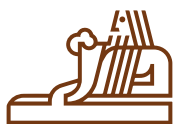


CRITICA LETTERARIA

185

GUIDO SCARAVILLI

Dal vero: *casi e difetti del reflector character*



PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

GUIDO SCARAVILLI

Dal vero: *casi e difetti del reflector character*

Ci si propone di analizzare alcuni casi di imperfetta 'riflettorizzazione' in *Dal vero* (1879). Proprio per le loro anomalie, dovute alla scarsa padronanza, da parte della giovane Serao, delle tecniche flaubertiane della soggettivazione, tali esempi costituiscono un punto di vista privilegiato per studiare il processo di grammaticalizzazione del racconto figurale nel Naturalismo italiano.

★

This essay offers an analysis of several cases of imperfect 'reflectorization' in *Dal vero* (1879). Precisely because of their anomalies, due to the young Serao's insufficient knowledge of Flaubert's techniques of subjectivism, these examples constitute a privileged viewpoint in order to study the process of grammaticalization of the figural short story within Italian Naturalism.

1. La teoria del racconto di Franz Stanzel è uno dei modelli narratologici più noti e diffusi presso la comunità scientifica internazionale. Essa si impernia sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale¹. Secondo Stanzel, tale mediazione può avvenire essenzialmente in due modi: in maniera esplicita, per mezzo di un narratore, o implicitamente, grazie a un personaggio cosiddetto *riflettore*, un personaggio cioè attraverso la cui soggettività i contenuti vengono filtrati². In quest'ul-

GUIDO SCARAVILLI: Scuola Normale Superiore, Pisa; dottorando; guido.scaravilli@sns.it

¹ Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982; trad. ing. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia, ma sta validamente mediando nei nostri studi le idee stanzeliane PAOLO GIOVANNETTI, di cui si veda *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, dove è incluso l'utile *Approfondimento* di FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, alle pp. 217-238. I termini in italiano della teoria stanzeliana saranno sempre tratti da questo studio.

² Si ha riflettorizzazione quando il narratore si eclissa e asseconda per larghi

timo caso, ci troviamo in quella che il narratologo definisce *situazione narrativa figurale* o *personale*, quel tipo di narrazione in terza persona in cui la mediazione del narratore è prossima allo zero e in cui sembra che il mondo finto nel testo – ciò che Doležel ha definito *storyworld* – sia tutto visto dagli occhi e pensato dalla mente di qualche personaggio: «If the reader has the illusion of being present on the scene in one of the figures, then *figural* narration is taking place»³. In altri termini, la narrazione figurale veicolerebbe un'«illusione di *im-mediatezza*»⁴: il lettore avrebbe la sensazione di un'esperienza diretta degli eventi narrati, come se il racconto si producesse da sé ed egli entrasse in simbiosi col *reflector character*.

Un romanzo o un racconto è figurale in senso forte quando vi è un unico personaggio riflettore per tutta la sua durata, ma Stanzel stesso ha evidenziato la rarità di questa evenienza: non è infrequente, cioè, che in un romanzo latamente figurale siano individuabili zone con il narratore *autoriale* (analogo, in quanto a prerogative e funzioni, al narratore onnisciente di Genette)⁵; così come, d'altro canto, può accadere che in un testo autoriale vi siano momenti fortemente riflettorizzati.

tratti la prospettiva del personaggio. Secondo Stanzel sono esistiti storicamente nei testi narrativi tassi diversi di figuralità: solo di rado, e solo dall'inizio del Novecento, si darebbero casi in cui la *mediacy* di un intero testo è affidata a un unico personaggio riflettore: «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; il corsivo è mio). Ha proposto un'estensione di tale categoria Giovannetti, che annette al dominio della narrazione figurale anche la riflettorizzazione pluriprospectica e corale, come avviene nei *Malavoglia* (P. GIOVANNETTI, *Dai Malavoglia a Mastro-Don-Gesualdo: progressi della figuralità verghiana*, in ID., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledi- zioni, 2016, pp. 67-124).

³ F.K. STANZEL, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Stuggart, Wien, 1955, trad. ingl. *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington, Indiana University Press, 1971, p. 23. Per il concetto di *storyworld* si veda, in italiano, LUBOMIR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

⁴ F. PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, cit., p. 226.

⁵ Come spiega Pennacchio, «l'aggettivo *autoriale* [...] è da Stanzel utilizzato» per «indicare un narratore che gode di tutte quelle facoltà spesso associate alla figura dell'autore reale. [...] Per esempio, il narratore autoriale è in grado di muoversi nel tempo, retrocedendo nel passato o spostandosi nel futuro tramite slanci prolettici; ha il potere di comprimere, selezionare ed eventualmente commentare

Un notevole pregio della sua teoria è, infatti, la versatilità: accanto alla *situazione narrativa in prima persona*, *l'autoriale* e *la figurale* – cioè le tre forme ideal-tipiche alle quali possono essere ricondotti, per Stanzel, la gran parte dei testi narrativi – vengono contemplate delle possibilità intermedie e delle anomalie⁶. Insomma, Stanzel precisa che la coerenza oltranzista, da parte di un autore, nel realizzare un tipo puro senza alcuna infrazione, è di difficile rinvenimento non solo nel caso dei racconti figurali: egli considera le variazioni come un elemento costitutivo della narratività, e l'avvicendamento delle modalità diegetiche un arricchimento dell'opera, che è generalmente difficile ricondurre a una singola categoria nella sua interezza.

2. La nozione di figuralità – e in generale la teoria stanzeliana, con le opportune integrazioni – risulta particolarmente efficace per l'interpretazione della produzione di Matilde Serao, perché in essa sono frequenti simili variazioni strutturali. È infatti evidente, ripercorrendo agilmente il suo *corpus*, la propensione della scrittrice alla giustapposizione di differenti situazioni narrative: numerosi romanzi e racconti prevedono un narratore autoriale che riporta i suoi commenti e le sue considerazioni, senza rinunciare neanche al ricorso strumentale ad analessi e prolessi, e che non esita talvolta a manifestarsi con il pronome di prima persona singolare – il narratore di balzachiana memoria⁷. Nondimeno, numerose e significative sono altresì le isole di soggettività nei medesimi testi, cioè le zone figuralizzate, in cui a determinati personaggi è concesso, oltre che il filtraggio dell'universo diegetico, un approfondimento 'analitico' attraverso l'impiego delle tecniche volte alla riproduzione mimetica del pensiero e della vita interiore⁸.

È ciò che avviene in *Dal vero* (1879), la prima raccolta di novelle e

la materia narrativa; soprattutto ha la facoltà di leggere nella mente dei personaggi (*mindreading*)» (*ivi*, pp. 224-225).

⁶ Nell'interpretazione è cruciale il ruolo cooperativo del lettore. Diversi studiosi hanno messo l'accento sugli indirizzi pre-cognitivisti della teoria di Stanzel. Al riguardo cfr. P. GIOVANNETTI, *Introduzione*, in *Id.*, *Spettatori del romanzo*, cit., pp. 13-52.

⁷ Ma capita di imbattersi anche in racconti impeccabilmente figurali, come nel caso di *La virtù di Checchina*.

⁸ La narratologia post-genettiana considera inadatti i concetti di «focalizzazione» e di «punto di vista», giacché essi hanno una connotazione strettamente visiva; pertanto, si preferisce riunire nella macrocategoria della soggettività sentimenti, percezioni, sogni, ricordi e pensieri (cfr. JAHN MANFRED, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», II, n. 2 (1997), pp. 441-68).

bozzetti di Serao. Il filo rosso che lega i testi è il ritratto socio-psicologico della donna, che ci offre la possibilità di seguire la dinamica di elaborazione di un tema che sarà successivamente riproposto – nelle forme di un'atipica corallità – nel *Romanzo della fanciulla*⁹.

Giova ricordare la vicenda editoriale e le occasioni compositive dell'opera, cioè la prima pubblicazione delle novelle, tra il 1878 e il 1879, su giornali e periodici letterari («Il Piccolo», il «Capitan Fracassa», il «Giornale di Napoli», la «Gazzetta letteraria» di Torino e la «Gazzetta piemontese») e il successivo riassetamento dei testi nella raccolta del '79. L'opera ebbe tre edizioni successive: nel 1883 essa fu riproposta con una diversa organizzazione del macrotesto, con l'aggiunta e l'espunzione di alcune novelle, e col titolo mutato in *Pagina azzurra*; nel 1885 venne riprodotto «il testo del 1883 senza alcuna variante»¹⁰; il titolo *Dal vero* fu infine ripristinato nell'edizione del 1890, l'ultima con il consenso autoriale.

Dopo il primo passaggio dei testi dalle riviste al volume, quando nell'edizione del '79 l'autrice «opera le modifiche [...] più rilevanti»¹¹, il *côté* linguistico dei testi rimane pressoché invariato e non si ravvisano consistenti mutamenti strutturali nelle edizioni successive. Sicché tali novelle continuano ad attestare una fase molto giovanile della scrittura di Serao, al tempo della prima stesura poco più che ventenne¹². In esse emerge chiaramente la sua tendenza alla sperimentazione di diverse soluzioni formali, all'«asistematicità», con una prosa «abbondante ma torbida», priva di «un rigoroso vaglio espressivo e dalla congenita tendenza all'improvvisazione incontrollata»¹³.

⁹ Per una lettura in chiave narratologica del *Romanzo della fanciulla* si veda GIORGIA LARICCHIA, *La soggettività femminile nel Romanzo della fanciulla di Matilde Serao*, «Status Quaestionis», n. 12 (2017), pp. 210-235. La rivista è consultabile in rete. Sulla raccolta si veda anche FRANCESCO BRUNI, *Nota introduttiva*, in MATILDE SERAO, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di F. BRUNI, Napoli, Liguori, 1985, pp. I-XXXVI.

¹⁰ PATRICIA BIANCHI, *Nota al testo*, in M. SERAO, *Dal vero*, a cura di P. BIANCHI, Napoli, Dante & Descartes, 2000, p. 241. Il testo adottato per questa edizione è quello del 1890.

¹¹ *Ivi*, p. 245.

¹² Come ha ben spiegato Bianchi, tale atteggiamento correttorio è un tratto peculiare della scrittrice, che «ripubblica i suoi testi, ricicla novelle in assetti mutati di raccolte, ma non ha attitudine e interesse a tornare sull'impianto narrativo e sulla forma linguistica: il suo lavoro di scrittura incessante, serrato, è dedicato alla produzione del nuovo e non alla revisione» (P. BIANCHI, *Introduzione*, in M. SERAO, *Dal vero*, cit., p. XIX).

¹³ TOMMASO SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Bari, Laterza, 1995, p. 71.

Ad uno sguardo d'insieme, è subito evidente l'originaria destinazione giornalistica di queste pagine. Non stupisce che in esse, che della prosa giornalistica hanno i tratti tipici, compresa la leggerezza conversevole e al limite mondana del tono, la voce del narratore si manifesti invasivamente. Eppure, è altresì evidente un movimento di segno opposto, una ricerca in atto dei moduli del narrare naturalista, che si manifesta con l'emersione della narrazione figurale, funzione precipua della poetica dell'impersonalità. In altri termini, si ingenera un conflitto tra la situazione narrativa autoriale e la figurale, un conflitto che interessa e che pare meritevole d'analisi, giacché gli slittamenti e le interferenze tra la zona del narratore e quelle riflettorizzate dei personaggi sono incoerenze che stridono, dal nostro punto di vista, e paiono dovute a un controllo ancora insufficiente o provvisorio, da parte della scrittrice, delle convenzioni tardo-ottocentesche dell'arte narrativa.

3. Tali incoerenze si manifestano in maniera esemplare in un passo della novella *Il trionfo di Lulù*. Si tratta del monologo di un uomo, Roberto Montefranco, fidanzato con una ragazza allegra e arguta, Lulù, ma che prova una vaga attrazione per la sorella pensosa e melanconica, Sofia:

Quel giorno [...] si era disteso sulla poltrona, una gamba a cavalcioni dell'altra, lo stuzzicadenti in bocca, ed un volume delle edizioni Quadrio in mano, con la determinazione precisa di leggere. [...] Roberto, senza sua voglia, partiva per le incognite regioni del pensiero. ... Papà è soddisfatto, le zie mi mandano la loro santa benedizione, le cuginette sono in collera [...] gli amici serii mi stringono la mano – dunque fo bene ad ammogliarmi. Non si può negare che Lulù sia molto graziosa, [...] quando scoppia a ridere mostrando i dentini bianchi, mi vien la voglia di stringere fra le mani quella testina leggiadra e di darle tanti e tanti di quei baci! [...] Andrema d'accordo; io non posso soffrire le fronti pensierose [...]. Sofia, la mia futura cognata, ha la virtù di irritarmi [...]; quando lei compare, l'anima mi si chiude [...]. Ma, domando io, è naturale che alla sua età quella fanciulla debba essere così seria? Avrà ventitré anni... non è brutta [...]¹⁴.

Dalla frase «Papà è soddisfatto» ha inizio il monologo interiore del personaggio. Esso, da un punto di vista grammaticale, rientra pienamente nelle modalità del *quoted interior monologue* (monologo citato o

¹⁴ M. SERAO, *Dal vero*, Milano, Perussa & Quadrio, 1879, pp. 44-45 (d'ora in poi citato DV). Le citazioni dalle novelle saranno tratte sempre da questo volume.

monologo interiore diretto), come Dorrit Cohn ha denominato questa tecnica della rappresentazione della coscienza¹⁵. Il *quoted monologue* è un pensiero diretto con centro deittico sul personaggio, cioè la trascrizione per così dire stenografica di un discorso che il personaggio rivolgerebbe a se stesso, adoperando per designarsi la prima persona e regolando la tempistica dei verbi sul proprio presente.

Tuttavia, ad uno sguardo più dettagliato, è evidente che tale monologo, in quanto a stile e forma, è atipico. Non è l'assenza delle canoniche formule introduttive al *quoted monologue* a sorprendere (es. «pensò», «disse a se stesso»), giacché non è affatto infrequente che esse siano omesse del tutto in situazioni analoghe¹⁶, ma una sensazione di complessiva innaturalità, che mina l'efficacia del passo e la verosimiglianza del personaggio monologante.

Per capire cosa non funzioni in questo *quoted monologue*, proviamo a commutarlo in un *narrated monologue*, cioè in un indiretto libero dei pensieri¹⁷. È necessario, secondo le leggi dell'indiretto libero, mutare la prima persona in terza e adeguare il sistema dei verbi:

* Il papà era soddisfatto, le zie gli mandavano la loro santa benedizione, le cuginette erano in collera [...] gli amici seri gli stringevano la mano – dunque faceva bene ad ammogliarsi. Non si poteva negare che Lulù fosse graziosa; [...] quando scoppiava a ridere mostrando i denti bianchi, gli veniva la voglia di stringere fra le mani quella testina leggiadra e di darle tanti e tanti di quei baci! [...] Sarebbero andati d'accordo; lui non poteva soffrire le fronti pensierose [...]. Sofia, la sua futura cognata, aveva la virtù di irritarlo [...]; quando lei compariva, l'anima gli si chiudevava [...]. Ma, si domandava, era naturale che alla

¹⁵ Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 12-13. Il *quoted monologue* è una delle tecniche della rappresentazione della coscienza – insieme alla psiconarrazione e al monologo narrato – di cui si avvale la narrazione figurale, come ha dimostrato Cohn. La narratologa, oltre ad aver letto Stanzel e accettato la sua nozione di figuralità, ha riflettuto sulle sue teorie, proponendo delle rettifiche al suo *Typenkreis* (cfr. EAD., *The Encirclement of Narrative*, «Poetics Today», II (1981), vol. 2, pp. 157-182). D'altra parte la teoria di Cohn si presenta a tutti gli effetti come un arricchimento dell'impianto di *Figures III* (integrato dallo stesso Genette con le precisazioni contenute in GÉRARD GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983). La sua narratologia costituisce dunque un anello di congiunzione tra le teorie di Stanzel e di Genette. Anche di una traduzione in italiano di *Transparent Minds* si sente la mancanza.

¹⁶ Sull'omissione delle formule di citazione nel monologo citato si veda EAD., *Transparent Minds*, cit., pp. 62-63.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 99-109.

sua età quella fanciulla dovesse essere così seria? Doveva avere ventitré anni... non era brutta [...]»¹⁸.

La sensazione di innaturalità svanisce, e non è arduo comprendere perché. Le competenze di lettura, sviluppatesi soprattutto a partire da Flaubert e dalla forza modellizzante del suo magistero, ci rendono infatti accettabili, in un monologo narrato, prerogative che in un monologo citato parrebbero eccessive, e contrasterebbero con la verosimiglianza di un reale discorso che qualcuno potrebbe svolgere tra sé e sé. È il caso del *Trionfo di Lulù*, in cui la scelta del monologo citato sembra compromettere la credibilità della finzione. Ai fini di una maggiore chiarezza, giova isolare una sezione dei due testi che abbiamo esibito:

Non si può negare che Lulù sia molto graziosa; [...] *quando scoppia a ridere mostrando i dentini bianchi, mi vien la voglia di stringere fra le mani quella testina leggiadra e di darle tanti e tanti di quei baci!*¹⁹

* Non si poteva negare che Lulù fosse molto graziosa; [...] *quando scoppiava a ridere mostrando i dentini bianchi, gli veniva la voglia di stringere fra le mani quella testina leggiadra e di darle tanti e tanti di quei baci!*

Osservando la versione in terza persona del passo, si nota che immagini mentali, sensazioni, emozioni sono tradotte in parole, come se il narratore trasformasse in materia linguistica contenuti preverbal. Ciò è ottenuto attraverso la commistione della psiconarrazione («quando scoppiava a ridere mostrando i dentini bianchi, gli veniva la voglia [...]»), cioè della rappresentazione narratoriale indiretta e non drammatizzata della coscienza del personaggio, e dei tratti dell'oralità tipici del monologo narrato («tanti e tanti di quei baci!»)²⁰. Si avvertono cioè insieme, nel mondo finzionale, la voce del personaggio e un'altra voce, quella del narratore, che s'integra con la prima e l'arricchisce: è la dinamica della «dual voice», come l'ha definita Roy Pascal²¹. Tale effetto

¹⁸ Sulla meccanica dell'indiretto libero sempre fondamentale è il contributo di HARALD WEINRICH, *Le transizioni temporali*, in ID., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 217-247.

¹⁹ DV, p. 44. Il corsivo è mio.

²⁰ Per il concetto di psiconarrazione cfr. D. COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 21-31.

²¹ ROY PASCAL, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977, p. 26: «We hear in free indirect speech a dual voice, which, through vocabulary, sentence structure, and intonation subtly fuses the two voices of the character and the narrator».

è stato efficacemente descritto da Cohn in una pagina di commento – molto apprezzata da Palmer – ad un passo del *Portrait* di Joyce²²:

By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of the verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation. This ambiguity is unquestionably one reason why so many writers prefer the less direct technique²³.

Secondo Cohn il monologo narrato può avvalersi della «dual voice» per gettare una «penumbral light» sul personaggio riflettore, cioè come una luce sulle zone in penombra della sua coscienza, e trasporre obliquamente – con una certa «ambiguity» – il flusso dei suoi pensieri. Si capisce perché questo flusso, di immagini mentali e sensazioni, non andrebbe verbalizzato dal personaggio in un monologo citato: risulta posticcia la messa in scena di un uomo capace di articolare lucidamente in parole interiori la penombra fantastica della propria coscienza. Tali effetti sono invece conseguibili in un monologo narrato grazie all'intervento e alla supplenza del narratore.

La doppia voce ha anche un'altra funzione:

Sofia, *la mia futura cognata*, ha la virtù di irritarmi [...]; quando lei compare, l'anima mi si chiude [...] Ma, domando io, è naturale che alla sua età quella fanciulla debba essere così seria? Avrò ventitré anni... non è brutta [...].

... A Lulù piacciono i dolci, *me lo dichiarò la seconda sera che andai in casa sua* [...]. È carina, carina, carina! Mi ha confidato a bassa voce che quando romba il tuono, ha paura e va a nascondere la testa sotto i cuscini [...]²⁴.

²² ALAN PALMER, *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, pp. 72-73: «This note of mystery encapsulates beautifully the inadequacy of the speech category picture of the mind. Cohn's point can be prosaically reworded by saying that the free indirect thought is good at presenting states of mind such as beliefs and attitudes almost as if they are single mental events might have taken place». Per un primo approccio alla teoria di Palmer, oltre che ai più recenti dibattiti della narratologia post-classica, si rinvia a *La mente in-diretta*, a cura di F. PENNACCHIO, MARZIA BELTRAMI e SARA SULLAM, «Il Verri», LVIII (2014), n. 56, pp. 87-107. In questo numero monografico sono stati tradotti in italiano per la prima volta importanti saggi di Gilles Philippe, Dorrit Cohn, Monika Fludernik, Lisa Zunshine, Fredric Jameson e dello stesso Palmer.

²³ D. COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 103.

²⁴ DV, p. 48. I corsivi sono miei.

È curioso che Roberto senta il bisogno di dire a se stesso che Sofia è la sua futura cognata, e che ha saputo della passione di Lulù per i dolci la seconda volta che è andato a casa sua. Queste informazioni sono chiaramente a beneficio del lettore, per metterlo surrettiziamente al corrente di dati del contesto dell'azione di cui ovviamente il personaggio non necessita.

Se lo stesso testo fosse invece nella forma in terza persona, tali inserti narrativi parrebbero plausibilmente assemblati con le parole del personaggio: la «dual voice» integra testo e contesto in maniera funzionale e fluida²⁵. Facendo un bilancio, allora, si può supporre che nelle pagine analizzate la giovanissima Serao confonda i due modelli della rappresentazione soggettiva, il monologo narrato e quello citato, attribuendo alcune prerogative del primo – gli effetti della «dual voice» che illumina le penombre della coscienza e integra testo e contesto – al secondo, che ha altre funzioni.

4. Il secondo campione è tratto da *Silvia*, novella che racconta la vita mesta e incolore della protagonista eponima, della gretta realtà provinciale in cui trascorre i suoi giorni e del suo anonimo matrimonio. Solo l'inattesa maternità ridà alla donna un nuovo entusiasmo vitale, ridestandola dal torpore:

In quelle lunghe ore di riposo, Silvia volava con la fantasia ai paesi immaginari, sprecandovi tutta la forza accumulata nel periodo di inerzia. Ecco il bambino, bello, vivo, sangue del suo sangue, cuore del suo cuore; gli occhietti neri luccicano nel bianco visino, le labbrucce spruzzate di rosso chieggono i baci. [...] Ma è possibile? Questa cosetta rosea, graziosa, quest'animuccia che ancora rammenta le voci del paradiso, è suo figlio, suo, suo?

[...]

Dio! Dio! che aveva ella fatto per meritare tanto?

Oppure era una bambinetta bianca, dagli occhi glauchi e dolci, dalla vocina melodiosa [...].

Non **sa** far altro la fanciullina che fissare i suoi grandi occhi sorpresi in quelli della madre, non **chiede** altro che attaccarsi alla sua gonna e se-

²⁵ Il lettore avverte che, nell'impasto duale delle voci, è quella del narratore a informarlo sul contesto. Cohn, pur riconoscendo che «the very special two-in-one effect» prodotto dall'intimità fra narratore e personaggio nel racconto figurale è tale che al lettore può parere di attingere senza alcuna mediazione la voce e la prospettiva del secondo, ha rimarcato che in questa specie tecnica «the continued employment of third-person references indicates, no matter how unobtrusively, the continued presence of a narrator» (D. COHN, *Transparent Minds*, cit., p. 112).

guirla dovunque [...]. Adesso i suoi occhi intelligenti si **chinano** sulle lettere dell'alfabeto che la madre vuole insegnarle [...].

Ora Silvia comprendeva tutto, tutto: una grande tendina era stata lacerata davanti a' suoi occhi, la rivelazione del mondo l'aveva colpita, il suo intelletto era stato invaso dalla scienza della vita [...]²⁶.

Il lacerto ha una conformazione singolare, che sembra divergere dalle convenzioni dominanti a fine Ottocento quando si trattava di descrivere le fantasie di un *reflector character*. Un esempio calzante di tale paradigma stilistico è il famoso passo flaubertiano che riproduce le fantasticherie notturne di Emma riguardanti la sua fuga in carrozza con Rodolphe, che ella crede imminente, attraverso paesaggi esotici proiettati da un'accesa immaginazione:

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie: et tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.

*Au gallop de quatre chevaux, elle était emportée huit jours vers un pays nouveau [...]. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des domes, des ponts, des navires [...]. On entendait sonner des cloches, hennir des mullets [...]*²⁷.

E ora un'altra realizzazione del paradigma, tratta da *L'Illusione* di Federico De Roberto:

Altre volte, delle difficoltà, degli ostacoli sorgevano nella sua fantasia [...]. Ella si vedeva, moribonda, con le mani affilate sulla coltre bianca: le donne singhiozzavano intorno, e a un tratto un rumore di passi, l'apparizione di una figura disfatta [...]. Un grido terribile gli lacerava la gola, e precipitandosi verso il letto, vi cadeva in ginocchio dinanzi [...]. La funebre rappresentazione le si spiegava dinanzi con l'evidenza della realtà: sentiva le dita di lui errarle fra i capelli, vedeva i visi pallidi dei parenti, udiva le salmodie degli agonizzanti; e delle lacrime le rigavano lentamente il viso.

[...]

Perché quelle immagini tristi²⁸?

Nei testi di Flaubert e De Roberto si ritrova sia l'imperfetto nella

²⁶ DV, pp. 295-296. Il corsivo, il grassetto e le sottolineature sono miei.

²⁷ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, in *Oeuvres*, a cura di ALBERT THIBAUDET e RENÉ DUMESNIL, Gallimard, Paris, 1936, p. 504. Il corsivo e il grassetto sono miei. Per un'analisi stilistica e strutturale delle fantasticherie di Emma Bovary cfr. G. GENETTE, *I silenzi di Flaubert*, in *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 203-222.

²⁸ FEDERICO DE ROBERTO, *L'Illusione*, Milano, Libreria ed. Galli, 1891, pp. 86-87. Il corsivo e il grassetto sono miei.

sezione esterna (in corsivo), in cui il macchinista 'incornicia' con la psiconarrazione il mondo interiore di Emma e Teresa, sia un imperfetto fantastico-onirico, volto a riprodurre le azioni e le visioni incapsulate nel 'sogno ad occhi aperti' dei personaggi riflettori: si vedano i verbi in grassetto²⁹. Una forte inclinazione all'uso dell'imperfetto – con la relativa estensione delle sue funzioni narrative – fu caratteristica, come è noto, della letteratura naturalista, che seguiva la strada maestra tracciata da Flaubert³⁰.

Ora, nel passo seraiano la struttura del preambolo narrativo è analoga, con Silvia colta in attitudine sognante dallo psiconarratore, che descrive all'imperfetto la sua metamorfosi spirituale; ma all'interno della fantasticheria accade qualcosa di inconsueto: le immagini mentali della donna, del mondo che le si dischiude dopo la notizia della maternità sono raccontate al presente, e hanno il presente anche le due interrogative che chiudono il primo capoverso («Ma è possibile? [...] è suo figlio, suo, suo, suo?»), riferibili a un pensiero indiretto libero assai singolare. Si tratta infatti certamente di monologo narrato per l'impiego dei deittici, regolati sul personaggio nonostante l'uso della tersa persona, e per le marche dell'oralità. Ma che sia al presente rende questo monologo veramente atipico. Inoltre, il presente non è adoperato per tutto il passo. Nelle frasi sottolineate, infatti, si ritrova, da un lato, un imperfetto dell'indiretto libero: «che aveva ella fatto per meritare tanto?»; dall'altro un imperfetto di stampo narrativo («era una bambinetta bianca [...]), da attribuire con tutta probabilità all'istanza diegetica.

In realtà, è difficile stabilire se Serao abbia preferito consapevolmente il regime del presente a quello canonico dell'imperfetto nella rappresentazione del futuro fantasticato di Silvia. Si trattò di una svista, di un 'errore'? Esitiamo ad affermarlo; benché tale scelta diverga dalla convenzione dominante di fine Ottocento, essa ha certamente una sua efficacia, giacché pone in evidenza e in risalto, al pari di un'ipotiposi, il mondo interiore della protagonista³¹. Il passo, malgrado l'irregolarità, risulta pienamente funzionale.

5. Il terzo campione è tratto da *Trilogia*, una novella che troviamo solo nell'edizione del 1879 di *Dal vero*, e che sarà espunta nelle succes-

²⁹ È tuttavia difficile stabilire di che natura sia – cioè se descrittivo, iterativo o durativo – l'imperfetto della sezione esterna di tali passi.

³⁰ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus*, cit., pp. 134-137.

³¹ Per gli usi peculiari del presente nella narrativa cfr. CHRISTIAN PAUL CASPARIS, *Tense without time. The Present Tense in Narration*, Berne, Francke, 1975.

sive. È un racconto d'amore in terza persona calato in un'atmosfera raffinata e di retorica sostenutezza, in cui si narra dell'innamoramento dell'aristocratica protagonista Laura e del conte Altimari:

Nell'aperta pianura, Laura aveva lanciato il suo cavallo al galoppo, lieta di quello affrettato movimento che la rianimava, [...] lieta di quella libertà solitaria; ma giunta sul limitare del bosco, si era sentita prendere alle spalle da una grande indolenza ed aveva messo al passo il cavallo.

[...]

Nel suo spirito giravano lentamente pensieri calmi e sereni, ella si immergeva quasi in un letargo dolcissimo, dove non iscorgeva più il limite del presente e dell'avvenire [...]. Camminò a lungo, dimenticando l'ora del ritorno; poi una piccola inquietudine subentrò alla sua pace, parve che la sua gioia diventasse arida come un fiore disseccato. *Era forse il sole che giungeva al proprio zenit? Era un senso d'isolamento, d'incompleto, che la feriva? Era un lontano ed impercettibile rumore? Era l'ansietà di giungere all'angolo del viale che percorreva, per ispingere lo sguardo curioso anche più in là?*³²

Laura è colta in un momento meditativo antecedente all'incontro con il conte. Sembrerebbe un caso tipico di 'progressione ascendente' della soggettivazione del *reflector character* nella narrazione in terza persona. Si veda, per comprendere tale struttura, il seguente frammento flaubertiano:

Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. *Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre*³³.

Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. Alors elle dépliâ sa serviette comme pour en examiner les reprises [...]. Tout à coup, le souvenir de la lettre lui revint. *L'avait-elle donc perdue? Où la retrouver?*³⁴

Alla descrizione del personaggio 'dall'esterno' («Elle jetait les yeux tout autour d'elle», «Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient») segue una presentazione indiretta dei pensieri con la psiconarrazione («avec l'envie que la terre croulât», «Et tout à coup, le souvenir de la lettre lui revint») e infine un pensiero indiretto libero dram-

³² DV, pp. 221-222. Il corsivo è mio.

³³ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 488. Il corsivo è mio.

³⁴ *Ivi*, p. 513. Il corsivo è mio. Per la progressione ascendente, e le varie possibilità di combinazione delle tre tecniche (psiconarrazione, monologo citato e monologo narrato) nella narrazione figurale, cfr. D. COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 134-140.

matizzato (in corsivo), con le interrogative del personaggio volte a restituire una temperatura psicologica febbrile. Di casi simili, la letteratura naturalista è piena. Questo passo della novella *Studio di donna* di De Roberto è un valido esempio:

– Verrà?... Non verrà?...

Passeggiando rapidamente da un capo all'altro della terrazza della sua villa, la duchessa di Neli si rivolgeva per la centesima volta, da che aveva incontrato l'Olderico, quella domanda. [...] Ora ella si pentiva di non avergli dato ad intendere che la sua compagnia le sarebbe stata molto gradita, e che lo avrebbe rivisto con piacere in casa propria. Come era stata fredda, rigida, antipatica! Doveva certamente aver fatto un effetto di repulsione invincibile. Già, era così mal messa! Quella povera vesticciola grigia!... Quella *cappottina* dell'altro anno!... Non aveva sorriso neppure una sola volta, non aveva dischiuso abbastanza le labbra perché, in mancanza di gioielli, egli vedesse almeno le perle dei suoi denti³⁵.

Dopo il brevissimo *quoted monologue* («– Verrà?... Non verrà?...») la progressione è, come si può constatare, la medesima: descrizione 'esterna' («Passeggiando rapidamente [...]»), psiconarrazione («la duchessa di Neli si rivolgeva per la centesima volta [...] quella domanda», «Ora ella si pentiva di non avergli dato ad intendere [...]»); infine, da «Come era stata fredda», monologo narrato dalla intensa carica emotiva.

Si ritorni al testo seraiano. È solo apparentemente omologo, perché, appena dopo la psicoanalisi «parve che la sua gioia diventasse arida come un fiore disseccato», un dubbio può insinuarsi nel lettore: è possibile ascrivere le frasi evidenziate in corsivo al dominio del monologo narrato? Dell'idioletto del personaggio riflettore e della sua voce non c'è in esse traccia: questi enunciati sembrano invece a tutti gli effetti narratoriali. Il contesto diegetico avvalora tale ipotesi. Si intuisce, infatti, che Laura, pur non avendo concordato con Altimari un prossimo incontro, lo spera e ha qualche ragione per crederlo imminente (i due si sono intesi con gli occhi), e perciò è inquieta. E appare chiaro che il narratore è a conoscenza dello stato d'animo del personaggio, nonché del probabile incontro tra i due innamorati. Le interrogative enfatiche evidenziate, non prive di una tonalità ironica, sembrano allora attribuibili all'istanza diegetica: è come se il narratore, informato dei fatti, volesse incuriosire il lettore e proporgli di indovi-

³⁵ F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, a cura di ANTONIO DI GRADO, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 78. Il corsivo è mio.

nare la ragione dell'inquietudine di Laura. In altri termini, queste domande non mimano il flusso dei pensieri del personaggio, ma sono piuttosto domande *sul* personaggio pronunciate da un'istanza narrativa superiore, che invade una zona di solito (nella progressione tipica che si è descritta) riservata al *reflector character*³⁶.

6. Un'invasione di campo si verifica, infine, anche nell'ultimo frammento selezionato, tratto ancora da *Silvia*:

Era questa la miserabile creatura seduta dietro i vetri del balcone, nel puro pomeriggio estivo; la povera ed infelice creatura che non poteva comprendere la bellezza di quell'ora. Lentamente nel tramonto, l'orizzonte s'infiammava d'una luce corallina; sull'estremo lembo del cielo, una sbarra di nuvole, lunga, stretta somigliava ad un nastro d'arancio e violetto, frangiato d'oro. Poi tutto l'arco del cielo s'incendiò, ma di un incendio lento e dolce; sulle case bigie, oscure, vecchie, si riflesse un chiarore roseo che parve le ringiovanisse; i vetri delle finestre divennero abbaglianti [...]. Tutto il mondo, nell'infinito amore della luce che se ne andava, parve si fosse cangiato in oro liquido e colante.

*Quasi per forza Silvia dovette contemplare quello spettacolo meraviglioso [...]*³⁷.

Subito prima della consapevolezza della maternità, che sta per sopravvenire misteriosamente, Silvia è descritta mentre osserva da una finestra il paesaggio che ha dinanzi. Sembrerebbe il classico preambolo narrativo alla *percezione indiretta libera*³⁸, frequentissimo in casi analoghi, quando cioè il personaggio riflettore, preliminarmente situato in una posizione definita e alta, *inquadra* (e filtra) un ambiente urbano o un paesaggio da una finestra, come in questo caso, o da un belvedere o da un altro luogo panoramico. In questi casi, di solito il narratore asseconda la prospettiva del soggetto finzionale e ne verbalizza le percezioni. Ma questa volta, nella frasi in corsivo, il narratore specifica l'impossibilità di Silvia di comprendere – e quindi di fatto mediare – il tramonto successivamente descritto. Nei periodi in tondo, dunque, il narratore non rinuncia alla sua *mediacy*, strabordando dai suoi confini

³⁶ L'uso del deittico «là» al termine della citazione è un indizio di cui pure occorre tener conto, giacché esso sembra voler veicolare, come in un indiretto libero canonico, la prospettiva del personaggio riflettore. Questa interferenza tra narratore e personaggio dà credito all'ipotesi di una scarsa padronanza, da parte della scrittrice, dei meccanismi della narrazione figurale.

³⁷ DV, pp. 292-293. I corsivi sono miei.

³⁸ Per la *percezione indiretta libera* si veda SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, p. 219.

e invadendo un campo finzionale – e percettivo – normalmente a carico del *reflector character*.

7. I passi analizzati di *Dal vero* sono ricchi di spunti di riflessione, perché identificano un momento della scrittura seraiana significativo se rapportato latamente all'evoluzione delle narratologia naturalista: intendendo con la parola un'intelligenza in atto del narrare che era il frutto di una riflessione generalizzante sulle tecniche e le modalità della diegesi. Un incremento delle speculazioni teoriche e una maggiore sensibilità 'narratologica' si ebbero in particolare dopo il 1880, l'anno della morte di Flaubert, quando questo scrittore divenne quasi all'improvviso, come ha scritto Thibaudet, «instituteur» per tutta la modernità letteraria, in Francia e in Europa³⁹.

Ma con *Dal vero* siamo ancora alla fine degli anni '70, nella fase antecedente al lancio paradigmatico di Flaubert e alla piena codificazione del suo magistero. In alcuni di questi testi possiamo osservare una giovanissima Serao che si cimenta nella *situazione narrativa figurale*, una convenzione che nel Novecento sarà un dato acquisito ma che già il naturalismo intercettò e annetté nel suo dominio, grazie agli strumenti introspettivi messi a disposizione dall'autore di *Madame Bovary*⁴⁰. Le novelle analizzate – a monte del Flaubert «istitutivo» – rappresentano allora, forse, con tutte le loro esitazioni, irregolarità e stranezze nella costruzione del personaggio riflettore, una fase di transizione e di evoluzione. Più in particolare, dalla specola privilegiata di *Dal vero* sembra di cogliere il racconto figurale in un momento che potremmo definire di ancora immatura grammaticalizzazione: mentre era in corso, ad opera di tanti, la razionalizzazione 'flaubertiana' delle strategie espressive e ancora si potevano tentare vie diverse e invenzioni idiosincriche, correndo il rischio di fallire ma anche avendo la possibilità di trovare qualcosa di nuovo e originale.

GUIDO SCARAVILLI

Scuola Normale Superiore - Pisa

³⁹ A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Editions Stock, 1936, p. 375.

⁴⁰ Cfr. GIOVANNI MAFFEI, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, vol. II, *L'Ottocento*, pp. 363-378.

Scritti di: Silvia Acocella, Patricia Bianchi, Emanuela Bufacchi, Vincenzo Caputo, Nicola De Blasi, Daniela De Liso, Cristiana Di Bonito, Raffaele Giglio, Paolo Giovannetti, Giovanni Maddaloni, Mariella Muscariello, Concetta Maria Pagliuca, Filippo Pennacchio, Antonio Saccone, Guido Scaravilli, Donato Sperduto, Donatella Trotta.

www.criticaletteraria.net

ANNO XLVII

FASC. IV

N. 185/2019

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri (*Padova*) / Andrea Battistini (*Bologna*) / Nicola De Blasi (*Napoli*) / Arnaldo Di Benedetto (*Torino*) / Pietro Gibellini (*Venezia*) / Raffaele Giglio (*Napoli*) / Gianni Oliva (*Chieti*) / Matteo Palumbo (*Napoli*) / Francesco Tateo (*Bari*)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (*Napoli - Federico II*) / Beatrice Alfonzetti (*Roma - Università Sapienza*) / Valter Boggione (*Università degli Studi di Torino*) / Daniela De Liso (*Napoli - Federico II*) / Maria Teresa Imbriani (*Potenza - Università della Basilicata*) / Valeria Giannantonio (*Università degli Studi di Chieti*) / Antonio Lucio Giannone (*Lecce - Università del Salento*) / Simone Magherini (*Università degli Studi di Firenze*) / Elisabetta Selmi (*Università degli Studi di Padova*) / Tobia R. Toscano (*Napoli - Federico II*) / Sebastiano Valerio (*Università degli Studi di Foggia*) / Paola Villani (*Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa*)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (*Aix en Provence, Francia - Université de Provence*) / Elsa Chaarani Lesourd (*Nancy, Francia - Université de Nancy II*) / Massimo Danzi (*Ginevra, Svizzera - Université de Genève*) / Paolo De Ventura (*Birmingham, England - University of Birmingham*) / Francesco Guardiani (*Toronto, Canada - University of Toronto*) / Margareth Hagen (*Bergen, Norvegia - Universitetet i Bergen*) / Srecko Jurisic (*Spalato, Croazia - Università di Spalato*) / Massimo Lollini (*Eugene, Stati Uniti - University of Oregon*) / Paola Moreno (*Liegi, Belgio - Université de Liegi*) / Irene Romera Pintor (*València, Spagna - Universitat de València*)

Redazione: Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

Segreteria di redazione: Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net) e John Butcher

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6; www.loffredoeditore.com.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 67,00 - Estero € 90,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 13 novembre 2019.