

ESPERIENZE LETTERARIE

*Rivista trimestrale di critica e di cultura,
fondata da Mario Santoro
e già diretta da Marco Santoro,
diretta da Carmela Reale*

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

DIREZIONE

Carmela Reale
*Università della Calabria,
 Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Italia*

CONSIGLIO DIRETTIVO

Luisa Avellini, *Università di Bologna, Italia*; Giorgio Baroni, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia*; Sergio Bozzola, *Università di Padova, Italia*; Arnaldo Bruni, *Università di Firenze, Italia*; Clizia Carminati, *Università di Bergamo, Italia*; Paolo Cherchi, *Università di Ferrara, Italia*; Andrea Gareffi, *Università di Roma Tor Vergata, Italia*; Pietro Gibellini, *Università Ca' Foscari di Venezia, Italia*, Nicola Merola, *LUMSA – Roma, Italia*; Matteo Palumbo, *Università di Napoli “Federico II”, Italia*

COMITATO REDAZIONALE ESTERO

Françoise Decroisette, *Université Paris VIII, France*; Frédérique Dubard de Gaillarbois, *Université Paris IV, Paris-Sorbonne, France*; Francesco Furlan, *Centre National de la Recherche Scientifique et Institut Universitaire de France, France*; Christian Genetelli, *Università di Friburgo, Suisse*; Francesco Guardiani, *University of Toronto, Canada*; Georges Güntert, *Universität Zürich, Suisse*; Albert N. Mancini, *Ohio State University Columbus, United States of America*; María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Universidad de Barcelona, España*; Michel Olsen, *Roskilde Universitet, Danmark*; Giovanni Palumbo, *Université de Namur, Belgique*; Francisco Rico, *Universidad Autónoma de Barcelona, España*; Paolo Valesio, *Columbia University of New York, United States of America*; Krzysztof Zaboklicki, *Uniwersytet Warszawski, Polska*; Diego Zancani, *University of Oxford, United Kingdom*

COMITATO DI REDAZIONE

Maria Cristina Cafisse, *Università Federico II – Napoli, Italia*; Antonia Fiorino, *Università Federico II – Napoli, Italia*; Anna Santoro, *Liceo Scientifico Mercalli – Napoli, Italia*; Samanta Segatori, *Sapienza, Università di Roma, Italia*; Paola Zito, *Università della Campania Luigi Vanvitelli, Italia*

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Carmela Reale, *Università della Calabria,
 Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Italia*;
 Samanta Segatori, *Sapienza, Università di Roma, Italia*;
 Luca Ferraro, *Università di Napoli “Federico II”, Italia*

★

«Esperienze letterarie» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal. It is Indexed in *CARHUS PLUS+ ERIH PLUS* (European Science Foundation), Italinemo and *MLA International Bibliography*.
 The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

ESPERIENZE LETTERARIE

*Rivista trimestrale di critica e di cultura,
fondata da Mario Santoro
e già diretta da Marco Santoro,
diretta da Carmela Reale*

4

XLVIII · 2023



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXXIII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Rivista trimestrale · *A Quarterly Journal*

★

<http://esperienzeletterarie.libraweb.net>

★

Direzione e redazione

Prof.ssa CARMELA REALE, Via Luca Giordano 142, I 80128 Napoli,
carmen.reale@unical.it

I libri e le riviste per recensioni e schede bibliografiche
vanno inviati in duplice copia alla Direzione della rivista.

Amministrazione

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

★

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

★

Direttore responsabile: Michele Marchetti.
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 61 del 23 marzo 2017.

★

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved

Stampato in Italia · Printed in Italy

© Copyright 2023 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

ISSN PRINT 0392-3495

E-ISSN 2036-5012

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

SOMMARIO

VALERIA MEROLA, *La scena poetica di Margherita Costa. Tra «La Chitarra» e «Lo Stipo»* 9

ANGELA GIGLIOLA DRAGO, *Pavese e l'eroe tragico: il caso di Edipo* 25

CONTRIBUTI

LUCA VACCARO, *L'assassinio di Enrico IV nel lessico politico europeo di F. M. Vialardi* 41

GUIDO SCARAVILLI, «Una specie di smarrimento». *Soggettività e Quarto Stato nel Mastro-don Gesualdo e ne Il Marchese di Roccaverdina* 85

FEDERICA MILLEFIORINI, *Letteratura e disabilità: nuove prospettive di ricerca in Italia* 105

RECENSIONI

LUCA FERRARO, *Le forme del racconto. Tre percorsi del poema in ottave tra XVI e XVIII secolo*, Roma, Salerno editrice, 2022 (Anna Carocci) 125

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

CORRADO CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci, 2022 (Luca Ferraro) 131

GIUSEPPE SAVOCA, *Sogni fatti in Sicilia. Pirandello, Brancati, Sciascia*, Firenze, Olschki, 2022 (Loredana Palma) 133

ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023 (Salvatore Di Marzo) 136

ERMINIA ARDISSINO, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, Roma, Carocci, 2023 (Luca Ferraro) 140

INDICE DELL'ANNATA XLVIII, 2023 143

«UNA SPECIE DI SMARRIMENTO».
SOGGETTIVITÀ E QUARTO STATO
NEL MASTRO-DON GESUALDO
E NE IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA

GUIDO SCARAVILLI

ABSTRACT · «A kind of bewilderment». *Subjectivity and the Fourth Estate in Mastro-don Gesualdo and Il Marchese di Roccaverdina* · The comparison between *Mastro-don Gesualdo* and *Il Marchese di Roccaverdina* highlights the tendency of verist and writers to explore the inner lives of characters from the working class. However, in the article a distinction becomes evident: while humble characters often have a collective narrative, socially hybrid figures like Mastro don Gesualdo and Agrippina Solmo receive a more in-depth and individual introspective analysis.

KEYWORDS · Giovanni Verga, Luigi Capuana, *Mastro-don Gesualdo*, *Il Marchese di Roccaverdina*, Subjectivity, Fourth Estate, Verism.

RIASSUNTO · *Mastro-don Gesualdo* e *Il Marchese di Roccaverdina* sono due casi rappresentativi dell'attenzione che gli scrittori veristi dedicarono all'interiorità dei personaggi del Quarto Stato. Nell'articolo emerge tuttavia un discrimine sociologico: perché se è vero che ai personaggi umili è concessa la delega narrativa corale, è solo a due personaggi socialmente ibridi, Mastro don Gesualdo e Agrippina Solmo, che è accordato l'approfondimento introspettivo 'serio' e singolativo.

PAROLE CHIAVE · Giovanni Verga, Luigi Capuana, *Mastro-don Gesualdo*, *Il Marchese di Roccaverdina*, Soggettività, Quarto Stato, Verismo.

1. È NOTO che l'ascesa del *novel* portò «la cultura europea a un'attenzione nuova» alla «vita privata»; la proliferazione degli individui nella diegesi (designati con un nome proprio e collocati in uno spazio che li determina) «moltiplica la varietà delle storie personali e delle coscienze che esibiscono il proprio mondo attraverso la scrittura».

guido.scaravilli@sns.it, Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202307904004](https://doi.org/10.19272/202307904004) · «ESPERIENZE LETTERARIE», XLVIII, 4, 2023

[HTTP://ESPERIENZELETTERARIE.LIBRAWEB.NET](http://esperienzeletterarie.libraweb.net)

SUBMITTED: 12.7.2023 · REVIEWED: 18.11.2023 · ACCEPTED: 20.11.2023

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

ra». ¹ D'altra parte, secondo un diffuso *topos* critico – di cui Käte Hamburger è stata la più convincente e radicale sostenitrice – l'attenzione alla vita intima è un elemento costitutivo della *fiction* nel suo complesso: la dimensione narrativa è l'unico luogo conoscitivo «in cui è possibile parlare di persone terze non solo in quanto oggetti ma anche in quanto soggetti», in cui «l'io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività». ²

Nella narrativa del XIX secolo, per un concorso di fattori storici e sociali, il livello di esistenza collocabile in *interiore homine* assunse un'importanza ancora maggiore. Si ebbe infatti un riassetto di quelle che Franz Karl Stanzel ha definito *situazioni narrative*, col retrocedere della *situazione narrativa autoriale* e il progressivo farsi avanti della *situazione narrativa figurale*. ³ Fino ad allora romanzi e racconti erano stati governati da figure autorevoli e paterne; invece, grossomodo da *Madame Bovary* (1857), l'autore tende ad eclissarsi, «riducendosi ad apparecchio di una registrazione neutrale [...] di azioni ed eventi», e «affidando a una soggettività diversa dalla sua il compito di mediare al lettore i sensi

¹ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 177.

² KÄTE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957; tr. it. *Logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, p. 106. In Italia, il tema è stato recentemente oggetto di approfondimento: nel 2007, uno dei più importanti incontri annuali sul romanzo è stato dedicato all'interiorità (cfr. **L'interiorità. Modi di rappresentare la vita psichica nel romanzo*, a cura di Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino e Loretta Innocenti, 25-26 maggio 2007, Letteratura-Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana, Santarcangelo di Romagna: <http://www.sigismondomalatesta.it/Page.asp?id=179&cat=1&B301=2&B301desc=Colloqui+Malatestiani>). Sui modi della rappresentazione della vita psichica si incentra inoltre il numero monografico di «Allegoria» (cfr. *Narrativa e vita psichica*, a cura di A. Baldini, «Allegoria», n. 60, luglio/dicembre 2009). Specificamente sull'indiretto libero, si rimanda invece a *La mente in-diretta*, a cura di F. Pennacchio, M. Beltrami e S. Sullam, «Il Verri», n. 56, 2014. 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 Alan Palmer: autori assenti dallo scaffale narratologico italiano.

³ 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*. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Sta 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'*Approfondimento* di FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, alle pp. 217-238.

del racconto». ⁴ Si tratta di un personaggio in terza persona che funge da fuoco della rappresentazione; e con questo personaggio (di cui sono verbalizzati pensieri, emozioni, visioni ...) il lettore è invitato a *simpatizzare*, provando un'esperienza diretta degli eventi narrati: «It is a genre-specific feature of narrative that the presentation of the consciousness can create the *illusion of immediacy*». ⁵ La parte essenziale del racconto non si consuma più nel segmento di realtà che tutti possono vedere e udire, «ma si trasferisce nella sfera inapparente [...] che gli eroi custodiscono come un territorio nascosto». ⁶ È l'*inward turn*, nell'accezione che ne dà Erich Kahler: ⁷ l'accesso all'interiorità di un narratore intrusivo lascia spazio ad una rappresentazione diretta delle menti dei personaggi, rese opportunamente trasparenti con la *riflettorizzazione*. ⁸

Si è soliti associare tale rivoluzione alla stagione modernista; ma si dimentica spesso che la delega narrativa è un principio fondante dell'estetica naturalista, che seguiva in maniera dichiarata, in Francia come in Italia, la strada maestra tracciata da Flaubert: si parlò al tempo, significativamente, di romanzo psicologico; e sono noti, nei programmi del verismo, in Giovanni Verga e Luigi Capuana come poi in Federico De Roberto, i propositi comuni della «sincerità», dell'«impersonalità», dell'«opera che dovrà sembrare essersi fatta da sé», ecc. La narrazione figurale è *funzione* precipua della poetica dell'impersonalità: in effetti, si può raccontare figuralmente senza fondarsi sull'attività interiore dei personaggi, ⁹ restituendo ad esempio, anziché i pensieri *stricto sensu*,

⁴ 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*, p. 374.

⁵ Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 126 (1 ed. *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979).

⁶ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 334.

⁷ Cfr. ERICH KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

⁸ Si ha riflettorizzazione quando il narratore si eclissa e asseconda per larghi tratti la prospettiva del personaggio. Secondo Stanzel sono esistiti storicamente nei testi narrativi tassi diversi di figurialità: 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).

⁹ In *Transparent minds*, Dorrit Cohn ha insistito sull'eterogeneità delle modalità della narrazione figurale, la quale «can be used for quite different purposes than the narration

la loro esperienza percettiva. È ciò che avviene nei testi 'corali': morfologia distintiva dell'esperienza verista che tuttavia non sembrerebbe ammettere, in apparenza, la possibilità della rappresentazione auerbachianamente 'seria' ed estensiva di una *singola* coscienza del Quarto Stato, e dell'attribuzione a tale coscienza di un *plot* teleologicamente orientato, teso ad inverare, alla stregua dei personaggi degli altri mondi sociali, un *destino* che lo emancipi dall'orizzonte comunitario.

La riflettorizzazione si presta cioè a una lettura politica, e non è difficile immaginarlo: il programma dei *Vinti* si fonda sull'idea gonnorrtiana – filtrata in Italia non solo nella poetica di Verga – della necessità di adeguare la forma dell'espressione al tipo di *mondo* raccontato (un adattamento del vecchio principio dall'*adaequatio* stilistica);¹⁰ ma sarebbe erroneo ritenere che i veristi si preclusero, per i rappresentanti del popolo, la via dell'introspezione: in diversi casi, gli autori ci danno modo di abitare una soggettività popolare, di percorrerla con agio, spingendosi per introspezione tra le pieghe del suo pensiero; e a tali personaggi è attribuito un vissuto, un "anima" con cui il lettore può simpatizzare.

Parliamo di un fenomeno rilevante se contestualizzato nella storia delle forme della letteratura europea: guardando alle origini dell'esperienza realista, e limitandoci al caso della Francia – il paese culturalmente egemone nel XIX secolo –, è facile notare, ad esempio, che in Balzac e Sand – due interpreti della stagione campagnola, che per prima pose il *focus* sui personaggi del Quarto Stato –¹¹ la propensione ad indagare le ragioni dell'animo dei contadini è tutt'altro che spiccata. Se infatti l'autore de *La Comédie humaine* non osò quasi mai addentrar-

of consciousness» (DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 7). Della traduzione in italiano di questo capolavoro della critica si sente particolarmente la mancanza, per quanto sia stato recentemente tradotto il capitolo conclusivo (IDEM, *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti*, traduzione e cura di Gloria Scarfone, Pisa, Pacini, 2022).

¹⁰ Cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 64-66.

¹¹ Sul racconto campagnolo europeo si rimanda a Rudolf Zellweger, che nella sua datata quanto capitale monografia ha sostenuto che la produzione campagnola fu un fenomeno internazionale, che trovò un terreno di incontro nella diffusione di temi e modelli narrativi paradossalmente trasversali. a dispetto di influenze esterne trascurabili: «Cette sorte de récits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment» (RUDOLF ZELLWEGER, *Les débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne France (1836-1856)*, Gèneve, Slatkine Reprints, 1978, p. 52, [1 ed. Paris, Droz, 1941]).

si in una soggettività umile – rappresentando i villani rigorosamente dall’«esterno» (con un narratore onnisciente nient’affatto incline all’empatia), e al contrario ricorrendo, specie ne *Les Paysans* (1844), alle risorse della deformazione espressionistica (sintomo di un discrimine sociologico) – Sand delegò sì, nelle sue oleografie rusticali, l’atto enunciativo a un umilissimo (*le chanvreux*), ma badando bene a veicolare, attraverso le parole di tale personaggio, un messaggio conforme all’ideologia borghese: ne *La Mare au Diable* (1846) e in *François le champi* (1848), non è prospettata nessuna possibilità di cambiamento per le masse rurali. Né in Italia gli scrittori campagnoli del Lombardo-Veneto – Giulio Carcano, Caterina Percoto e Ippolito Nievo (che operarono tra la fine degli anni ’30 e la metà degli anni ’50) – furono di norma più spregiudicati; la rappresentazione del mondo rurale fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell’idillio,¹² per quanto la situazione fosse in parte diversa per l’influsso del modello manzoniano, cui i ‘rusticali’ si ispiravano per la sensibilità mostrata per gli ultimi e gli oppressi:¹³ sebbene proiettando la vicenda in un passato dimenticato – e non rifuggendo motivi populistici –¹⁴ Alessandro Manzoni aveva infatti accordato, e con un ampio 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.¹⁵

¹² Per una panoramica della letteratura campagnola italiana cfr. almeno SERGIO ROMAGNOLI, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in **Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, vol. VIII *Dall’Ottocento al Novecento*, 1968 (nuova ed. 1988), pp. 89-99; PIERO DE TOMMASO, *Il racconto campagnolo dell’Ottocento italiano*, Ravenna, Longo, 1973; MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975; SIMONE CASINI, *Introduzione*, in IPPOLITO NIEVO, *Il Conte pecorajo. Storia del nostro secolo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-113.

¹³ D’altronde aggiornare il romanzo storico, forgiando, per la nuova Italia, un inedito «romanzo della vita contemporanea», era il verbo di Carlo Tenca, che stava ponendo le basi, in quegli anni, per la nascita di un’autentica letteratura popolare.

¹⁴ 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» (ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1976, p. 37).

¹⁵ Lo ha dimostrato Matteo Palumbo, opponendosi alla tesi – sostenuta, tra gli altri,

Trasponendo in un contesto contemporaneo la rete di tipi umani e sociali de *I promessi sposi*, i nostri scrittori avevano iniziato a dar forma alla psicologia degli umili, ma era andata perduta la complessità del discorso manzoniano: salvo circostanziate eccezioni, la pittura del paesaggio interiore, nei campagnoli e nella letteratura realista dei decenni successivi, ripropone *de facto* la consueta concezione subalterna, presentandosi come strumento privilegiato della propaganda conservatrice. Sicché l'operazione introspettiva dei veristi non è comparabile, in Italia, ad alcun modello anteriore, risultando incomprensibile senza uno sguardo rivolto alla narrativa d'Oltralpe: a partire da *Germinie Lacerteux* (1865) – opera-soglia che aveva fatto pionieristicamente del Quarto Stato, con una peculiare mistione di brutalità e raffinatezze, materia 'seria' di racconto –, ma con più audacia in Zola (e conseguentemente in Verga), fu possibile, attraverso un impianto linguistico autenticamente rivoluzionario, «il trasferimento del diritto d'autore dal soggetto storico che lo deteneva ai nuovi soggetti sociali che si impadroniscono della scena testuale».¹⁶ All'orizzonte comunitario come ai caratteri del Quarto Stato, posti al centro dell'enunciazione, e approfonditi psicologicamente in maniera individuale (senza interferenze tendenziose della voce narrante).

Ma a quali personaggi, a quali condizioni? La domanda non mi pare banale. Singolarmente, il rapporto che intercorre tra le classi sociali dei personaggi e i processi di figuralizzazione è territorio quasi inesplorato.¹⁷ Varrà la pena seguire questa pista, restringendo il *focus* a due singoli casi, che si prestano elettivamente allo scopo per le loro analogie tematiche e formali: *Mastro-don Gesualdo* (1889) e *Il Marchese di Roccaverdina* (1901) – testo di concezione ottocentesca (ma pubblicato solo nel 1901, dopo un travaglio compositivo ventennale) incentrato sul

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. MATTEO PALUMBO, *Umili e realismo cristiano nei Promessi sposi*, in «La varietà delle circostanze». *Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 292-301).

¹⁶ GIANCARLO MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespole*, in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

¹⁷ Al riguardo mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato, di cui ho riportato in forma sintetica alcune delle acquisizioni principali (GUIDO SCARAVILLI, *Soggettività e Quarto Stato: modalità della rappresentazione interiore nella narrativa realista e naturalista*: DI-fusion Holdings: Soggettività e Quarto Stato: modalità della... (ulb.ac.be)).

tormento del nobile protagonista, che, innamorato di una popolana (Agrippina Solmo), per mettere a tacere i pettegolezzi, costringe dapprima la donna a sposare Rocco Criscione (dopo che essi gli giurano di vivere come marito e moglie solo di nome), per poi uccidere il fattore per gelosia.¹⁸ Ambientati entrambi in Sicilia, rispettivamente a Vizzini e nell'immaginaria Ràbbato (parola d'origine araba in uso fino alla metà del Novecento come designazione alternativa di Mineo) – nelle quali l'orizzonte popolare funge da sfondo narrativo, senza tuttavia eclissarsi in virtù della pittura fedele di alcuni caratteri rappresentativi – tali romanzi si fondano sulla mistione tra il mondo feudale e capitalistico, e sulla proliferazione di galantuomini rapaci, nobili degenerati o inselvatichiti nella difesa della «roba». Ne deriva la compresenza di personaggi socialmente eterogenei: mostrati, soprattutto da Capuana, nella loro attitudine caratteristica (tic, fissazioni, manie),¹⁹ ma non di rado approfonditi nelle ragioni dell'animo – a partire dal marchese di Roccaverdina, i cui rimorsi per l'omicidio di Rocco Criscione (trasposti con l'ingegneria dell'indiretto libero e le tecniche indirette della rappresentazione della vita psichica) danno l'abbrivio alla ruminazione interiore e alle allucinazioni, in origine provocate dalla visione di un grande Crocifisso; apparizione che rinfocola «un'antica paura infantile, rimescolandogli dentro le torbide riflessioni»²⁰ e i sensi di colpa, che in una *climax* incalzante lo conducono al delirio e infine alla morte.²¹

¹⁸ Risulta da una sua lettera a Verga che Capuana già nel 1881, cioè a quarantadue anni, stava lavorando al romanzo intitolato allora *Marchese Donna Verdina*: «Io sono tutto immerso nel Marchese Donna Verdina che mi si allarga fra le mani, talché non so se per maggio potrò averlo terminato» (LUIGI CAPUANA, lettera a Giovanni Verga tra il 20 e il 24 febbraio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di Gino Raya, Roma, Herder, 1985, p. 107). La versione definitiva dell'opera conserva traccia, nelle esitazioni linguistiche, dell'intricata genesi compositiva. Al riguardo cfr. ALFREDO STUSSI, *L'Amalgama imperfetto del 'Marchese di Roccaverdina'*, in *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 301-313. Per la ricostruzione delle tappe principali della genesi dell'opera cfr. GILBERTO FINZI, *Introduzione*, in LUIGI CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 5-23. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla MR.

¹⁹ Si tratta di un tratto caratteristico dello stile di Capuana, che si rinviene esemplarmente ne *Le Paesane*, le novelle di ambientazione siciliana (cfr. DOMENICO TANTERI, *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, «Siculorum Gymnasium», n. s. 24 (1971), 1, pp. 1-60).

²⁰ MR, p. 20.

²¹ Per la declinazione del motivo religioso nel romanzo cfr. ROSALBA GALVAGNO, *Figure del Cristo ne Il marchese di Roccaverdina di Luigi Capuana*, «Annali della fondazione Verga», n. s. 7 (2014), pp. 23-60. Sulla rappresentazione della crisi di coscienza del prota-

2. Conviene iniziare dall'impianto polifonico del capolavoro verghiano. Nel *Mastro-don Gesualdo* sono infatti presenti ampie zone di diffrazione corale, ancorché in forme meno oltranzistiche rispetto al mondo di Aci Trezza: nell'«articolata e flessibile sonorità»²² dell'opera, il «narratore interno», registro tra i registri, non scompare. L'attenzione con cui l'autore ritrae la rapace borghesia di provincia e la nobiltà decaduta non implica il disinteresse per il Quarto Stato; i testimoni popolari filtrano ancora parecchie scene di massa, gestendo il sistema dialogico e la ritrattistica posta alla loro altezza:

C'era un gran fermento in paese [...]. Degli arruffapopolo stuzzicavano anche i villani con certi discorsi che facevano spalancare loro gli occhi: le terre del comune che uscivano di casa Zacco dopo quarant'anni ... un prezzo che non s'era mai visto l'eguale!... Quel mastro-don Gesualdo aveva le mani troppo lunghe ... Se avevano fatto salire le terre a quel prezzo voleva dire che c'era ancora da guadagnarci su! ... Tutto sangue della povera gente! [...].

Fu una domenica, la festa dell'Assunta. La sera innanzi era arrivata una lettera da Palermo che mise fuoco alla polvere, quasi tutti l'avessero letta. Dallo spuntare del giorno si vide la Piazza Grande piena zeppa di villani!²³

Ci troviamo in una Piazza Grande gremita di «villani» e «arruffapopolo», i cui discorsi sono riportati in maniera trasposta dal narratore. L'uso dell'imperfetto continuo propizia la focalizzazione a carico dell'intera comunità, di cui è registrato un chiacchiericcio diffuso, avente per oggetto l'avidità del protagonista, che con un colpo di scena si è accaparrato all'asta le terre del comune.²⁴

Un altro esempio, tratto dal capitolo iv della parte terza, ambientato

gonista si rimanda a EADEM, *La funzione lirica del "delirio" nel Marchese di Roccaverdina*, «Annali della fondazione Verga», 18 (2001), pp. 95-124; ANNAMARIA PAGLIARO, Il marchese di Roccaverdina di Luigi Capuana: crisi etica o analisi positivista, «Italian Studies», 52 (1997), 1, pp. 111-130; CHRISTINA PETRAGLIA, Il marchese-contadino: *The Divided Self and the Other in Luigi Capuana's* Il marchese di Roccaverdina, «Romance Studies», 28 (2010), 4, pp. 235-245.

²² GIANCARLO MAZZACURATI, *Introduzione*, in GIOVANNI VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. XIV-XXVI. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla MG.

²³ *Ivi*, p. 213.

²⁴ Sulla riflettorizzazione plurale mi rifaccio alle riflessioni di PAOLO GIOVANNETTI, *Dai 'Malavoglia' a 'Mastro-don-Gesualdo': progressi della figuralità verghiana*, in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 67-124.

durante la processione che si svolgeva regolarmente a Vizzini il giorno di Pasqua:

Sul più bello, mentre la statua dell'Evangelista correva balzelloni da Gesù a Maria [...] capitò la carrozza nuova di don Gesualdo Motta. Lui con la giamberga dai bottoni d'oro e il solitario al petto della camicia, la moglie in gala anche lei, poveretta, che la veste nuova le piangeva addosso [...]. La folla si apriva per lasciarli passare, senza bisogno di spintoni. Dei curiosi guardavano a bocca aperta.

[...]

Egli [Don Nini] pure era invecchiato, floscio, calvo, panciuto, acceso in viso, colle gote ed il naso ricamati di filamenti sanguigni che lo minacciavano della stessa malattia di sua madre. Ora si guardavano come due estranei, lui e Bianca [...]. Anche le male lingue, dopo tanto tempo, avevano dimenticato le chiacchiere corse sui due cugini. Però invidiavano mastro-don Gesualdo, il quale era arrivato a quel posto, e donna Bianca che aveva fatto quel gran matrimonio. La sua figliuola sarebbe arrivata chissà dove!²⁵

Si assiste all'ingresso in scena di Mastro-don Gesualdo e della sua famiglia: una *percezione indiretta libera* di un gruppo di «curiosi». ²⁶ Ce lo conferma l'aggettivo «poveretta» riferito a Bianca, un *evaluative adjective* (nel lessico di Ann Banfield),²⁷ la cui funzione è quella di figuralizzare la deissi ed enfatizzare il punto di vista degli osservatori. A subire il medesimo trattamento del protagonista è Nini Rubiera (cugino e amante di Bianca Trao), il quale, invecchiato e imbolsito, viene impietosamente giudicato dalla folla. Il narratore sembra appropriarsi, con la tecnica che Stanzel ha definito *contagio*, delle parole dei personaggi sulla scena («e donna Bianca che aveva fatto *quel gran matrimonio*»); voce narrante e parola altrui si mescidano indistricabilmente.

Ne *Il Marchese di Roccaverdina* il discorso non è di molto diverso, ma le forme della corallità sono di rara evenienza e di gran lunga meno intricate:

Dalle finestre, dai balconi che guardavano verso Barrese, uomini, donne, ragazzi protendevano le mani, invocandole, chiamandole come persone [...] capaci di udire e d'intendere. E dalle casupole rasente il ciglione, dai vicoli,

²⁵ Ivi, p. 367.

²⁶ Per la percezione indiretta libera cfr. SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, p. 219.

²⁷ Cfr. ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London, Melbourne Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 55.

dalle vie la gente sbucava, affluiva nei punti da dove avrebbe potuto accerstarsi coi propri occhi che la voce corsa rapidamente attorno [...].

La spianata del Castello formicolava di persone d'ogni classe accorse ad osservarle come spettacolo nuovo e inatteso. *Sarebbero rimaste ferme là? Si sarebbero disperse? Che attendevano ormai per farsi avanti e dirompersi in pioggia?*

[...]

«Non si muovono, hanno paura di noi che stiamo a guardarle», disse un vecchio contadino; e rise. Ma nessuno rise con lui.²⁸

Si materializza una scena collettiva, in cui è mostrato l'avvento dell'attesa pioggia a Rabbato dopo mesi di siccità e l'entusiasmo di personaggi di «ogni classe sociale» (*in primis* i contadini) per il lieto evento. La realtà è plasmata dalle sensazioni fisiche e mentali di una moltitudine; ma gli enunciati in corsivo sono da leggersi, con ogni probabilità, come l'intervento del narratore eterodiegetico, che si riappropria della sua funzione mediatrice.

Riflettorizzazioni plurali, forme miste: indipendentemente dall'irriducibile varietà di possibili linguistici che la categoria di 'coralità' racchiude in sé, al di là delle ambiguità enunciative – riluttanti ad ogni scomposizione cartesiana – che la conflittualità polifonica comporta direi costitutivamente, la ricognizione mette in risalto un tratto strutturante e trasversale: l'impossibilità per il lettore, in ciascun caso, di empatizzare con la prospettiva di un *singolo*.²⁹ Come di norma accade per gli indiretti liberi che contengono discorsi ad alta voce – di gran lunga prevalenti nelle deleghe corali, significativamente a carico di soggetti popolari – l'effetto è *dissonante*: s'ingenera un moto *antifrastico-ironico*, che presuppone un lettore capace di cogliere, mediante il *distanziamento critico*, le intenzioni dell'autore implicito;³⁰ o tutt'al più, nell'ultimo

²⁸ MR, p. 306. Il corsivo è mio.

²⁹ Anche ne *I Malavoglia* ciò avviene di rado. Per quanto si individuino infatti complessivamente due gruppi distinti, regolati da codici linguistici e culturali largamente condivisi (la famiglia Toscano, con i suoi valori patriarcali, e il cinismo individualista dei compaesani), gli enunciati in indiretto libero dei due gruppi non di rado si mescolano. Tuttavia, accade che delle singole soggettività si distinguano più nitidamente, affiorando sulla pagina: si pensi 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, su cui ha recentemente insistito, nella sua convincente lettura, A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. 'I Malavoglia' e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012.

³⁰ Ciò è cruciale per l'interpretazione di un testo come *Rosso Malpelo*.

caso, un'«area di indeterminazione», che invoca l'ufficio del narratore, il quale, sunteggiando e condensando l'attività mentale (o verbale) di un gruppo di persone, le priva di un'autentica *autonomia* discorsiva.

3. L'irriflessa e discontinua psicologia delle masse, il caleidoscopio di voci e punti di vista, non bandisce dal perimetro narrativo le parti solistiche; eppure nel *Mastro-don Gesualdo* il filtro percettivo singolarivo – la descrizione focalizzata, fondamentale per la delineazione dello spazio sociale –³¹ e l'affondo introspettivo (con l'indiretto libero di pensieri e i soliloqui e le psiconarrazioni)³² non riguardano generalmente il Quarto Stato, a cui in verità neanche una soggettività idillica o comica è concessa. Perché se è innegabile la centralità di un personaggio come Diodata, docile e remissiva del “dominio maschile”, o di Nanni, che conosce una modesta elevazione sociale dopo che Gesualdo, per tacitare la propria coscienza, fornisce all'ex amante di Diodata una dote (dandogliela in sposa), è comunque certo che essi sono privi di qualsiasi approfondimento interiore:

«Ci hai lavorato, anche tu, nella roba del tuo padrone! ...»

[...] Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitollo. Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi – «Nanni l'Orbo, eh? ... o Brasi Camauro? Chi dei due ti sta dietro la gonnella?» – riprese don Gesualdo che era in vena di scherzare.

[...].

Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento [...] che sembrava le illuminasse il viso, affinato dal chiarore molle: gli occhi

³¹ Cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel 'Mastro-don Gesualdo'*, «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2016), pp. 169-189. Castellana mostra come la descrizione focalizzata sia ad esempio accordata, oltre che al protagonista e ad Isabellina, al sensale Pirtuso.

³² Nel lessico di 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*, cit., pp. 21-57).

come due stelle; le belle trecce allentate sul collo; la bocca un po' larga e tumida, ma giovane e fresca.³³

Un campione esemplare: nel corso dell'idillio della Canziria', Gesualdo si rivolge a Diodata – serva a lui affezionata e fedele – con afflato amoroso e sentimentale. Nonostante il dettato poetico di queste pagine (che rievocano certi momenti de *I Malavoglia*), la donna è *osservata* dalla prospettiva del protagonista. Da una soggettività *altrui*.

L'attribuzione del punto di vista a un soggetto umile è tuttavia fondamentale nel finale: privato di qualsiasi possibilità di comunicazione autentica con la figlia e col genero, a Gesualdo non resta che assistere passivamente, nel palazzo del duca di Leyra, a una realtà che non comprende; a prendere la parola è uno dei «mangiapane», che osserva senza accenni di empatia il protagonista agonizzante, che morirà solo e abbandonato in una realtà che lo respinge come un corpo estraneo. Sicché la riflettizzazione è funzione dello straniamento, la strategia di cui il narratore impersonale si avvale per portare a compimento la parabola del suo eroe; di questo personaggio non sono restituiti i pensieri, non è drammatizzata la coscienza: il narratore si *serve* del suo sguardo, lo riduce a punto di vista *alieno*, proiezione ideale del mondo ostile cui appartiene.³⁴

L'unico personaggio di estrazione popolare che sfugge a questa fenomenologia è il protagonista: nel tessuto pluridiscorsivo del *Mastro-don Gesualdo* – che idealmente aggetta, con il suo disegno allegorico, sulla modernità – non di rado s'incornicia, interagendo dialetticamente con le voci fuori campo, la soggettività di un *parvenu*, un muratore che è diventato *don* (cioè membro della classe dominante), grazie alle ricchezze accumulate e al matrimonio con un'aristocratica decaduta; una soggettività ormai separata, costretta ad agire, in un orizzonte capitalistico dai frenetici ritmi produttivi (dove la coscienza è alienata e tormentata dall'infelicità), in modo insieme individualistico e autodistruttivo.³⁵ Ma anche questa monade chiusa è percorsa da palpiti lirici:

³³ MG, pp. 198-199.

³⁴ Al riguardo cfr. ROMANO LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in Giovanni Verga. *Saggi* (1976-2018), Roma, Carocci, 2019, pp. 179-180.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 169-190. Recentemente, Castellana ha mostrato come la rappresentazione della soggettività del protagonista, in particolare nel primo capitolo della terza parte (quando Gesualdo percepisce la figlia come altro da sé), sia una componente cruciale per veicolare una nuova idea di tragico (un tragico moderno, antitetico al melodrammatico), di cui il romanzo sarebbe sommamente rappresentativo (cfr. RICCARDO CASTEL-

Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare ... delle terre da seminare, a perdita di vista ... E un esercito di mietitori a giugno, del grano da raccogliere a montagne, del denaro a fiumi da intascare! ... Allora gli si gonfiava il cuore al vedere i passerai che schiamazzavano su quelle tegole, il sole che moriva sul cornicione senza scendere mai giù sino alle finestre. Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettio lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi! ... Oramai! ... oramai! ...³⁶

Ormai vicino alla morte, assistendo allo spreco della vita cittadina, Gesualdo rimpiange con nostalgia e passione il lavoro della campagna, che ha rappresentato la sua intera esistenza; momenti nei quali il narratore *consuona* con il personaggio, conferendogli un abbandono sentimentale, come un sentire *poetico*:

Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! Ragazzetto ... gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l'aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il depofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma ... Erano dieci o dodici tarì che gli cascavano di tasca ogni asino morto al poveruomo! – Carico di famiglia! Santo che gli faceva mangiare i gomiti sin d'allora; Speranza che cominciava a voler marito; la mamma con le febbri, tredici mesi dell'anno!... – Più colpi di funicella che pane! – Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna ... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui.³⁷

Un lungo monologo narrato, di cui Verga, specie da verista, fu estremamente parco.³⁸ La terra, il magazzino, le mandrie, le donne, tutto

LANA, *Il tragico senza forma*, in *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022, pp. 197-213).

³⁶ MG, p. 456.

³⁷ Ivi, pp. 111-112.

³⁸ Nel lessico di Cohn, il monologo narrato (il «narrated monologue») equivale all'indiretto libero di pensieri (cfr. D. COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 99-140).

è «roba», la quale, scrive Giancarlo Mazzacurati nel suo commento al romanzo, «si può tingere perfino di un'appagata visione elegiaca»;³⁹ rimastichio protratto di memorie, elegia degli sforzi e del successo, che l'autore concesse solo al suo *parvenu*.

4. Ne *Il Marchese di Roccaverdina* non sono fornite informazioni dettagliate sulla condizione contadina: sullo sfondo di un paese rurale in piena siccità, solo sporadicamente compaiono – fra incomprensione e disprezzo – i servi della gleba, i piccoli proprietari vessati, i braccianti a giornata, etc.; e se la polifonia è appena abbozzata, ancora più infrequenti sono i momenti in cui il narratore asseconda la prospettiva di un *singolo* popolano, veicolando la sua visione del mondo.

Nell'ambito del ceto contadino, solo Santi Dimauro – personaggio accusato ingiustamente per la morte di Rocco, e costretto a confessare il falso per dar tregua al dolore e alle torture cui è sottoposto – è esonerato da questo trattamento:

«Sono vecchio, eccellenza. Ho consumato la mia vita su quelle zolle. Che vuole? Ho piantato io quegli alberi; e mi paiono figli miei. E quella casetta l'ho fabbricata io, con queste povere mani. Voscenza vuol bene a Margitello? Vuol bene alla casina, colà? È la stessa cosa per me. Chi poco ha, caro tiene. Le male persone però vogliono farmi passare una cattiva vecchiaia. Come hanno potuto dire che ce l'avevo a morte con la buon'anima di compare Rocco? E voscenza lo ha pure creduto! E il giudice istruttore mi ha tenuto due ore tra le tanaglie, per strapparmi di bocca: "L'ho ammazzato io!". Perché dovevo ammazzarlo? [...]».⁴⁰

Per quanto osservato dalla prospettiva del marchese, il narratore dà agio al personaggio di mostrare, attraverso un discorso pronunciato oralmente (che assume la funzione e l'andamento di un monologo), il suo amore per la terra, coltivata con sudore e sacrificio per decenni, espresso con un abbandono sentimentale che non è sminuito da alcuna istanza critica:

«Senza di questo [l'omicidio di Rocco Criscione], io non sarei costretto, per vivere in pace gli ultimi quattro giorni di vita, a vendere il fondo che mi ha lasciato mio padre, e che fu di mio nonno e che doveva essere dei figli di mio figlio, orfani da due anni! [...]»

«Potrete comprare un altro pezzo di terreno».

³⁹ MG, p. 111.

⁴⁰ MR, pp. 41-42.

«Ah, signor avvocato! Non sarà mai quello che ho innaffiato tanti anni col sudore della mia fronte».

[...]

E il vecchio contadino si asciugava gli occhi col dorso d'una mano mezza anchilosata dal rude lavoro dei campi.⁴¹

Sebbene la *percezione indiretta libera* del Marchese riproponga e rinnovi il dislivello di classe (espressa dal corpo: «il vecchio contadino si asciugava gli occhi col dorso d'una mano mezza anchilosata dal rude lavoro dei campi»), l'elegia e la purezza dei suoi sentimenti e l'etica del lavoro riabilitano il personaggio, che nell'epilogo muore in carcere scontando una colpa altrui.

In ogni caso, tale risarcimento simbolico non conferisce a Santi Di-mauro una rilevanza narrativa equiparabile ad Agrippina Solmo, personaggio chiave dell'intreccio dotato di una profondità introspettiva che sorprende per una donna della sua classe. Sin dall'ingresso in scena (in cui il lettore vede la donna opporsi alla baronessa zia del marchese), Agrippina ha infatti qualcosa che la distingue dagli esponenti del suo ceto: «Il tono della voce era umile, l'atteggiamento no»;⁴² un atteggiamento che non sfocia nella maleducazione, ma tipico di chi è conscio dei suoi mezzi e del suo ruolo. Figlia di un umilissimo raccoglitore di olive, Agrippina Solmo era divenuta, «sin da quando [...] aveva sedici anni» (come si apprende dai pettegolezzi della comunità di Ràbbato), «la femina del marchese, che l'aveva mantenuta meglio di una signora», al punto che «anche i parenti di lui avevano creduto che finalmente avrebbe commesso la pazzia di renderla marchesa di Roccaverdina». ⁴³ Parliamo di una borghese *in potentia*: prima del matrimonio con Rocco, la contadina aveva assunto nel palazzo una posizione di spicco, giungendo ad essere rispettata, in quanto amante del marchese, come una «vera padrona»; una donna che ha mirato ad elevarsi dal suo stato, pur amando il suo uomo senza secondi fini, e con affetto sincero:

E intanto pensava al marchese che diventava, come si era espressa, un animale feroce ogni volta che ella andava da lui per parlargli del processo.

«Perché? Perché?»

Non sapeva spiegarglielo. Sospettava dunque anche lui quel che dicevano le male genti? Era impossibile! E affrettava più il passo. Gli occhi le si velavano di lagrime, il cuore le batteva con violenza, come più ora rifletteva intorno

⁴¹ Ivi, pp. 42-43.

⁴² Ivi, p. 51.

⁴³ Ivi, p. 44.

allo strano contegno di lui. E affrettava più il passo [...] il cuore le batteva con violenza [...].⁴⁴

È la scena della separazione, rievocata mentalmente dalla donna nel presente della narrazione. Il marchese, con modi sbrigativi, esorta Agrippina a lasciare il palazzo per mettere a tacere i pettegolezzi; e la povera contadina, costretta ad elaborare il trauma, è incredula per il mutamento del suo uomo, che le appare repentino e inspiegabile:

Era cangiato dalla mattina alla sera, pochi giorni prima della disgrazia. Una volta, appena vistala entrare e mentre ella stava per togliersi la mantellina, le aveva gridato: «Vattene! Vattene!».

L'aveva quasi scacciata. Poi, richiamatala addietro, si era rabbonito tutt'a un tratto. E quante domande! «A che ora Rocco è tornato da Margitello? Perché è venuto ed andato via senza farsi vedere da me?» Quasi lo facesse spiare o lo spiasse. Ripensando alcuni particolari a cui non aveva mai badato, sentiva un turbamento profondo, una specie di smarrimento. E affrettava ancora il passo. «Perché? Perché?», tornava a domandarsi. «È possibile? Sospetta anche lui? Ah, Signore!»⁴⁵

Riavvolgendo il nastro della sua vita, pensa a tutti i momenti in cui – in quel palazzo da cui è stata scacciata alla stregua di una prostituta – è stata autenticamente felice:

E attraversando stanze, e spalancando usci, e frugando si rivedeva là non da serva, [...] ma da vera padrona, con le chiavi della dispensa o del magazzino alla cintola, per averle pronte quando arrivavano i garzoni col mosto o col grano al tempo della vendemmia o del raccolto.

Si rivedeva occupata a riguardare la biancheria, a riporre negli armadi quella lavata e stirata; in faccende per la casa, assieme con mamma Grazia che brontolava, povera vecchia, perché si credeva spodestata della sua autorità di nutrice. «Lo hai stregato! Lo hai stregato!»

[...]

Ma dov'era?

Non lo aveva trovato in camera, né nella sala da pranzo, né in salotto [...].

[...] Accoccolata per terra aveva singhiozzato e pianto una intera nottata, quando le era stato annunziato: «Domani te n'andrai a casa tua, per l'occhio della gente. Vi sposerete fra un mese!». Erano passati quasi tre anni, ma in quell'istante le pareva di vedere in quell'angolo un'altra se stessa e ne sentiva immensa pietà.

⁴⁴ *Ivi*, p. 57.

⁴⁵ *Ibidem*.

Ah! Si sarebbe buttata di nuovo per terra, dandosi pugni su la testa, a sfogarsi a piangere la sua mala sorte anche ora!...

Dov'era? Come non lo trovava?⁴⁶

Affiora liricamente il sentimento amoroso di Agrippina, ma anche la sua frivolezza e vanagloria, con il rimpianto dei giorni, ormai perduti, in cui lei spadroneggiava nel palazzo signorile. Si combinano, con la dialettica della *dual voice*,⁴⁷ la voce del narratore e la voce del personaggio: la psiconarrazione («pensava al marchese», «il cuore le batteva con violenza», «sentiva un turbamento profondo», «si rivedeva occupata a guardare la biancheria») e il monologo narrato, che restituisce una temperatura psicologica febbrile: «Ma dov'era?», «Dov'era? Come non lo trovava?». L'indugio introspettivo è sintomo di una distinzione elettiva, di una gentilezza d'animo, oserei dire: ancorché sedotta e abbandonata, è Agrippina a vegliare, fino alla fine dei suoi giorni, il marchese; è lei, umile e materna, ad assisterlo, dopo che il male ha lavorato in modo irreversibile. La schiava un tempo padrona si dà a curare il malato che le ha rovinato la vita. Agrippina insiste, gli parla, implora una risposta, un qualche riconoscimento. Invano. Scoppia, da ultimo, un grido disperato, in una pagina poetica che parla di una sconfitta irrimediabile: «Figlio mio! Figlio mio! E si lasciò trascinar via da mastro Vito, senza opporre resistenza, umile, rassegnata com'era stata sempre, convinta anche lei che non poteva restare più là, perché il suo destino aveva voluto così».⁴⁸

5. L'attraversamento de *Il Mastro-don Gesualdo* e *Il Marchese di Roccaverdina* non può dare certo una risposta definitiva a una questione – il rapporto tra le classi sociali dei personaggi e le modalità della rappresentazione interiore – che necessiterebbe di una casistica più estesa (nell'ambito della narrativa verista) per essere probante;⁴⁹ ma ha l'effetto di mettere indirettamente a fuoco, da un lato, dei panorami formali medi (proposti da scrittori diversi in romanzi cronologicamente distanti, e solo in

⁴⁶ Ivi, p. 58.

⁴⁷ R. 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».

⁴⁸ MR, pp. 306-307.

⁴⁹ Al riguardo rimando ancora a G. SCARAVILLI, *Soggettività e Quarto Stato*, cit., pp. 393-530.

parte assimilabili tra loro), dall'altro di segnalare, in questo dominio, dei punti di discontinuità, che viepiù spiccano, in ottica sincronica, per la loro pregnanza simbolica. Perché, da uno sguardo d'insieme dei due romanzi, pare innegabile un minimo comun denominatore: il discrimine sociologico nell'attribuzione delle coscienze. Le sezioni 'analitiche' sono infatti attributo di personaggi borghesi o aristocratici, contraddistinti da un'interiorità più complessa, a cui vale la pena di accedere attraverso gli strumenti sottili e indugianti dell'introspezione: così il marchese di Roccaverdina, il cui «tormentoso nemico interiore»⁵⁰ dà forma, in una sorta di *Delitto e castigo*, al *récit*, così Isabella Trao, per cui Verga significativamente ripudiò la poetica dell'impersonalità, recuperando gli stilemi della sua produzione tardo-romantica.

Al contrario, ai personaggi popolari non è mediamente concesso un approfondimento della soggettività individuale ed estensivo: prerogativa di questi caratteri, per lo più osservati 'dall'esterno' o da soggettività *altrui* (come nel caso di Diodata), è la riflettorizzazione plurale, che accorda loro la possibilità di mediare gli eventi narrati, ma li priva al contempo di una vera *autonomia*, di un *destino* e una storia personali che li emancipi dall'inestricabile polifonia comunitaria. Non fanno in tal senso eccezione il finale del *Mastro-don Gesualdo* e il monologo di Santi Dimauro: se infatti il filtro percettivo del servo non dà adito a nessun approfondimento interiore (essendo subordinato alle logiche della rappresentazione: al compimento della parabola rovinosa del protagonista), l'effusione lirica dei pensieri del contadino – una brevissima apparizione, peraltro, nel *continuum* diegetico – è presentata dal prisma percettivo del marchese, cui è significativamente rivolto il *focus* narrativo.

Sfuggono invece a questa fenomenologia Mastro-don Gesualdo e Agrippina Solmo, che si prestano a un raffronto comparato per la loro caratterizzazione: se all'eroe del suo secondo grande romanzo Verga può concedere un'anima, nelle ampie zone di soggettivazione, perché ha potuto, nella prefazione a *I Malavoglia*, chiamarlo «borghese», l'amante del marchese ha verosimilmente diritto al risvolto soggettivo per il suo profilo socialmente ibrido (al confine tra Quarto Stato e *middle class*).⁵¹ E nondimeno, la *fabula* di Agrippina è esemplificazione

⁵⁰ Ivi, p. 223.

⁵¹ Non sono naturalmente da escludersi, per il novecentesco *Marchese di Roccaverdina*, motivazioni extratestuali d'ordine storico.

estetica di un tentativo di emancipazione fallito, la cui causa prima è da rintracciarsi in una *hybris* impropria (per il conservatore Capuana) per una popolana; la storia di una caduta fragorosa dalle vette dell'ideale. Il suo desiderio è frustrato; Agrippina, che aveva sognato di elevarsi a padrona tra i padroni, ritorna umile raccoglitrice di olive. Ma l'ambiguità discorsiva – propria dell'arte, riluttante per natura ad ogni riduzionismo ideologico – comporta l'aumento dello spessore problematico del testo: spinto con ogni probabilità per ragioni autobiografiche ad empatizzare con Agrippina – così simile alla vera Peppa Sansone: serva che egli aveva amato, costringendola, al pari del fittizio marchese, «a un matrimonio di convenienza» –⁵² Capuana concesse, nelle forme dell'elegia, un riscatto lirico al suo personaggio, dotato, caso unico tra i popolani, di una propria *voce* e un proprio *destino*. Allora il filtraggio sentimentale diventa pervasivo; e il narratore accorda a una soggettività remota da quella dell'autore, a un'anima umile e marginale, il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto.

⁵² G. FINZI, *Introduzione*, cit., p. 17.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).
PUBBLICAZIONE A CURA DI
FABRIZIO SERRA E VALENTINA PAGNAN.

★

Dicembre 2023

(CZ 2 · FG 13)

