti umani*, e ricorrendo, a mo' di guida, alle distinzioni e ai termini di De Roberto che tanto acutamente e coscienziosamente rifletté su di essa, illustrando categorie e procedimenti condivisi sì, ma meno puntigliosamente messi a fuoco dai primi e dai più recenti attori del movimento letterario. Si potrà così effettuare un lavoro di comparazione con le attuali categorie narratologiche, per verificare le corrispondenze, le affinità e le discrepanze.

4. *L'osservazione impersonale*. È la categoria in cui rientrano i testi che, secondo la teoresi della prefazione a *Documenti umani*, si limitano alla rappresentazione 'dall'esterno' di «atti, parole e gesti» dei personaggi. L'«osservazione imperso-

²¹ Cfr. Giovanni Maffei, "Note sull'osservare dei naturalisti", in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, a cura di Antonio Saccone e Matteo Palumbo, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, pp. 250-51. De Roberto, come tutti i maggiori autori del naturalismo 'secondo', negava l'assioma ingenuo dell'univocità del reale e della sua totale intelligibilità per l'artista.

nale» fu teorizzata da De Roberto, nel suo grado estremo, nella prefazione a *Processi verbali* (1890), raccolta di racconti in cui i fatti narrati sono in effetti presentati, o almeno con ottima approssimazione, secondo una prospettiva esclusivamente esterna, come promesso dall'autore:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. [...] L'impersonalità assoluta non può che conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva consiste nella *scena* come si scrive per il teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*²².

Testi del tutto *scenici*, secondo l'ambizioso programma derobertiano. È uno dei rari casi in cui il naturalismo si è avvicinato, in teoria e nella prassi, al procedimento behaviorista puro. In *Processi verbali*, infatti, i personaggi sono osservati da una prospettiva neutrale. Si tratta di una situazione approssimativamente *narratorless*, poiché il narratore lascia il più ampio spazio alla voce imitata dei suoi attori e fa capolino solo nelle «didascalie», ovvero in limitate integrazioni informative: è il tipo del racconto a focalizzazione esterna²³ o della particolare situazione narrativa che Stanzel definisce *Camera eye*, cioè dell'occhio di una metaforica macchina da presa, che si limita a registrare impassibilmente quanto vede²⁴.

²² Federico De Roberto, "Prefazione" a *Processi verbali* (1890), Palermo, Sellerio, 1976, pp. 9-10.

²³ Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 237-38.

²⁴ I due concetti, quello di focalizzazione esterna e di *Camera eye*, non sono, però, equivalenti, poiché, come sostiene Giovannetti, il *Camera eye* si verifica quando «a mediare è il lettore stesso il quale ha l'impressione di essere presente alla scena», cioè nella particolarissima situazione che Stanzel ha definito «situazione narrativa neutrale», al confine tra quella autoriale e figurale (Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, p. 213; per un approfondimento della questione, cfr. *ivi*, pp. 205-52).

Si noti che De Roberto non fu il primo a pensare al racconto a focalizzazione esterna con narratore eterodiegetico – come oggi lo definiremmo nella terminologia di Genette – come a un tipo tecnico specifico, definito, programmabile. In Francia, pochi anni prima, Caze e Méténier in alcune novelle avevano adoperato un «metodo» molto simile, come notò Vittorio Pica:

Il metodo adoperato da Federigo De Roberto in queste novelle [*Processi verbali*] è quello stesso di cui si sono serviti i più recenti seguaci del naturalismo, Roberto Caze ed Oscar Méténier tra gli altri, e consiste nel sopprimere ogni analisi psicologica, nel ridurre a minimi termini la descrizione e la narrazione, nel fare che gli avvenimenti si svolgano da sé ed i personaggi significhino per essi medesimi, per mezzo delle loro azioni e delle loro parole, ciò che essi sono²⁵.

Ma il procedere dei due autori francesi, analizzato nella sua concretezza, differisce alquanto dal progetto esposto nella prefazione a *Processi verbali*: Méténier e Caze, infatti, non risparmiano le descrizioni, fanno ampio uso dello stile indiretto libero per i personaggi, e introducono molte integrazioni informative del «narratore autoriale»²⁶. Sono impersonali per approssimazione, co-

Un'opera condotta secondo il *Camera eye* è *La Jalousie* di Robbe Grillet.

²⁵ Vittorio Pica, "Federigo de Roberto", in *Fortunio* IV: 4 (29 gennaio 1891); ora in appendice a Id., *Lettere a Federico De Roberto*, a cura e con introduzione di Giovanni Maffei, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1996, pp. 281-86; si cita da p. 285.

²⁶ Riportiamo, come campione, un passo di *La chair* (1885) di Méténier, prima novella della raccolta omonima: «Mme Massabielle, une grosse femme de cinquante ans environ, à la lèvre supérieure ombragée par un duvet très noir, aux bras surchargés de bijoux, considéra un instant le jeune homme qu'on lui présentait. Satisfaite sans doute de cet examen préliminaire, elle fléchit lourdement sur sa base, sans parvenir à courber sa taille opulente devant le nouveau venu [...]. Les soins d'une mère, Monsieur l'abbé gémit. Mme Massabielle de sa voix de contralto. Monsieur le vicomte pourra se croire ici au sein de sa famille. Vous connaissez ma maison, Monsieur l'abbé! Ce n'est pas d'aujourd'hui, Dieu merci, que sa réputation est faite! M. de Vitresacy trouvera le calme nécessaire pour se livrer à l'étude et un abri contre les séductions de la Babylone moderne. Mme Massabielle, quand elle parlait de Paris, affectionnait particulièrement ce vocable; lorsqu'elle tonnait contre les débordements du siècle et qu'elle prononçait ces mots: "Babylone moderne", elle avait une façon étonnante de montrer le blanc de ses yeux et de donner à sa bouche une moue pleine de dédain et de mépris» (Oscar Méténier, *La chair*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886, pp. 1-2.). Che qui il narratore tenti di eclissarsi per mettere in rilievo «atti, parole e gesti» dei personaggi in scena è evidente, benché la focalizzazione esterna non sia perfetta nell'estensione di tutto il racconto. Inoltre, come accade anche a Caze, specialmente nelle raccolte sperimentali *Les*

me il D'Annunzio di alcune tra le *Novelle della Pescara*, testi in cui i toni del naturalismo s'incupiscono fino al grottesco e alla deformazione espressionistica, specialmente a carico delle classi basse, plasmate all'insegna di un mito di ferinità. Questo D'Annunzio non palesa l'intenzione di realizzare una tecnica teatrale, né vi si avvicina nella prassi: l'istanza della voce è sempre ben riconoscibile, talora preponderante, anche se l'autore si limita a rappresentare i personaggi 'dall'esterno'²⁷, celando la loro soggettività al lettore (salvo in rare e circostanziate eccezioni)²⁸.

Differente ci pare il caso del più rigoroso De Roberto, la cui tecnica diegetica è utile studiare nel dettaglio. Consideriamo l'*incipit* del primo racconto di *Processi verbali*, *Il rosario*, il più teatrale di tutti, non a caso scelto per aprire la raccolta:

bas de Monsieur (1884) e *Paris vivant* (1885), molto varie in quanto a tecnica compositiva, l'effetto 'behaviorista' è sovente compromesso dalla tendenza degli scrittori a perpetuare lo stile iterativo, quasi si trattasse di un vezzo stilistico che non riescono a sopprimere. Si osservi, in particolare, l'ultimo periodo della citazione, in cui Méténier descrive un'abitudine linguistica – e comportamentale – di Mme Masabielle, abitudine ricorrente nel vissuto del personaggio di cui solo un narratore «autorale» può essere a conoscenza. Per ciò che riguarda Caze, segnaliamo *Paris vivant*, un libro molto interessante per la nostra trattazione. In esso si ritrovano le tecniche narrative più varie, tra cui anche un racconto condotto in prima persona come *Josephine* o un racconto molto prossimo a realizzare un effetto scenico quale *L'insurgé* (cfr. Robert Caze, *Paris vivant*, Paris, Giraud, 1885, e Id., *Le bas de Monseigneur*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885).

²⁷ Per esempio, si veda il racconto *La contessa di Amalfi* (titolo antifrastico, in quanto la protagonista del racconto, Violetta Kutufà, contessa non è di certo, ma un'umile cantante d'opera di cui si invaghisce il povero Don Giovanni Ussorio). Citiamo l'*incipit*: «Quando, verso le due del pomeriggio, Don Giovanni Ussorio stava per mettere il piede su la soglia della casa di Violetta Kutufà, Rosa Catana apparve in cima alle scale e disse a voce bassa, tenendo il capo chino: Don Giovà, la signora è partita. Don Giovanni, alla novella improvvisa, rimase stupefatto; e stette un momento, con gli occhi spalancati, con la bocca aperta, a guardare in su, quasi aspettando altre parole esplicative. Poiché Rosa taceva, in cima alle scale, torcendo fra le mani un lembo del grembiule e un poco dondolandosi, egli chiese: Ma come? Ma come? [...]. E Rosa fece qualche passo nel pianerottolo, verso l'uscio dell'appartamento vuoto. Ella era una femmina piuttosto magra, con i capelli rossastri, con la pelle del viso tutta sparsa di lentiggini. I suoi larghi occhi cinerognoli avevano però una vitalità singolare. La eccessiva distanza tra il naso e la bocca dava alla parte inferiore del viso un'apparenza scimmiesca» (Gabriele D'Annunzio, *Novelle della Pescara* (1884-1886) in *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, p. 205).

²⁸ Una parziale approfondimento dell'interiorità, anche se si tratta di un'evidente parodia della religiosità nelle sue forme ascetiche, si ritrova nelle novelle *Vergine Anna* e *Vergine Orsola*.

Un leggero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggero da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.

«Chi è?»

«Io, Angela...»

Aprirono.

«Che notizie?» chiesero tutte, a bassa voce.

La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano:

«Niente!... È morto! Potete far conto che gli recitino il *de Profundis*. . . A stasera non ci arriva!...»

Le sorelle Sommatino fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell'alba²⁹.

In tale passo, se non si può affermare con certezza che la focalizzazione interna sia del tutto bandita (l'attacco potrebbe esser letto come una *percezione indiretta libera* delle «donne», che sono coloro che possono udire il «rumore»), è però indubbio che il narratore riduca al minimo i suoi interventi, lasciando spazio alle parole e alle azioni dei personaggi, che sono *visti* agire ed interloquire dal lettore in un'ottica neutrale. Fin dall'inizio, il martellante incalzare di battute e didascalie altrettanto spoglie, un'essenzialità assoluta e orrorosi silenzi accompagnano il tragico ingresso in scena di donn'Antonia, baronessa di Sommatino, forse un'implicita controfigura della temuta madre dell'autore, Donna Maria Asmundo, e rappresentante, insieme alle tre figlie, di una nobiltà «decaduta e grifagna», residente «nell'immoto microcosmo di un'arcaica provincia»³⁰.

Una gentildonna: nell'insieme della raccolta, però, la maggioranza dei personaggi è costituita da popolani e piccolo borghesi (dei «dissimili», rispetto all'autore), osservati tendenzialmente dal 'di fuori', con una tecnica simile a quella de *Il rosario*, malgrado siano riscontrabili delle considerevoli eccezioni. De Roberto, infatti, non mantiene costantemente la prospettiva esterna, e il lettore può avere accesso, seppure raramente, all'interiorità dei personaggi: non sono escluse zone testuali polifoniche o di stampo corale, o addirittura di

²⁹ Federico De Roberto, *Processi verbali*, cit., p. 11.

³⁰ Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 131-32.

narrazione *figurale*³¹. Un caso paradigmatico, a tal proposito, è la novella *Lupetto*, sensibilmente lontana dall'ottica behaviorista:

- Giufà

Egli era un allocco peggio del Giufà della favola, quello che aveva scardinata la porta di casa quando sua madre, andando a messa, gli aveva lasciato detto: «Se esci, tirati dietro l'uscio!». Aveva dovuto essere come lui, Giufà: secco e lungo, con le braccia fino alle ginocchia, le spalle alte, la testa grossa, il viso sudicio di peluria e i cappellacci come quell'uomo selvaggio

- Ma l'ingegno gli si sveglia – diceva il compare Lucio della Motta – e quando si tratta di rubare galline o colombi nelle fattorie³²!

Da Massa Annunziata, la chiesa del villaggio sepolto dal fuoco, veniva un suono di campane; ma tutt'intorno, per la *sciara* nereggiante, non si vedeva anima viva, e solo il vento fischia sempre fra gli sterpi. Adesso, la giornata andava guastandosi, e la montagna era tutta coperta di nuvole, che non si scorgeva neppure Monte Fusara e la serra³³.

Come si può dedurre dal passo riportato, la filiazione dalla novella verghiana *La lupa*, oltre che tematica (Lupetto è il figlio della celebre contadina di Verga), è stilistica: se nella prima parte della citazione compare il procedimento dello straniamento e del «coro» di parlanti, cioè la rifrazione di sguardi e punti di vista multipli, che sembra lontana dall'ideale della registrazione impersonale delle parole e delle azioni dei personaggi, nel secondo passo, attraverso gli occhi di Lupetto, si materializza una *percezione indiretta libera*, una visione in soggettiva di un «personaggio riflettore».

³¹ Cfr. F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982; trad. ing. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 46-56 e 186-200. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Si trae il termine stanzeliano «figurale» dalla mediazione del sistema attuata da Filippo Pennacchio, «Approfondimenti, II. La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel», in Paolo Giovannetti, *Il racconto*, Roma, Carocci, 2012, p. 226. Nel suo cerchio tipologico delle forme narrative, *Il Typenkreis*, lungo il quale Stanzel, in base a tre parametri, modo, prospettiva e l'asse della persona del narratore (prima o terza), colloca idealmente i romanzi, tenendo conto del grado – e la tipologia – della mediazione che vi agisce. La situazione narrativa *figurale* si verifica, in senso stretto, quando la diegesi ricorre a un «personaggio riflettore», che silenziosamente percepisce e *media* attraverso la propria coscienza l'intera realtà che ha di fronte.

³² Federico De Roberto, *Processi Verballi*, cit., p. 74.

³³ Ivi, p. 78.

Ora, piuttosto che avanzare l'ipotesi di un errore dello scrittore, cioè di una sua inettitudine nel perseguire con coerenza il suo stesso programma stilistico, ci pare più plausibile ritenere che, nella visione di De Roberto, tali varianti narrative non costituissero un ostacolo ai fini del conseguimento dell'«osservazione impersonale»: esse avevano diritto di cittadinanza anche in *Processi verbali*, il tentativo più audace e narratologicamente lucido di rappresentazione 'obiettiva'. In altri termini, simili passi non erano pertinentizzati da De Roberto come infrazioni, benché essi, in quanto zone di emersione della soggettività dei personaggi, a noi paiano in contraddizione con l'intento esposto nella prefazione.

Del resto, se si analizzano alcune asserzioni teoriche, si apprende che per gli scrittori naturalisti erano da considerarsi riproduzione fedele di «atti, parole e gesti» i testi più disparati e difformi in quanto a strategia narrativa. Si veda, a proposito dell'«osservazione» obiettiva quale la intendeva Verga, un frammento dell'intervista ad Ojetti, in cui l'autore sembra ricongiungersi, con le sue precisazioni, proprio alla prefazione a *Documenti Umani*³⁴:

Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere un pensiero? 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 parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. 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 preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li

³⁴ È indubbio, del resto, che Verga avesse letto la prefazione a *Documenti umani*, alla quale si riferisce esplicitamente nella lettera a De Roberto del 18 agosto 1888, approvando nel complesso le argomentazioni in essa svolte e scrivendo: «credo che la *rappresentazione* dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggior importanza artistica e più efficace» (Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1980, p. 203).

studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace³⁵.

La rivendicazione della superiorità della psicologia degli «atti» fa corpo con un'implicita dichiarazione autoesegetica, giacché si evince chiaramente che per Verga i suoi romanzi avevano ottemperato a tale poetica del «pensiero esternato». Del resto Maupassant aveva elogiato il *maître* Flaubert per il medesimo metodo artistico, attuato nei suoi capolavori («Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, il la faisait simplement apparaître par leur actes. Les dedans étaient ainsi dévoilés par leur dehors sans aucune argumentation psychologique»)³⁶, e lo stesso principio si ritrova in una lettera di De Roberto a Capuana del gennaio 1886, appena due anni prima della prefazione a *Documenti umani*: «la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera del Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono»³⁷. Quale sia stato il fattore determinante della mutazione successiva della teoresi deroberbertiana, è arduo da stabilire. Ciò che è inconfutabile, però, è che siamo dinanzi a un'ottica condivisa e a un medesimo convincimento di tre primi attori del naturalismo: essi sembrano coltivare un ideale precisamente 'behaviorista'. Eppure, simili affermazioni non possono non stupire il lettore odierno, perché, se la definizione che Verga dà della sua opera è alquanto singolare, o decisamente impropria per chi abbia familiarità con il suo stile, vedere in Flaubert il tipo dello scrittore che privilegia gli atti esteriori, e che si disinteressa dello scavo interiore dei suoi personaggi, è quantomeno spiazzante. Si pensi a *Madame Bovary*, il romanzo che è stato modello imprescindibile di tutto il Modernismo per le tecniche di soggettivazione dei pensieri di Emma – cioè della *reflectorialisation*, per Stanzel³⁸ – e per l'innovazione del punto di vista narrativo, con la focalizzazione interna multipla³⁹.

³⁵ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895, pp. 66-67.

³⁶ Guy de Maupassant, "Étude sur Gustave Flaubert", in *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, p. XVI.

³⁷ Lettera a Capuana da Catania del gennaio 1886. Cfr. Sarah Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 1984, p. 180.

³⁸ Cfr. F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 34-36 e 168-84.

³⁹ Cfr. Gérard Genette, *Figure III*, cit., pp. 237-38

La ragione della discrepanza di vedute è da ricercarsi nella distanza temporale che ci separa da tali scrittori, perché è per noi ovvio – con le nostre conoscenze teoriche e narratologiche e con la chiave di lettura, ormai codificata nel lessico specialistico, della «focalizzazione esterna» genettiana⁴⁰ – accostare per analogia i loro asserti a certi racconti *à la* Hemingway, da cui i testi flaubertiani o verghiani sono, nel concreto della pratica narrativa, oltremodo discordi⁴¹. D'altra parte, già da alcuni influenti critici dell'epoca, quali Bourget o Brunetière, Flaubert era stato visto come il maestro e il pioniere della soggettivazione dei pensieri dei suoi personaggi, il demiurgo impassibile delle loro «chambre noires»⁴².

Insomma *I Malavoglia*, novelle verghiane come *Rosso Malpelo* e *La lupa*, quelle derobertiane della *Sorte*, *Il romanzo della fanciulla* di Serao⁴³ ecc. erano parimenti espressione, per i veristi, dell'ottica dell'«osservazione», che è una categoria narratologica molto varia e approssimativa. Dal punto di vista odierno, invece, le modalità diegetiche delle opere menzionate, dove predomina la narrazione – e la soggettività – corale, si discostano alquanto dalla soluzione narrativa di *Processi Verbali* (un *unicum* nel corpus verista).

Per soggettività corale intendiamo la zona in cui i pensieri e le voci dei personaggi sono difficilmente isolabili, perché essi sono immersi in una dimensione verbale (e percettiva) collettiva e unanime. Il caso più noto è, senza dubbio, quello de *I Malavoglia*, di cui Paolo Giovannetti ha offerto un'interpretazione assai pertinente per il nostro studio, sostenendo che il capolavoro verghiano è il romanzo delle *percezioni indirette libere*, della *non-reflective*

⁴⁰ La focalizzazione esterna, però, è una modalità narrativa che nel tempo ha suscitato molti dibattiti. Al riguardo, si vedano le dure obiezioni mosse da Bal alla definizione data da Genette in Mieke Bal, "Narration and Focalization", in Ead., *On Story-telling: Essays in Narratology*, a cura di David Jobling, Sonoma, Polebridge Press, 1991.

⁴¹ Occasionali integrazioni informative sono, infatti, rinvenibili anche nei racconti più scenici di De Roberto, quali *Il rosario* o *Il convegno*. Non si raggiunge, cioè, l'ottica perfettamente behaviorista di *The Killers* e *Hills as white elephants*.

⁴² Per una lettura e una contestualizzazione nella temperie di *fin de siècle* del saggio flaubertiano di Bourget negli *Essais* si rimanda a Giovanni Maffei, *Note sull'osservare dei naturalisti*, cit., pp. 251-57.

⁴³ Cfr. Giorgia Laricchia, "La soggettività femminile nel romanzo della fanciulla di Matilde Serao", in questo numero.

*consciousness*⁴⁴ di plurimi centri prospettici (egli parla di un ipotetico «ascoltatore prototipico», ossia di un ascoltatore medio) che si avvicinano di continuo nello strato semiotico con le proprie appercezioni della realtà⁴⁵. Questo andamento renderebbe *I Malavoglia* collocabili in quella peculiare situazione narrativa del cerchio tipologico che Stanzel ha definito *figurale* (essa in senso stretto si verifica quando un personaggio riflettore media per tutta l'estensione del racconto i fatti narrati)⁴⁶.

Un altro esempio di prevalenza della soggettività corale è *La Sorte* (1887). In *Il cortile* la narrazione, come ne *I Malavoglia*, è particolarmente virtuosistica e si avvale di una caleidoscopica rifrazione di sguardi e voci:

- E la colpa è tutta nostra! – diceva Don Angelo, il trattore, dalla sua cucina.

Maestro Titta, il portinaio, badava a piantar stecchi dinanzi al bugigattolo ritinto di verde da poco, e non gli dava retta. Quel cristiano preparava pietanze mettendoci dentro ogni sorta di porcherie; lui faceva l'impiega-serve, e non era sua colpa se gliene capitavano anche di linguacciate.

- Ogni legno ha il suo fumo!

Però Rosa, quella che stava con gl'impiegati del quarto piano – gente tranquilla che badava ai casi proprii – pareva sempre morsicata dalle vespe. Non faceva altro che leticare, se ai piani di sotto tenevano aperte troppo a lungo le chiavette e si portavano via tutta l'acqua; se

⁴⁴ L'espressione è di Ann Banfield, "Reflective and non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction", in *Poetics today* 2: 2 (1981), pp. 63-64. La linguista riformula e amplia il campo d'estensione della *percezione indiretta libera* di Chatman. La complessa teoria di Banfield può essere utile particolarmente per l'interpretazione di quei testi in cui una pluralità di centri riflettori e punti di vista si avvicinano caoticamente nello strato semiotico. Per un approfondimento ulteriore del suo sistema teorico si veda Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

⁴⁵ Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 22.

⁴⁶ Per Stanzel la figuralità 'pura' sembra avere un'accezione molto ristretta ed includere pochi casi: «In the novel with a predominantly figural narrative situation the dynamics of the alternation of basic forms and of narrative situations are reduced, since there is a tendency to retain the point of view of one character of the novel which inhibits the frequent change of the narrative situation» (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 72). In questa zona del cerchio tipologico, oltre ai due romanzi kafkiani, *Il Processo* e *Il Castello*, egli include, non a caso, il rigorosissimo *Portrait of the Artist as Young Man* di Joyce. D'altronde, tale modalità è quella più complessa e discussa dai narratologi, e anche l'interpretazione dei *Malavoglia* proposta da Giovannetti implica un'estensione della ristretta categoria stanzeliana di figuralità.

il trattore del cortile accendeva il forno e affumicava il vicinato, quasi le persone fossero aringhe; o se il cane del tappezziere abbaia e le si avventava alle gonne, quando ella usciva per il servizio. [...]

Ma il guaio più grosso fu a maggio, quando venne al quartierino dirimpetto la famiglia di don Felice Giordano. La signora Giacomina non le aveva fatto ancora niente, che Rosa provò un moto di antipatia per quella cristiana. Una vecchia smorfiosa, sulla quarantina, che s'imbellestava fin sul collo e andava vestita come una ragazza appena uscita dal collegio⁴⁷!

A ben vedere, questo passo è simile da un punto di vista strutturale all'inizio del secondo capitolo de *I Malavoglia*, anche se è meno intricato.⁴⁸ L'uso del cosiddetto imperfetto continuo (il «tempo dello sfondo» per Weinrich⁴⁹) e l'eclissi del narratore sono fattori a cui bisogna prestare particolare attenzione: il racconto sembra davvero «farsi da sé», dinanzi ai nostri occhi. La focalizzazione interna – che segue l'*incipit* dialogico di Don Angelo – non è singolariva, ma a carico di un'intera comunità percipiente e si materializza mediante un'alternanza rapida e sistematica dei focolai percettivi, attribuibili ai personaggi sulla scena. Chi vede? Chi ascolta? La sensazione è che qualcosa sia «nell'aria», che «tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi 'con la mente' siamo in mezzo a loro»⁵⁰. Gli enunciati sono integrati da una *non reflective consciousness*, vale a dire da una rete di coscienze non riflesse che fanno sistema con un interscambio di sensazioni olfattive, uditive e ottiche.

⁴⁷ Federico De Roberto, *La Sorte* (1887), Palermo, Sellerio, 1997, pp. 128-29.

⁴⁸ «Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare. – Un affar d'oro! – vociava Piedipapera, accorrendo colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. – Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perché delle penne ne ha molte, il vecchio. – Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! – ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perché egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno!» (Giovanni Verga, *I Malavoglia* [1881], in *I grandi romanzi*, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972).

⁴⁹ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kolhammer, 1971²; trad. it., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 136-38.

⁵⁰ Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 91.

Ma è attraverso il linguaggio letterario che le rappresenta, di fatto, che il lettore ne può divenire cosciente. Il testo tematizza questa specie di scarto tra una nebulosa confusa di eventi e una percezione distinta mediante le congiunzioni (*e, però, se, ma*), che introducono repentini cambi di *focus* con lo stile indiretto libero («e non era sua colpa se gliene capitavano anche di linguacciute»); o mediante l'uso, peculiare nel verismo, del «che» polivalente («che Rosa provò un moto di antipatia per quella cristiana»). È proprio il ruolo di Rosa ne *Il cortile*, però, a segnare una sensibile differenza rispetto a *I Malavoglia*, perché la donna è il punto di vista privilegiato di un mondo limitato, conchiuso – un cortile, appunto, e non l'intero villaggio di Aci Trezza – attraverso cui il lettore può osservare l'evolversi dell'intera vicenda, *ascoltare* la voce dei personaggi e il loro idioletto. Tuttavia, è un riflettore tutt'altro che fisso e distinto: prospettive e voci altrui si sovrappongono continuamente e determinano come un'«area di indeterminazione» che il lettore è tenuto ad esplorare attivamente⁵¹.

Una precisazione, però, è necessaria: in alcuni di questi testi, e più frequentemente in Verga, sono rinvenibili delle infrazioni al codice della corallità, perché accade che delle singole soggettività si distinguano più nitidamente, affiorando sulla pagina: si pensi, ad esempio, al noto monologo finale di Ntoni che abbandona il paese, da molti letto come un anello di congiunzione tra gli stili narrativi de *I Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*, o ai lacerti elegiaci di Mena accuratamente studiati da Spitzer. In realtà, si tratta campioni quantitativamente esigui (soprattutto quelli di Mena) che non inficiano l'effetto complessivo del testo, configurandosi come delle variazioni alla modalità dominante. Tali isole di soggettivazione sfuggivano alla visione degli autori, che le realizzarono nella diegesi pur non avendole razionalmente contemplate.

5. Ma veristi e naturalisti, oltre che contaminare con tali isole di soggettività il preteso behaviorismo impersonale, coltivarono anche nella teoria l'idea di far coesistere l'esteriorità e l'interiorità, l'«osservazione» e l'«analisi» in uno stesso romanzo. L'ipotesi fu formulata, in Italia, sia da Verga, nel progettato «roman-

⁵¹ Per il concetto di area di indeterminazione si veda Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Max Niemeyer, 1931; trad. it., *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Centro di Studi Campostini, 2011.

zo futuro» dietro cui si celava, forse, il mai realizzato *La duchessa di Leyra*⁵², che da De Roberto nella sua intervista a Ojetti, rilasciata qualche mese prima della pubblicazione de *I Viceré* (1894):

Ora venti anni di naturalismo e psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo e criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre la stessa cucina, lo stesso tema e se ne annoia: e dal suo punto di vista ha ragione. Quindi io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Viceré*⁵³.

Tra la lingua nobile aulica che Gabriele d'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace, che c'è? O meglio, abbiamo una lingua che le comprenda tutte e due? Perché quella prima sarà adatta a formulare precisamente un'analisi psicologica o a descrivere uno stato d'animo o un paesaggio fine e poetico; questa seconda [...] è più borghese, serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno, serve a parlare e a intenderci nella vita comune. Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il Romanzo futuro) che istromento adopererà⁵⁴?

Malgrado sembri rimandare come Verga l'attuazione del «romanzo futuro» a un domani imprecisato, emerge tra le righe dell'intervista che *I Viceré* già erano, per De Roberto, una compiuta ibridazione del «romanzo puramente psichico col romanzo di costume». Si trattava probabilmente di un'esibizione di modestia: l'autore era persuaso di essere riuscito nel suo intento, sebbene

⁵² Del resto, come correttamente nota Maffei, prima ancora che in *Alla scoperta dei letterati*, «l'idea che 'osservazione' e 'analisi', ovvero 'fisiologia' e 'psicologia', fossero strategie diverse sì e concorrenti, ma equivalenti ed eventualmente integrabili di accostamento alla conoscenza dell'uomo era emersa già nel 1891, in parecchie delle interviste agli scrittori [...] raccolte da Jules Huret per la sua *Enquête sur l'évolution littéraire*» (Giovanni Maffei, "Certi fanti di Federico De Roberto", in *Rappresentazione e memoria. La 'quarta' guerra d'indipendenza*. Atti del convegno di Bruxelles, 7-8 dicembre 2015, a cura di C. Gigante, Firenze, Cesati, 2017, pp. 157-73, p. 162). Anche Paul Alexis, fedelissimo di Zola, si pronunciò sull'argomento: «Je vous demande un peu, lorsqu'on n'arrive à la connaissance complète de l'homme que par la physiologie et la psychologie, pourquoi tenir une des deux fenêtres obstinément fermée?» (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 194).

⁵³ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 84.

⁵⁴ Ivi, p. 85.

sia abile nel dissimulare l'orgoglio dietro le problematiche della questione della «lingua».

Pochi anni prima, De Roberto aveva già individuato in Francia, nel suo saggio su Maupassant del 1888, un modello compiuto di romanzo 'misto' a cui ispirarsi, *Pierre et Jean*. In tali pagine, con una rara lucidità critica, egli analizza lo stile dell'allievo di Flaubert, illustrando le differenze tra l'«analisi» psicologica di Bourget – il quale «riconosce l'importanza del metodo d'osservazione impersonale, ma sdegna di adoperarlo»⁵⁵ – e quella effettuata da Maupassant, naturalista che fa della psicologia senza poter prescindere dalla «sintesi fisiologica»:

Guy de Maupassant è [...] un naturalista che si guarda attorno e riproduce quello che vede [...]. Quando un naturalista come lui si mette a fare della psicologia, dell'analisi interiore, non può rinunciare all'abitudine dell'osservazione, il bisogno d'indagine positiva, ed ecco che, se in *Pierre et Jean* egli segue l'ideale svolgimento di un dramma della coscienza, non dimentica di tenere un piede, ed anche tutti e due, nella realtà; se egli fa pensare il suo personaggio, lo fa anche muovere, scoprendo e comprovando allo stesso tempo le intime attitudini mediante l'esame delle attitudini esteriori.

[...]

Ed il romanzo procede sempre così, con un sobrio innesto di analisi tra l'esposizione di una moltitudine di atti, di scene, di discorsi, attraverso ai quali si cominciano a intravedere quelle modificazioni psicologiche che poi il romanziere sviluppa [...]⁵⁶.

Si può ritenere che, parlando di «un sobrio innesto di analisi tra l'esposizione di una moltitudine di atti, di scene, di discorsi», De Roberto intendesse grossomodo un romanzo in cui l'interiorità di un personaggio – o di più personaggi – si individualizza mediante tratti marcati e riconoscibili, stagliandosi su una campitura che le fa da sfondo. Romanzi così, che gli autori lo teorizzassero o meno, ce ne furono parecchi nella produzione del naturalismo e del verismo.

La campitura che incornicia le soggettività finzionali poteva essere di vario genere. Ne contiamo tre tipi possibili. Ci fu quello delle campiture che po-

⁵⁵ Federico De Roberto, "Il romanzo. A proposito di *Pierre et Jean*", in *Il tempo dello scontento universale: articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Torino, Aragno, 2012, p. 73.

⁵⁶ Ivi, p. 74.

tremmo definire *corali*: così, ad esempio, ne *I Viceré* (dove De Roberto era presumibilmente consapevole di aver fatto «analisi», ma forse credeva, secondo la narratologia del suo tempo, di averla stagliata su uno sfondo di schietta «osservazione»); così nel *Mastro-Don Gesualdo*, sebbene Verga ritenesse di non essere mai o quasi mai uscito in questo romanzo dal regime dell'esteriorità indiziaria. Invece in esso, come si sa, sono presenti sia ampie zone di diffrazione corale (ma distanti dall'uniformità di timbro de *I Malavoglia*), che luoghi di introspezione singolativi, come si evince nei monologhi narrati, le *percezioni indirette libere* e le psiconarrazioni dei pensieri di Gesualdo⁵⁷. Ovviamente, come è noto, nel polifonico *I Viceré* la medesima combinazione di sfondi corali e di isole di soggettività individuale è realizzata in forme esasperate ed espressionistiche⁵⁸.

⁵⁷ Come insegna Mazzacurati, infatti, se ne «*Vita dei campi e I Malavoglia*, il compito fondamentale dell'artista era affondare e far regredire immagini e linguaggi fino alla soglia, dura e compatta delle articolazioni primitive, delle passioni senza tempo» che lo induceva ad utilizzare come il «diverso timbro di un solo suono» con uno sguardo di tipo «simbiotico», ora si verifica una metamorfosi: «il passaggio dal concerto corale al concerto strumentale, con voci soliste» si traduce nell'«impiego di nuove misture di generi, di una più articolata e flessibile sonorità, di più ampie gamme retoriche»; e in una «radicale separazione dei singoli strumenti», con la più «selettiva raccolta dei luoghi di emissione e dei punti di vista corali» (Giancarlo Mazzacurati, «Introduzione» a G. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 24-26). Per ciò che riguarda la rappresentazione della soggettività di Isabella, invece, cfr. C.M. Pagliuca, «Lo stile dell'anima», in questo volume.

⁵⁸ «Il capolavoro derobertiano esibisce [...] l'intenzione di ottenere il massimo effetto di impersonalità passionata, quasi a persuadere di trovarsi di fronte a un'opera di finzione narrativa ma semplicemente documentaria. Nondimeno, questa strategia mira a raggiungere un effetto opposto: la massima personalizzazione del resoconto, in chiave di unilateralità faziosa e furiosa» (Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1900, pp. 36-37). Come rileva acutamente Spinazzola, «le tecniche di concessione della parola ai personaggi assumono una disposizione scalare, secondo un criterio inverso rispetto a quello dell'affidamento di verità passionata», sicché il credito massimo viene concesso a «clienti, domestici, fornitori, popolino minuto, tutti coloro che vivono all'ombra e nell'orbita della casata illustre». Per tali personaggi, le modalità adoperate per la rappresentazione della soggettività sono quelle del filtro percettivo, come avviene nella scena iniziale del palazzo mediata dai servi, e quella degli «indiretti liberi riferiti a entità collettivi. Qui la coralità davvero impersonale dei pareri o dispareri raccolti nelle anticamere o per strada può dare l'impressione che la voce narrante sia più coinvolta di quanto viene esponendo. Ma non è così. Questi brandelli di conversazione vengono incorporati nel rendiconto narrativo non perché riscuotano credito ma, anzi, per dare testimonianza divertita della loro enorme dabbenaggine». Essi sono, cioè, in un rapporto di subordinazione con i padroni e ne esasperano

Il secondo tipo è la campitura ‘narratoriale’, cioè quella dei romanzi in cui la soggettività dei personaggi, molto definita, emerge su uno sfondo tendenzialmente neutro, per così dire ‘obiettivo’. Il narratore tenta di eclissarsi e di celare la sua presenza, verbalizzando le azioni e i pensieri dei personaggi. In tale zona, oltre al già menzionato *Pierre et Jean*, un esempio calzante è *Giacinta* di Capuana, romanzo che ebbe ben tre edizioni (1879, 1886 e 1889), in un incessante lavoro di rielaborazione formale. Malgrado l'autore non riveli mai l'intento della mistione di «osservazione» e «analisi», né contempi lo strumento dell'«analisi psicologica» nella prefazione dell'opera, essa è un campione di studio attento della soggettività: il mondo psicologico di più personaggi sulla scena è raffigurato nel dettaglio e per lunghi tratti, con ampi indiretti liberi, visioni prospettivizzate, fantasticherie e soliloqui.

Studio ‘veritiero’ di un caso patologico, in *Giacinta* è ripercorsa la parabola esistenziale della fanciulla eponima, figlia di una giovane e dissoluta nobildonna. Ripercorrere l'evoluzione stilistica del romanzo (di cui Capuana dà notizie rilevanti nella prefazione) è, oltre che affascinante, molto utile per lo studio in diacronia della tecnica verista. Le differenze tra la prima edizione e l'ultima, infatti, sono molto indicative e, non casualmente, vanno nel senso di una maggior fluidità narrativa e di una più compiuta figuralizzazione del romanzo. Oltre all'intento – in gran parte riuscito – della soppressione del «narratore autoriale» di ascendenza balzachiana, frequentemente invasivo nella versione originaria⁵⁹, l'operazione compiuta da Capuana è quella di una messa in rilievo della

«spontaneamente o su comando, le idee più speciose, le menzogne più sfrontate» (ivi, p. 39).

⁵⁹ Del resto, l'influsso del magistero di Balzac fu dichiarato da Capuana stesso nella prefazione dedicata a Neera del testo dell'89, ed è evidente nei tratti autoriali della diegesi. Si vedano, per esempio, alcuni passi della prima edizione, successivamente espunti da Capuana: «quel mondo femminile che la festeggiava e la carezzava con trasporto, *stavo* per dire con affettazione, come una nuova arrivata» (Luigi Capuana, *Giacinta* [1879], a cura di Marina Paglieri, Milano, Mondadori, 1988, p. 44; il corsivo è mio); «Quell'è fatta così! era una gran filosofia; ma il signor Paolo non lo sapeva» (p. 45). «In quei momenti la Marietta diventava una vera servetta da commedia» (p. 47). La revisione del testo fu perfettamente coerente con le affermazioni programmatiche contenute nella prefazione: «Rileggendolo [il romanzo], non più da autore ma da critico, una cosa mi fece piacere soprattutto: lo scorgervi una certa solidità nell'ossatura e nella disposizione delle parti. *Se non che bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino*, e mutare per ciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile» (Luigi Capuana, *Prefazione a Giacinta*, Milano, Cervieri, 1889, p. 13; il corsivo è mio).

psicologia e delle percezioni della protagonista, con la marginalizzazione – o la soppressione – delle interiorità dei personaggi secondari⁶⁰.

Un'altra opera collocabile grossomodo in questa zona, benché un narratore ubiquo non tema di emergere talvolta scopertamente, con analessi o altri espedienti, è *Il Marito di Elena* (1882), romanzo borghese e cronologicamente posteriore a *I Malavoglia*, anche se spesso relegato nell'ambito della produzione mondana di Verga. In esso è evidente l'influsso, più che di Dumas figlio e di

⁶⁰ Le differenze tecniche sono molteplici. In primo luogo, rispetto alla prima edizione, si riscontra un'immissione cospicua della citazione del pensiero (per Cohn *Quoted monologue*; cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 58-98); secondariamente, Capuana realizza una più compiuta prospettivizzazione, mediante l'uso di percezioni indirette libere e fantastiche meno contaminate dalla voce del narratore «autorale»: «La notte era inoltrata. Il cielo coperto qua e là di nuvole, bucato di rare stelle e fioche. Non si sentiva, né da presso né da lungi, una voce o un passo di uomo. Soltanto il mare urlava da lontano come un mostro che si dibatteva incatenato alle scogliere del porto. Nel giardino sottostante non si moveva foglia. L'acqua del canale dormiva. La Giacinta rimase alla finestra cogli occhi spalancati in quella fitta oscurità. Non sapeva quel che si facesse; non avvertiva il frizzo dell'aria sul viso e sul collo. Quando, dopo pochi minuti, poté riscuotersi, ebbe paura e sentì per le membra un brivido ghiacciato. Chiuse, atterrita, l'imposta: non avrebbe voluto trovarsi sola» (ed. del 1879, p. 82); «Col terrore che la scuoteva tutta, sprofondava gli occhi in quel cielo buio, coperto qua e là di nuvole, con rare stelle che scintillavano fioche, come smarrite nello spazio; e tendeva l'orecchio senza sapere perché, in quel vasto silenzio interrotto soltanto dagli urli del mare che si dibatteva laggiù fra gli scogli, simile a un mostro incatenato. Non osava voltare il capo. Aveva persino paura di quel crocefisso di avorio da lei così affannosamente pregato poco prima; aveva paura di quella nera solitudine notturna: si sentiva come lanciata via fuori dal mondo» (ed. del 1889, p. 87). Notevole appare inoltre l'incremento dei dialoghi, conversione 'scenica' che forse è da leggersi in un rapporto di osmosi con la riduzione teatrale dell'opera effettuata da Capuana nel 1886. Per ciò che concerne la soggettività degli altri personaggi, quali l'amante Andrea Gerace e la signora Marulli, ci sembra rilevante che nell'edizione definitiva essa fosse in gran parte ridotta, con la netta emersione della psicologia della protagonista. Si registra infine la totale soppressione dell'interiorità, invero minima nella prima edizione, delle domestiche Camilla e Mariella: «Intanto, in mezzo alla sua indignazione, la Camilla provava una maligna compiacenza di quel che aveva scoperto. Montando le scale, strascicando peggio di prima la povera ragazzina, che continuava a piangere e tra i singhiozzi balbettava: «Non dir nulla alla mamma! Non dir nulla alla mamma!». «La mamma! La mamma!» ripeteva ironica la Camilla. E completando mentalmente il suo pensiero, «Accidenti!» pensava, sorridendo beffarda e scuotendo la testa «La comincia anche prestino!» (ed. del 1879, pp. 34-35); «– Ah! Maiale! – urlò Camilla, sputando dietro a Beppe che fuggiva.– Non dir nulla...alla mamma! – ripeteva la bambina, strascicata per le scale come un fagotto, riluttante. – La mamma!... La mamma!... Accidenti! – digrignava Camilla» (ed. del 1889, p. 42).

Octave Feuillet, di *Madame Bovary*, specialmente per la mediazione narrativa attuata dai due personaggi riflettori del romanzo, gli sposi Elena e Cesare⁶¹.

Il terzo tipo, infine, è quello della campitura 'autorale', quando lo scrittore incornicia la coscienza dei personaggi in un livello narrativo ulteriore, laddove qualcuno che non è lui (un editore, un biografo, ecc.: un autore fittizio) ha il compito di mediare al lettore i sensi del racconto. Ciò avviene, in Italia, col De Roberto di *Ermanno Raeli*, romanzo psicologico in cui la soggettività del protagonista, visibilmente una proiezione autobiografica dello scrittore, e quelle di Rosalia di Verdara e di Massimiliana di Charmory, sono ampiamente dispiegate sullo sfondo di una narrazione (attribuita a un amico dell'eroe eponimo, suo biografo) che non evita sempre le prerogative dell'onniscienza.

6. Si possono porre sotto l'etichetta di «soggettivazione integrale» quei casi di soggettività che occupano e mediano interamente il racconto. L'autore fa psicologia, ma non si limita all'«analisi psicologica» *stricto sensu*⁶², perché adopera tutti i dispositivi idonei a simulare il filtraggio estensivo del mondo narrato attraverso gli occhi e la sensibilità di un personaggio. Tendiamo a interpretare come frutti conseguenti dell'innovazione modernista i testi d'invenzione in-

⁶¹ Tuttavia, tra i due personaggi si nota una sostanziale differenza. Mentre con Elena non sempre Verga ci permette di simpatizzare, in quanto non drammatizza direttamente i suoi pensieri, ma si limita tendenzialmente a riportarne le percezioni indirette libere, con intenti spesso stigmatizzanti e parodistici, per Cesare, vero protagonista del romanzo, la situazione è diversa: tutte le tecniche della rappresentazione della coscienza individuate da Cohn nel suo *Transparent minds* sono presenti, ovvero l'indiretto libero dei pensieri, il soliloquio o la citazione del pensiero e la psiconarrazione, che l'autore alterna e combina per restituirci il ritratto tormentato della vita interiore del marito.

⁶² L'«analisi psicologica» a cui De Roberto pensa nella prefazione a *Documenti umani* è essenzialmente quella di Bourget, e i caratteri di tale «metodo» si evincono chiaramente dall'articolo derobertiano già citato sul romanziere francese: «Interessandosi esclusivamente alla vita del pensiero, ai moti dell'anima, l'autore non cerca di architettare le avventure, di variare gli argomenti, di moltiplicare i personaggi; rivolgendo la sua attenzione all'uomo, il paesaggio gli sfugge, e le sue più lunghe descrizioni non arrivano a metà pagina [...]. Mostrare delle serie di idee che conducono alle azioni determinando la volontà: tale è lo scopo del romanziere. Il suo sistema è questo: presentare tre o quattro personaggi e metterli di fronte ad una certa situazione; studiare quindi in che modo – dato il loro carattere iniziale – quella situazione è apprezzata da ciascuno di quei personaggi, e, di analisi in analisi, pervenire ad uno scioglimento che l'enumerazione di tutti gli impulsi e di tutte le ragioni dimostri l'unico possibile» (Federico De Roberto, *Letteratura contemporanea*. Paolo Bourget, cit., p. 57).

centrati su un unico *reflector character*, ma quest'impostazione ebbe le sue radici nei dibattiti e nelle ricerche dell'Ottocento naturalista (intendiamo il naturalismo psicologico e analitico) e le sue prime realizzazioni in autori segnati più o meno profondamente dal naturalismo, che già scrissero romanzi in cui è almeno tendenzialmente in scena una sola (e invadente) interiorità, resa nei modi del soliloquio, della psiconarrazione, del monologo narrato (ovvero l'indiretto libero dei pensieri, secondo lo studio di Cohn)⁶³, della personalizzazione percettiva. Il parametro dirimente rispetto alla soluzione mista (osservazione + analisi) è l'eliminazione o la forte riduzione della campitura su cui la soggettività si staglia: 'interiori' sono sia lo sfondo che il primo piano dell'azione.

De Roberto realizzò magistralmente questo tipo romanzesco ne *L'illusione* (1891), e lo teorizzò sottilmente in una lettera, definendo l'opera un «monologo di 450 pagine»⁶⁴. In tutto il libro – la lunga e mesta biografia di una donna, Teresa, dall'infanzia alla vecchiaia – vige un'impeccabile figuratività stanzeliana, senza infrazioni di sorta. Come ha sottolineato Mario Lavagetto, il racconto è condotto in una «prospettiva rigorosamente ristretta o, se preferiamo la terminologia proposta da Gérard Genette, facendo ricorso alla più fissa, alla più indefettibile focalizzazione interna: il narratore vede attraverso il suo personaggio. Non c'è ne *L'illusione* un solo ramo, un campo, uno squarcio di luce, una strada, un pezzo di muro, un salotto, un volto che non passino attraverso gli occhi di Teresa»⁶⁵.

A ben vedere, anche *L'Imperio* potrebbe essere collocato in tale categoria, giacché De Roberto, pur non restringendo il suo campo visivo e informativo a un singolo protagonista, ne inventa due, e solo a questi due personaggi affida la *mediacy*. I *reflector characters* che si alternano nel ruolo, col loro punto di vista,

⁶³ Si vedano le pagine sul *narrated monologue* contenute in Dorrit Cohn, *Transparent minds*, cit., 99-140.

⁶⁴ Lettera a Ferdinando Di Giorgi da Catania, del 16 ottobre 1891. Cfr. *Lettere di De Roberto a Ferdinando di Giorgi*, in appendice a Aurelio Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, pp. 284-86.

⁶⁵ Mario Lavagetto, "Introduzione" a Federico De Roberto, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1987, p. XII. Sulle strategie soggettivanti de *L'illusione*, dove si fondono il modello flaubertiano – coi corollari ideologici tratti dagli *Essais* – e quello bourgettiano, cfr. Giovanni Maffei, "L'illusione di Federico De Roberto: il romanzo delle 'evanescenze'", in *La scrittura delle passioni. Scienza e narrazione del naturalismo europeo*, Napoli, Marchese, 2009, p. 126.

sono Federico Ranaldi e Consalvo Uzeda, entrambi, in modo e per ragioni diverse, proiezione autobiografica dell'autore⁶⁶.

A distanza di pochi anni da *L'illusione*, D'Annunzio esplicitò, nella sua prefazione a *Trionfo della Morte*, un progetto analogo a quello esemplato da De Roberto: «Qui è una sola unica *dramatis persona*, ed è rappresentata qui [...] la sua particolar visione dell'universo; o meglio: [...] è qui rappresentato il suo universo»⁶⁷. Tali formulazioni ricordano molto quelle della prefazione-manifesto a *The Portrait of a Lady* (1881) di Henry James, scrittore che si era formato in Francia e che aveva una conoscenza approfondita del naturalismo: un ulteriore indizio della diffusione di un'idea e di un *modus narrandi* nella narrazione dell'epoca⁶⁸.

⁶⁶ Si ha, tuttavia, la sensazione che nell'*Imperio*, forse perché romanzo incompiuto, la prospettivizzazione non sia sempre impeccabile come ne *L'illusione*, e che siano presenti delle infrazioni alla situazione narrativa figurale, infrazioni che però Stanzel ammette nella definizione di tale modalità, purché circostanziate nel *continuum* della narrazione.

⁶⁷ Gabriele D'Annunzio, "Prefazione" a *Trionfo della morte* (1894), in Id., *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1942, p. 654.

⁶⁸ La prefazione di James, però, fu redatta nel 1908, oltre un ventennio dopo la pubblicazione del romanzo, quando James aveva già scritto *The Ambassadors* e aveva ampiamente meditato sulla problematica del punto di vista, elemento cardine della sua riflessione teorica. Nella prefazione, dopo la descrizione della «house of fiction», celebre metafora jamesiana dell'organismo romanzesco, leggiamo: «All this way long way round, however, for my word about my *The Portrait*, which was exactly my grasp of a single character [...]. The point is, however, that this single small corner-stone, the conception of a certain young woman affronting her destiny, had begun with being all my outfit for the large building of *The Portrait of a Lady*. It came to be a square and spacious house [...] but [...] it had to be put up round my young woman while she stood there in perfect isolation. [...] Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness', I said to myself» (Henry James, *Prefazione a The Portrait of a Lady* [1881], London, Penguin, 2001, pp. 632-36). Però, benché *The Portrait of a Lady* sia il primo tra i romanzi jamesiani a presentare un uso prevalente della focalizzazione interna, esso è lontano dal controllo rigoroso di alcuni romanzi della produzione sperimentale e della *major phase*: il narratore domina completamente la materia ed assume anche i tratti dell'onniscienza. Il capitolo più figuralizzato è certamente il XLII, quello della veglia meditativa di Isabel Archel, come sottolineò lo stesso James: «I cannot think of a more consistent application of that ideal unless it be in the long statement, just beyond the middle of the book, of my young woman's extraordinary meditative vigil» (ivi, p. 639). Sulla questione del punto di vista e della problematica «vessel of consciousness» in James si veda Sandro Volpe, *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, Roma, Bulzoni, 1991. Sui rapporti tra James e la letteratura francese si veda Jeanne Delbaere-Garant, *Henry James: The Vision of France*, Paris, Société d'Éditions 'Les Belles Lettres',

Trionfo della Morte fu pubblicato nel 1894, anche se D'Annunzio ne iniziò la composizione già nel 1889. È un romanzo solitamente collocato nell'alveo del decadentismo, anche se numerosi sono gli elementi dell'opera, dall'ambientazione curata veristicamente alla psicologia positivisticamente denotata del protagonista, che la rendono contigua al naturalismo.

Il mondo-illusione rappresentato è quello del protagonista e *reflector character* Giorgio Aurispa, un 'uomo di lusso' dall'intensa facoltà immaginativa, che con il suo sguardo divinatorio, a mo' di raddomante, suole sondare la superficie del reale alla ricerca di simboli e misteri indecifrabili. Vive una storia d'amore tormentata con Ippolita, la cui soggettività pure si insinua fuggacemente nel testo, senza compromettere però l'effetto di una prolungata immedesimazione tra il lettore e l'eroe principale. Malgrado *Trionfo della Morte* non si possa definire un romanzo integralmente *figurale*, per un effetto di autorialità complessivamente maggiore rispetto a *L'Illusione*⁶⁹, è comunque innegabile il tentativo di D'Annunzio di tradurre in atto, riuscendoci in gran parte, l'idea della mediazione finzionale ininterrotta di un singolo riflettore di coscienza⁷⁰.

1970. Lo scrittore americano dedicò dei saggi a Flaubert (ben quattro), Maupassant e Zola, in cui James mostra grande attenzione alle strategie del narrare naturalista e alla problematica del punto di vista e dei riflettori di coscienza. Alcuni di essi sono stati tradotti in italiano e sono contenuti in Henry James, *L'arte del romanzo: saggi sulla scrittura e ritratti di autori*, Milano, PGRECO, 2013.

⁶⁹ Nel romanzo, infatti, sono presenti numerose digressioni e consistenti interventi del «narratore autoriale». Si legga ad esempio: «Riconobbe la voce di Alfonso Exili, e il suo fastidio crebbe. Questo Exili era un antico suo compagno di collegio, un giovine di mediocre intelligenza, rovinatosi al giuoco e alla crapula, diventato una specie di avventuriere alla caccia del soldo. Costui poteva sembrare ancora un bel giovine, sebbene la sua faccia fosse devastata dal vizio; ma aveva nella sua persona e ne' suoi modi quel non so che di furbesco e d'ignobile che acquistano gli uomini costretti a vivere di espedienti e di umiliazioni» (Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 674). Un altro passo noto è quello, molto esteso, della descrizione onnisciente e 'scientifica' della psiche di Giorgio Aurispa: «L'organismo di Giorgio Aurispa si distingueva per uno sviluppo di sensibilità straordinario. Le fibre sensitive destinate a condurre verso il centro gli stimoli esterni avendo acquisita una eccitabilità che avanzava di gran lunga quella normale rappresentata dalle mediocri percezioni dell'uomo sano, avveniva che per eccesso si cangiassero quasi sempre in sensazioni dolorose anche le sensazioni più comunemente piacevoli. Avveniva inoltre che, dopo una serie di stati della coscienza dolorosi cagionati dall'eccitazione anomala dei nervi, uno stato piacevole fosse ricevuto con ardore da tutto l'organismo e mantenuto quindi con una esagerata persistenza nell'esercizio che lo produceva» (ivi, pp. 809-10).

⁷⁰ Rispetto all'*Illusione*, poi, oltre a un tono e a un linguaggio magniloquenti, conformi

7. Se si considerano i programmi e le pratiche del naturalismo (dalle fondazioni degli anni Settanta, coi Goncourt e Zola, ai momenti di crisi e rinnovamento e complicazione delle poetiche attestati da Maupassant o De Roberto) si scorge facilmente che la tripartizione tecnica che abbiamo enucleato è in un rapporto abbastanza preciso con la sociologia dei personaggi rappresentati.

In primo luogo, risulta che per gli esponenti del quarto stato è tendenzialmente preferita – da Zola, Verga, Capuana ecc. – la strategia, coi termini di De Roberto, dell'«osservazione», della «sintesi fisiologica», mentre la si adopera di rado, nella totalità del *corpus*, con personaggi di estrazione alta. Ciò non sorprende, perché spesso, nella teoresi degli scrittori naturalisti, sebbene il metodo dell'«osservazione» sia ritenuto versatile e idoneo alla raffigurazione di qualsivoglia soggetto artistico, la rappresentazione 'obiettiva' delle classi alte pare costituire uno scoglio difficile da superare. Per Edmond de Goncourt, come del resto per Verga nel programma dei *Vinti* affidato alla prefazione a *I Malavoglia*⁷¹, le «demi-teintes» di quelle sfere sociali «sembrano ergersi, nella visione progettuale del cammino da compiere, come una minacciosa complicazione futura, come un valico tecnicamente arduo, per l'*esattezza* [...] della riproduzione artistica, per la *sincerità* della forma, insidiata dall'insincerità e dalle inafferrabili sfumature, psichiche e gestuali del proprio oggetto»⁷². Verga esaurì la sua vena creativa a neppure la metà del percorso progettato, i *Vinti* si arenarono appunto alle soglie di quel mondo altro, con *La duchessa di Leyra*, di cui ci resta poco più di un capitolo. E tra le tante ipotesi avanzate sull'interruzione del ciclo, di tipo ideologico o psicoanalitico, quella di una difficoltà di natura formale, cioè di un problema di linguaggio, sembra essere particolarmente cal-

all'atmosfera sublime e alla dimensione cerebrale di Giorgio Aurispa, la tecnica diegetica del *Trionfo della morte* si contraddistingue per l'intercambiabilità sostanziale tra l'ingegneria dell'indiretto libero e il soliloquio.

⁷¹ Verga riprende da Edmond de Goncourt l'idea della mutazione degli stili in senso ascensionale e della necessità dell'adeguamento del mezzo espressivo, benché per lo scrittore siciliano la rappresentazione delle classi inferiori non sia affatto una tappa transitoria o di minore importanza: dipingere quel «monde sous un monde» ha a tutti gli effetti la massima dignità letteraria.

⁷² Giancarlo Mazzacurati, "Un ciclo interrotto", in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 78.

zante se si osserva la teoresi e la produzione degli scrittori coevi. De Roberto stesso, infatti, quando si provò con successo, ne *I Viceré*, a rappresentare (anche) dall'«esterno» fisionomie altolocate e aristocratiche, poté farlo alla condizione di una notevolissima stilizzazione espressionistica: la volgarità e la brutalità «prava» dei suoi principi; mentre continuò a ritenere che lo scandaglio psicologico (con gli strumenti messi a disposizione da Flaubert e da Bourget) fosse il metodo più adatto ai personaggi a cui si attribuisse, e si volesse restituire, un tono elegante e raffinato.

Il dato per noi più rilevante è la correlazione stretta tra la posizione dei personaggi nella scala sociale e la possibilità di approfondirli analiticamente, nei modi della forma 'mista' e della soggettivazione integrale: ai personaggi umili, ai caratteri, come scrive De Roberto, «dissimili», tendenzialmente non è concesso un approfondimento della soggettività individuale ed estensivo. L'«analisi psicologica» è privilegio dei caratteri 'non dissimili', dei personaggi borghesi o aristocratici, contraddistinti da un'interiorità più complessa, a cui vale la pena di accedere attraverso le tecniche sottili e 'indugianti' dell'introspezione.

In nessuna delle opere esaminate di forma 'mista' l'opzione analitica ha per oggetto dei veri popolani. Anche Gesualdo, l'eroe del secondo grande romanzo verghiano, è sì di origine umile, ma è un *parvenu*, l'artefice di una scalata sociale: Verga può concedergli un'anima, nelle ampie zone di soggettivazione, perché ha potuto, nella prefazione a *I Malavoglia*, chiamarlo «borghese».

Agli esponenti del quarto stato è ovviamente preclusa, infine, la *soggettivazione integrale*: la quale, in verità, nemmeno ai semplici borghesi è concessa. Si chiede di più al personaggio la cui illusione del mondo è destinata ad essere, nel romanzo, il mondo *tout-court*. Deve essere un *eletto* – quantomeno nel senso che il suo autore se l'è scelto a propria immagine e somiglianza – e deve essere un aristocratico: non perché abbia per forza sangue nobile nelle vene, ma perché ha una mente *distinta*, è un intellettuale (anche alla Teresa de *L'illusione* va riconosciuta questa qualità) e almeno occultamente un artista (così Giorgio Aurispa). Se il personaggio riflettore 'pervasivo' è così, allora il suo filtraggio sentimentale e percettivo degli eventi narrati, la sua *mediacy*, potrà fare tutt'uno con la mediazione estetica dell'autore, con la sua arte del racconto.

BIBLIOGRAFIA

Opere:

- CAPUANA L., *Giacinta* (1879), a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1988.
- ID., *Giacinta*, Milano, Cervieri, 1889.
- CAZE, R., *Paris vivant*, Paris, Giraud, 1885.
- ID., *Le bas de Monseigneur*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885.
- D'ANNUNZIO, G., *Novelle della Pescara* (1884-1886) in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1992.
- ID., *Trionfo della morte* (1894), in *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1942.
- DE ROBERTO, F., *Documenti umani* (1888), a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009.
- ID., *L'Illusione*, Milano, Garzanti, 1987.
- ID., *La Sorte* (1887), Palermo, Sellerio, 1997.
- ID., *Processi verbali* (1890), Palermo, Sellerio, 1976.
- GONCOURT, E. de, *Les frères Zemganno* (1879), Paris, Champion, 2012.
- JAMES, H., *The Portrait of a Lady* (1881), London, Penguin, 2001.
- METENIER, O., *La chair*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.
- VERGA, G., *I Malavoglia* (1881), in *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.
- ID., *Lettere sparse*, a cura di G.F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1980.
- VERGA, G., *Mastro-Don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.

Studi sul naturalismo:

- BIGAZZI, R., "Da Verga a Svevo", in *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880* (1969), Pisa, Nistri-Lischi, 1978.
- DELBAERE-GARANT, J., *Henry James: The Vision of France*, Paris, Societé d'Éditions 'Les Belles Lettres', 1970.
- DI GRADO, A., *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1988.
- MAZZACURATI, G., "Un ciclo interrotto", in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998.
- LUPERINI, R., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

MADRIGNANI, C. A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.

MAFFEI, G., "Certi fanti di Federico De Roberto", in *Rappresentazione e memoria. La 'quarta' guerra d'indipendenza*. Atti del convegno di Bruxelles, 7-8 dicembre 2015, a cura di C. Gigante, Firenze, Cesati, 2017.

ID., "L'Illusione di Federico De Roberto: il romanzo delle 'evanescenze'", in *Una scrittura delle passioni. Scienza e narrazione del naturalismo europeo*, Napoli, Marchese, 2009.

ID., "Note sull'osservare dei naturalisti", in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzaacurati*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

NAVARRIA, A., *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974.

PELLINI, P., *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010.

SPINAZZOLA, V., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

TANTERI, D., *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca fondazione Verga, 1989.

Altri testi d'epoca:

DE ROBERTO, F., *Il tempo dello scontento universale: articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di A. Loria, Torino, Aragno, 2012.

BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1892.

JAMES, H., *L'arte del romanzo: saggi sulla scrittura e ritratti di autori*, Milano, PGRECO, 2013.

MAUPASSANT, G., *Étude sur Gustave Flaubert*, in *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier, 1884.

HURET, J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

OJETTI, U., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895.

PICA, V., "Federigo de Roberto", in *Fortunio* IV: 4 (29 gennaio 1891); ora in appendice a Id., *Lettere a Federico De Roberto*, a cura e con introduzione di G. Maffei, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1996.

ZOLA, E., *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881.

Strumenti narratologici e stilistici:

BAL, M., "Narration and Focalization", in *On Story-telling: essays in Narratology*, a cura di D. Jobling, Sonoma, Polebridge Press, 1991.

BANFIELD, A., "Reflective and non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction", in *Poetics today* 2: 2, 1981.

ID., *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

COHN, D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972 (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006).

GIOVANNETTI, P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

ID., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016.

INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Max Niemeyer, 1931 (trad. it. *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Centro di Studi Campostini, 2011).

STANZEL, F.K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982 (trad. in. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

VOLPE, S., *Il tornio di Binet, Flaubert, James e il punto di vista*, Roma, Bulzoni, 1991.

WEINRICH, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuggart, Kolhammer, 1971² (trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978).