

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 40, 2023

Narrazione e dissenso: rappresentazione della soggettività popolare in due racconti di Caterina Percoto

Narration and dissent:

representation of popular subjectivity in two short stories by Caterina Percoto

GUIDO SCARAVILLI

ABSTRACT

Contestualizzato nell'ampio panorama letterario connesso all'unificazione d'Italia, l'iter narrativo di Caterina Percoto acquisisce un significato storico nuovo. Confutando la lettura tradizionale – che associa la produzione della scrittrice al filantropismo di marca pietista (proprio della narrativa campagnola) – il contributo intende mostrare come in due tra i suoi racconti più noti – *Lis Cidulis* (1844) e *Un episodio dell'anno della fame* (1845) – la riproduzione obbiettiva delle condizioni dei caratteri Quarto Stato abbia l'effetto di problematizzare l'impianto apologetico della narrazione; e che attraverso la mimesi della vita psichica dei personaggi venga implicitamente veicolato un messaggio di dissenso all'ideologia borghese dominante.

Contextualized within the production of "Risorgimento", Caterina Percoto's narrative acquires a new historical significance. By refuting the traditional reading, which associates the writer's production with a pietistic philanthropy, this article aims to demonstrate how in two of her most renowned short stories - *Lis Cidulis* (1844) and *Un episodio dell'anno della fame* (1845) - the objective representation of the conditions of Quarto Stato characters serves to problematize the apologetic message of the plot. In particular, mimesis of the characters' inner lives conveys an implicit message of dissent against the ideology of the bourgeoisie.

PAROLE CHIAVE: *Caterina Percoto, soggettività popolare, borghesia*

KEYWORDS: *Caterina Percoto, popular subjectivity, bourgeois*

AUTORE

Laureatosi in Filologia moderna all'Università di Napoli Federico II con una tesi sulla narrativa di Federico De Roberto, Guido Scaravilli ha recentemente conseguito il titolo di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa (in cotutela con l'Université libre de Bruxelles), discutendo una tesi dal titolo *Soggettività e Quarto Stato: modalità della rappresentazione interiore nella narrativa realista e naturalista*. Tra i recenti contributi si segnalano: *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*, in «*Status Quaestionis*», 12, 2017, pp. 176-209; *Genette e il personaggio*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio, Ledizioni, Milano 2021, pp. 99-120.

guido.scaravilli@sns.it

1. Per tutta la lunga vigilia del «decennio di preparazione», gli intellettuali che nel Lombardo-Veneto andavano elaborando gli apparati culturali e ideologici del Risorgimento, sospinti da una necessità vitalissima, perseguirono il proposito di rappresentarsi le condizioni reali della società, in tutti i suoi aspetti e in tutti i suoi strati.¹ Si destavano forze latenti, mobilitate dal desiderio di tutelare la sopravvivenza e difendere la specificità di tradizioni locali, etnografiche, linguistiche, comunque sacrificate al miraggio della Patria una e indipendente. Questo impegno produsse un buon numero di inchieste sul mondo rurale, che pareva essenziale comprendere a fondo in regioni la cui l'economia, il paesaggio e la vita stessa della maggioranza della popolazione dipendevano dall'agricoltura.² In tale contesto, grande rilievo assumeva la questione dei rapporti di classe, perché non si poteva sottacere il divario sempre maggiore che la logica del mercato andava scavando tra il benessere di proprietari e affittuari e la miseria del proletariato contadino: di pari passo con lo sviluppo cittadino e dell'industria, si andavano instaurando nelle campagne rapporti capitalistici e mercantili, che se da un lato incrementavano la produzione, dall'altro costringevano i contadini a ritmi disumani, che gli studiosi non ignorarono nelle loro analisi severe.

Proiettato in tale orizzonte, il ruolo svolto da Caterina Percoto, con il suo scrutinio degli aspri paesaggi del Friuli, assume un significato storico nuovo. Nata a San Lorenzo di Soleschiano nel 1812, ai piedi delle Prealpi carniche, e rimasta per tutta la vita legata alla sua terra di origine, la scrittrice – figlia di un'antica famiglia comitale caduta in disgrazia – elesse i villani di queste terre a soggetto privilegiato della sua opera, la quale è a sua volta espressione (quantomeno per gran parte) della multiforme letteratura «rusticale». Si tratta di un capitolo importante, dopo la crisi del romanzo storico, nella vicenda letteraria del ventennio preunitario: tra il manifesto di Cesare Correnti del marzo 1846 (*Della letteratura rusticale*, nella «Rivista Euro-

¹ Al riguardo cfr. F. DELLA PERUTA, *La conoscenza dell'Italia reale alla vigilia dell'Unità*, in ID., *Realtà e mito nell'Italia dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 7-78. Gli interventi di Della Peruta sono da molto tempo un riferimento irrinunciabile riguardo alla geostoria di cui mi occupo qui, a riflettere sulla quale mi è stato ancora utilissimo, con lavori più recenti, *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Editori Riuniti, Roma 1973.

² Cruciale è soprattutto l'opera del liberista Stefano Jacini, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, vincitore di un concorso bandito il 3 marzo 1851 dalla «Società d'incoraggiamento alle scienze, lettere ed arti» di Milano, pubblicato i primi mesi del 1854. Sul valore documentario della saggistica d'epoca – ma validi altresì per una panoramica della letteratura campagnola italiana – cfr. S. ROMAGNOLI, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII. *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1968 (nuova ed. 1988), pp. 89-99; P. DE TOMMASO, *Il racconto campagnolo dell'Ottocento italiano*, Longo, Ravenna 1973; M. COLUMMI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Liguori, Napoli 1975; S. CASINI, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Il Conte pecorajo*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 13-113.

pea» di Carlo Tenca), comunemente interpretato come una sintesi ideologica del ruralismo di metà Ottocento,³ e il patronato intimistico-sentimentale sostenuto dalla vasta produzione di Giulio Carcano, destinatario della lettera-manifesto di Correnti e, in pari tempo, bersaglio polemico degli strali appuntiti lanciati, tra gli altri, dal ventiseienne Ippolito Nievo, come provano le sue *Ciance letterarie* (a firma *Fantasio*, su «Il Pungolo» di Milano, del 3 gennaio 1858); autore che pure contribuì, ancorché tardivamente (con il *Novelliere campagnuolo* e *Il Conte Pecorajo*, 1857, l'unico romanzo «contadinesco» della letteratura preunitaria), al fiorire di tale corrente letteraria.⁴

Al pari degli studiosi, anche i narratori del Lombardo-Veneto avvertirono dunque la necessità di cimentarsi nella rappresentazione del mondo rurale, ma la letteratura campagnola fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell'idillio. Si materializzava infatti una nuova esigenza: il bisogno, da parte degli intellettuali, di rendere funzionali le masse rurali nel quadro egemonico della borghesia, cui tale produzione era pienamente *organica*. Quest'area sociale «bisognava» cioè «cooptarla: si doveva intercettarne il consenso, anche chiedendo a suo vantaggio qualche concessione in termini economici [...], ma senza esagerare, per non perdere il consenso del popolo borghese, che si reputava l'essenziale protagonista della rivoluzione».⁵ Una visione *ex cathedra* e tendenziosa, volta a scongiurare lo spettro della conflittualità sociale. In Italia come generalmente in Europa: la produzione campagnola fu infatti un fenomeno internazionale, che trovò un

³ Lo scopo del manifesto è la ricerca di una tradizione autorevole. Correnti nel saggio si nasconde sotto la figura di un cacciatore semileggero che si firma «O.Z.» e rivendica la natura «popolare» della letteratura italiana, arrivando a saldare i coevi esperimenti campagnoli in prosa con la vasta produzione rustica in versi quattrocentesca e rinascimentale (cfr. C. CORRENTI, *Della letteratura rustica*, in *Scritti scelti, in parti inediti e rari*, a cura di T. Massarani, Forzani, Roma 1891-1897, p. 204). Si accompagnava al saggio la *Nota* redatta da Tenca, in cui il critico allarga il perimetro delimitato da Correnti, annettendo all'ambito della letteratura rustica, oltre al Manzoni (scopritore della «poesia della vita volgare»), gli economisti, i pedagogisti e sociologi che avevano dedicato pagine accorate alle questioni agrarie (C. TENCA, *Nota*, «Rivista Europea», marzo 1846, p. 365). Il primo a conferire centralità a *Della letteratura rustica* è stato Iginio De Luca nella sua ampia ricostruzione storico-critica (Cfr. I. DE LUCA, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Il novelliere campagnuolo*, Einaudi, Torino 1956, pp. XI-LXIX).

⁴ Nel suo insieme macrotestuale il *Novelliere campagnuolo* esiste solo come intenzione d'autore. Esso è composto da testi nati dalla medesima ispirazione, scritti tra il 1855 e il 1856, e quasi tutti in questi anni pubblicati in giornali e riviste.

⁵ G. MAFFEI, *La fame dei più in alcuni testi del «decennio di preparazione». Una retorica reticente*, in «Griseldaonline», 16, 2016, pp. 6-7. La rivista è consultabile in rete.

terreno di incontro nella diffusione di temi e modelli narrativi paradossalmente trasversali a dispetto di influenze esterne trascurabili.⁶ D'altronde l'evasione dalle contraddizioni delle moderne città in un idillio convenzionale era un aspetto che accomunava la Brianza di Carcano alla campagna borgognona di Balzac ne *Les Paysans* (1844) – un affresco tragicamente grandioso, in cui il giornalista Blondet è disposto a vedere solo l'Arcadia, e non le micidiali tensioni intestine –,⁷ nonché al Berry di George Sand, che ne *La Mare au Diable* (1846) e in *François le champi* (1848) – i primi due episodi del ciclo de *Les Veillées du Chanvreux* – diede l'abbrivio alla diffusione transnazionale dei *romans rustiques*, propiziata in parte dalla grande forza modellizzante della sua opera (con la pionieristica delega narrativa a un esponente del mondo rurale, lo *chanvreux*), ma avviata indipendentemente già in Svizzera (con Jeremias Gotthelf) e soprattutto in Germania, dove Berthold Auerbach si distinse per le sue *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843), il cui successo fu legato a doppio filo al grande fermento nel paese: in un momento di acceso nazionalismo, l'immagine di questi contadini dalle forti qualità fisiche e morali era rispondente alla concezione che la borghesia aveva del popolo intorno al 1848.⁸

Per quanto tradizionalmente paragonata a Sand («sulla base di un'evidente ma un po' generica analogia di situazione e di scrittura femminile»), Percoto ebbe tutt'al più presente (quantomeno agli esordi) il «filone campagnuolo di lingua tedesca» (idioma che la scrittrice padroneggiava);⁹ l'influsso della scrittrice di Nohant non fu invece determinante, perché la prima fase della produzione campagnola di Percoto è anteriore al ciclo de *Les Veillées du Chanvreux*. La provincialità della sua narrativa appare il frutto di una scelta autonoma: perché se è vero che l'avvicinamento alla tematica rustica fu stimolato dai contatti con le personalità eminenti della cultura milanese (Tanca *in primis*) e da Francesco Dall'Ongaro – alle cui sollecitazioni si deve la conversione alla narrativa (dopo un esordio filologico sulle pagine della «Favilla»)¹⁰ e la prima prova d'argomento campestre, *Lis Cidulis* (1844), che precede

⁶ Lo ha osservato Rudolf Zellweger nella sua datata quanto capitale monografia: «Cette sorte de récits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment» (R. ZELLWEGER, *Les Débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne, France*, Droz, Paris 1940; Slatkine, Genève 1978, p. 52).

⁷ Ne *Les Paysans* Balzac dipinge un universo cupo, animato dallo scontro sociale tra i piccoli amministratori e usurai provinciali e i contadini ribelli, desiderosi di diventare possidenti. Sembrano più chiaramente anticipare il filone rustico *Le Médecin de campagne* (1833) e *Le Curé de village* (1839): opere spiccatamente didattiche, in cui le condizioni di vita dei contadini sono presentate dall'ottica dei personaggi borghesi, di cui l'autore si serve per veicolare la sua ideologia legitimista.

⁸ Cfr. R. ZELLWEGER, *Les Débuts du roman rustique* cit., pp. 91-92.

⁹ S. CASINI, *Sugli stessi luoghi. Il Friuli terra di elezione della narrativa rustica*, in Caterina Percoto: tra impegno di vita e ingegno d'arte, Atti del Convegno (Manzano, 17-18 novembre 2012), Forum, Udine 2014, p. 76. La prima traduzione francese dei racconti di Auerbach arrivò solo nel decennio seguente.

¹⁰ Si tratta di un saggio di traduzione di Friedrich Gottlieb Klopstock (*Il giudizio di Abbandona*).

significativamente il manifesto di Correnti¹¹ – è comunque certo che Percoto non avrebbe potuto capitalizzare il suo talento senza il processo di identificazione autentico con il mondo rurale, in cui trovò conforto dopo un’infanzia di reclusione nel convento di Santa Chiara.

La scelta esistenziale di vivere con i contadini favorì una rappresentazione più problematica delle masse rurali; Percoto non rigettava incondizionatamente l’idea del progresso, ma lo considerava attuabile attraverso un equilibrio virtuoso tra le forze della città e del contado. Da qui il carattere interclassista della sua scrittura, che non esita ad esplorare le raffinatezze dei caratteri cittadini con un’alternanza tra narrazione omodiegetica ed eterodiegetica, e il ceto contadino con un’apprezzabile audacia sperimentale nei racconti anteriori agli anni ’50 (dedicati alle *scènes de la vie de campagne*), spartiacque ideale – secondo Adriana Chemello – che separa la prima dalla seconda serie di racconti (comunque confluiti nella raccolta del ’58, preceduta dalla “nota” di Niccolò Tommaseo),¹² in cui predomina «una postura di carattere pedagogico destinata a rinforzarsi con il passare del tempo».¹³ Prima fase poi ulteriormente suddivisibile in due *tranches*, prendendo come riferimento il ’48, quando l’impegno patriottico e antiaustriaco della scrittrice, trasposto ne *La Donna di Osoppo* (1848) e la *Coltrice Nuziale* (1850) – valorizzati per la presenza di accenni ‘preveristi’ (su tutti l’attaccamento alla «roba» dei popolani, effetto della miseria e delle condizioni critiche della guerra, osteggiata dalla scrittrice per il suo cattolicesimo) –, avrebbe l’effetto di turbare, secondo un luogo comune della critica, il rasserenante quadro idillico in direzione di una problematicità più scottante, seppur mai disgiuntamente dagli schemi rusticali.¹⁴

In realtà, se di siffatto tenore possono essere le coordinate generali, mi pare vada affermato con fermezza, accogliendo i suggerimenti di Gino Tellini, che

¹¹ Sul ruolo mediatore di Dall’Ongaro – che per indirizzare Percoto sul sentiero rusticale le inviò *I Complimenti di ceppo*: una “storia di villaggio” alla maniera auerbachiana – cfr. B. MAIER, *Introduzione*, in C. PERCOTO, *Novelle. Caterina Percoto*, a cura di B. Maier, Cappelli, Bologna 1974, pp. 7-9.

¹² N. TOMMASEO, *Ai lettori*, in C. PERCOTO, *Racconti*, Le Monnier, Firenze 1858, pp. 7-8. Fa eccezione la novella *I gamberi*, che ebbe una complessa vicenda editoriale. Al riguardo cfr. I. DE LUCA, *Sulla novella ‘I gamberi’ di Caterina Percoto (con documenti inediti)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX, 1983, pp. 547-574; CLXI, 1984, pp. 241-278; CLXII, 1985, pp. 48-103.

¹³ A. CHEMELLO, *Introduzione*, in C. PERCOTO, *Racconti*, Salerno, Roma 2011, p. XX. D’ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla RP.

¹⁴ La condivisione della causa dei patrioti italiani coincide con la feroce controffensiva austriaca condotta nel Friuli dal generale Lavant Nugent e le violenze da parte dei militari della brigata Schwarzenberg che operava nella zona tra Visco, Jalmicco e Trivigiano. Al riguardo si veda T. SCAPPATICCI, *L’approdo alla tematica risorgimentale*, in ID., *La contessa e i contadini. Studio su Caterina Percoto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 125-147 e G. DELL’AQUILA, *Caterina Percoto tra letteratura rusticale e spirito patriottico*, in «Italianistica», 40, 2011, pp. 89-103.

«l'aspetto decisivo» della narrativa di Percoto nel suo complesso, al di là di ogni partizione interna, non è la filantropia di marca pietistica, bensì «l'oltraggio riservato allo spettacolo della violenza sofferta dai più deboli [...] e dei suoi malefici effetti», la «tattile visualizzazione della forza esercitata contro gli inermi e gli indifesi» che s'impone allo sguardo del lettore.¹⁵ Perché Percoto non si limitò ad esternare una generica compartecipazione emotiva – di segno populistico – nei confronti dei contadini; invece, la scrittrice ne rivendicò talvolta le istanze, dipingendo con obiettività le loro condizioni materiali; e soprattutto si avvalse delle forme della rappresentazione della vita psichica per dare espressione al loro mondo interiore: dolori, emozioni, speranze tradite...

Parliamo di un fenomeno rilevante se contestualizzato nella storia delle forme della letteratura europea: limitandoci al caso della Francia – il paese culturalmente egemone nel XIX secolo –, è facile notare, ad esempio, che in Balzac e Sand la propensione ad indagare le ragioni dell'animo del ceto contadino è tutt'altro che spiccata. Se infatti l'autore de *La Comédie humaine* non osò quasi mai spingersi per introspezione tra le pieghe del pensiero di una soggettività del basso ceto – rappresentando i caratteri del Quarto Stato rigorosamente dall'"esterno" (con un narratore onnisciente nient'affatto incline all'empatia), e al contrario ricorrendo, specie ne *Les Paysans*, alle risorse della deformazione espressionistica (sintomo di un discrimine sociologico) – Sand affidò sì l'atto enunciativo a un umilissimo, ma badando bene a veicolare, attraverso le parole di tale personaggio, un messaggio conforme all'ideologia borghese: ne *La Mare au Diable* e in *François le champi*, non è prospettata nessuna possibilità di cambiamento per le masse rurali. Né in Italia gli scrittori di norma furono più spregiudicati, per quanto la situazione fosse diversa per l'influsso del modello manzoniano, cui i 'rusticali' si ispiravano per la sensibilità mostrata per gli ultimi e gli oppressi:¹⁶ sebbene proiettando la vicenda in un passato dimenticato – e non rifuggendo motivi populistici –¹⁷ Manzoni aveva infatti accordato, e con un am-

¹⁵ G. TELLINI, *Nuove proposte per Caterina Percoto*, in *Caterina Percoto: tra impegno di vita e ingegno d'arte* cit., pp. 31-32.

¹⁶ D'altronde aggiornare il romanzo storico, forgiando, per la nuova Italia, un inedito «romanzo della vita contemporanea», era il verbo di Tenca, che stava ponendo le basi, in quegli anni, per la nascita di un'autentica letteratura popolare.

¹⁷ Laborioso e mite, il popolano cattolico manzoniano trova nella propria fede la soddisfazione di tutte le esigenze. Lungi dal «pretendere che la sua condizione materiale subisca un miglioramento, che non sia quello concesso dalla Provvidenza», egli ha cara la propria umiltà, «perché sa che in essa c'è la garanzia infallibile di un premio altissimo, di fronte al quale impallidiscono tutti i beni del mondo». Quando si ribella a questa legge, ne subisce le conseguenze; depositari dell'ingenuità evangelica, gli umili «hanno bisogno» della guida [...] della religione cattolica» e «della Chiesa» (A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Savelli, Roma 1976, p. 37).

pio ventaglio di possibilità, il privilegio della rappresentazione interiore ai suoi contadini, guardati con la massima serietà e assunti nella loro umana grandezza, in sintonia con il realismo cristiano descritto da Auerbach.¹⁸

Trasponendo in un contesto di contemporaneo la rete di tipi umani e sociali de *I Promessi Sposi*, gli scrittori campagnoli avevano iniziato dar forma alla psicologia degli umili, ma andata perduta la complessità del discorso manzoniano: se in Carcano la pittura del paesaggio interiore è subordinata all'ideologia conservatrice dello scrittore (presentandosi come mero strumento della propaganda), la produzione rusticale del democratico Nievo, analizzata nella sua concretezza, non compie significativi passi in avanti. Sicché, per la sua crudezza realistica, per la sua embrionale polifonia, per l'attitudine a dar voce agli ultimi, la narrativa di Percoto costituisce a quest'altezza un *unicum*, e sembra idealmente aggettare sulla modernità, arrivando finanche ad esprimere, nei due racconti qui presi in esame (*Lis cidulis*, 1844, *Un episodio dell'anno della fame*, 1845), un dissenso della scrittrice nei confronti della *Weltanschauung* borghese, veicolato implicitamente attraverso la mimesi della soggettività del Quarto Stato.

2. Anteposto alla prima edizione dei suoi racconti, con il sottotitolo *Scene carniche*, *Lis cidulis* rappresenta un ideale *case study*. La struttura del racconto propone mediamente la visione pacificata dei rapporti tra le classi. Lo si evince dalla compresenza di due piani distinti: da un lato la storia istintiva del proletariato rurale, dall'altro «l'iter simbolico di [...] una classe [...] disillusa, malata, inaridita negli affetti», che necessita della «spinta vivificante del popolo» per rigenerarsi.¹⁹ Le trame procedono in maniera indipendente sino allo scioglimento finale: nel primo livello si svolge la storia di un legnaiuolo del contado friulano (Giacomo) e di una giovane contadina (Rosa), impossibilitati a unirsi in matrimonio a causa della miseria e delle alterne fortune; nel secondo l'itinerario della borghese Massimina, donna esangue dell'alta società che si rifugia in campagna per porre rimedio alla sua fiacchezza spirituale. E sarà proprio il suo intervento filantropico e illuminato a garantire il soddisfacimento delle genuine speranze dei popolani. Ma insistere sul pedagogismo nuocerebbe alla comprensione della portata innovativa di *Lis Cidulis*, perché in certi momenti si registra un'inedita apertura tematica alle complicazioni delle plebi rurali,

¹⁸ Lo ha dimostrato Matteo Palumbo, opponendosi alla tesi – sostenuta, tra gli altri, da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* – secondo la quale i personaggi popolari del Manzoni non avrebbero, a differenza di quelli delle classi elevate, una storia e una vicenda interiore (cfr. M. PALUMBO, *Umili e realismo cristiano nei 'Promessi sposi' La varietà delle circostanze. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Salerno, Roma 2016, pp. 292-301).

¹⁹ M. COLUMBI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento* cit., pp. 213-214.

presentate obliquamente attraverso un personaggio che ne condivide la prospettiva e i valori: la manifestazione della soggettività popolare riveste una funzione primaria, configurandosi come la strategia mimetica privilegiata per conciliare le consuete mire ideologiche e il nuovo impulso realistico nello spazio della diegesi.

Convieni iniziare dall'esordio, la cui inusuale configurazione è il sintomo di una mutazione categoriale che interessò l'arte del racconto ottocentesco *tout court*; una rivoluzione che si è soliti collocare almeno posteriormente al magistero flaubertiano, ma le cui tracce sono ravvisabili già in un racconto 'alto' come *Lis cidulis*, in cui l'esigenza di dar espressione definita alle psicologie popolari condusse la scrittrice, forse inconsapevolmente, ad esperire soluzioni che sarebbero poi divenute canoniche nella seconda metà del secolo: «Volgeva il giorno al tramonto, e Giacomo, seduto sul dinanzi del pigro carrettone, giugneva appena sotto le sbiancate rupi di Amaro; egli avrebbe voluto divorare la via, guardava al sole che già si nascondeva dietro Cavasso, guardava ai cavalli stanchi, alla strada che si faceva sempre più ripida». ²⁰ A colpire è il fatto che l'attacco – brusco e stringato – dà per scontate molte informazioni. In contrapposizione all'esordio *emic* (modalità dominante – non solo in Italia – a quest'altezza cronologica, per la pervasività del modello manzoniano), ²¹ in cui il narratore introduce la storia in modo 'ordinato', presentando i personaggi, lo spazio in cui agiranno e il tempo in cui si svolge con un'esposizione orientata verso il destinatario, qui i presupposti sono appena suggeriti. Il lettore deve dedurre da indizi le circostanze dell'azione; il ricorso all'imperfetto e agli articoli determinativi «familiarizzanti» indica che la descrizione è modellata sul punto di vista di un personaggio, di cui è esplicitato il nome *ex abrupto*. Si tratta dell'incipit *etic*, elemento costitutivo per Franz Karl Stanzel della *situazione narrativa figurale* (tipica del Modernismo). ²²

²⁰ RP, pp. 3-4. Il corsivo è mio.

²¹ Secondo Franz Karl Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic*) gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore spesso onnisciente (ma anche in prima persona) introduce il mondo della storia in modo progressivo (cfr. F.K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1979; *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press 1984., pp. 164-68). Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Sta mediando nei nostri studi le idee stanzeliane P. GIOVANNETTI, di cui si veda *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci 2012, dove è incluso l'*Approfondimento* di F. PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, alle pp. 217-238.

²² La teoria di Stanzel si impenna sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. 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 filtrati. Quando la mediazione è affidata al *personaggio riflettore*, si materializza ciò che il narratologo definisce *situazione narrativa figurale*, cioè quel tipo di narrazione in terza persona in cui il lettore ha la sensazione di un'esperienza diretta degli eventi narrati, come se il racconto si producesse da sé.

Presupposto essenziale per la fruizione è il processo di simbiosi con il personaggio, di cui si apprendono *in fieri* gli stati d'animo:

*In tre anni di assenza, quanti rivolgimenti! [...]. Era dirimpetto a Zuglio, quando le aeree campane di San Pietro suonarono l'Avemmaria. Quel suono lo commosse. Parevagli la voce conosciuta d'un amico che rivedi dopo lunga lontananza. Quante memorie gli tornarono allora nel cuore! La sua fanciullezza passata, i genitori, gli amici, la patria, il primo palpito della sua anima innamorata [...].*²³

Viene data liricamente espressione alla nostalgia del popolano, che dopo tre anni di assenza osserva i mutamenti del suo paese, che ai suoi occhi mantiene inalterati i connotati idillici. Gli enunciati in corsivo non sono degli indiretti liberi di pensieri (malgrado i caratteristici segnali di interpunzione e intonazione), né è verosimile ritenere che il narratore riporti o traduca il dettato interiore del personaggio; piuttosto, sembra che la voce dramatizzi gli stati d'animo del contadino con l'impiego di risonanze attributive e di sostantivi astratti che denotano un'accentuata mobilità sentimentale: si può parlare a ragione di «stile dell'anima».²⁴

L'effetto d'immedesimazione con il personaggio è subito interrotto dal macchinista, che si manifesta scopertamente: «Erano tre anni ch'egli aveva abbandonato Arta per guadagnarsi il pane col mestiere del legnaiuolo. Era giunto a farsi ben volere dal suo padrone, aveva accumulato qualche risparmio, e ritornava in patria a far provvista di legnami, e nello stesso tempo a vedere se la Rosa gli era ancora fedele».²⁵ È messa in luce la singolarità di questo contadino onesto e operoso, che ha lasciato il suo paese per un desiderio di qualificazione sociale e che vi ritorna durante la *fièste de cìdulis* dopo avere accumulato qualche risparmio ed aver conquistato la stima del padrone, che gli ordina di provvedere in prima persona a un carico di legnami.

Con il suo desiderio di moderata emancipazione, Giacomo incarna «la figura del popolano gradita alla borghesia illuminata e liberale».²⁶ Questa capacità di iniziativa non contraddice l'egemonia della classe media, ma anzi vi aderisce acriticamente; eppure nel suo desiderio di rivedere l'innamorata, notiamo un'inusitata vitalità mimetica del personaggio che sfugge al mero didascalismo. Non sentendo infatti gridare, una volta giunto nel suo villaggio, il nome di Rosa tra le ragazze più belle da

²³ RP, pp. 5-6. Il corsivo è mio.

²⁴ C.M. PAGLIUCA, *Lo stile dell'anima*, in «Status Quaestionis», 12, 2017, pp. 168-169. La rivista è consultabile in rete. Pagliuca adotta questa efficace formula per descrivere la strategia stilistica adottata da Verga per riprodurre l'universo interiore di Isabella Traio in *Mastro-don Gesualdo*.

²⁵ RP, p. 7.

²⁶ T. SCAPPATICCI, *La contessa e i contadini* cit., p. 38.

marito, inizia a sospettare della sua fedeltà; e i suoi dilemmi interiori sono verbalizzati con il pensiero indiretto libero, che restituisce una temperatura psicologica febbrile: «Ch'era dunque stato della Rosa? Avrebbe voluto lanciarsi tra i compagni e chiederne conto [...]. Potevano dirgli ch'ella era morta.... o maritata.... Ah! [...]. Era impossibile che si fosse contentata d'aspettarlo; lui tapino che non aveva di suo che le braccia!».²⁷

Una prova di rara finezza analitica, che non rientra nella fenomenologia idillica. Ma i sospetti del legnaiuolo si rivelano infondati: Rosa è in realtà gravemente ammalata, «a causa della durezza di un lavoro nella cui descrizione il senso prevalente di una vita di fatica [...] annulla l'ottica arcadica con cui ancora correntemente si guardava alla vita dei campi». ²⁸ La delineazione dell'ambiente friulano è effettuata con la competenza di chi conosce a fondo i problemi del mondo rurale. Perché la condizione precaria dei coloni e la fame e gli stenti erano al tempo ferite aperte, che tuttavia pochissimi erano disposti ad ammettere senza eufemismi nei generi d'invenzione (deputati, nell'opinione universale, a una missione morale, o tutt'al più all'intrattenimento); mentre in *Lis cidulis* esse sono tematizzate attraverso il protagonista, che diviene un'implicita istanza critica e di denuncia: «Nella sua famiglia pativano di miseria; più volte s'accorse che la cena che le due donne gli riserbavano era cavata dalla lor bocca, e che i fanciulletti stentavano il pane. Erano sparutelli, quasi nudi [...]». ²⁹

Nella seconda parte del racconto, Giacomo scopre che la sua famiglia si è immiserita al punto da non poter più vivere del guadagno di un lavoro durissimo; crisi che riguarda il nucleo domestico come l'ambiente circostante: «I pastori affranti dal lungo viaggio seguivano lenti quell'immenso torrente di bestiame. Erano tre mesi che mancavano dalle lor case; tre mesi di una vita durata allo scoperto e quasi nomade, e pur su que' volti squallidi e rifiniti dalla fatica vedevi un raggio d'ineffabile allegria». ³⁰ Le annotazioni sui pastori «affranti» sono significative, e fungono da preambolo al discorso toccante del fratello di Giacomo sulla pochezza del pascolo dell'annata. Non stupisce dunque che di fronte alla miseria della sua famiglia il protagonista scelga di mettere a repentaglio i suoi progetti futuri: «Era venuto in paese con qualche soldo di risparmio e con una somma affidatagli dal suo padrone perché provvedesse legname. Comperò invece polenta pei suoi, provvide ai bisogni di Rosa ed intaccò ciò che non era suo». ³¹ Columi Camerino ha quindi ragione quando sottolinea che la scelta di Giacomo è dettata dalla persuasione che col suo mestiere egli

²⁷ RP, pp. 9-10.

²⁸ M. COLUMI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento* cit., p. 216.

²⁹ RP, p. 39.

³⁰ Ivi, pp. 39-40.

³¹ Ivi, p. 39.

«potrà saldare il suo debito e realizzare, sia pure in un tempo lungo [...], il suo obiettivo di benessere familiare» (un progetto misurato calcolatamente – con mentalità piccolo borghese – sul metro della tranquillità economica);³² ma la rinuncia non è meno dolorosa, ed è il frutto di una scelta maturata solo dopo un lungo esame di coscienza, che si articola attraverso la combinazione della psiconarrazione («gli si presentavano alla mente i nipotini nudi [...]», «vedeva sua madre malaticcia») e degli indiretti liberi melodrammatici:

Non poté serrar occhio in tutta la notte [...]. D'altra parte gli sanguinava il cuore all'idea di dover privare la sua povera famigliuola di quelle due mucche, [...] e gli si presentavano alla mente i nipotini nudi, chiedenti pane, e udiva quei pianti prolungati [...]. Vedeva sua madre malaticcia, cadente, strascinar nell'indigenza di tutti gli ultimi giorni; e Rosa? Avrebbe egli avuto cuore di sposarla [...] senza avere di che mantenerla? [...] E se un suo figlio [...] avesse dovuto piangere [...]?³³

Ma soprattutto la fiducia di Giacomo in se stesso è malriposta: perduto il carico di legnami a causa di un incidente imprevisto, il suo progetto naufraga senza appello. Il popolo non è in grado di salvarsi da solo. E se da un lato l'intervento di Massimina riporta i conati del personaggio all'interno del raggio d'azione della classe media, dall'altro il gesto paternalistico non risolve le radicate difficoltà dei villani, rese pertinenti con sgomento dal prisma percettivo del protagonista: in assenza di isolate iniziative individuali, si evince indirettamente, le speranze dei popolani si sarebbero infrante contro il muro dell'impossibilità, e le ragioni materiali avrebbero strozzato sul nascere ogni illusorio sogno d'amore. La patina idillica entra in conflitto con il materiale scottante della realtà, che un accorto propagandista avrebbe sapientemente eluso; ma il cortocircuito della pedagogia comporta per paradosso l'aumento dello spessore problematico del testo, e dell'ambiguità discorsiva che è propria dell'arte, riluttante per natura ad ogni riduzionismo ideologico.

3. Pubblicato per la prima volta nel 1845 su «La Favilla» di Trieste, *Un episodio dell'anno della fame* costituisce una specola privilegiata attraverso cui osservare la compenetrazione di impegno realistico e intenti pedagogici nell'arte di Percoto, che

³² M. COLUMBI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento* cit., p. 217.

³³ RP, pp. 41-42. Nel lessico di Dorrit Cohn, la psiconarrazione («psycho-narration») è la rielaborazione dei pensieri più intimi del personaggio effettuata dal narratore, il quale descrive i contenuti della coscienza ma si astiene dall'imitare l'andamento dei suoi processi psichici (cfr. D. COHN, *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. 21-57).

in questo racconto si traduce in una mimesi a tratti spregiudicata (in rapporto ai canoni rusticali) della psicologia del Quarto Stato.³⁴

Nell'esordio manzoniano (quanto a declinazione della voce narrante) si avvicinano due momenti cronotopici distinti: tratteggiata rapidamente l'arcadia campagnola – con l'apparizione di una vite rigogliosa che si offre alla vista del passante contemporaneo («chi passa per Manzinello a tre porte a dritta della chiesa, vede una meschina casuccia, le cui due uniche finestrelle sono ora quasi nascoste da una vite [...]»³⁵ – la linearità del racconto si arresta; e con un'analessi il lettore è ricondotto nell'infelice biennio 1816-1817, che s'impresse nella memoria collettiva a causa di una tremenda carestia, di cui sono elencati lapidariamente – con piglio quasi scientifico – le cause e gli effetti. A pagare le spese di quella drammatica situazione fu l'intera comunità campagnola, e anzitutto i braccianti; non per nulla uno di essi è il protagonista del racconto: un giovane di nome Pietro, costretto ad assistere impotente al deperimento della sua famiglia.

La digressione termina. Sono inquadrati il protagonista e la moglie Mara sulla soglia della loro casa, durante una sera autunnale, in preda alla disperazione; e il narratore si insinua nella sfera soggettiva della donna:

Maria in silenzio guardava alla notte stellata [...]; e il pensiero, invece di tormentarsi del presente vagava nelle memorie del passato [...]. Nata nella semplicità dei campi, [...] s'era attaccata a' suoi padroni come se fosse della famiglia. Serviva non per mestiere, ma per affetto [...]. La povera fanciulla credeva di essere amata! *Non sapeva ella vedere l'immensa muraglia che il destino ha posto tra il ricco e il povero* [...].³⁶

Maria ha servito un mercante egoista con sollecitudine laboriosa e spirito di sacrificio (il modo in cui la borghesia amava immaginare gli umili). Si coglie tuttavia, attraverso il ricordo del personaggio (una psiconarrazione), la prima spia di una denuncia sociale: affiora il motivo della colpevolizzazione di un ceto dirigente insensibile e sordo; ma il narratore prontamente interviene, esplicitando la distanza incolmabile tra i ceti, che l'ingenua contadina non coglie (in corsivo). Maria confida infatti ingenuamente nell'aiuto economico del suo ex padrone, sollecitando il marito a richiedergli un prestito. Ma ai due toccherà scontrarsi con la gelida indifferenza del mercante.

³⁴ Sebbene riproponendo le consuete chiavi interpretative, ha recentemente scritto su questo racconto C. SECCHI, 'Un episodio dell'anno della fame' di Caterina Percoto, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 111, 2008, pp. 119-128.

³⁵ RP, pp. 133-134.

³⁶ Ivi, p. 135. Il corsivo è mio.

Arriva l'inverno, e le condizioni di Pietro e Maria si fanno insostenibili. Spinto dalla disperazione, il protagonista si risolve a rubare dei vitigni, nel cuore della notte di Natale, per poter almeno scaldare i suoi cari. Ma viene scoperto ed è costretto a fuggire:

Aveva liberato un sette carracci, quando gli parve udire una pedata [...]. Si pose a correre, allora udì un fischio [...]. Intanto che il galantuomo che lo inseguiva si riebbe dallo sforzo fatto nel menargli quel colpo, egli aveva potuto guizzargli di mano e saltato il fosso [...]. Nel dimani, giorno di Natale, come avrebbe fatto ad andare alla messa senza cappello? Tutti si sarebbero accorti del ladro; e Pietro, che per la prima volta costretto dal bisogno s'era posto a quella mala via, sentiva tutta la vergogna dell'essere scoperto.³⁷

Il lettore è portato ad assolvere il contadino: è infatti verbalizzato, con la strategia della focalizzazione interna, il senso di colpa del protagonista, costretto a contravvenire alla sua morale.

Passa del tempo. All'inizio della Quaresima, sempre più disperato, Pietro si ricorda di un suo vecchio credito presso un signore di Cividale di cui era stato colono; si mette quindi in cammino verso la città, sperando di ottenere la restituzione del denaro. Dinanzi a lui si profila una visione dolorosa: «Camminava a rapidi passi, e qui e colà sotto i pioppi che fiancheggiavano il torrente, sui prati, lungo le siepi vedeva dei miserabili gettati per terra, chiedenti indarno un tozzo di pane, e moribondi per inedia».³⁸ È documentata la disumana condizione in cui versavano i poveri durante la carestia. Ma a rendere pertinenti questi dati è il personaggio, di cui sono riportate fedelmente le sensazioni con la *percezione indiretta libera* (nel lessico di Seymour Chatman);³⁹ tale esperienza conoscitiva è la molla che spinge il popolano a riflettere sull'insostenibilità della sua condizione. Si tratta della concessione a un umile di un'inedita complessità psicologica.

Il terreno è preparato per lo scontro drammatico: giunto nella cucina del creditore, «dove l'angoscia del contadino affamato è contrapposta agli odori inebrianti del pane e delle vivande per il padrone»,⁴⁰ ha luogo il colloquio risolutivo, costruito sull'opposizione tra le suppliche di Pietro e l'insofferenza del signore, che cerca ogni pretesto per liberarsi della sua presenza; e, messo alla porta, al contadino tocca assistere anche al crudele spettacolo della gente sazia, allegra ed elegante che affolla le strade della città, indifferente alla sofferenza di chi muore di fame:

³⁷ Ivi, p. 140.

³⁸ Ivi, p. 143.

³⁹ S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981, pp. 15-16.

⁴⁰ T. SCAPPATICCI, *La contessa e i contadini* cit., p. 62.

Erano giovinette colla panierina che correvano per recare un abito nuovo, [...] erano canonici paffuti, dal maestoso portamento [...]; e poi belle signore tutte camuffate, giovinotti dalla vispa andatura, dal ridere affettato, [...] e dietro a loro un profluvio di odorate essenze; [...] e tutti volti sconosciuti, che non davano un guardo a lui, che non comprendevano, e certo non importava loro di comprendere, ciò che passava nel suo cuore.⁴¹

Lo smacco definitivo. Senza più indugi, il contadino segue ostinatamente – in uno stato di semicoscienza (provocato dai patimenti e dai penosissimi digiuni) – il signore che si reca in chiesa:

[Pietro] Gli stava piantato di costa e senza por mente né al luogo dove trovavasi, né alle parole del predicatore [...], in maniche di camicia, colla giubba sulle spalle e col petto scoperto su cui potevi contare le costole [...]. Gli corse un brivido per l'ossa [...] e in quella folla di uditori [...] più non vedeva che una sola figura; quel contadino cencioso, che a guisa di scheletro si rizzava sulle nude gambe, col volto disfatto, coi capelli irti e cogli occhi incavati, fissi in lui e guardanti con un'espressione così sinistra, che non poté più sopportarli, ed usciva.⁴²

È la messa in scena di una persecuzione muta ma ostinata, e d'altra parte Pietro oltre non potrebbe spingersi; una denuncia che nondimeno è efficace, giacché il signore gli concede, prima di fuggire lontano, un minimo gesto di carità: getta impulsivamente per terra un tallero, come per liberarsi di un tedioso senso di colpa. Il narratore asseconda il punto di vista del signore, e non per caso la descrizione si carica espressionisticamente. Il contadino appare come una figura scheletrica, deforme, mostruosa. Si tratta di uno stile afferente ai moduli dell'orrido, che segnala un'alterità sociologica del personaggio; modalità che si discosta dalle tradizionali connotazioni comiche o idilliche, cui erano destinati, secondo la *Stiltrennung* auerbachiana, i soggetti del popolo basso prima della svolta paradigmatica di metà Ottocento. Pare pertanto lecito ipotizzare che tale fenomenologia sia ascrivibile a una categoria mimetica distinta: una possibilità alternativa con cui annettere, almeno a quest'altezza, determinati contenuti nell'ambito romanzesco; un altro tipo di cautela formale, attraverso la quale Percoto poté descrivere, esorcizzandoli con la forza dello stile, la fame e la miseria degli umili. La separazione 'orrida' dello stile.

Il racconto prosegue. Dopo aver raccolto la moneta, Pietro si dirige verso casa. Ma arriva tardi, ricevendo la notizia della morte della madre, colpita da un morbo esiziale; sicché provato si getta sul letto, e in un lungo dormiveglia ripensa alle tragedie della sua vita:

⁴¹ RP, p. 145.

⁴² Ivi, p. 147.

Nella cameretta contigua colla testa appoggiata alla stessa parete giaceva sua madre morta, e morta di fame! Udiva il piangere del suo piccolo figliolino, che andava facendosi sempre più fioco, ed in ultimo non era più che un gemito prolungato e così pietoso, che gli rimbombava nel cuore [...]. Poche pugna di quella biada bastato avrebbero a salvargli sua madre... Oh se i ricchi avessero voluto cedergli una delle loro facoltose giornate! quello che nelle loro case si gettò ai cani!... Tanti in questo mondo che nuotano nel ben di Dio, ed egli tapino neppur un tozzo di pane per vivere! [...]. In quel momento gli parve orribile la giustizia degli uomini, ed era tentato di spaccarsi il cranio pestandolo sulla parete che gli serviva di guanciale.⁴³

Pietro mette a fuoco le disparità sociali tra ricchi e poveri con un lungo rovello autoanalitico, che si conclude con un pensiero suicida.

È l'acme della tensione. Ma il flusso interiore prende una piega imprevista:

Ma l'immagine di colei che era di là gli si presentò dinanzi come l'aveva veduta poche ora prima, colle labbra appoggiate ai piedi del Crocefisso, rassegnata a chiudere nel dolore una vita menata tutta di dolore; gli sovvenne l'ultima occhiata ch'ella gli diede, l'amore con che gli stese le braccia moribonde, come per stringerlo al cuore e confortarlo a patire; rammemorò l'affetto ch'ella gli aveva sempre portato; le preghiere che dalle sue labbra aveva imparate [...].⁴⁴

L'affiorare nella memoria dell'immagine della madre, capace di sopportare stoicamente ogni dolore, placa i tormenti di Pietro, che si addormenta sereno. Il contenuto potenzialmente eversivo è dunque aggirato, in questo punto strategico (con un lacerto psiconarrato), mediante l'attribuzione di una soggettività fittizia e tendenziosa al personaggio; e si materializza di colpo – senza raccordo apparente – l'epilogo edificante, nel quale il prete del villaggio giunge provvidenzialmente in soccorso del bracciante, trovandogli un lavoro sicuro e ben remunerato, col quale verrà ripristinata la pace idillica: una scelta narrativa che stride con la prima parte della novella, che avrebbe richiesto una soluzione consona al livello di problematicità fino ad allora conseguito. Si determina cioè «uno squilibrio del tessuto narrativo»,⁴⁵ il quale risulta tuttavia fondamentale ai fini dell'interpretazione, in quanto è il sintomo della contraddittorietà dell'ideologia di Percoto.

Considerando il testo nella sua totalità, si è infatti riscontrata una dialettica tra due esigenze opposte (ancor più evidente che in *Lis cidulis*): il bisogno della scrittrice

⁴³ Ivi, p. 149.

⁴⁴ Ivi, p. 150.

⁴⁵ M. COLUMNS CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento* cit., p. 223.

di empatizzare con i contadini, riportandone le condizioni con crudo realismo, e al contempo l'esigenza di preservare gli equilibri sociali. Si tratta di una «formazione di compromesso», che si rende palese, oltre che nella scena della persecuzione, nella chiusa del racconto, dove Percoto verosimilmente avvertì la necessità di rettificare, in modo anche maldestro, il messaggio che nel testo veniva configurandosi: un messaggio di implicito *dissenso* nei confronti dell'ideologia dominante. Ha infatti insegnato Francesco Orlando che la letteratura, quando non è mero congegno ideologico, è costitutivamente la sede elettiva di un ritorno del rimosso storico e sociale, di quello che ha chiamato represso.⁴⁶ Ebbene, in *Un episodio dell'anno della fame* il rimosso sociale si esprime attraverso il canale della soggettività popolare: perché attraverso la prospettiva di Pietro il lettore del tempo aveva modo indirettamente di mettere a fuoco che le disparità e la prevaricazione di classe e la miseria contadina (tutt'altro che occultate dal dispositivo narrativo) non erano effetto dell'eccezionalità della carestia (che pure avrebbe dovuto abbattersi indiscriminatamente sulla popolazione, e che invece colpisce i ceti più umili in maniera esclusiva), ma si protraevano e si perpetuavano con più vigore nelle campagne friulane del tempo presente; scenario di crudezza realistica – emanazione dell'«inconscio politico» della scrittrice – che evidentemente strideva con le ragioni della propaganda, che mirava ad esorcizzare lo spettro della lotta di classe: da qui la modifica autoriale *in extremis* (vieppiù sintomatica) del finale. Ambiguità che invita a sfumare e sfaccettare la diagnosi classista, a conferma che la letteratura buona è sempre cosa politicamente complicata, che rende difficile conferire a un testo i segni valutativi del più e del meno.

⁴⁶ Il riferimento più ovvio è a F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992.