

Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo

Guido Furci

1. Mastro-don Gesualdo

1.1. Comparso per la prima volta a puntate sulla «Nuova Antologia», *Mastro-don Gesualdo* esce in volume nel 1889, presso l'editore Treves. L'opera si compone di ventuno capitoli, divisi in quattro parti, che seguono, per episodi anche molto distanti cronologicamente, i momenti culminanti della vita del protagonista. Diversamente dai *Malavoglia*, non solo l'assetto complessivo del romanzo assume un carattere più frantumato, ma l'organizzazione stessa dei periodi è resa singolare da un procedere interrotto e a scatti, che privilegia le forme sintattiche brevi, e di cui è prova significativa già l'incipit:

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

– Terremoto! San Gregorio Magno!

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

– No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista!¹

1 Per questa e le citazioni successive del *Mastro-don Gesualdo*, sia che i passi siano tratti dalla prima redazione a stampa uscita nella «Nuova Antologia», sia che appartengano alla redazione comparsa



Il racconto si apre con il paese svegliato da un incendio. Le campane di tutte le chiese prendono a suonare insistentemente; i lamenti dei cani si diffondono per la campagna circostante; gli abitanti scendono nelle strade. Dapprima si pensa al peggio: «Terremoto! San Gregorio Magno!», grida qualcuno; poi, «dal palazzo dei Trao, al di sopra del cornicione sdentato», si vedono salire «globi di fumo denso, a ondate, sparsi di faville». E un riverbero rossastro illumina «le facce ansiose dei vicini raccolti dinanzi al portone sconquassato, col naso in aria».

A parte qualche sostituzione, l'incipit è pressoché identico a quello dell'edizione precedente. Eppure, queste minime modifiche mostrano chiaramente il proposito di rappresentare gli avvenimenti in presa diretta, evitando, dove è possibile, una mediazione troppo evidente da parte dell'autore.

L'obiettivo si realizza da un lato nella soppressione di quegli elementi che tendono a rallentare la narrazione; dall'altro nel tentativo di rendere la scrittura impressionistica e conforme a ciò che espone. Inoltre, gli interventi dei personaggi, inizialmente ripetitivi e meccanici, si fanno più naturali e rinunciano a superflue didascalie introduttive:

- Aiuto!... ladri!... Cristiani, aiuto!
- Il fuoco! Avete il fuoco in casa! Aprite, don Ferdinando! [...]
- Aiuto!... Abbiamo i ladri in casa! Aiuto!
- Ma che ladri! Cosa verrebbero a fare lassù? – sghignazzò uno della folla.
- Bianca! Bianca! Aiuto! aiuto!
- Giunse in quel punto trafelato Nanni l'Orbo, giurando d'averli visti lui i ladri, in casa Trao.
- Con questi occhi!... Uno che voleva scappare dalla finestra di donna Bianca, e s'è cacciato dentro un'altra volta, al vedere accorrer gente!...
- Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio! – Si mise a vociare mastro-don Gesualdo Motta.

L'impostazione prevalentemente dialogica si caratterizza nell'abbondante uso delle proposizioni interrogative e sospensive. Si tratta di un rapido scambio che propone stralci di conversazione credibili, ma che nello stesso tempo è stato pensato per fornire le prime informazioni sul conto di chi partecipa alla scena. Altre stesure testimoniano non soltanto una certa indecisione da parte di Verga nella gestione delle battute, ma anche e soprattutto nella presentazione dei personaggi. È indicativo, a titolo di esempio, proprio il caso di Gesualdo.

in volume un anno dopo, si è fatto riferimento all'edizione critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-II Saggiatore, Milano 1979.

Il principio
del montaggio
nel romanzo
tra Naturalismo
e Simbolismo

Nell'autografo inviato in tipografia per l'edizione in volume Gesualdo non era presente sulla scena e le parole conclusive venivano pronunciate da Vito Sgherra. «Un'assenza già della rivista», commenta Carla Riccardi, «dove il protagonista compariva alla fine del II capitolo, nel ruolo poi affidato al sensale Pirtuso».² La presenza o l'assenza di Gesualdo nel prologo al romanzo costituisce un dato importante non soltanto per un'analisi delle varianti strutturali: lo stile e il tono della narrazione sono visibilmente influenzati dal fatto che l'autore decida o meno di filtrare la realtà dal punto di vista del protagonista. Per rendersene conto è sufficiente confrontare il passo appena citato con quello corrispondente della «Nuova Antologia»:

Guido Furci

Li davanti un crocchio di vicini, a guardare in aria, e Mastro Nunzio Motta che strepitava come un ossesso, perché attaccata a quella dei Trao ci aveva anche la sua casetta.

Don Luca il sagrestano diceva che era rovinata di certo la cappa del focolare:

– Avete sentito che fracasso? – Mastro Nunzio tornava a gridare:

– Ce ne andremo tutti in fuoco e fiamme, tanto è vecchio questo palazzo!

Nanni l'Orbo poi, a chi voleva sentirlo, giurava e spergiurava d'aver visto aprire una finestra del palazzo, al momento del terremoto: – Li, accanto a quelle di donna Bianca! Ho visto con quest'occhi!... uno che stava per scavalcare il davanzale, e poi s'è tornato a cacciar dentro, vedendo tanta gente!...

O ancora, la sequenza dell'edificio in fiamme apparsa in rivista (NA) con quella, più efficace, dell'edizione in volume (T):

NA

Ma il palazzo sembrava abbandonato: le finestre senza vetri; il portone cadente; delle fenditure che scendevano sino alle finestre delle cantine; lo stemma mangiato dalla lebbra; e solo, all'altra estremità, per dar segno di vita, il lume da notte che vedevasi sempre nella camera di Don Diego, asmatico. [...]

– Acqua! acqua! – gridavasi nel cortile. Mastro Nunzio voleva piuttosto buttar fuori tutta quella legna accatastata contro il suo muro. – Ci vorrà un mese! Che diavolo! rispose suo figlio Santo, voltandogli le spalle. Giacalone diceva di abbattere il muro. Don Luca il sagrestano assicurò che pel momento non c'era pericolo: una torre di Babele!

T

Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che

2 C. Riccardi, *Introduzione*, in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Mondadori, Milano 2005, p. xv.

scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta. Mastro-don Gesualdo voleva prima buttar fuori sulla piazza tutta quella legna accatastata nel cortile.

– Ci vorrà un mese! – rispose Pelagatti il quale stava a guardare sbadigliando, col pistolone in mano.

– Santo e santissimo! Contro il mio muro è accatastata!... Volete sentirla, sì o no?

Giacalone diceva di abbattere la tettoia. Don Luca il sagrestano assicurò che per momento non c'era pericolo: una torre di Babele!

In entrambi i casi le correzioni sembrano testimoniare la volontà di riprodurre un resoconto incisivo sia per le immagini che suggerisce, sia per la spontaneità con cui procede da una situazione all'altra, da una battuta alla successiva, attraverso una stretta relazione tematica. E se in un caso l'intervento di Gesualdo consegue al rifiuto dell'ottica onnisciente, secondo cui i personaggi andrebbero introdotti "dall'alto", nell'altro attenua la presenza del narratore, dando l'impressione che Verga tenda a condividere la posizione di chi legge ed anticipando una soluzione sulla quale è opportuno riflettere.

Il principio
del montaggio
nel romanzo
tra Naturalismo
e Simbolismo

1.2. Il metodo impersonale della prosa verista si fonda sul silenzio della voce autoriale e sull'assunzione, per condurre la vicenda, di una o più voci appartenenti alla dimensione narrata. Per la materia nuova e diversa del *Mastro-don Gesualdo* servono però alcuni aggiustamenti: non ci troviamo più nel mondo arcaico e rurale di *Acì Trezza*, chiuso in ritmi di vita tradizionali che si modellano sul ritorno ciclico delle stagioni; l'atmosfera è quella socialmente stratificata della provincia catanese e di Palermo, dominata da una concezione dell'esistenza che rifiuta la saggezza degli antichi proverbi ed è subordinata alla logica del mercato.

L'impegno di Verga nel riadattare il procedimento alle esigenze del secondo romanzo dei *Vinti* si traduce principalmente in un'alternanza che, pur riducendo sensibilmente lo spazio riservato ai commenti espliciti, non cancella la possibilità del giudizio critico: la focalizzazione interna si avvicenda a una ben più complessa rappresentazione delle psicologie umane, che, anziché essere delegata all'analisi di un narratore, emerge esclusivamente dalle parole e dai gesti dei personaggi. Ma le differenze rispetto alle scelte passate non si esauriscono qui e vanno ad interessare, oltre che il risultato finale, la stessa tecnica di costruzione del racconto.

Osserviamo come viene descritta la giornata di lavoro del protagonista. Il quarto capitolo della Prima parte è interamente costituito dalla lunga ed articolata successione di viaggi che impegnano Gesualdo da mattina a sera: visita il frantoio del Giolio, torna al paese, controlla come pro-

cedono i lavori per la strada del Camemi, vigila sui raccolti della Canziria. È una corsa affannosa, contro qualsiasi ostacolo. E sebbene sia resa da un ritmo rapido ed incalzante, scandito dal passato remoto, a sottolineare il numero delle azioni compiute, la velocità che esprime non è fluida, ma al contrario «sezionata, suddivisa in spazi discreti».³ Le unità di cui si compone costituiscono ciascuna un momento dell'attività da svolgere e, per loro stessa natura, fanno della durata una grandezza svuotata di senso. Al tempo etnologico è subentrato quello della produzione, che trasforma il continuo spostarsi in un andare senza meta. A evidenziarne la vacuità non sono unicamente gli incontri casuali, che si frappongono alla volontà di fare in fretta; anche il paesaggio, bruciato dal sole, diventa di volta in volta un'inutile difficoltà da affrontare, nel solo intento di garantirsi il passaggio da una sequenza alla successiva. Prendiamo il passo che collega l'episodio dei muratori a quello del canonico Lupi:

Brontolava ancora allontanandosi all'ambio della mula sotto il sole cocente: un sole che spaccava le pietre adesso, e faceva scoppiettare le stoppie quasi si accendessero. Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'entrare in una fornace; e il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri, le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso. La stessa mula anelava, tutta sudata, nel salire la via erta. Un povero vecchio che s'incontrò, carico di manipoli, sfinito, si mise a borbottare:

– O dove andate vossignoria, a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!

Giunse al paese che suonava mezzogiorno, mentre tutti scappavano a casa come facesse temporale.

Se è vero che «il mondo apocalittico, secondo la religione il Paradiso, presenta in primo luogo le categorie della realtà nelle forme che l'uomo più desidera»,⁴ qui assistiamo ad un radicale ribaltamento di prospettiva. Il vagheggiamento della *città*, del *giardino* e dell'*ovile* lascia il posto ad una demonizzazione dei tre rispettivi regni. In quello minerale, nell'aspetto non riplasmato di deserto e pietre, l'unica traccia di progresso è subito cancellata dall'immagine del paese «abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri» e «le croci dei campanili vacillanti».

Lo stesso accade più avanti, quando Gesualdo si reca alla strada del Camemi:

3 R. Luperini, *Verga Moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 168.

4 N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 184.

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi.

Qui la natura è ancora desolata, inospitale, abitata solo dai corvi, annunciatori di sventure, e dalla carcassa di qualche bestia.

Questi motivi collaterali non sono soltanto un riempitivo: incidendo sui raccordi descrittivi, il loro valore allegorico rivela un livello di coscienza che trascende quello dei personaggi e dell'ambiente, e che appartiene perciò all'autore "fuori campo". Questi, se da un lato interviene internamente ai nuclei compositivi, dall'altro presiede al loro assemblaggio, determinando, sulla base degli accostamenti prescelti, significati diversi da quelli delle singole sequenze considerate autonomamente. La relazione tra un oggetto A e un oggetto B produce un significato C che non è la somma, ma, per così dire, la moltiplicazione degli elementi mostrati. Diversamente da quanto accade nelle addizioni, il risultato di un'operazione di questo tipo si differenzia sempre *qualitativamente* dai due termini di partenza, esprimendo un contenuto estraneo al loro universo individuale.

La forza di questo metodo non risiede esclusivamente nella possibilità, da parte di chi scrive, di prendere posizione senza ricorrere alle tecniche più tradizionali. È vero che, alternando agli episodi non omissibili delle pause tese ad evidenziare lo scarto tra l'indole del protagonista e qualsiasi forma di umanità, l'autore manifesta implicitamente un giudizio impietoso nei confronti di Gesualdo e della sua abitudine a sacrificare i sentimenti all'opportunità di guadagno. Ma c'è un altro vantaggio evidente. Analogamente a quanto avviene nel montaggio cinematografico, l'impressione che si vuole trasmettere non è "data una volta per tutte", ma dapprima si genera in conformità alle intenzioni dell'autore, poi si forma nuovamente e definitivamente nella mente del lettore. Il proposito dell'impersonalità,⁵ pur essendo rispettato, si realizza attraverso il disegno di un'intima condivisione.

Il principio
del montaggio
nel romanzo
tra Naturalismo
e Simbolismo

5 «Il montaggio è lo strumento indispensabile dello scrittore impersonale. È attraverso la strutturazione della forma del contenuto che i significati si trasformano in significati, dunque in messaggi attraverso i quali l'autore può far percepire i propri giudizi senza esprimerli direttamente»: R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 79.

È quanto si verifica, ad esempio, tra l'ultimo dei passi citati e l'incontro col vecchio scalpellino:

Allorché vi giunse li trovò tutti quanti sdraiati bocconi nel fossato, di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia stese. Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverìo.

Introdotta dalla veduta della campagna sparsa di «olivi rari e magri, di fichidindia polverosi», il vecchio, anch'esso coperto di polvere, col «viso che pareva una maschera», si presenta da subito come l'ipostasi della morte. «Per terra, sotto un ombrellaccio» sembra vigilare i corpi di quanti, «sdraiati bocconi nel fossato» (il medesimo della carogna di qualche riga sopra) si riposano «di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia stese».

L'inserimento di questa scena, anticipata da una panoramica del paesaggio circostante, e seguita dall'arrivo alla Canziria, dove Diodata aspetta «dormicchiando sulla soglia», sottolinea come la corsa contro il tempo di Gesualdo altro non sia se non un rapido avvicinarsi della fine.

La totale trasformazione del tempo-di-vita in tempo-di-lavoro dissecca l'esistenza riducendola a uno scheletro vuoto. Il tentativo di dominare l'irrazionale – la realtà dei sentimenti e delle pulsioni – sottoponendolo al controllo tirannico della razionalità economica può realizzarsi solo attraverso una devastazione interiore che il personaggio vive come un autoannientamento e che di fatto paga [...] col senso di colpa e con la solitudine.⁶

Quest'ultima trapela da una combinazione molto sofisticata delle frazioni tematiche e, sul piano della macrostruttura, dall'affiancarsi delle fasi diurna e notturna della giornata del protagonista, che solo nelle ultime pagine apre lo spazio di un breve idillio, tanto più notevole perché immediatamente successivo alla corsa.

1.3. La rilevanza del problema della *regia* quale istanza di una «mano ordinatrice»,⁷ depositaria degli scopi che presiedono all'intreccio, traspare anche per altra via e particolarmente dal contributo delle ricerche filologiche. A questo proposito meritano una certa attenzione le riflessio-

6 Luperini, *Verga Moderno*, cit., p. 155.

7 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. II, p. 259. Qui l'autore si riferisce a Flaubert, sostenendo qualcosa di analogo a quanto dicevo prima per il principio del montaggio in Verga.

ni condotte da Francesco Branciforti.⁸ Questi, nell'analizzare un fascicolo di carte autografe, documenta ed illustra la particolare genesi della conclusione del *Mastro-don Gesualdo*.

La prosa degli abbozzi preparatori sembra espandersi “a macchia”, ovvero: individuati dei momenti chiave, attorno ad essi l'autore s'industria in un costante lavorio di prove e riprove, volto ad avvicinare loro, “per aggiunzione”, altri segmenti narrativi che non ne alterino la linea evolutiva di fondo. Si tratta di un processo articolato, il cui schema può essere facilmente ricavato dalla collazione delle differenti redazioni.

Prendiamo il primo nucleo della redazione A:

Redazione A:

- a) isolamento di Gesualdo, ospite del genero; visite della figlia.
- b) malattia.
- c) vita di casa Leyra.

Esso si compone di tre temi *legati*: a) l'isolamento di Gesualdo, ospite del genero, b) la malattia, c) la vita di casa Leyra. La successione è importante: il fatto che i tre motivi compaiono nell'ordine indicato sopra, in due fogli consecutivi (362^v-363^v), senza alcuna soluzione di continuità, assicura che il nucleo narrativo in questione non possa che essere stato concepito in un arco limitato di tempo e autonomamente dal resto. Nella redazione B, a questa “macchia originaria” ne vengono avvicinate altre, provocando, per usare una metafora presa in prestito dalla chimica, “un nuovo equilibrio molecolare”:

Redazione B:

- a) isolamento di Gesualdo, ospite del genero; visite della figlia; rapporti tra figlia e genero.
- c) vita di casa Leyra; considerazioni e nostalgia di Gesualdo.
- b) malattia.

Le integrazioni non lasciano inalterato il sistema di partenza, e se da un lato determinano un'espansione di a) e c) di A, dall'altro comportano l'inversione di b), c) di A in c), b) di B.

Quanto sia meticoloso il criterio adottato si desume immediatamente, dall'esame più preciso di un particolare del nucleo.

Consideriamo c) in A:

Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo

8 F. Branciforti, *L'autografo dell'ultimo capitolo del «Mastro don Gesualdo» (1888)*, in *Studi verghiani*, a cura di A. D'Antona, Mazzone, Palermo 1976.

Redazione A:

- c)
- vita nella corte interna
- uscita del genere
- uscita della figlia
- visite in casa Leyra
- attesa dei servitori

che corrisponde a b) in B:

Redazione B:

- b)
- 1.1. vita nella corte interna
- 1.2. le cameriere
- 2.1. uscita del genere
- 2.2. visita di “un altro signore”
- 3.1. uscita della figlia
- [4.1. visite in casa Leyra]
- 5.1. ripresa della vita nella corte interna
- 6.1. nostalgie di Mastro don Gesualdo
- 6.2. ricordi della “sua” campagna

Guido Furci

Nel passaggio da una fase all'altra sono esemplificati almeno tre rapporti interni, tre diverse operazioni nell'ambito di un medesimo frammento: le *aggiunzioni* minori o “specificazioni”; una *enucleazione*; le *aggiunzioni* maggiori, a macchie susseguenti.

Alle prime appartiene lo sviluppo della descrizione di un giorno qualunque, nella corte interna. Gesualdo, dietro la finestra, osserva quello che accade di sotto. Il suo punto di vista si impone sia su quello del narratore, sia su quello dell'autore, dando a chi legge l'impressione di vedere con gli occhi del protagonista. Un'altra scelta, questa, che anticipa un meccanismo tipico del dispositivo cinematografico, dove l'assunzione del punto di vista di un personaggio interno alla vicenda si realizza attraverso la sostituzione della macchina da presa al suo sguardo.⁹

Per “enucleazione” si intende l'inglobamento di b) 4 in b) 3, a partire dalla distinzione di 3 e 4 della redazione A. Non si tratta di un cambiamento rilevante; e tuttavia, coerentemente con molte delle scelte successive alla pubblicazione in rivista, la nuova sequenza dei dettagli intro-

9 Il termine tecnico per questo tipo di inquadrature è *soggettiva*. Dal momento che esistono delle soggettive, tutte le inquadrature che non sono tali possono essere definite oggettive. Oggettivi sono quei piani che in un film di finzione esprimono il punto di vista della sola istanza narrante. L'alternanza di oggettive e soggettive è una delle figure filmiche ricorrenti nell'ambito del cinema classico, che ha trovato nell'uso fattone da Hitchcock degli esiti magistrali. La forza di questa figura sta nella capacità di instaurare un forte rapporto di identificazione dello spettatore con il punto di vista ottico e affettivo di un personaggio.

dotti contribuisce a rendere la scena della duchessa che esce in carrozza decisamente più icastica. Alle due immagini iniziali del «cupé della figliuola che usciva di casa» e delle «carrozze che si fermavano davanti allo scalone», qui subentra quella, particolareggiata e dinamica, di lei che «verso le due usciva in carrozza», «lo stesso silenzio rispettoso mentre essa montava nel legnetto chiuso che l'aspettava a piè dello scalone, una rapida apparizione di sottane candide e di veli neri che sgusciavano dentro lo sportello imbottito di raso, finché le ruote lucenti passavano in un balenìo dinanzi al guardaportone impettito sulla soglia».

Infine, con l'espressione di "aggiunzione maggiore" ci si riferisce principalmente all'inserimento della malinconica rievocazione da parte di Gesualdo della *sua* campagna. Assente nella più vecchia delle due redazioni, essa accresce l'alta occorrenza di monologhi interiori, che in questo capitolo si alternano alla prospettiva di medici e servitori malevoli. L'effetto è straniante, tutto volto ad evidenziare una sconfitta, consumata in mezzo ad estranei.

Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo

1.4. «Gli aspetti formali [...] e le motivazioni teoriche e di poetica che li fondano [il canone dell'impersonalità] non esauriscono [...] i problemi dell'interpretazione», ma sono, anzi «*segni di qualcos'altro*: forme, rivelatori, condensatori di una concezione del mondo e della realtà, di un sentimento della vita, di una base di cultura organica che sorregge e addensa di significati l'esercizio della scrittura».¹⁰

E se questo è vero sempre, lo è a maggior ragione per l'ultimo Verga, che, scisso tra la difficoltà di rinunciare totalmente agli ideali romantici e l'esigenza di dare una risposta alle istanze della modernità, progetta un romanzo che non avrà seguito. Tutto giocato sulla dissacrazione del carattere epico ed eroico dell'arrampicata sociale, il *Mastro-don Gesualdo* è un'opera crudele e laica, pervasa da una visione negativa dell'esistenza, a cui l'autore non è più in grado di attribuire un senso. L'alterazione del tempo e dello spazio tradizionali corrisponde a una parcellizzazione della continuità cronologica e a una successione di ambienti sinistri, tesi alla negazione di qualsiasi causalità. Dopo il rifiuto di ogni "armoniosa corrispondenza" tra l'uomo e la realtà, sembrano rimanere soltanto degli istanti sconnessi, che, in virtù della loro artificiale giustapposizione, suscitano la sensazione della mancanza di un legame con la totalità alla quale appartengono. Non si tratta ancora, beninteso, dei "momenti privilegiati" di Proust, o delle "epifanie" di Joyce; eppure, questa particolare at-

10 *Il punto su: Verga*, a cura di V. Masiello, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 35. È a questo stesso testo che mi sono riferito per la riproposizione degli schemi riassuntivi dell'analisi condotta da Branciforti. Qui ripubblicata parzialmente, essa compare col titolo: *Tecnica della composizione e modi di produzione del testo*.

titudine al montaggio, con le sue dichiarazioni implicite e la cosiddetta tecnica dello scorcio, pare anticipare dei motivi tipicamente novecenteschi e, per certi versi, anch'essi funzionali al mascheramento dell'autore.

2. Madame Bovary

Le sperimentazioni di Verga provocano, in Italia, una cesura nella storia del romanzo ottocentesco. Ma Verga non è un caso isolato e privo di precedenti. A quest'altezza sono numerosi gli autori che compiono la scelta di eclissarsi nella materia della loro narrazione ed adoperano mezzi poco consueti per lasciar intravedere qualcosa di sé *dietro* all'evolversi del racconto.¹¹ Tra questi, Flaubert gioca un ruolo imprescindibile ed agisce come un precursore. «Come da un capostipite leggendario», commentava Borgese, «dalla travagliosa fecondità di questo “buon gigante” sono sorte generazioni che ne hanno raccolto l'eredità e sviluppato il pensiero in direzioni diverse ed opposte».¹²

Dopo le prime prove per *L'Education sentimentale* (1843-45) e *La tentation de saint Antoine* (1847-49), lette in presenza di pochi amici, tra il 1851 e il 1856 Flaubert compone *Madame Bovary*. Tema centrale di questo solido «*monstrum* del romanticismo antiromantico»¹³ è l'insoddisfazione generata dal divario tra aspirazioni segrete e soluzioni possibili. Da un lato ci sono i sogni confusi della protagonista, che anela a qualcosa di grande, ad un amore appassionato; dall'altro le costrizioni della vita vera, la delusione del contingente, rappresentato attraverso una prosa piatta e mortuaria.

Sebbene i desideri dei personaggi flaubertiani, qui come altrove, sembrano destinati a rimanere irrimediabilmente delusi, ci vengono dipinti come una lunga catena di luoghi comuni. Anche quelle occasioni che potrebbero alterarne la natura non fanno altro che metterne in evidenza l'ovvietà. Basti pensare alla scena del matrimonio tra Emma e Charles, dominata da una struttura iterativa, tutta tesa a sottolineare che quanto sta accadendo non ha niente di eccezionale, ma è accaduto migliaia di altre volte, in migliaia di altri posti; oppure a quella dei comizi agricoli, dove il tentativo di Rodolphe di sedurre Emma procede per frasi fatte, secondo la tecnica consolidata del cacciatore che ripete instancabilmente, con prede diverse, gli stessi gesti, le solite parole banali.

In quest'ultimo caso, allo stile asettico e distante che ha indotto Thibaudet a paragonare Flaubert a un entomologo impegnato con i suoi insetti,¹⁴ fa da contrappunto un curioso trattamento del cronotopo, sul qua-

11 Bisognerebbe forse dar ragione a Montale, quando dice: «la vera impersonalità è quella che permette, sia pure in filigrana, di scoprire il volto di un autore».

12 G.A. Borgese, *Ottocento Europeo*, Treves, Milano 1927, p. 99.

13 D. Valeri, *Introduzione*, in G. Flaubert, *Madame Bovary*, Mondadori, Milano 1987.

14 A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Il Saggiatore, Milano 1960.

le si sono confrontati in molti e che oggi viene comunemente definito “sintagma alternato”.

Il passo si apre con la piazza affollata di gente. Per assistere all’evento sono accorsi tutti: c’è chi ha trovato spazio in piedi, di fronte alla porta d’entrata di qualche negozio, e chi invece segue la manifestazione dall’alto, affacciato alla finestra di casa. La voce del consigliere «si perde nell’aria». Se ne colgono «lembi di frasi», interrotte qua e là dallo spostamento di una sedia o dal verso di un animale. Alla descrizione iniziale segue una breve conversazione di Emma e Rodolphe, che le si avvicina e le parla a voce bassa. Dapprima si lamenta dei rozzi costumi di provincia, poi, con una retorica imbarazzante, spiega come le anime pure, «gli istinti più nobili», siano destinati ad incontrarsi e congiungersi, perché lo vuole il destino. È chiaro che il suo non è un discorso spontaneo, ma una tattica collaudata; ma Emma non se ne rende conto e si mostra turbata dalle sensazioni che prova. Il racconto procede per accostamenti stridenti: da un lato la donna, affascinata dall’esperienza dello spasimante, trasfigura la realtà; dall’altro, il Consigliere Lieuvain, sul palco, incita contadini ed allevatori a perseverare, a non ascoltare «né i suggerimenti dell’abitudine, né i consigli troppo frettolosi di un empirismo temerario».

M. Lieuvain se rassit alors; M. Derozerays se leva, commençant un autre discours. Le sien, peut-être, ne fut point aussi fleuri que celui du Conseiller; mais il se recommandait par un caractère de style plus positif, c’est-à-dire par des connaissances plus spéciales et de considérations plus relevées. Ainsi, l’éloge du gouvernement y tenait moins de place; la religion et l’agriculture en occupaient davantage. On y voyait le rapport de l’une et de l’autre, et comment elles avaient concouru toujours à la civilisation. *Rodolphe, avec madame Bovary causait rêves, pressentiments, magnétisme.* Remontant au berceau des sociétés, l’orateur nous dépeignait ces temps farouches où les hommes vivaient de glands, au fond des bois. Puis ils avaient quitté la dépouille des bêtes, endossé le drap, creusé des sillons, planté la vigne. Était-ce un bien, et n’y avait-il pas dans cette découverte plus d’inconvénients que d’avantages? M. Derozerays se posait ce problème. *Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités et,* tandis que M. le Président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux et les empereurs de la Chine inaugurant l’Année par des semailles, *le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.*

Nabokov ha visto in questi accostamenti una climax, volta a suscitare in chi legge l’effetto di un’ironia negativa.¹⁵ Il secondo movimento della figura corrisponde ad un lungo capoverso che continua a passare da-

Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo

15 V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1982.

gli argomenti della tribuna a quelli di Emma e Rodolphe. Per evidenziare l'alternanza, ho riportato questi ultimi in corsivo, ricorrendo ad un espediente grafico simile a quello di cui poco più avanti si avvale lo stesso Flaubert:

«Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus? Quel hasard l'a voulu? C'est q'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pur se rejoindre, nos pentes particulières nos avaient poussés l'un vers l'autre.»

Et il saisit sa main; elle ne la retira pas.

«Ensemble de bonnes cultures!» cria le président.

«Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...

«A M. Binet, de Quincampoix.»

– Savais, je que je vous accompagnerais?

«Soixante et dix francs!»

– Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.

«Fumiers.»

– Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!

«A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!»

– Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

«A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!»

– Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.

«Pour un beier merinos...»

– Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.

«A M. Belot, de Notre-Dame...»

– Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?

«Race porcine, prix *ex æquo* à MM. Lehérisé et Cullembourg; soixante francs!»

In queste righe l'analogia fra la società di paese e la dimensione all'interno della quale si muovono i due amanti assume la maggiore evidenza. Eliminato ogni nesso logico, le virgolette uncinete indicano l'assegnazione dei premi, i trattini le battute della coppia. In un sofisticato meccanismo ad intermittenza, essi si intrecciano vicendevolmente, dando l'impressione che due differenti varietà di uno stesso male si confondano fino ad annullarsi.

Se è vero che «due qualsiasi pezzi, disposti l'uno accanto all'altro, si fondono sempre in una nuova idea che emerge da questa comparazione»,¹⁶ in questo caso non è solo il contenuto delle singole unità a subire un cambiamento, ma anche il loro rapporto con l'ordine degli eventi narrati. Flaubert non si limita ad accostare delle sequenze originariamente

16 S.M. Ejzenštejn, *Opere scelte*, Marsilio, Venezia 1992, p. 90.

irrelate; la sua è una successione di situazioni, che avvengono consecutivamente sul piano del discorso ma sottintendono una simultaneità diegetica complessiva.¹⁷ Alla resa di questo “mentre” si somma inoltre una sofisticata manipolazione dello scenario, atto a completare l’ambiente. Con degli “stacchi netti”, con dei bruschi salti da un contesto all’altro, l’autore provoca delle rotture, che, andando ad incidere sullo sviluppo prosodico, divengono la spia testuale di un’interpretazione che scaturisce esclusivamente dal trattamento dei materiali. In questo modo, chi scrive rimane nascosto fino alla fine, ma in una posizione soltanto apparentemente neutrale. È proprio tramite l’orchestrazione dei contenuti che al lettore è dato di avvertirne la presenza e coglierne il giudizio.

Non bisogna però credere che le interruzioni parallele abbiano il solo merito di esprimere in letteratura lo svolgersi di due o più avvenimenti contemporanei. Ribadendo come l’autore possa essere al contempo onnipotente e invisibile, un tale stratagemma offre la possibilità di condurre un’esposizione coerente, consequenziale e *commossa* del tema, così da far confluire le emozioni e l’intelligenza del destinatario nel compiersi del processo creativo che la genera. È come se questi, sulla base della propria personalità, del tipo di fantasia, della trama di associazioni mentali che riesce a produrre, ripercorresse le varie fasi di elaborazione del brano, dando forma di volta in volta alle sensazioni suscitate dal montaggio. E ciò perché, nonostante la precisione con cui certi accostamenti possono essere stati pensati, le reazioni che essi suggeriscono, pur nell’ambito di un procedimento comune, costituiscono il risultato di una correlazione individuale. È questo un punto importante, che ha suscitato l’interesse di tanti teorici della letteratura e del cinema, e al quale cercherò di accennare, nel terzo ed ultimo paragrafo.

Il principio
del montaggio
nel romanzo
tra Naturalismo
e Simbolismo

3. Bel-Ami

In un articolo del 1938, Ejzenštejn spiega con un esperimento in che senso è necessario distinguere fra *rappresentazione* e *immagine*:

Prendiamo un disco bianco di media grandezza, con la superficie liscia e con la circonferenza segmentata in 60 sezioni uguali. Ad ogni 5 sezioni poniamo un numero, nell’ordine dall’uno al dodici incluso. Al centro del disco sono fissate due lancette metalliche, liberamente rotanti e appuntite alle estremità: una è della stessa lunghezza del raggio del disco; l’altra un po’ più corta. Supponiamo che la lancetta più lunga fissi la sua estremità libera sul numero dodici, e che la lancetta più corta indichi suc-

¹⁷ Inutile aggiungere che anche questa soluzione sarebbe diventata un cliché del linguaggio cinematografico. Soprattutto i film d’azione ne hanno sempre fatto un uso abbondante, per aumentare la suspense e mantenere lo spettatore in uno stato di tensione.

cessivamente l'1, il 2, il 3, e così via fino al 12 incluso. Si otterrà così la serie delle rappresentazioni geometriche definite dalla circostanza che le due lancette si trovano di volta in volta in un rapporto angolare di 30, 60, 90... 360 gradi. Se però il disco è dotato di un marchingegno che fa muovere in modo uniforme le lancette metalliche, il disegno geometrico sulla sua superficie acquista già un particolare significato: non è più semplicemente una *rappresentazione*, ma un' *immagine* del tempo.¹⁸

Attraverso una simile formulazione, i termini in esame indicano il primo un semplice disegno geometrico, il secondo l'idea che deriva dalla lunga fila di associazioni da esso prodotta. Gli automatismi operano in maniera che l'abitudine si riduca al minimo, cosicché noi tendiamo ad essere consapevoli sempre solo dell'inizio e della fine del processo, anziché di tutte le fasi di cui si compone. Tuttavia, se si verificano delle "condizioni speciali",¹⁹ può capitare che tale congegno si inceppi, provocando una dissociazione evidente degli elementi fondanti. È in casi come questi che ci si accorge delle logiche di funzionamento che ne consentono il continuo realizzarsi. Infatti, qualora dovesse succedere di guardare un orologio e non riuscire a leggere l'ora, ci si renderebbe immediatamente conto di come non basti vedere, ma sia indispensabile che qualcosa accada alla rappresentazione, perché da vuoto significativo assuma un significato.

Ammettiamo che una determinata configurazione delle lancette sul quadrante schiuda una certa quantità di richiami ad eventi che sono soliti avere luogo in quel momento della giornata. Se la cifra indicata è 8, in risposta a questo segno saremo indotti a pensare alla sveglia, alla colazione, all'inizio delle lezioni o all'apertura dei negozi. A partire da questi ed altri possibili contesti rappresentativi, si anima un'immagine che, prendendo le mosse dal segno preso in esame, si spinge fino ad occuparne il posto. In questo modo si stabilisce una sorta di attinenza immediata, che da un lato fa cadere la catena di anelli intermedi fra numero e senso, dall'altro rende più chiara quella prassi secondo cui le modalità di creazione di un'immagine nella realtà servirebbero da prototipo per la genesi delle immagini in arte. Ma se è corretto stabilire una simile analogia, è altrettanto doveroso fare una precisazione: «nella quotidianità

18 Questa e le citazioni successive, anche qualora si tratti di parafrasi più o meno libere, arbitrariamente integrate nel corpo del testo, alla maniera in cui era solito fare lo stesso Ejzenštejn nei suoi articoli, sono tratte da S.M. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in Id., *Opere scelte*, Marsilio, Venezia 1992, p. 93 e segg.

19 Per "condizioni speciali" intendo "uno stato di confusione, che può essere dovuto a ragioni di vario genere". Ejzenštejn citava a questo proposito un esempio tratto da *Anna Karenina* di Tolstoj, dove all'inizio del XXIV capitolo della seconda parte del romanzo, dopo aver appreso che Anna è incinta di lui, «Vronskij guardava l'orologio sulla veranda dei Karenin, era così sconvolto e preso dai suoi pensieri che vedeva le lancette sul quadrante, ma non riusciva a capire che ora fosse».

quello che conta è giungere il più velocemente possibile al risultato finale; per il mestiere dell'artista, al contrario, concentrare tutta la raffinatezza dei mezzi a disposizione sull'iter obbligatorio al conseguimento di quel risultato». Intesa dinamicamente, qualsiasi opera mira a coinvolgere il pubblico, tanto da metterlo nelle condizioni di poter ripercorrere ciascuna tappa. E se a teatro, o al cinema, per produrre un'impressione viva sugli spettatori bisogna che persone e oggetti assumano il loro aspetto definitivo soltanto nel corso dell'azione, senza apparire con le loro caratteristiche stabilite a priori, in letteratura accade lo stesso: come già abbiamo avuto modo di constatare, quando si parla di una cosa, spesso è per dirne un'altra.

A questo proposito, è sufficiente ricordare uno dei molti esempi menzionati da Ejzenštejn nelle pagine dedicate all'argomento. Si tratta di una breve citazione da *Bel-Ami* di Maupassant. La scena in questione è quella in cui il protagonista Georges Duroy (che ormai si firma Du Roy), aspetta in vettura Susanne, la donna che ha progettato di fuggire con lui allo scoccare della mezzanotte:

Il ressortit vers onze heures, erra quelque temps, prit un fiacre et se fit arrêter place de la Concorde, le long des arcades du ministère de la Marine.

De temps en temps il enflammait une allumette pour regarder l'heure à sa montre. Quand il vit approcher minuit, son impatience devint fiévreuse. À tout moment il passait la tête à la portière pour regarder.

Une horloge lointaine sonna douze coups, puis une autre plus près, puis deux ensemble, puis une dernière très loin. Quand celle-là eut cessé de tinter, il pensa: «C'est fini. C'est raté. Elle ne viendra pas.»

Il était cependant résolu à demeurer jusqu'au jour. Dans ces cas-là, il faut être patient.

Il entendit encore sonner le quart, puis la demie, puis les trois quarts; et toutes les horloges répétèrent une heure comme elles avaient annoncé minuit.²⁰

Come si può ben osservare, l'ora dell'appuntamento non è un'indicazione fine a se stessa. In virtù di quanto si prepara ad accadere, essa sembra essere stata specificata con la sola intenzione di farne una linea di confine tra ciò che appartiene alla narrazione fino a quel momento e quello che potrebbe verificarsi in seguito. L'autore crea abilmente un'atmosfera di attesa: dapprima Georges cammina, anzi «girovaga» un poco, senza una meta; poi prende una carrozza, giusto per non avere l'impressione di starsene con le mani in mano; infine, dopo essersi fermato in place de la Concorde, sfoga il nervosismo provocato

Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo

20 G. de Maupassant, *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Gallimard, Quetigny-Dijon 1987, p. 464.

dall'incognita se Susanne verrà o meno affacciandosi incessantemente dallo sportello, alla disperata ricerca di lei. A un tratto, imprevedibile come quegli eventi a cui si è stati preparati tanto a lungo che pare non debbano arrivare mai, un orologio distante batte i dodici rintocchi. Gli fa eco un altro orologio, più vicino. «Poi due insieme, poi uno lontanissimo». E in questo succedersi di colpi, il lettore è costretto a rivivere il senso di un istante decisivo, che, a un capitolo dalla conclusione del romanzo, sembra rovesciare le sorti di due personaggi fondamentali.

La scelta di richiamare l'attenzione di chi legge sulla mezzanotte, attraverso una sequenza di piani che esprimono, da intervalli diversi, diverse sue rappresentazioni, serve a fissare non tanto l'importanza dell'ora, quanto piuttosto della rete di significati cui la mezzanotte rimanda. Il fatto che non sia mezzanotte solo sull'orologio del protagonista, ma su tutti gli orologi della città, non è un particolare naturalistico, ma l'immagine emotiva di un attimo fatale. Infatti, se Maupassant avesse solo voluto informarci che l'azione si svolgeva alle dodici, difficilmente avrebbe fatto ricorso ad una scrittura così accurata. Viceversa, in assenza di una soluzione simile a quella adottata nei film, quando un oggetto ripreso in differenti scale viene presentato in una successione di fotogrammi distinti (campo lungo, campo medio, campo lunghissimo), non sarebbe forse stato possibile raggiungere un tale grado di compartecipazione.

Quello impiegato è certamente un artificio interessante. Oltre ad evocare le immagini dei differenti orologi, esso sembra voler trasmettere il suono stesso di quei rintocchi, che si richiamano reciprocamente, da una parte all'altra di Parigi. Di fronte ad un tale espediente, non si può non riportare alla memoria il primo dei testi citati, l'incipit del *Mastro-don Gesualdo*, di cui già avevamo notato l'efficacia impressionistica, rafforzata da un periodare segmentato e interrotto. Anche in questo passo, scoppiato l'incendio:

subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme [...]; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campanelle dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanio generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.

Il principio del montaggio accomuna varie esperienze narrative anteriori all'avvento e alla diffusione del cinematografo. Se in Verga il montaggio si rende funzionale alla polifonia ed alla creazione di una tessitu-

ra allegorica,²¹ in Maupassant è già un modo di esprimersi per analogie e metafore, privo di una relazione diretta con le cose. Di derivazione naturalista, la prosa di quest'ultimo viene a un certo punto a costituire il terreno d'incontro tra una tecnica realistica ed una psicologia angosciata da accensioni simboliche: è a quest'altezza che la scrittura tende a dimenticare le esigenze logiche della descrizione, per abbandonarsi con sensualità morbosa al potere ambiguo delle sensazioni e delle figure.²²

Il principio
del montaggio
nel romanzo
tra Naturalismo
e Simbolismo

21 È ciò che ho cercato di dimostrare nelle pagine iniziali, insistendo su delle scelte ed un metodo compositivo, che mentre contribuiscono alla rappresentazione della modernità, preludono alle posizioni di quanti, all'inizio del Novecento, polemizzano contro il romanzo tradizionale e vanno alla ricerca di un genere nuovo, diaristico, frammentario, in qualche caso addirittura estraneo a qualsiasi sviluppo di tipo narrativo. Su questo punto, e più in generale sul carattere premonitore dell'opera verghiana, si esprime in maniera esaustiva G. Debenedetti in *Verga e il Naturalismo* (Garzanti, Milano 1976). Un'anticipazione dei contenuti di questo lungo saggio, i cui abbozzi risalgono al biennio 1951-52, si trova già in *Presagi del Verga*, pubblicato per la prima volta in «Nuovi Argomenti», n. 11, novembre-dicembre 1954, pp. 87-103, e poi accolto nelle edizioni in volume dei *Saggi critici. Terza serie* (più volte ristampati).

22 È interessante notare come ciò si manifesti con particolare chiarezza in un passo del *Piacere*, dove D'Annunzio cita il brano di Maupassant che abbiamo analizzato in queste pagine: «Un orologio suonò da presso, nel silenzio, con un suono chiaro e vibrante; e pareva come se qualche cosa di vitreo nell'aria s'incrinasse ad ognun de' tocchi. L'orologio della Trinità de' Monti rispose all'appello; rispose l'orologio del Quirinale; altri orologi di lungi risposero, fiochi. Erano le undici e un quarto» (G. D'Annunzio, *Il Piacere*, Garzanti, Milano 2004⁷, p. 341). Anche qui lo spazio circostante è pervaso del senso di un'attesa fatale, ma pare addirittura farsi specchio dello stato d'animo del protagonista.