

I Malavoglia come romanzo figuralizzato

Paolo Giovannetti

1.

In Italia, la teoria narratologica dell'anglista austriaco Franz Karl Stanzel¹ è poco conosciuta, a dispetto della sua diffusione presso la *scholarship* internazionale, anzi *global*. Dagli anni Ottanta² in poi, ha goduto di un impatto scientifico molto alto, anche e forse soprattutto perché si è accordata con la cosiddetta *svolta cognitiva*, con i principi della «narratologia postclassica»,³ con il nuovo cioè della più recente ricerca di settore. Il fenomeno, osservato da lontano (dalla specola di un paese in cui – a dirla tutta – sembra non esistere più un vero interesse per la teoria del racconto), tanto più colpisce in quanto le sorti del collega-rivale di Stanzel, Gérard Genette, hanno viceversa vissuto un più evidente declino. Entrambi – com'è stato affermato – sono «low structuralists»,⁴ strutturalisti moderati:

- 1 Teoria che si compendia nei seguenti volumi: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.*, Braunmüller, Stuttgart 1955 (trad. inglese di J.P. Pusack, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Indiana University Press, Bloomington-London 1971); *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1964; *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979 e 1982 (ed. aumentata su cui è condotta la trad. inglese di Ch. Goedsche, *A Theory of Narrative*, prefazione di P. Hernadi, Cambridge University Press, Cambridge 1984); *Unterwegs. Erzähltheorie für Leser. Ausgewählte Schriften mit einer bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002. Si tenga presente che il volume del 1984 oltre che traduzione è anche adattamento a vantaggio di un pubblico di lingua inglese; sono infatti rilevabili alcuni discostamenti fra i due testi, pur se di importanza teorica di fatto trascurabile. Quanto alla ricezione italiana del pensiero stanzeliano, cfr. almeno *Teorie del punto di vista*, a cura di D. Meneghelli, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. XII-XIII e 183-211 (a p. 192 la traduzione di una versione non definitiva del cerchio tipologico); e il mio *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012 (vedi anche *infra*, nota 12).
- 2 Decisiva la mediazione della germanista americana (ma di origine austriaca) Dorrit Cohn, in particolare con il noto saggio *The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's «Theorie des Erzählens»*, in «Poetics Today», II, 2, 1981, pp. 157-182.
- 3 Cfr. *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, a cura di J. Alber, M. Fludernik, The Ohio State University Press, Columbus 2010.
- 4 Su questa definizione, che si deve a Robert Scholes, e sul suo significato, cfr. A. Cornils, *Une théorie narrative pour les lecteurs? Le chemin de Franz K. Stanzel vers le «structuralisme modéré»*, in *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, a cura di J. Pier, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2007, pp. 131-150.

ma ben diversa è la loro capacità di accordarsi con una visione dei fatti letterari incentrata sull'altro dal testo, sulla virtualità della ricezione, e su quel tipo particolare di alterità che è costituito dalla mente e percezione (se del caso, declinata storicamente) del destinatario del racconto. Mentre il pensiero di Stanzel – lo vedremo – è una specie di anticipazione del cognitivismo, quello di Genette oggi tende ad apparire datato: troppo formalista, astratto, estraneo alla dialettica testo-lettore.

Ma è meglio procedere con ordine. Uno degli indubbi elementi di forza del discorso di Stanzel è la capacità di sintonizzare il proprio sforzo con un dibattito internazionale di lunghissima lena che si origina addirittura negli anni Cinquanta dell'Ottocento. È a quel periodo che risalgono le più antiche, ben note osservazioni di Flaubert intorno al discioglimento nel testo dell'autore di *Madame Bovary*, e le certo meno conosciute teorizzazioni del realista tedesco Otto Ludwig, il quale nel suo breve scritto *Formen der Erzählung* prospettava l'esistenza di un «racconto scenico» («szenische Erzählung»), in cui colui che narra «vive la storia e fa sì che il lettore la viva insieme a lui», producendo in questo modo «veri e propri effetti teatrali». ⁵ E tutti sanno che tali idee si sono variamente diramate e modificate nel tempo, arrivando in Italia a condizionare l'esperienza verista. In particolare, attraverso l'opera e la riflessione di Henry James, fra Gran Bretagna e Stati Uniti si verrà delineando la nota opposizione “tipologica” fra *telling* e *showing*. Fra un modo di raccontare – dunque – sì oggettivo, ma soprattutto dominato da una figura narrativa esposta (il classico autore-narratore del realismo pre-flaubertiano), e un modo di raccontare sì soggettivo, ma soprattutto caratterizzato dalla scomparsa dell'autore, dalla sua *morte*, e dalla conseguente valorizzazione del punto di vista dei personaggi. Ancora nel 1948, Wellek e Warren potevano restituire con notevole vivacità il tenore di un dibattito che in anni dal loro libro ormai lontani, nel 1921, aveva trovato una sintesi esemplare nel saggio di Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*.

È una vicenda – questa – che in Italia forse non è stata seguita con la giusta attenzione. E l'intervento nel 1961 di Wayne C. Booth (con un titolo antifrastrico rispetto a quello di Lubbock: *The Rhetoric of Fiction*) sembra costituire la liquidazione dell'illusionismo prospettico che per un secolo aveva convinto autori e studiosi a parlare di un romanzo senza più autore – e anzi, più radicalmente, *senza narratore*. In realtà, il fin troppo citato Booth mette a fuoco solo una parte della storia. Certo, Benveniste ancora nel 1959 nel suo notissimo articolo *Les relations de temps dans le verbe français* aveva discusso di *histoire* (in opposizione a *discours*) come di

5 Cfr. O. Ludwig, *Formen der Erzählung*, in Id., *Gesammelte Schriften*, 6. Band: *Studien*, 2. Band, Grunow, Leipzig 1891, pp. 202-206 («Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben»; «eigentliche theatralische Effekte», p. 203).

quella modalità enunciativa in terza persona, incardinata sull'uso dell'aoristo (del *passé simple*, in definitiva), in grado di abolire la presenza dell'io. Ma è altrettanto indubbio che la possibilità stessa di pensare un racconto privo di narratore, in Italia e in Francia soprattutto, è stata sino ad oggi limitata dalla scarsissima conoscenza di molti fra coloro – e Stanzel è uno di essi – che hanno sostenuto la causa dell'impersonalità narrativa.⁶

Dunque, quando nel 1955 Stanzel pubblica la propria *Habilitationsschrift*, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, il suo metodo tiene perfettamente conto di questo dibattito (da lui peraltro osservato da vicino durante la permanenza a Harvard nel 1950, poco dopo l'uscita della *Teoria della letteratura*).

Delle tre *situazioni narrative tipiche* da Stanzel descritte – in prima persona, autoriale e “personale” – quella che appare senza dubbio più difficile da caratterizzare è la terza: la «personale Erzählsituation». E ciò avviene anche per ragioni *interne* al discorso dello studioso. Mi spiego. La nozione narratologica rimasta sempre costante in Stanzel è quella di “mediazione”: il termine tedesco è *Mittelbarkeit*, solitamente tradotto in inglese con *mediacy*, ma suscettibile nella forma originaria (cfr. il suffisso *-bar*) di esprimere una possibilità, una potenzialità. La possibilità, dico, di mediare, trasmettere contenuti narrativi: la particolare declinazione del macrogenere epico costituito dal romanzo si distingue rispetto a un altro genere analogamente *mimetico* come il teatro, il *dramma*, per la presenza di un filtro rappresentativo che dà forma ai contenuti. Solitamente, com'è noto, questo filtro lo chiamiamo *narratore*. Eppure, già introducendo la sua prima trattazione sull'argomento, Stanzel precisa che *non* è necessario che la mediazione sia garantita dalla presenza di un narratore personale (quello che poi nella versione inglese del testo sarà chiamato un «teller-character»: in prima o in terza persona indifferentemente), poiché «the concept of mediacy will also be viewed from the perspective of the reader».⁷ E il paradosso – in effetti fertilissimo – di un teorico della mediazione narrativa che valorizza in modo particolarmente geniale *l'apparente* mancanza di mediazione emerge con grande chiarezza nel capitolo introduttivo del saggio, in cui si discute con lucidità della presenza/assenza di una figura di narratore nell'«immaginazione del lettore». Nel corso della narrazione, nel corso cioè dell'atto di lettura, è possibile che il lettore finisca per cancellare la presenza del narratore, perché in lui nasce l'illusione di essere «presente sulla scena in uno dei personaggi»,

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

6 Mi riferisco da un lato a K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957 (di cui esiste un'ottima edizione francese: *Logique des genres littéraires*, prefazione di G. Genette, Seuil, Paris 1986) e dall'altro a A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston-London-Melbourne 1982.

7 Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, cit., p. 6. Solo occasionalmente citerò i libri di Stanzel dalle edizioni originali tedesche, pur avendo avuto cura di verificare il rapporto fra testo inglese e testo originale.

cioè appunto di identificarsi in una finzione narrativa e di vivere insieme a essa la storia raccontata. Data la crucialità del concetto, cito il passo nella sua interezza, comprendendo anche una parte del ragionamento stanzeliano che non ho ancora preso in considerazione:

Inasmuch as the presence or absence of the author in the reader's imagination can only be known approximately, it is more useful to speak of the author either emerging or withdrawing in the course of narration. If the author emerges by addressing the reader, by commenting on the action, by reflections, etc., the reader will bridge the gap between his own world and fictional reality under the guidance, so to speak, of the author. This is *authorial* narration. If the reader has the illusion of being present on the scene in one of the figures, then *figural* narration is taking place. If the point of observation does not lie in any of the novel's figures, although the perspective gives the reader the feeling of being present as an imaginary witness of the events, then the presentation can be called *neutral*.⁸

Non dovrebbe costituire un problema troppo grave il fatto che, eccezionalmente, sia adibito il concetto di autore e non di narratore. Il punto è il tipo di *investimento immaginativo*: che nella situazione narrativa autoriale comporta un'azione mediatrice in effetti paragonabile a quella dell'autore, e che invece nel caso opposto non solo cancella la presenza dell'autore ma fa scattare *l'identificazione con un personaggio*. Notevole è poi che a fianco della "figuralità" si profili anche una possibile soluzione di tipo *neutrale*, data dal fatto che la drammatizzazione in certi casi non passa attraverso un personaggio ma induce una sorta di omodiegettizzazione del lettore, che in questo modo sarebbe "costretto" a *entrare direttamente* nella storia, assistendovi dall'interno *senza* l'aiuto di un medium personale. È quel tipo di "tecnica" definita *camera-eye*, per contratto intrinsecamente cinematografica, che si realizza per lo più – a dirla in termini genetiani – con un narratore eterodiegetico a focalizzazione esterna.

Non interessa, qui, seguire la storia sfortunata di quest'ultima nozione, che Stanzel rinnegherà esplicitamente solo più di quarant'anni dopo;⁹

8 *Ivi*, p. 23. Per completezza, in questo caso fornisco anche la versione tedesca, in cui al *figure* inglese corrisponde un *Gestalt*; in entrambi i casi, evidentemente, la visività gioca un ruolo importante, ma nell'originale con un di più di ricadute psicologistiche. Dunque: «Da die Grenze zwischen Anwesenheit und Abwesenheit des Autors in der Vorstellung des Lesers nur ungefähr bestimmt werden kann, ist es zweckmäßiger, von einem Hervor- bzw. Zurücktreten des Autors in der Erzählung zu sprechen. Tritt der Autor durch Leserreden, Kommentare zur Handlung, Reflexionen usw. hervor, so übersetzt der Leser die Kluft zwischen seiner Welt und der dargestellten Wirklichkeit sozusagen geführt von der Hand des Autors, es wird *auktorial* erzählt. Glaubt sich der Leser in eine der auf der Szene anwesenden Gestalten versetzt, dann wird *personal* erzählt. Liegt der Standpunkt der Beobachtung in keiner der Gestalten des Romans und ist trotzdem die Perspektive so eingerichtet, daß der Beobachter bzw. Leser das Gefühl hat, als imaginärer Zeuge des Geschehens anwesend zu sein, wird *neutral* dargestellt» (Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, cit., p. 23).

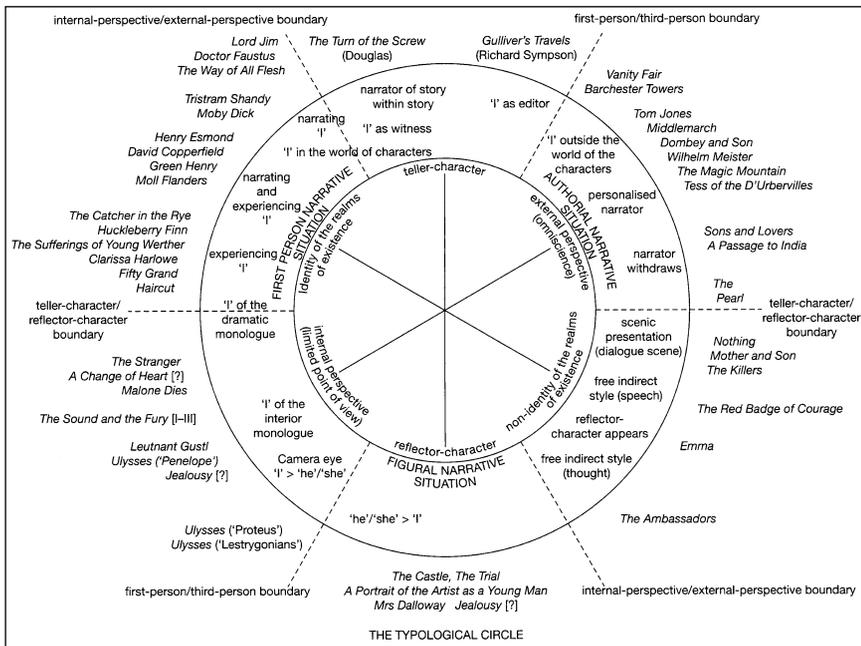
9 Cfr. Stanzel, *Unterwegs*, cit., pp. 37-40, dove lo studioso rivela le sue incertezze, lungamente rimuginare, in merito alla tenuta teorica di un simile concetto.

importa invece osservare come l'impostazione precocemente cognitivista e *reader-oriented* adottata implichi non solo la possibilità di "vedere" eventi ed esistenti attraverso un solo *personaggio riflettore*, ma se del caso anche attraverso una specie di personaggio-zero, un focus percettivo collocato dentro lo *storyworld* pur se non coincidente con un'entità finzionale. La teoria di Stanzel conterrebbe cioè in potenza un'idea di situazione narrativa figurale leggermente diversa, cioè assai *più ampia* di quella da lui successivamente realizzata.

Per intenderci meglio, è utile osservare (fig. 1) l'ultima versione del «cerchio tipologico» stanzeliano,¹⁰ rivolta a un pubblico internazionale.¹¹ Prevedibilmente, non è possibile in questa sede illustrare nel dettaglio la

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

Figura 1



- 10 La prima apparizione di un cerchio tipologico avviene alle pp. 163 e 166 di *Die typischen Erzählsituationen* (pp. 164 e 167 di *Narrative Situations*) e prevede una vera e propria sua *mise en abyme*, entro il cerchio più generale dei tre principali generi letterari: lirico, epico, drammatico. Il romanzo autoriale corrisponde al genere epico, il romanzo in prima persona al lirico e quello personale al drammatico. Sulla genesi del *Typenkreis*, cfr. W. Schemus, *À propos des cercles typologiques, tableaux et arbres généalogiques. Les évolutions et modifications de la théorie narrative de Franz K. Stanzel et leurs représentations visuelles*, in *Théorie du récit*, cit., pp. 97-130.
- 11 La versione inglese si legge in Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. XVI. In effetti, la versione tedesca del cerchio presenta variazioni di qualche rilievo, certo dovute al diverso destinatario: ad esempio, come titoli esemplari di romanzo in situazione narrativa figurale compaiono anche *La morte di Virgilio* di Hermann Broch e *Gita al faro* di Virginia Woolf (cfr. *Théorie des Erzählens*, cit., tavola fuori testo).

sua complessa struttura.¹² Mi limito a additare come l'arco di circonferenza (un sesto del totale) posto in basso a delimitare l'area della situazione narrativa figurale sia occupato da romanzi che realizzano la figurizzazione in un modo fortemente omogeneo. Le due opere kafkiane, il *Dedalus* di Joyce, se del caso anche *La gelosia* (che peraltro compare ipoteticamente), sono romanzi in cui la *Mittelbarkeit* è attivata attraverso un solo personaggio riflettore (l'eccezione è fornita dalla *Signora Dalloway*).¹³ Né svolge un ruolo davvero importante la dimensione *camera-eye*. Si veda intanto dove sono collocati i due racconti di Hemingway che forse meglio la interpretano (*Fifty Grand* e *The Killers*): il primo, diciamo a sinistra, nell'area della situazione narrativa in prima persona che trascorre verso la figuralità, il secondo, diciamo a destra, là dove l'autorialità comincia a trasformarsi facendosi sempre più impersonale. E, poi, quando il *camera-eye* è ricordato esplicitamente – nell'arco che a sinistra confina con il settore della situazione figurale – è esemplificato da testi (di Schnitzler, Joyce e Robbe-Grillet) di natura eterogenea, utili soprattutto a mostrare la fluidità della distinzione fra prima e terza persona.¹⁴

La figuralità, in definitiva, si lega a un canone di opere piuttosto limitato: non tanto in termini di quantità, ma proprio in termini di qualità, di qualità per l'esattezza della *figuralizzazione*. La ristrutturazione prospettica del racconto si realizzerebbe soprattutto attraverso l'azione di un solo personaggio, di un solo *reflector-character*. A ben vedere, Stanzel appare piuttosto reticente proprio su questo argomento (nella nostra prospettiva affatto decisivo, come vedremo). Se per esempio esaminassimo nel dettaglio gli undici punti qualificanti la sua idea di *reflector mode*,¹⁵ non troveremmo di fatto mai – almeno sul piano di una dichiarazione esplicita – una giustificazione teorica di un tale monismo percettivo: che anzi i principali indicatori da lui individuati sembrano rendere necessario un racconto, per così dire, multi-prospettico. Penso al punto 3 dell'elenco, relativo al fatto che il racconto si realizza attraverso la percezione dei personaggi; ai punti 4 e 7, che sottolineano la concretezza anche casuale di ciò che viene rappresentato (chi percepisce lo fa incontrando una realtà non ordinata gerarchicamente); al punto 5, che prevede la possibilità del mo-

12 Rinvio, oltre ai saggi qui cit. alle nn. 4 e 10, alla limpida illustrazione della teoria di Stanzel e del cerchio tipologico (ivi tradotto in italiano) fatta da F. Pennacchio in Giovannetti, *Il racconto*, cit., pp. 217-238 (il cerchio a p. 229).

13 Come detto nella nota 11, nel cerchio in tedesco figura anche *Gita al faro*: ma Stanzel precisa che il riferimento è al solo cap. 5.

14 Basti ricordare, su questo tema tanto controverso, che Dorrit Cohn (*The Encirclement of Narrative*, cit., pp. 166-169) contesta aspetti del cerchio tipologico in particolare riguardo al problema della persona: il continuum prima-terza persona è da lei rifiutato, anche perché in qualche caso Stanzel – tipicamente nell'analisi dell'*Ulisse* – confonde la terza persona del narratore con la prima persona di un personaggio che si manifesta attraverso il diretto libero.

15 Cfr. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 169-170.



nologo interiore come qualcosa che contribuisce a dare forma all'atto narrativo; alla fusione (punto 9) dei centri deittici che – per lo più attraverso la tecnica dell'indiretto libero – si allineano al *qui-ora* di chi “vede”, sganciandosi del tutto dal cosiddetto *Io-Origo* del narratore (il *teller-character* tradizionale).

In realtà, una risposta a simili obiezioni Stanzel la avanza, ma in modo del tutto indiretto. Affrontando il tema per lui nodale della transizione dalla situazione narrativa autoriale alla situazione narrativa figurale, deve a un certo punto prendere in considerazione testi ibridi in cui l'arretamento del narratore solitamente detto onnisciente produce effetti di prospettivizzazione curiosi o anomali. In particolare, viene analizzato un racconto di Katherine Mansfield, *The Garden Party*, in cui la rappresentazione dei rapporti fra l'agiata famiglia protagonista e i vicini di casa viceversa proletari e molto rozzi è realizzata secondo un medium percettivo che implica il punto di vista anche valoriale di una collettività, di un gruppo familiare. In questi casi, secondo Stanzel, si assisterebbe al mantenimento di un «personaggio narratore», di un narratore *pour ainsi dire* “eterodiegetico a focalizzazione-zero”, che tuttavia accetta temporaneamente di assumere il punto di vista di un gruppo di personaggi. Ma perché – in questi casi – non è possibile pensare a una differente situazione narrativa, al passaggio (al salto) a una condizione qualitativamente diversa com'è appunto quella della *personale Erzählsituation*? E qui arriva la risposta, cui mi riferivo: «For these cases, the concept of the empathic¹⁶ transfer must be modified. The reader's identification with a collective “they” is not really conceivable».¹⁷ Ciò sembra accadere di fatto per due ragioni: la prima è che un personaggio plurale ha quasi per definizione un contorno molto sfumato, cui corrisponde un orientamento spazio-temporale vago; la seconda è che in questi casi si determina una forma di *ironia*, che spesso si traduce in un indiretto libero linguisticamente e stilisticamente diverso da quello che restituisce i pensieri.

Questo secondo problema va sottolineato con forza, dal momento che Stanzel giudica *autoriali* tutti gli enunciati riflettorizzati che *non* implicano empatia tra lettore e personaggio. Quando il significato testuale è antifrastico, quando cioè assistiamo alla dissociazione *dell'autore implicito* dalla “voce che parla” nell'opera, sarebbe di fatto impossibile produrre una situazione narrativa figurale.

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

16 L'edizione del testo inglese in mio possesso recita *emphatic*: ma si tratta con ogni evidenza di un refuso: cfr. l'originale tedesco, *Theorie des Erzählens*, cit., p. 215, dove figura la parola composta *Ver-setzungstheorie*.

17 Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 162; alle pp. 170-172, il racconto di Mansfield è analizzato più nel dettaglio.

Se, per essere chiari, affrontiamo solo per un attimo la questione in prospettiva verghiana, tutti noi lettori italiani sappiamo che i due criteri appena visti spesso convergono perfettamente. L'incipit di *Rosso malpelo* –

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone.

– implica sia la *riflettorizzazione di una comunità* (a “vedere” le cose in questo modo è un soggetto plurale, storicamente e geo-socialmente determinato) sia un moto *antifrastrico-ironico*, da cui nasce l'immagine di un *autore implicito* “critico”: e di un corrispettivo *lettore* capace di cogliere le intenzioni autoriali. Dobbiamo identificarci con una particolare visione del mondo e insieme prenderne le distanze, insomma. In seguito, esamineremo la questione molto più nel dettaglio.

Paolo
Giovannetti

Che si tratti di un nodo decisivo (una falla? un baco?) della teoria di Stanzel, è argomentabile in diversi modi. Già l'insistenza sul medesimo racconto di Mansfield a poche pagine di distanza sembra esserne un sintomo chiaro. Ma la prova forse decisiva è fornita da ciò che la più brillante allieva dello studioso ha scritto proprio su quest'argomento, addirittura riprendendo il racconto di Mansfield. Nel suo *Towards a “Natural” Narratology*, del 1996, Monika Fludernik inserisce un capitolo intitolato *Reflectorization and Figuralization*, in cui i due concetti eponimi – che in Stanzel, per lo meno nella traduzione in inglese, possono sembrare sinonimi¹⁸ – sono in realtà tenuti distinti. Lasciamo da parte la nozione di *figuralization* (che pure potrebbe avere qualche utilità, ad esempio per studiare certe sequenze corali verghiane – tipicamente l'attacco di *Mastrodon Gesualdo* o *Libertà* –, che sono raccontate nella prospettiva di un personaggio o più personaggi *virtuali*, se non addirittura assenti),¹⁹ e vediamo come funziona la *reflectorization*. La posizione di Fludernik è che in testi di questo genere il narratore mette in dominante un'intenzionalità *riasuntiva e descrittiva* facendo proprie opinioni e discorsi delle identità messe in scena, senza tuttavia sbilanciarsi del tutto verso la situazione narrativa figurale. Il narratore, insomma, restituisce sì un punto di vista interno:

18 Tra l'altro è la stessa Fludernik a ricordare che il tedesco *Personalisierung* nel 1984 era stato tradotto con un discutibile *reflectorization*, che aveva sostituito il più coerente *figuralization*. Infatti, se la situazione narrativa *figural* corrisponde a una *Erzählsituation* detta *personale*, ci si attenderebbe *figuralization* a tradurre *Personalisierung*. Cfr. M. Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, Routledge, London-New York 1996, p. 179; il capitolo in questione alle pp. 178-221, con il sottotitolo *The Malleability of Language*.

19 Su questo argomento, come osserva Fludernik (*Towards a “Natural” Narratology*, cit., pp. 192-207), fondamentale è il riferimento a A. Banfield, *Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature*, a cura di N. Fabb *et alii*, Manchester University Press, Manchester 1987, pp. 265-285.

ma non in presa diretta, poiché si limiterebbe a sunteggiare un'opinione generalmente condivisa dai protagonisti («typicalized story-internal opinions»)²⁰ Una volta fatta questa osservazione, la studiosa – in modo curiosamente deduttivista – arriva a negare la natura di discorso indiretto libero alla seconda parte di un passo come il seguente (a parlare è il personaggio, Laura, che si oppone, contro il resto della famiglia, all'organizzazione della festa in giardino):

«But we can't possibly have a garden party with a man dead just outside the front gate.»

That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that lead up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all.

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

Chiunque sia a dichiarare la “stravaganza” della scelta, è innegabile che il legame tra il discorso diretto e quanto lo segue moltissimo ha a che fare con una (sorta di) parafrasi in cui – ripeto questo schema di ragionamento – un lettore “italiano” *vede* un indiretto libero. Così come vede un indiretto libero, poniamo, nella seconda parte di questo passo dei *Malavoglia*, tratto dal cap. VI (rr. 284-293),²¹ in cui zio Crocifisso replica quanto ha appena affermato in modo diretto:

– Io voglio i miei danari, ripicchiava Campana di legno colle spalle al muro. Avete detto che siete galantuomini, e che non pagate colle chiacchiere della *Provvidenza* e della casa del nespolo.

Egli ci perdeva l'anima e il corpo, ci aveva rimesso il sonno e l'appetito, e non poteva nemmeno sfogarsi col dire che quella storia andava a finire coll'uscire, perchè subito padron 'Ntoni mandava don Giammaria o il segretario, a domandar pietà, e non lo lasciavano più venire in piazza, per gli affari suoi, senza metterglisi alle calcagna, sicchè tutti nel paese dicevano che quelli erano danari del diavolo.

In realtà, è la stessa Fludernik a cogliere la presenza dell'indiretto libero in altre parti del testo di Mansfield. A colpirla è proprio l'oscillazione dell'istanza enunciativa:

in the case of reflectorization either there is a particular character available who is indeed the topic of the passage [...] or the viewpoint relates to a

20 Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, cit., p. 182.

21 Utilizzo la seguente edizione: G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Il Polifilo, Milano 1995. Cfr. però ora l'aggiornamento: Fondazione Verga-Interlinea, Catania-Novara 2014 (vol. I della «Nuova serie» dell'Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga).

complex of attitudes that may not be attributable to any one specific person but are characteristic of a fairly well-defined group of characters.²²

E ciò ha le conseguenze, già viste, di produrre un rapporto *dissonante* tra il narratore e i personaggi (quasi inevitabilmente emerge un autore implicito critico verso ciò che i filtri prospettici sentono e pensano); e insieme di impedire l'*embodiment* caratteristico della situazione narrativa figurale. Ne discenderebbe – secondo la studiosa – una «terra di nessuno narratologica» in cui sia il narratore sia i personaggi, forti della loro spiccata soggettività e di una comune tensione all'espressivismo, propiziano situazioni arbitrarie, suscettibili addirittura di spianare la strada al romanzo *postmoderno*.

Vero è che – come forse si sarà notato – l'ultima definizione di Fludernik citata sembra raffigurare in modo quasi perfetto la tipica condizione del testo "impersonale" verghiano, e del modo di raccontare dei *Malavoglia* in particolare. Negando la natura riflettORIZZANTE in senso forte di una certa tecnica narrativa, Fludernik in realtà ottiene il risultato opposto: ci convince dell'utilità di ricondurre una grande tradizione del Moderno (del Moderno del Sud) a quell'alveo del Modernismo a cui di diritto con ogni evidenza appartiene.

Rimangono però da fare due precisazioni. La prima, metodologicamente decisiva, riguarda il processo di omologazione del testo da parte del lettore che Stanzel aveva chiamato *perseverance* (*Perseveranz*).²³ Vale a dire, esistono opere – e nella situazione narrativa figurale sono di fatto la maggioranza – che presentano evidenti discontinuità: a parti raccontate attraverso una rigorosa riflettORIZZAZIONE se ne affiancano altre che possono essere lette come "autoriali". Stanzel addirittura considera positivamente certi cambiamenti di ritmo narrativo, certe *dinamizzazioni* interne a un romanzo; e non giudica mai indispensabile che un'intera opera in tutte le sue parti sia ricondotta a una sola situazione narrativa.²⁴ A parte il caso-limite dell'*Ulisse* di Joyce (basti vedere quanti dei suoi episodi compaiono in punti diversi del cerchio tipologico), tutti conosciamo l'impurità costitutiva del romanzo capostipite del modernismo, *Madame Bovary*, esempio quasi paradigmatico di figuraltà *statu nascenti*, che tuttavia nelle prime pagine è enunciato da un narratore omodiegetico.

22 Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, cit., p. 202.

23 Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 66.

24 Va solo ricordato (si tratta infatti di un discorso molto ampio) che Stanzel distingue nettamente fra *prototipi* storici e *ideal-tipi* teorici: quelli sono costituiti dalle opere quali si sono manifestate nella realtà letteraria positivamente conoscibile; questi sono forme "pure" postulate dalla teoria ma mai incarnate pienamente dai prototipi. Il cerchio tipologico, tra le altre cose, esprime la relazione fluida fra opere reali (che possono occupare infinite posizioni entro un continuum) e schema astratto. Cfr. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 7-8, 77-78, 185-186 e *passim*.



Ovviamente, il problema è apertissimo (e anticipiamo subito che l'incipit all'apparenza *emic*²⁵ dei *Malavoglia* è certo all'origine di molte delle difficoltà a leggerlo come un romanzo figurale).

Del resto, l'idea di una perseveranza del lettore nel suo atto appercettivo non è altro che la prefigurazione di un'impostazione di tipo cognitivista: che nella costruzione di un *frame* (qualcosa di assai simile all'ideal-tipo stanzeliano), e nel suo mantenimento inerziale anche a dispetto di alcune infrazioni al modello, vede il fondamento primo di ogni atto di lettura. Studiosi come Meir Sternberg²⁶ e Manfred Jahn hanno mostrato come la natura proteiforme delle tecniche narrative (e in questo c'è un'obiezione al formalismo "puro" di Genette) renda necessario lo studio di qualcosa di assai simile alle *massime conversazionali* di Grice, trasposte in ambito narrativo. Si tratta – dichiara Jahn – di "regole di preferenza" che il lettore applica nel corso della ricezione e che gli permettono di attivare il *frame* più conveniente al contesto specifico, ma anche di compiere un'azione di *tweening*, cioè di interpolazione di *frames* differenti o di costruzione di sotto-*frames*. Resta tuttavia il fatto – importante in una concezione cognitivista – che il *frame* più generale, quello attivo in condizioni non marcate, di default, mantiene sempre la sua forza esplicativa.

While a frame's defaults enable us to access normal-case assumptions and deal with expectations, a frame's exception conditions prevent us from discarding it prematurely when faced with unexpected data.²⁷

Infine, va ribadito che l'impianto teorico relativo alla situazione narrativa figurale è fortemente segnato dalla preferenza accordata agli *stati di coscienza* rispetto a due altre condizioni in cui un personaggio viene rappresentato obliquamente: le parole da lui pronunciate e la percezione "non consapevole". Ripeto: Joyce, Kafka e Woolf sono i più importanti riferimenti testuali che condizionano la teoria. Il fatto è così significativo da implicare,

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

25 Secondo Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic*) gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore per lo più autoriale (ma anche in prima persona) introduce il mondo della storia in modo progressivo; sono invece *etic* (da *phonetic*) gli incipit di romanzi in situazione narrativa figurale che inevitabilmente rinviano a qualcosa antecedente l'inizio del testo, presentando una scena in cui il lettore "entra" in modo improvviso. Cfr. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 164-168.

26 Di questi, cfr. in particolare il pionieristico *Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Form of Reported Discourse*, in «Poetics Today», 3, 2, 1982, pp. 107-156. Sul pensiero narratologico di Sternberg è di grande utilità, in lingua italiana, il saggio introduttivo di F. Passalacqua a M. Sternberg, *Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narritività* [1992], in «Enthymema», I, 2010, pp. 74-82; disponibile alla pagina <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

27 M. Jahn, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, in «Poetics Today», 18, 4, Winter 1997, pp. 441-468: p. 449.

di fatto, la deformazione interpretativa di una mera tecnica – indifferente in linea di principio alla rappresentazione della coscienza – qual è il discorso indiretto libero. Come abbiamo in parte già osservato, secondo Stanzel e Fludernik²⁸ (ma ovviamente si tratta di un'osservazione in qualche modo pacifica) alcune forme di discorso indiretto libero possono avere una funzione *dissonante*: in particolare, tendono a essere ironici i discorsi indiretti liberi che contengono parole pronunciate; e comunque le *utterances*, i discorsi ad alta voce, restituiti in questo modo, non sarebbero in grado di produrre un'impressione di vera empatia. In altri termini, se il discorso indiretto libero materiato di pensieri, di *consciousness*, può determinare un'identificazione nel personaggio, altrettanto *non* può fare il discorso indiretto libero inteso a trasmettere le voci udibili. In quest'ultimo caso, l'unica alternativa all'antifrasi ironica è costituita da un tono detto "neutro". La logica conseguenza è: *non* può essere realizzata una situazione narrativa figurale laddove a prevalere sia uno stile indiretto libero *parlato*.

Il fatto curioso comunque è che Fludernik legittima una simile interpretazione nel momento stesso in cui nel suo ponderoso libro sul discorso indiretto libero argomenta l'errore teorico di chi, come Ann Banfield, aveva costruito una teoria rigorosamente linguistica della narratività sulla base appunto di una descrizione di forme dell'indiretto libero valide *solo* per la rappresentazione della coscienza. La descrizione di tipo generativo-trasformatore realizzata da Banfield nel suo *Unspeakable Sentences* secondo Fludernik non sarebbe in grado di caratterizzare adeguatamente la rappresentazione di parole pronunciate e insieme quei romanzi e racconti in cui la prospettiva interna si lega a centri deittici non costanti, variabili.²⁹ Romanzi e racconti – aggiungo sin da ora – la cui natura ci appare in senso lato "verghiana".

Ma ancora più curioso è rilevare che, per parte sua, Banfield aveva all'opposto restituito una descrizione assai convincente (e innovativa) di un aspetto della soggettività narrativa tutto sommato poco considerato: vale a dire la cosiddetta *percezione indiretta libera*. Banfield la definisce «non-reflective consciousness»,³⁰ in quanto sarebbe un fenomeno psichico involontario e inconsapevole (ciò che Sartre chiamava coscienza «non-tematica»). Non è affatto un caso, del resto, che nel libro di Banfield la percezione indiretta libera sia esemplificata anche da passi della letteratura naturalista francese, in particolare da Zola:

28 Di M. Fludernik cfr. il fondamentale (per la questione dell'indiretto libero) *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, Routledge, London-New York 1993.

29 Cfr. *ivi*, p. 378.

30 Cfr. Banfield, *Unspeakable Sentences*, cit., pp. 183-223; le citazioni da Zola e James vi si leggono rispettivamente alle pp. 200, 202, 207.

Maintenant, il entendait les moulineurs pousser les trains sur les tréteaux, il distinguait des ombres vivantes culbutant les berlines, près de chaque feu. (*Germinal*)

Ma soprattutto, con un tipo di aggettivo valutativo-espressivo (*pauvre*, ‘povero’) frequentissimo in Verga:

Ce pauvre diable d’ouvrier, perdu sur les routes, l’intéressait. (*Germinal*)

Non è un caso, dico, anche perché tale percezione non riflessiva, come rileverà la stessa Fludernik,³¹ spesso si realizza in testi che restituiscono *speeches*, parole dette e non stati di coscienza. L’esempio di Banfield tratto da *Camera con vista* ricorda molto da vicino qualcosa che i lettori dei *Malavoglia* conoscono benissimo (si pensi solo alla chiacchiera collettiva sui topi all’altezza delle rr. 150-151 del cap. II: «così il discorso si fece generale»), vale a dire una conversazione resa con l’indiretto libero:

A conversation then ensued, on not unfamiliar lines. Miss Bartlett was, after all, a wee bit tired, and thought they had better spend the morning settling in; unless Lucy would at all like to go out? Lucy would rather like to go out, as it was her first day in Florence, but, of course, she could go alone.

D’altronde, come è stato indicato fin dalle origini degli studi intorno all’indiretto libero (che si appuntavano in particolare sull’opera di Zola), l’uso dell’*imperfetto* francese e italiano favorisce una simile riflettorizzazione, in grado di connettere la sensibilità cognitiva dei soggetti, dei personaggi coinvolti nella storia. Una caratteristica osservata da Bally sin dal 1912³² è il cosiddetto «*imparfait par attraction*»: un imperfetto usato in sostituzione del *passé simple* nelle parentetiche, cioè nelle didascalie che accompagnano i discorsi indiretti liberi. Si tratta di frasi di questo genere:

L’ennemi, *disait-it*, serait là.

Che nei *Malavoglia* può ad esempio manifestarsi – in modo però meno trasgressivo – nella forma di (cap. V, rr. 110-112; corsivi miei):

Egli [zio Crocifisso] andava a sfogarsi con Piedipapera, il quale l’aveva messo in quell’imbroglio, *diceva agli altri*; però gli altri dicevano che ci andava per fare l’occholino alla casa del nespolo.

31 Fludernik, *The Fictions of Language*, cit., p. 377.

32 Ch. Bally, *Le Style indirect libre en français moderne*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», IV, 1912, pp. 549-556 e 597-606: p. 599.

Ma è più verghiano l'uso di un imperfetto cosiddetto *descrittivo* all'interno di frasi parentetiche che completano diretti legati, anche in contesti in cui un "aoristo" sarebbe preferibile. Si veda in che modo è reso un dialogo peraltro nodale come quello in cui la famiglia Malavoglia, nel cap. VI (rr. 342-346), reagisce all'ingiunzione di pagamento recapitata dall'usciera (corsivi miei):

quel giorno dell'usciera non si misero a tavola, in casa dei Malavoglia.
 – Sacramento! *esclamava* 'Ntoni. Siamo sempre come i pulcini nella stoppa, ed ora mandano l'usciera per tirarci il collo.
 – Cosa faremo? *diceva* la Longa.

Paolo
Giovannetti

Ora, queste che possono essere considerate smagliature della teoria narratologica, diciamo dominante, sono in grado di spiegare l'attenzione che ancora oggi è fin troppo analitica su tutto quanto costituisce la rappresentazione della coscienza, a discapito di altri tipi di esperienzialità. Qualcosa del genere aveva affermato una (come sempre) lucidissima Dorrit Cohn, quando nel 1978 aveva dichiarato che «figural narration can be used for quite different purposes than can the narration of consciousness»; cioè che si può raccontare figuramente senza fondarsi solo sull'attività interiore dei personaggi, sui loro pensieri.³³ E tuttavia ancora nel notevolissimo, recente (2011) volume curato da David Herman, *The Emergence of Mind*,³⁴ nozioni utili come quella di un «continuing consciousness frame» proposta in particolare da Alan Palmer sembrano per l'ennesima volta puntare sul monismo della coscienza. Anche la messa in discussione del paradigma modernista (il cosiddetto «inward turn») realizzata dallo stesso Herman rilegge sì la relazione fra esperienza interna e esperienza esterna sfumandone i confini: ma non incrina il canone di opere e temi, che continua a ruotare intorno all'asse Joyce-Woolf. È certo utile affermare che l'esistenza di una *mente* è un'ipotesi interpretativa messa in atto dal lettore, e non un mero dato testuale; in questo modo, però, è per l'ennesima volta trascurata (o per lo meno sottovalutata) l'esistenza di un lavoro percettivo che solo in parte ha a che fare con l'interiorità del soggetto, dei soggetti finzionali.

33 D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 111.

34 Cfr. *The Emergence of Mind. Representation of Consciousness in Narrative Discourse in English*, a cura di D. Herman, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2011; l'intervento di Herman sul modernismo alle pp. 243-272; quello di Palmer su postmoderno e dintorni alle pp. 273-297.

2.

2.1.

È dunque necessario, credo, compiere una doppia operazione teorica e critica. Da un lato si deve accogliere – per lo meno provvisoriamente – la fertilità euristica della teoria stanzeliana, perché è in grado di interpretare aspetti decisivi della narrativa occidentale tra Otto e Novecento: il fatto che l'impersonalità, l'oggettività del narrare si sia realizzata innanzi tutto con la valorizzazione del racconto "filtrato" attraverso l'*experiencing* (per lo più) individuale, è un dato indiscutibile e costituisce il vero filo rosso della modernità, se non del modernismo. Dall'altro lato, bisogna verificare se alla clamorosa dimenticanza delle narrative del Sud dell'Europa – ma in prospettiva, anche, del Sud del mondo³⁵ –, non si possa porre rimedio, pur continuando a muoversi entro quel quadro interpretativo: e cioè se gli usi dell'indiretto libero, della percezione indiretta libera, realizzati in contesti *differenti* da quelli *mainstream*, non possano essere analizzati per definire una nuova, *più allargata* accezione di «situazione narrativa figurale».

Il banco di prova di questo tentativo sarà il romanzo più importante di Giovanni Verga, *I Malavoglia*. Nell'opera che meglio rappresenta la modernità narrativa italiana di fine Ottocento – ormai da molti letta in relazione di continuità e non di opposizione con il novecentismo romanze-sco³⁶ – è forse possibile cogliere una diversa ma coerente realizzazione del *reflector mode* di Stanzel. E se ciò fosse pienamente argomentabile, ne discenderebbero per lo meno due conseguenze: prenderà forma una nuova ("nuova" per lo meno in prospettiva italiana) maniera di leggere *I Malavoglia*; e sarà aggiornata la teoria critica. In termini cognitivisti, si tratterebbe di definire qualcosa di simile a un *sub-frame* entro il *frame* complessivo della situazione narrativa figurale, quale la comunità scientifica internazionale ha riconosciuto da mezzo secolo e più a questa parte (e gli scrittori e critici avevano praticato e intuito sin dalla metà del XIX secolo).

Per entrare con il piede giusto in questa impresa forse troppo ambiziosa, è il caso di dare la parola a Verga stesso; e quindi di (ri)leggere cosa

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

35 Come dichiara V. Coletti, quello di Verga è «il più grande caso di lingua sperimentale nella storia della nostra narrativa, l'unico equivalente (e precedente) italiano di quella scrittura (di tanto più espressionistica e metaforica) emanata dalla voce di un soggetto multiplo, collettivo, che leggiamo oggi nei capolavori di García Márquez o di Manuel Scorza» (*La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 307-346; p. 324).

36 Su tutta la complessa questione, cfr. R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, che comunque tiene lontano Verga dal *Modernism* strettamente inteso. Propenso a un'operazione del genere è invece P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Le Monnier, Firenze 2010².

scrisse a Felice Cameroni il 27 febbraio 1881, all'indomani della pubblicazione dei *Malavoglia* e della relativa recensione dell'amico milanese, il quale peraltro aveva mosso non poche obiezioni all'oltranzismo "scenico" praticato da Verga:³⁷

Il mio solo merito sta forse nell'aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria. Pel resto, il compenso che ne ho col vedermi incoraggiato da te e dagli intelligenti che pigliano l'arte sul serio, e non come una lettura fatta per passatempo mi consola ampiamente della freddezza con cui i più accoglieranno il mio tentativo. Il punto di partenza per arrivare alla rappresentazione esatta della realtà parmi quello, e non un altro e in questo sapevo d'essere d'accordo con te e tutti quelli che vedono la questione coi nostri occhi. Restava l'arrivarci, e son lieto di sentirmi rispondere sì da te. Sì in parte, ben inteso ché ancora moltissimo abbiamo da fare, specialmente in Italia. Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi per i personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*.³⁸

Affermazioni che per noi sono affatto decisive, poiché mostrano come Verga avesse concepito una «szenische Erzählung», per dirla con Otto Ludwig, ma soprattutto come tale intento mimetico richiedesse la collaborazione cognitiva del lettore (proprio della sua «mente»), invitato a collocarsi dentro la diegesi, a condividerne empaticamente lo spazio-tempo.

Tecnicamente parlando, l'artificio primario di tutta l'operazione verghiana non è tanto il discorso indiretto libero, bensì la *percezione indiretta libera*. Solo in questo modo si riesce a ottenere un racconto, di fatto, *senza*

37 Cfr. la recensione apparsa sulla «Rivista repubblicana» e poi sul «Sole» nel febbraio 1881, che ora si legge in F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974, pp. 99-105. I rimproveri amichevoli sono espliciti: «l'autore avrebbe forse raggiunta maggiore evidenza, non eccedendo nei dialoghi e condensando in qualche pagina i tratti caratteristici di ciascun tipo più rimarchevole, sotto forma di profilo» (103); «persino le maggiori celebrità del romanzo naturalista [...] associano alle descrizioni ed al dialogo gli studi fisiologici sui caratteri principali dei loro romanzi e Verga ne vuol far senza di questo mezzo, in qualsiasi circostanza?» (pp. 103-104).

38 G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 106-107.

narratore, prodotto dalla mera interazione delle esperienze cognitive dei personaggi. L'usitata immagine del "coro di Aci Trezza" – che in sé contiene peraltro un'intuizione sostanzialmente giusta – deve essere riformulata nei termini di un intreccio fra sfere percettive plurali, policentriche, capaci di *fondare* la narrazione, l'atto narrativo dei *Malavoglia*.

Un buon punto di riferimento è offerto dal cap. II, sin dal suo avvio (rr. 1-22):

Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare.

– Un affar d'oro! – vociava Piedipapera, accorrendo colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. – Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perchè delle penne ne ha molte, il vecchio. – Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! – ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del *fariglione*, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perchè egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.

Il figlio della Locca udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perchè era fratello della Locca, si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado.

– Noi siamo parenti, ripeteva. Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perchè siamo parenti.

Piedipapera sghignazzava.

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

L'uso del cosiddetto *imperfetto descrittivo* (o descrittivo-narrativo)³⁹ è il sintomo più chiaro di ciò che in questi casi viene materializzato nell'atto di lettura. La focalizzazione interna (a dirla con Genette) a carico di un'intera comunità percipiente implica subito uno spostamento deittico. Il *si parlava* determina cioè l'emersione di un *foyer* prospettico che – separatosi da quello del narratore autoriale – registra un chiacchiericcio diffuso, e ne fa attivamente parte. Non solo. La sensazione di qualcosa che è "nell'aria", a sua volta, tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una

39 Si preferisce fare uso di questa definizione aspettuale, certo sorpassata (sarebbe in effetti più corretto ragionare in termini di imperfetti ora *progressivi*, ora *continui*, in relazione sempre alla loro potenziale dimensione *narrativa*), soltanto perchè è quella più diffusa nelle grammatiche. In gioco è soprattutto l'opposizione tra questo tipo di imperfetto e quello che restituisce azioni abituali, cioè l'*iterativo*. Il punto è che la critica verghiana ha talvolta ridotto a iterativi gli imperfetti in realtà di altra natura, enfatizzando a mio avviso troppo l'immagine dei *Malavoglia* come romanzo della temporalità ciclica.

storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi “con la mente” siamo in mezzo a loro.

La «non-reflective consciousness» di Banfield – l'impressione di una prossimità – è un'esperienza inconsapevole ed estranea alla verbalizzazione esplicita, di cui però diveniamo coscienti attraverso il linguaggio letterario che la *rappresenta*. Accade davanti a noi lettori. Il testo tematizza questa specie di scarto tra una nebulosa confusa di eventi e una percezione distinta; e lo fa mediante la congiunzione “irrazionale” «e»⁴⁰ («e come la Longa»), che in modo brusco introduce i primi due agenti particolari dell'esperienza *in actu*: la “chiacchierata” Maruzza, oggetto dei pettegolezzi, e le comari che *ora* la osservano passare. Un polo passivo e un polo attivo, pronti peraltro – almeno virtualmente – a scambiarsi le parti.

Definito il quadro percettivo comune e suggerito il primo potenziale “dialogo”, le righe successive introducono soprattutto i discorsi ad alta voce. Sempre sostenuti dagli imperfetti, i personaggi parlano e reciprocamente odono – se del caso in indiretto libero –; vedono e sono visti, comunicando la loro presenza anche col corpo.⁴¹ In breve, narrativamente costoro esistono come individui in quanto sono “sentiti” dal resto del paese – e insieme sentono se stessi – con tutta la gamma delle possibilità materiali di conoscenza.

Il racconto dei *Malavoglia* consiste soprattutto in questa fittissima e mutevole *rete di percezioni simultanee*, che rimpiazza la voce del narratore autoriale. Conosciamo il mondo raccontato nei termini in cui la cognizione dei personaggi ce lo restituisce. Nel passo letto, la parte del leone è costituita dallo sghignazzante e vociante Piedipapera, capace tra l'altro di farsi portatore dell'esistenza di padron Crocifisso – assente fisicamente – di cui sono restituite le impressioni attraverso un discorso diretto o forse indiretto libero.⁴² Come dire: Fortunato Cipolla, padron 'Ntoni e il figlio della Locca colgono i comportamenti (verbali e non) di Piedipapera il quale sa (sente, percepisce) che Campana di legno si lamenta che... Analogamente, l'intervento del figlio della Locca, sia in indiretto libero sia in diretto, è filtrato dalla sensibilità dei presenti, e da quella di Piedipapera

40 Sulla questione cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione dei «Malavoglia»* [1956], in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 293-316: p. 297.

41 Non è esclusa nemmeno la percezione tattile, come vedremo tra poco. Sono persino possibili notazioni olfattive e gustative: sempre nel II cap., cfr. rr. 406-408 (il profumo dei «vermicelli fritti» di don Giammaria che fanno venire l'«acquolina in bocca» a Piedipapera).

42 Contrariamente a quanto affermato da alcuni commentatori, anche «Lo zio Crocifisso strillava» potrebbe appartenere a un indiretto libero: «[Piedipapera diceva che] Lo zio Crocifisso strillava». Più esattamente, anzi: «[I presenti udivano] che Piedipapera diceva che] Lo zio Crocifisso strillava». Sull'uso ambiguo dei segnali di discorso riportato (le lineette), e sulla conseguente «zona fluida», ambigua, che determinano, cfr. F. Cecco, *Introduzione*, in Verga, *I Malavoglia*, cit., p. XV.

in particolare. Nel paragrafo 2.2 dovremo spiegare meglio come Verga rappresenta i contenuti interiori, non visibili (cfr. il «si sentiva gonfiare in petto» del fratello di Menico): è però sin da ora evidente che siamo di fronte a un tipo particolare di percezione, un' *autopercezione*.

Il culmine di questo illusionismo rappresentativo avviene qualche pagina più avanti, quando peraltro la riflettorizzazione sembrerebbe per un attimo vacillare. Intanto, verifichiamo uno dei tanti contrappunti auditivi tra le parti del racconto che si svolgono in simultanea. La sera del sabato precedente il giorno del naufragio della *Providence*, fattosi ormai buio, le comari che chiacchierano animatamente odono sia il dialogo di don Giammaria con zio Crocifisso sia quello di don Silvestro con lo speciale (rr. 305-313):

La Longa si sentiva sullo stomaco il debito delle quarant'onze dei lupini, e cambiò discorso, perchè le orecchie ci sentono anche al buio, e lo zio Crocifisso si udiva discorrere con don Giammaria, mentre passavano per la piazza, lì vicino, tanto che la Zuppidda interruppe i vituperi che stava dicendo di lui per salutarlo.

Don Silvestro rideva come una gallina, e quel modo di ridere faceva montare la mosca al naso allo speciale, il quale per altro di pazienza non ne aveva mai avuta, e la lasciava agli asini e a quelli che non volevano fare la rivoluzione un'altra volta.

Di nuovo, trascuriamo di discutere l'«introspezione» di Maruzza (si noti nondimeno la ripetizione del verbo *sentire* che omologa eventi *interni* ed *esterni*). Decisivo è il fatto che attraverso l'udito vengono connessi fra loro tre momenti e insieme tre luoghi del racconto: il *ballatoio* della casa del nespolo (dialogo tra le comari), il lato della *piazza* in cui si trova la *farmacia* (dialogo don Silvestro-don Franco), e – approssimativamente – il *centro della piazza* in cui transitano chiacchierando don Crocifisso e il prete. Un quarto spazio emergerà in seguito: quello in cui conversano padron 'Ntoni e Fortunato Cipolla. La bravura di Verga consiste nel rendere di fatto riflettorizzate anche forme di commento che in un altro contesto verrebbero considerate autoriali. Basti vedere, qui, l'osservazione intorno alla permalosità dello speciale («il quale per altro di pazienza non ne aveva mai avuta»), che spontaneamente attribuiamo a un giudizio collettivo («*tutti per altro sapevano che...»).

Non solo. Più avanti Verga rende possibile una «visione al buio» (rr. 342-361).

Nel calore della disputa don Giammaria aveva perso il battuto, sul quale avrebbe attraversato la piazza anche ad occhi chiusi, e stava per rompersi il collo, e lasciar scappare, Dio perdoni, una parola grossa.

– Almeno l'accendessero, i loro lumi!

Al giorno d'oggi bisogna badare ai fatti propri, concluse lo zio Crocifisso.

Don Giammaria andava tirandolo per la manica del giubbone per dire corna di questo e di quell'altro, in mezzo alla piazza, all'oscuro; del lumaio che rubava l'olio, di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco «Giufà», che si lasciava menare per il naso. Mastro Cirino, ora che era impiegato del comune, faceva il sagrestano come Giuda, che suonava l'angelus quando non aveva nulla da fare, e il vino per la messa lo comperava di quello che aveva bevuto sulla croce Gesù Crocifisso, ch'era un vero sacrilegio. Campana di legno diceva sempre di sì col capo per abitudine, sebbene non si vedessero in faccia, e don Giammaria, come li passava a rassegna ad uno ad uno diceva: – Costui è un ladro – quello è un birbante – quell'altro è un giacobino. – Lo sentite Piedipapera che sta discorrendo con padron Malavoglia e padron Cipolla?

Tutto procede, tecnicamente, come al solito: tra don Giammaria e lo zio Crocifisso si instaura una specie di campo-controcampo percettivo, peraltro garantito anche dal fatto (ma in questo passo la cosa ha un rilievo secondario) che la voce del prete è udita da altri. Don Giammaria, non trovando più la strada («il battuto», il sentiero che attraversa la piazza), verosimilmente si appoggia al suo interlocutore, e comunque ha con lui un contatto fisico (lo strattona nel corso della conversazione). E ciò spiegherebbe un'inserzione potenzialmente di tipo autoriale, che in questa prospettiva è – forse – da leggere come una riflettorizzazione “tattile”. Mi riferisco a queste parole: «Campana di legno diceva sempre di sì col capo per abitudine, *sebbene non si vedessero in faccia*», dove la concessiva sembra essere il prodotto di una voce onnisciente. Ma forse non lo è, se pensiamo che il movimento di Campana di legno potrebbe essere stato colto da don Giammaria attraverso appunto il corpo. E tra poco vedremo che nel cap. VIII qualcosa del genere avverrà a Mena la quale, dialogando con Alfio, sempre al buio, “sentirà” il proprio rossore – altrimenti invisibile.

Tale procedimento, inteso a enfatizzare la vicinanza anche affettiva dei personaggi, permette dunque di leggere in diverso modo situazioni apparentemente ben codificate. L'inizio del cap. V offre due esempi preziosi. Il primo riguarda la figuralizzazione di ciò che un personaggio “non sa”. Dichiara Stanzel che se in un'opera narrativa è detto che un personaggio «non sapeva che...»,⁴³ a farlo può essere solo un narratore autoriale (che infatti, per contratto, può penetrare in aree della vita interiore estranee alla consapevolezza del personaggio). Ma ad Aci Trezza, in un *milieu* di maldicenti e pettegoli, sono *gli altri* a conoscere ciò che il personaggio ignora. Se appunto leggo l'attacco del cap. V (rr. 1-9) –

43 Cfr. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 266, nota 69.

La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla con Brasi di padron Cipolla per far passare la doglia alla mamma, e il primo che glielo disse, qualche tempo dopo, fu compare Alfio Mosca, dinanzi al rastrello dell'orto, che tornava allora da Aci-Castello col suo carro tirato dall'asino. Mena rispondeva: – Non è vero, non è vero – ma si confondeva, e mentre egli andava spiegando il come e il quando l'aveva sentito dire dalla Vespa, in casa dello zio Crocifisso, tutt'a un tratto si fece rossa rossa.

Anche compare Mosca aveva un'aria stralunata.

– ho la ragionevole certezza che a cogliere l'inconsapevolezza di Mena non sia il “narratore” ma Alfio. Del resto, ad Alfio, che vede il disagio della ragazza, corrisponde la visione di lei che, di lui, percepisce l'«aria stralunata». Da qui in poi, il dialogo procede con i soliti imperfetti che svolgono un ruolo patemico, sottolineando la vicinanza in senso lato fisica dei due. Leggiamo però la conclusione della sequenza e l'inizio di quella subito successiva (rr. 19-35; corsivi miei, tranne l'ultimo):

– E poi, se non è vero, perché vi fate rossa? Ella non lo sapeva, in coscienza, e girava e rigirava il nottolino. Quel cristiano lo conosceva soltanto di vista, e non sapeva altro. Alfio le andava snocciolando la litania di tutte le ricchezze di Brasi Cipolla, il quale, dopo compare Naso il beccaio, passava pel più grosso partito del paese, e le ragazze se lo mangiavano cogli occhi. La Mena stava ad ascoltare con tanto d'occhi anche lei, e all'improvviso lo *piantò* con un bel saluto, e se ne *entrò* nell'orto. Alfio, tutto infuriato, *corse* a lagnarsi colla Vespa che gli dava a bere di tali bugie, per farlo litigare colla gente.

– A me l'ha detto lo zio Crocifisso; *rispose* la Vespa. Io non ne dico bugie!

– Bugie! bugie! *borbottò* lo zio Crocifisso. Io non voglio dannarmi l'anima per coloro! L'ho sentito dire con queste orecchie. Ho sentito pure che la *Provvidenza* è dotale, e che sulla casa c'è il censo di cinque tari all'anno.

Tutto passa attraverso l'imperfetto (anche nei casi in cui avrebbe potuto figurare un passato remoto: si provi a cambiare «andava snocciolando» con «snocciolò»), fino al momento in cui la Mena si inalbera e quindi si allontana. Seguono azioni rese con l'aoristo. Il fatto che l'imperfetto connoti prossimità anche seduttiva è ribadito dalla risposta della Vespa a zio Crocifisso, che suona così (rr. 35-39; corsivo mio):

– Si vedrà! si vedrà! un giorno o l'altro si vedrà se ne dite o non ne dite delle bugie, – *seguitava* la Vespa, dondolandosi appoggiata allo stipite, colle mani dietro la schiena, e intanto lo guardava cogli occhi ladri. – Voi altri uomini siete tutti di una pasta, e non c'è da fidarsi.

Al passato remoto riferito a lui, corrisponde l'imperfetto di lei (anche qui, teniamo conto che le due forme in teoria sono intercambiabili: imper-

fetto per lui e passato remoto per lei...). E ciò segnala l'atteggiamento desiderante e "ladro" della Vespa, di contro al secco affabulare di Campana di legno.

Questi spostamenti di focus prospettico – a volte poco evidenti – svolgono un ruolo decisivo; e ciò è argomentabile in molti modi. Ne illustro per brevità solo due. Il primo è l'utilizzazione frequentissima di quelli che Banfield definisce «evaluative adjectives»,⁴⁴ aggettivi espressivi: tipicamente nei *Malavoglia*, «poveretto» e «poveraccio». La loro funzione è nota ai linguisti: ed è quella di figuralizzare la deissi tendendo a enfatizzare il punto di vista del "parlante". Tuttavia in un testo come *I Malavoglia* non c'è un vero *speaker* (un enunciatore narrativo tradizionale) ma – diciamo – una serie di *sé* (il *self* di Banfield): la loro implicita "soggettività" si manifesta, incastonandosi nel testo, quasi in automatico, tutte le volte che vengono utilizzati gli alterati in questione. Banalizzando il pensiero di Banfield, potremmo parlare di soggetti *cancellati* che lasciano le proprie tracce in effetti di linguaggio.

La situazione tipica è la seguente (cap. IV, rr. 316-322; corsivo mio):

La cugina Anna, *poveretta*, aveva lasciato la sua tela e le sue ragazze per venire a dare una mano a comare Maruzza, la quale era come se fosse malata, e se l'avessero lasciata sola non avrebbe pensato più ad accendere il fuoco, e a mettere la pentola, che sarebbero tutti morti di fame. «I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l'acqua l'un l'altro». Intanto quei ragazzi avevano le labbra pallide dalla fame.

È palmare che da «poveretta» in poi la deissi, la prospettiva anche valoriale, è quella della cugina Anna, attraverso le cui percezioni e sentimenti la storia si manifesta. È lei che sente il bisogno di aiuto di *quella* famiglia, di «quei ragazzi». Le eccezioni a questa sorta di regola (cambio di prospettiva in relazione all'epiteto patemico) sono pochissime.⁴⁵ Anche perché su una simile strada sono possibili anche casi estremi. Uno è il seguente, tratto dal cap. III (rr. 65-71), in relazione a una figura per cui nessun lettore – suppongo – prova simpatia:

La Santuzza, all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa, tirandosi dietro gli aventori. Lo zio Santoro, *poveretto*, era cieco, e non faceva peccato se non andava a messa; così non perdevano tempo all'osteria, e dall'uscio poteva tener d'occhio il

44 Cfr. Banfield, *Unspeakeable Sentences*, cit., p. 55 e *passim*.

45 Come spesso accade (cfr. *infra*, § 3), un'eccezione è fornita da un passo riguardante Maruzza. Nel cap. I, rr. 197-200, quando leggiamo «per compassione della Longa, la quale, poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini», il punto di vista è quello di Bastianazzo o di padron 'Ntoni (ed è peraltro evidente l'empatia di entrambi nei confronti della donna).

banco, sebbene non ci vedesse, chè gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare, quando venivano a bere un bicchiere.

Come talvolta succede,⁴⁶ personaggi – diciamo – non positivi si esprimono in monologhi narrati (discorsi indiretti liberi al limite del soliloquio) per motivare le proprie posizioni in qualche caso non del tutto giustificabili. Qui, il punto di vista di zio Santoro, la sua autopercezione, è chiaramente appaiata alla visione della figlia in una specie di seconda persona plurale (cfr. *perdevano* al posto dell'eventuale "diretto" *perdiamo*).

Assai più inquietante è l'episodio dell'"unzione" subita dalla Longa, che nel cap. XI figura in una specie di racconto intradiegetico, su cui – in § 3 – dovrò dire qualcos'altro (rr. 317-326; corsivo mio):

La Longa una volta, mentre tornava da Aci Castello, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su quelle quattro pietre lisce messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, *poveraccio*, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria che sembrava olio. Insomma ci cascò anche lei; prese il colera e tornò a casa.

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

Ovviamente, un untore *non* è degno di compassione. Ma se pensiamo di essere di fronte, almeno fino a «Insomma», a un racconto originariamente in prima persona (fatto cioè direttamente da Maruzza), allora il sé narrato di questo supposto narratore omodiegetico per un attimo può avere compatito come *poveraccio* il viandante che condivideva il suo stesso destino di spossatezza.

Non è invece il caso di verificare mediante esempi commentati la forma con deittico di lontananza «quei poveretti» (e simili), che spesso si riferisce ai Malavoglia come a un gruppo indistinto e implica il filtro percettivo – ma è un fatto ben noto – della comunità che per lo più li compiangere (pur con tutte le sfumature ostili del caso).⁴⁷ Sarà semmai da segnalare – ma soprattutto da verificare anche quantitativamente – l'azione di ciò che i narratologi di lingua inglese chiamano «principio dello zio Charles» e

46 Cfr. *supra*, all'altezza della nota 21, la citazione dal cap. VI, relativa a zio Crocifisso. E cfr. l'inizio del cap. IV, sotto commentato.

47 Tipico un passo dal cap. III, rr. 171-172: «La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio» (effetto empatico). Cfr. inoltre (cap. VI, rispettivamente rr. 359-361 e 456-457): «Quei poveracci rimasero ad aspettare seduti sul muricciolo, e senza aver coraggio di guardarsi in faccia; ma gettavano occhiate lunghe sulla strada d'onde s'aspettava Piedipapera» (intonazione neutra); «Quei poveri ignoranti, immobili sulle loro scranne, si guardavano fra di loro, e don Silvestro intanto rideva sotto il naso» (percezione irridente-ostile).

che corrisponde a quanto Stanzel definisce *Ansteckung* ('contagio'), vale a dire l'utilizzazione di singole parole o sintagmi apparentemente anomali ma coerenti con la messa a fuoco dominante nel contesto.⁴⁸ Ad esempio, se ci chiediamo perché 'Ntoni alla fine del cap. XIII, rr. 790-797 viene nominato con nome e «cognome» (in realtà nomignolo):

Don Michele si spolverò la montura, andò a raccattare la sciabola che aveva persa, e se ne uscì borbottando fra i denti, senz'altro, per amor dei galloni. – Ma 'Ntoni Malavoglia, il quale mandava un fiume di sangue dal naso, vedendolo sgattaiolare, non lo potevano tenere dal gridargli dietro un mare d'improperi dalla porta dell'osteria, mostrandogli il pugno, e asciugandosi colla manica il sangue che gli colava dal naso; e gli prometteva che voleva dargli il resto quando l'incontrava.

la risposta migliore è che sia lo stesso 'Ntoni a *definirsi* così. È sufficiente immaginare, rivolto a don Michele, un discorso diretto sotteso del tipo: «Io, 'Ntoni Malavoglia, ti prometto/ti giuro che...».

2.2.

La riflettorizzazione dei Malavoglia, naturalmente, può realizzarsi in una maniera più canonica, secondo le modalità del modernismo – diciamo – *mainstream*. Sono cioè possibili episodi anche di una certa lunghezza (fino alle due-tre pagine) in cui uniformemente agisce il punto di vista di un solo *reflector-character*, attraverso il quale è enunciato l'intero racconto. E non è forse per un caso che i più impegnativi (e più lunghi) episodi di questo genere riguardino i due principali personaggi maschili, i due 'Ntoni. Al nonno è riservata la sequenza del processo verso la fine del cap. XIV (rr. 531-595), che contiene uno dei massimi virtuosismi del romanzo: il resoconto soggettivizzato, attraverso l'indiretto libero, di un discorso diretto («Questa era buona! questa che diceva l'avvocato valeva da sola cinquanta lire: diceva che poichè volevano metterlo colle spalle al muro»; rr. 559-561), il cui soggetto percipiente è responsabile anche delle didascalie. Cioè quando alle rr. 565-566 leggiamo:

– Chi dice che gliel'ha data 'Ntoni Malavoglia? predicava l'avvocato.

la parentetica «predicava l'avvocato» è «detta» da Padron 'Ntoni: è (ri)prodotta dalla sua esperienza di soggetto che si sente pienamente coinvolto nell'arringa.

48 Denominato appunto «Uncle Charles Principle» (da un passo della seconda parte di *Portrait of the Artist as a Young Man*, dove il movimento di un personaggio pomposo, appunto lo zio Charles, è restituito con un predicato verbale pomposo: «repaired»), tale *contaminazione* figurale è descritta da Stanzel in *A Theory of Narrative*, cit., pp. 192-193.



L'altra sequenza è la conclusione del romanzo – va da sé. Impossibile qui analizzarla nel dettaglio. Verga è d'altronde di una coerenza praticamente perfetta: a parte i raccordi "singolativi" al passato remoto (comunque indispensabili: ne parleremo tra poco), il narratore si prende cura di riflettorizzare tutti gli eventi nella prospettiva del solo 'Ntoni, utilizzando le tecniche che conosciamo, a partire dalla percezione indiretta libera («quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli uscì erano chiusi», rr. 656-658: con un «che» polivalente che consolida il passaggio alla percezione interna). A essa si affiancano, oltre all'indiretto libero, sia il cosiddetto «monologo citato» (parole pensate: «Fra poco lo zio Santoro», r. 683) sia il discorso diretto in forma di soliloquio (le ultime tre righe). Il problema è dato dal fatto che 'Ntoni è solo (non è percepito da nessuno), e che alcuni enunciati possono essere letti come un'"introspezione" dei suoi pensieri da parte di un narratore autoriale. Il passo più incriminato è il seguente (rr. 667-670):

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Daniele Giglioli arriva addirittura a costruire una parte decisiva della sua (peraltro splendida) lettura dei *Malavoglia* sulla natura di «commento extradiegetico» di queste parole.⁴⁹ Il percorso critico a cui sia testo sia contesto invece ci spingono dipende dall'anomalia deittica di «adesso che sapeva», in grado di definire il tipico *now in the past* su cui secondo Banfield si costruisce la *rappresentazione* dei discorsi pronunciati e del pensiero. 'Ntoni si ripete (pensa) le parole che aveva detto poco prima («ma ora che so ogni cosa devo andarmene»; rr. 651-652). *Non c'è* un narratore che ci mostri i pensieri di 'Ntoni; ma *c'è* un mondo diegetico che *prende forma* nei limiti di quanto il personaggio ne sa e pensa. E anche l'espressione psiconarrativa (e perciò spostata verso l'autorialità) «come non gli bastasse il cuore» finisce per apparire una specie di monologo narrato (poniamo, in forma diretta: «non ce la faccio ad andarmene») e non un intervento di tipo onnisciente.

Il problema non va sottovalutato, in ogni caso, perché non sono pochi i passi dei *Malavoglia* in cui l'effetto introspeztivo è molto forte. E lo stesso Verga appare leggermente a disagio, in qualche caso. Alla fine del cap. II (rr. 473-482), per esempio, il notissimo passo lirico-«descrittivo» in cui Mena vede il paesaggio, e mescola progressivamente il proprio pensiero alla percezione inconsapevole delle cose, viene chiuso da una didascalia brusca ed esplicita – in qualche modo "manzoniana" – «così pensava Mena».

49 D. Giglioli, *I Malavoglia (1881)*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Pendragon, Bologna 1999, pp. 15-43: pp. 20-21.

Ciò nondimeno, le parentetiche di questo tipo incidono solo minimamente sulla dominante enunciativa del romanzo. Le modalità che lo caratterizzano devono indurci a interpretare il testo in una prospettiva *ribaltata* rispetto a quanto facciamo in presenza di un testo autoriale o, a maggior ragione, narrato in prima persona. I modi più tradizionali di raccontare tratteggiano un percorso dall'esterno all'interno; il *reflector mode* chiede invece una cognizione della storia che va dalla persona al mondo (*from inside* e non *from without*).⁵⁰ La realtà finzionale si manifesta perché un personaggio la *pensa e/o percepisce*, e non perché una voce eterodiegetica la stia *narrando* o *descrivendo*. In parole povere, anche le riflessioni e i sentimenti relegati nella sfera della coscienza fanno parte della realtà: perché è con essa che interagiscono. Il pensiero in tanto si manifesta in quanto ha un aggancio alle cose.

Abbiamo accennato a un *Leitmotiv* emozionale dei *Malavoglia* quale il rossore di Mena: se nel cap. V, come abbiamo osservato, Alfio garantirà della sua manifestazione (vedendo Mena arrossire), nel cap. VIII succede qualcosa di apparentemente “onnisciente”, proprio nel corso del dialogo al buio con Alfio (rr. 35-40; corsivi miei).

– Se ve ne andate alla Bicocca chi sa quando ci vedremo più! disse infine Mena che le mancava la voce.

– O perchè? Ve ne andate anche voi?

La poveretta stette un pezzetto senza rispondere *sebbene fosse buio e nessuno potesse vederla in viso*.

In un contesto autoriale, le due concessive coordinate suggerirebbero una focalizzazione-zero; ma qui, in mezzo a una riflettorizzazione evidente a carico di Mena (in senso anche fisico: «che le mancava la voce»), oltre tutto ribadita dal solito, empatico «poveretta», dobbiamo fare un'altra scelta. Cioè, dobbiamo attivare un *frame* legato al pensiero di Mena (“non può vedermi, ma...”) a sua volta legato alla sensazione di rossore (“si sentiva arrossire”). E la cosa ha un rilievo tanto maggiore perché inizialmente nel cosiddetto manoscritto A (l'ultima stesura del romanzo prima della stampa) Verga aveva proposto un pensiero messo in relazione a una sensazione non visiva ma *auditiva*, nondimeno restituita mediante un pensiero (un “timore”). E infatti si leggeva:

50 Fludernik, *The Fictions of Language*, cit., pp. 324-332, in effetti mostra come la classica opposizione di voce e punto di vista (o focalizzazione) sia suscettibile di produrre vari tipi di dualismo (tipicamente: voce e punto di vista del narratore/voce e punto di vista del personaggio). Da questa *impasse* si esce se si immagina (con Stanzel e, in parte, Banfield) che le tecniche di riflettorizzazione, a partire dall'indiretto libero, possano «establish a notional subjectivity (a SELF) [...] evoking a character's “voice”» (p. 325). È quanto si realizza, appunto, nella situazione narrativa figurale che, incardinandosi nella deissi spazio-temporale del soggetto *experiencing*, ad esso subordina ogni altro fattore in gioco – in particolare l'azione stessa del narratore.



La poveretta non poteva rispondere perchè temeva che si sentisse come le batteva il cuore.⁵¹

A mio parere – magari radicalizzando un po' il rilievo – è assai probabile che alcuni passi riguardanti zio Crocifisso siano tra quelli che escono maggiormente modificati da una lettura riflettorizzata del romanzo. Mi riferisco in particolare all'inizio del cap. IV, ma sono diversi i luoghi (per esempio nel cap. VI, come abbiamo in parte visto *supra*, § 1) in cui le “ragioni” di Campana di legno prendono una forma ibrida, e l'indiretto libero – di pensieri e parole pronunciate – si confronta con qualcosa di descrittivo: e dunque con qualcosa – quasi – di *autoriale*. L'attacco giustappunto del cap. IV, rr. 1-39, viene definito da Luperini «l'unico ritratto di un personaggio che si trova nel romanzo»:⁵²

Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di «buone parole e mele fradicie», per questo lo chiamavano Campana di legno, perchè non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e' diceva che «alla credenza ci si pensa». Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, e se qualcheduno andava a chiedergli dodici tarì glieli prestava subito, col pegno, perchè «chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno» a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e colle colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perchè «coll'interesse non c'è amicizia». Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come san Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un roto di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, chè era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio. Insomma era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servizio al prossimo, e senza essere uomo di mare aveva barche, e attrezzi, e ogni cosa, per quelli che non ne avevano, e li prestava, contentandosi di prendere un terzo della pesca, più la parte della barca, che contava come un uomo della ciurma, e quella degli attrezzi, se volevano prestati anche gli attrezzi, e finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

51 Cfr. l'edizione critica dei *Malavoglia* cit., p. 124.

52 Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, p. 60.

– e quando gli dicevano perchè non ci andasse lui a rischiare la pelle come tutti gli altri, che si pappava il meglio della pesca senza pericolo, rispondeva: – Bravo! e se in mare mi capita una disgrazia, Dio liberi, che ci lascio le ossa, chi me li fa gli affari miei? – Egli badava agli affari suoi, ed avrebbe prestato anche la camicia; ma poi voleva esser pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perchè era sordo, e per di più era scarso di cervello, e non sapeva dir altro che «Quel che è di patto non è d'inganno», oppure «Al giorno che promise si conosce il buon pagatore».

Paolo
Giovannetti

L'interpretazione forse più economica è quella che legge le prime righe secondo uno schema di autopercezione, in senso lato monologante: Campana di legno *si rappresenta* così. Certo, nel momento in cui lo “vediamo” in piazza, entra in gioco uno sguardo di altra natura, che dalla critica è solitamente riferito al coro del paese. Nulla in contrario ad accettare una simile versione dei fatti: la cosa importante è che sia reso esplicito il *dinamismo conflittuale* (decisivo anche dal punto di vista di una caratterizzazione sociale e ideologica dei *Malavoglia*) attraverso il quale cresce il racconto. L'oscillazione, in certi punti vertiginosa, tra un tipo di valutazione e il suo opposto (quasi illusionistica nel passo intorno alle *bilancie*, dove una prospettiva e l'altra si confrontano nel giro di poche parole: e c'è il rischio di non distinguerle) determina un vero e proprio agone valoriale, lontano, a me sembra, da un autentico descrittivismo. Certo, la natura degli imperfetti in questi casi tende a rivelare anche sfumature *iterative*, caratterizzanti comportamenti e pensieri abituali. In questo modo, non c'è dubbio che la riflettorizzazione si indebolisce (tale è l'opinione di Fludernik,⁵³ che anzi pensa a una semplice autorialità). Non siamo all'interno di una scena; bensì in presenza d'una mescolanza di descrizione (ritratto), sommario e monologo “conflittuale”. Vero nondimeno è che il contesto sposta il *frame* verso quest'ultima interpretazione; e infatti le righe subito successive (40-44) ci restituiscono un *now* (e un *self*) *in the past*:

Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, a motivo di quei lupini che se l'era mangiati il diavolo; e gli toccava anche recitare il *deprofundis* per l'anima di Bastianazzo, quando si facevano le esequie, insieme cogli altri confratelli della Buona Morte, colla testa nel sacco.

3.

L'esperimento interpretativo che si sta qui conducendo, per risultare convincente, richiede del resto un massimo di onestà intellettuale, e quindi

53 Cfr. Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, cit., pp. 203-204, che ribatte sull'idea che un vero *reflector mode* è impossibile in presenza di «*habitual thoughts and opinions*» (p. 203).

il confronto con le parti dei *Malavoglia* che maggiormente *contraddicono* l'ipotesi proposta.

Tutto sommato, vanno ridimensionate due questioni che costituiscono falsi problemi (ma su cui, certo, in futuro bisognerà condurre ulteriori approfondimenti). La prima riguarda i predicati verbali *singolativi* che convivono spesso con i caratteristici imperfetti della percezione (e della coscienza). A parte casi estremi (lo vedremo commentando il secondo naufragio della Provvidenza), si osserva l'azione di una peraltro indispensabile⁵⁴ istanza progressiva, l'ancoraggio a un tempo *esterno* (esterno alla sfera dei personaggi), che ovviamente è il principale modo per determinare una *timeline* riconoscibile.⁵⁵ Il passato remoto, il benvenistiano *aoristo*, garantisce la necessaria impalcatura, lo scheletro temporale alla condizione di "simultaneità" entro cui galleggia la percezione figuralizzata. Del resto, come abbiamo visto, nelle parentetiche Verga è talvolta indotto, "per attrazione", a far regredire certi potenziali perfetti al rango di imperfetti descrittivi.⁵⁶ Ma tra poco si dovrà tornare sul tema.

Anche la seconda questione, certo meno fondativa, può essere risolta mediante una normalizzazione che ne riduca le ricadute autoriali, fin quasi a farle sparire. Mi riferisco cioè agli inserimenti di *presenti gnomici*, che sono dalla teoria solitamente attribuiti a narratori onniscienti: i quali, in questo modo, *commenterebbero* gli eventi. Alla quarta riga del romanzo già troviamo un «come dev'essere» e alla sessantatreesima si dichiara che i «pezzi grossi del paese [...] son quelli che possono aiutarci». Non solo: com'è noto, sono possibili generalizzazioni descrittivo-gnomiche piuttosto lunghe, che anche lessicalmente sembrano avere la fisionomia del discorso autoriale. Questa (dal capitolo VII, rr. 129-139) è una delle più note:

Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e

54 Secondo quel «fatto tipico delle lingue romanze» per il quale «la funzione "propulsiva" – relativa all'avanzamento della trama – è prevalentemente affidata [...] alla sequenza dei Passati perfettivi (in massima parte Passati Semplici, trattandosi di uso scritto)» (P.M. Bertinetto, *Deittici riorientati e restrizioni sui Tempi verbali* [1991], in Id., *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 119-120).

55 Si veda, nel cap. IV, come è ritmizzata la sequenza della discussione collettiva durante «u' visitu» per la morte di Bastianazzo – tra le rr. 76 e 265. Si contano otto interventi all'aoristo, con una ricorrenza del fenomeno in media ogni trenta righe (ma con dilatazioni a circa cinquanta e restringimenti a dieci scarse).

56 Che gli "aoristi" fungano innanzi tutto da supporto ai tempi della simultaneità è forse argomentato dall'*ora nel passato* reso nei *Malavoglia* anche con il passato remoto: cfr. ad esempio, nel cap. VII, r. 232: «In questo momento si udì il fischio della macchina» (cfr. anche la citazione, più avanti, dal cap. X). Sulla spinosissima questione, cioè sulla presunta impossibilità di questa forma, e più esattamente sulla sua capacità o meno di determinare un *vero* spostamento deittico, cfr. Banfield, *Unspeakeable Sentences*, cit., pp. 51-52; Fludernik, *The Fictions of Language*, cit., pp. 50-51 e 69, nota 43; Bertinetto, *Deittici riorientati*, cit.

i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte.

Dove, da «Così tornano» in poi un tale “lirismo” commentativo⁵⁷ (nell'accezione dei *tempi commentativi* di Weinrich) fa dire a Luperini che qui si manifesta il «malinconico sguardo dell'autore».⁵⁸ Ciò nondimeno, non è difficile immaginare il passo come un indiretto libero *al presente* («[Padron 'Ntoni pensa(va)/dice(va) che] Così tornano»)⁵⁹. Ma soprattutto – si tratta di un'ipotesi che precisa la prima –, in questi casi, che comprendono anche i due precedenti, la valutazione morale, tipizzante, ricorda d'avvicino la condizione enunciativa dei *proverbi*. Che per definizione sono un genere discorsivo in cui è obbligatorio *l'uso del presente indicativo*. È insomma come se le frasi di questo tipo non fossero altro che prolungamenti dei proverbi esibiti in particolare dal nonno: in tal modo rientrando nella sfera di ciò che padron 'Ntoni *potrebbe* dire o pensare.

Molto più complicato è allineare alla dimensione riflettorizzata le parti più – diciamo – “avventurose” del romanzo, quelle in cui la percezione collettiva o individuale è spiazzata dall'addensarsi di fatti esterni, di *accadimenti* puntuali, di *azioni* in senso forte. In questi casi, lo sfondo storico, la ritmica degli eventi tende a fare premio sullo scambio di sguardi e sensazioni. Non senza, però, qualche curioso fenomeno; come per esempio avviene in un passo del secondo naufragio della *Provvidenza*, nel cap. X (rr. 233-256):

In questo momento s'udì uno schianto: la *Provvidenza*, che prima si era curvata su di un fianco, si rilevò come una molla, e per poco non sbalzò tutti in mare; l'antenna insieme alla vela cadde sulla barca, rotta come un filo di paglia. Allora si udì una voce che gridava: – Ahi! come di uno che stesse per morire.

– Chi è? chi è che grida? domandava 'Ntoni aiutandosi coi denti e col coltello a tagliare le rilinghe della vela, la quale era caduta coll'antenna sulla barca e copriva ogni cosa. Ad un tratto un colpo di vento la strappò netta e se la portò via sibilando. Allora i due fratelli poterono sbrogliare del tutto il troncone dell'antenna e buttarlo in mare. La barca si raddriz-

57 Reso peraltro ancora più sensibile dalla notazione «come fanno i marinai» la cui “autorialità” è indubbia, anche se potrebbe interpretare il punto di vista di chi, nel paese, non è marinaio.

58 Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, cit., p. 112.

59 Cfr. le peraltro non numerose indicazioni intorno al discorso indiretto libero al presente – in un contesto di preteriti – fatte da Fludernik, *The Fictions of Language*, cit., pp. 195-196.



zò, ma padron 'Ntoni non si raddrizzò, lui, e non rispondeva più a 'Ntoni che lo chiamava. Ora, quando il mare e il vento gridano insieme, non c'è cosa che faccia più paura del non udirsi rispondere alla voce che chiama. – Nonno, nonno! gridava anche Alessi, e al non udire più nulla, i capelli si rizzarono in capo, come fossero vivi, ai due fratelli. La notte era così nera che non si vedeva da un capo all'altro della *Provvidenza*, tanto che Alessi non piangeva più dal terrore. Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta. 'Ntoni finalmente lo trovò tastoni e gli parve che fosse morto, perchè non fiatava e non si moveva affatto. La stanga del timone urtava di qua e di là, mentre la barca saltava in aria e si inabissava.

– Ah! san Francesco di Paola. Ah! san Francesco benedetto! strillavano i due ragazzi, ora che non sapevano più che fare.

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

Sembra prevalere un narratore tradizionale, appunto. Almeno un enunciato («Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta») compare *prima* che sia proposto il riferimento sensoriale in grado di giustificare la percezione *al buio*, da parte di 'Ntoni e Alessi, di padron 'Ntoni svenuto. Ma se tale frase venisse posposta a quella che nel testo la segue; cioè se leggessimo:

* 'Ntoni finalmente lo trovò tastoni e gli parve che fosse morto, perchè non fiatava e non si moveva affatto.

Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta.

ritroveremmo una figuralizzazione coerente. Indubbio è inoltre che l'autore reale si è impegnato a rendere il più possibile impersonale il tutto: è sintomatico il sintagma “ora nel passato”, iniziale, «In questo momento s'udì». Resta il fatto che una sequenza d'azione si presta poco alla percezione collettiva riflettorizzata, perché la regia esterna – dovendo definire una cronologia scandita – ostacola il riassorbimento soggettivo degli eventi, il loro inserimento in un reticolo di esperienze simultanee.

Allo stesso modo, un'impressione di onniscienza discende dalle sequenze in cui si colgono effetti “di montaggio” *analettici*, che suggeriscono l'azione di un demiurgo narratoriale: tipicamente, all'inizio del romanzo (ne parleremo oltre); nel cap. XIV, quando le azioni criminose di 'Ntoni sono intrecciate ai movimenti di don Michele che cerca di avvertire i famigliari del giovane (si veda una giuntura esposta alla r. 238); nel cap. XV, quando la morte di padron 'Ntoni è raccontata in modo retrospettivo (rr. 552-571), e quando addirittura c'è posto per un brevissimo sommario (un'analessi interna ripetitiva: «Come aveva detto Alfio Mosca, Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata, e aveva riscattato la casa del nespolo», rr. 515-516).

In qualche caso (come in parte abbiano appena osservato) Verga avrebbe potuto facilmente evitare certe forme di intervento onnisciente. La

variantistica dell'opera testimonia d'altronde di permutazioni riflettorizzanti realizzate *in extremis*.⁶⁰ Sopravvivono comunque interventi autoriali leggermente melodrammatici, retaggio – si direbbe – della cultura romantica dell'autore. Notevole quanto accade verso la fine del cap. III (rr. 185-189) allorché è raccontato come viene comunicata alla Longa la morte del marito.

La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li [i compaesani presenti] guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela. Finalmente il più duro o il più compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa.

Paolo
Giovannetti

Ovvio: solo un narratore può dire e anzi valutare: «il più duro o il più compassionevole». Così come solo un autore-narratore può dichiarare, davanti alla malattia di Maruzza (cap. XI, rr. 342-344):

In quel tempo non andavano intorno nè medico nè speciale dopo il tramonto; e le vicine stesse si sprangavano gli usci, per la paura del colera.

Non è però un caso, credo, che queste due ultime anomalie abbiano a che fare con la Longa: un personaggio in presenza del quale la riflettorizzazione tende a volte a vacillare. Ma in un modo quasi sempre molto peculiare, e quindi sintomatico. Il dato più evidente è la ricorrenza di ben quattro *prolessi* che la coinvolgono: 1. nel cap. I, rr. 119-120; 2. nel cap. VII, rr. 20-23 e 27-29; 3. nel cap. XI, rr. 293-297; 4. nel cap. XI, rr. 374-377. Notevole è anche che in gioco ci siano sempre i tre figli maschi: nel primo e terzo caso 'Ntoni, nel secondo Luca e nell'ultimo Alessi. Vediamo la prima occorrenza nel suo contesto (rr. 111-120; ultimi corsivi miei):

– Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – Lì preso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera *la Zuppidda* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal

60 Quella sicuramente più istruttiva riguarda la conclusione del cap. I, rr. 284-285. Maruzza vede partire la Providenza e ode Bastianazzo ripeterle le parole di Menico che lei precedentemente non aveva afferrato. La parentetica finale nel manoscritto A recitava: «aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola». Il passo, in questa forma, si presta a un'interpretazione non prospettivizzata, onnisciente. Verga – con ogni evidenza – se ne rese conto; e nei *Malavoglia* infatti leggiamo (corsivo mio): «e questa fu l'ultima sua parola *che si udì*». Dove appunto è ribadita una percezione interna. Più grossolano, ma istruttivo circa le incertezze di Verga, è il «non so d'onde» che si leggeva nel manoscritto A in corrispondenza dell'attuale r. 477 del cap. II, dove il pensiero di Mena intorno a «qualche carro che [...] andava pel mondo» era in origine espresso con un autoriale «veniva non so d'onde, e non si sapeva dove andasse». Cfr. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., rispettivamente pp. 17 e 37.

muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarsi i vermi. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finchè il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e *molto tempo dopo*, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.

Passo difficilissimo da analizzare, perché è chiaro – come costantemente accade nei *Malavoglia* – che percezione empatica e percezione malevola convivono. È lecito addirittura ipotizzare che anche il pettegolezzo della Zuppidda sia filtrato attraverso la sensibilità materna (alla sua prospettiva forse corrisponde il «Certo è»); e la prolessi potrebbe dunque essere il prodotto della *coscienza* di Maruzza, improvvisamente collocatasi in un tempo ulteriore. Siamo dunque di fronte alla “vita” cognitiva di un personaggio che è in grado di svolgersi, eccezionalmente, *in due tempi diversi*, il secondo dei quali non “naturale”?

Lasciando da parte la citazione per esteso di quanto accade nel cap. VII, che comunque non contraddice ciò che abbiamo appena detto pur se in un quadro di maggior convenzionalità tardo-romantica («quando giunse più tardi la notizia che era morto, alla Longa le rimase quella spina»; «E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché non le chiusero gli occhi»); e trascurando anche la quarta occorrenza, in cui la Longa non è focalizzante ma focalizzata («Alessi non se la levò più davanti agli occhi [...] nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui»); è la terza prolessi a suggerire le prospettive più interessanti. Eccola, dunque (rr. 287-297; corsivi miei):

'Ntoni, da quel giorno innanzi, non parlò più di diventar ricco, e rinunciò alla partenza, chè la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po' triste, seduto sulla soglia dell'uscio; e la povera donna era davvero così pallida, stanca, e disfatta, quel momento in cui non aveva nulla da fare, e si metteva a sedere anche lei, colle mani in mano, e il dorso diggià curvo come quello del suocero, che stringeva il cuore. *Ma non sapeva che doveva partire anche lei* quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno e ora l'altro.

Dapprima abbiamo un campo-controcampo caratteristico del romanzo: la mamma cova con gli occhi 'Ntoni e lui coglie il di lei disfacimento. Da «Ma» in poi, c'è la prolessi con il già visto rinforzo onnisciente del «non sapeva». L'inerzia del *frame* riflettorizzante, qui, può spingerci a considerare l'anticipazione dei fatti come una sorta di riflessione ex post; anche perché è indubitabile che da «e doveva» sino alla fine il *monologo narrato* si situa

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

in una temporalità sincronizzata al corso “naturale” della storia (si tratterebbe dello stato d’animo di Maruzza al momento dello scambio di sguardi con ’Ntoni). L’interpretazione dunque più interessante è che in questi casi la prolessi riguarda lo stato di coscienza di una donna morta, di una sensibilità percipiente e pensante installata in una postazione temporale *acronica*. Qualcosa insomma di proustiano, anche se motivato dai valori popolari della religione cattolica e di un arcaico – meridionale, mediterraneo – culto dei morti. È sufficiente ricordare che cosa dirà Mena a ’Ntoni nello stesso capitolo alle rr. 522-529, al momento della sua partenza:

Mena gli corse dietro colle braccia aperte singhiozzando ad alta voce, quasi fuori di sè, e dicendogli: – Ora che dirà la mamma? ora che dirà la mamma? – Come se la mamma avesse potuto vedere e parlare. Ma ripeteva quello che le era rimasto più fitto nella mente, quando ’Ntoni aveva detto un’altra volta di volere andarsene, e aveva vista la mamma piangere ogni notte, che all’indomani trovava il lenzuolo tutto fradicio, nel rifare il letto.

Di modo che, sul piano di un’impassibile analisi narratologica,⁶¹ di fronte a queste “prolessi” potremmo anche parlare di *parallessi*, vale a dire di un’infrazione al tipo di focalizzazione coerente con il testo nella sua fisionomia complessiva: data una situazione narrativa figurale, un personaggio riflettore che “vede” il mondo *dopo la propria morte* non rispetta quel tipo di “naturalizzazione” primaria cui il *frame* dominante ci vincola.⁶² Del resto, come abbiamo suggerito sopra (§ 2.2), il racconto dell’ammalarsi di Maruzza – racconto *inattendibile* di un’unzione subita – ha le caratteristiche dell’intradiegesi: più esattamente è la percezione di un racconto, qualcosa che viene rivissuto da parte della famiglia e forse anche da parte della comunità del paese.⁶³

Ma su qualcosa di intradiegetico (e su un’analessi) comincia il romanzo. E non è chi non veda che l’ostacolo maggiore a cogliere nei *Malavoglia* un racconto figuralizzato risiede proprio nel suo *apparire parlato* e non *rappresentato*, nella patina di oralità popolare che all’inizio lo ricopre (rr. 1-13):

61 Ma come non ricordare che l’amatissima madre dell’autore *reale* dei *Malavoglia* muore nel 1878 mentre il romanzo è nel pieno della sua lavorazione? Sul rapporto fra Giovanni Verga e la famiglia, cfr. R. Luperini, «Immaginarci il ritorno». *Sull’autobiografismo “en travesti” di Giovanni Verga*, in Id., *Verga moderno*, cit., pp. 20-34.

62 Sul concetto di *naturalizzazione* e sul suo opposto (il racconto innaturale), cfr., oltre Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, cit. (in particolare pp. 10-11), il recente *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a cura di J. Alber, R. Heinze, De Gruyter, Berlin-Boston 2011.

63 È un indiretto libero “collettivo”, cioè non focalizzato su un’identità figurale riconoscibile, a introdurre la narrazione di Maruzza: «Questa [cioè il fatto che il colera avrebbe rovinato il commercio delle acciughe] non ce l’avevano messa nel conto i Malavoglia!» (rr. 308-309).



Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era amarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.

Appunto: si tratta dell'*illusione* di un racconto popolare o "di veglia",⁶⁴ se è vero che questo eventuale narratore non ha mai un narratario;⁶⁵ ma soprattutto se è vero che anche qui il testo verghiano comunica a chiare lettere – tramite un "ora nel passato" – che nessuno sta davvero narrando, nessuno sta parlando *hic et nunc*: «Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi [...]. Adesso a Trezza non rimanevano». Un narratore "vero" dovrebbe dire: «rimangono». Una sessantina di anni fa, Giacomo Devoto aveva suggerito che una simile struttura potrebbe «sciogliersi razionalmente così: "adesso non rimangono che i Malavoglia" – così dicevano allora». Credo che Ann Banfield abbia indicato una corretta chiave di lettura,⁶⁶ che forse non per caso coincide con quella che la studiosa applica all'incipit di un capolavoro del modernismo *mainstream* quale *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Come all'inizio del romanzo di Joyce leggiamo le parole pronunciate dal padre del protagonista riflettore, passate attraverso la pro-

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

64 L'ipotesi che a parlare nei *Malavoglia* sia un narratore popolare – anonimo testimone dei fatti che utilizzerebbe i modi del racconto "di veglia" – è stata argomentata in particolare da R. Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in Id., *Verga moderno*, cit., pp. 35-57.

65 L'unica eccezione si legge nel cap. XII (rr. 298-299), nel seguente contesto (corsivi miei; rr. 292-300): «Padron 'Ntoni non rispondeva nulla; ma tutto il paese sapeva che 'Ntoni doveva tornare ricco, dopo tanto tempo ch'era andato a cercar fortuna, e molti già lo invidiavano, e volevano lasciar ogni cosa e andarsene a caccia della fortuna, come lui. Infine non avevano torto, perchè non lasciavano altro che delle donnicciuole a piagnucolare; e solo chi non gli bastava l'animo di lasciare la sua donnicciuola, era quella bestia del figlio della Locca, che aveva quella sorta di madre *che sapete*, e Rocco Spatu, il quale ce l'aveva alla taverna l'animo». Del resto, non è del tutto da escludere che in tale costrutto sia contenuto il riferimento a un *voi* interno alla riflettorizzazione, in termini non molto diversi da quelli che saranno discussi alla nota successiva. Vero è che Fludernik, *The Fictions of Language*, cit., pp. 125-126, suggerisce in questi casi la possibile presenza di una forma di tipo impersonale («che sapete» = «come si sa», «come tutti i personaggi della storia sanno»).

66 G. Devoto, *Giovanni Verga: i "piani del racconto"*, in Id., *Itinerario stilistico* [1954], con un'introduzione critico-bibliografica di G.A. Papini, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 200-212: p. 202. E cfr. Banfield, *Unspeakeable Sentences*, cit., pp. 122-133. Prendendo spunto dalle cosiddette «echo questions», la studiosa ritiene possibile individuare forme di «represented speech [...] transposed into the thought of the listening consciousness» (p. 130). In questi casi, si genererebbe un *destinatario interno* al sistema della rappresentazione, omologo a quel *sé*, al *self* che nel testo (non) parla, cioè che la rappresentazione narrativa evoca obliquamente. Come il *self*, nel racconto, è separato dall'*io* della comunicazione, così il cosiddetto *hearer* rappresentato è scisso dall'*addressee* delle situazioni discorsive ordinarie.

spettiva di questi, così all'inizio dei *Malavoglia* cogliamo la risultante di un ascolto a carico di un destinatario (*hearere* e non *addressee*) spersonalizzato. Il testo verghiano restituirebbe un ben curioso ascolto "in terza persona", un *tu* del tutto alienato, fuori di sé, che distilla sotto gli occhi del lettore reale una *narrazione* collocata altrove.

Più che al racconto di un racconto, saremmo dunque di fronte: a) alla ricezione *in actu* di un gesto narrativo (soprattutto quando i tempi sono i trapassati), la cui origine è però solo virtuale, di fatto assente, e b) alla percezione degli eventi in corso. Come dire, mostrando le potenzialità cronachistiche della storia: «[A Trezza (nel periodo in cui padron 'Ntoni decise di realizzare il suo commercio di lupini) tutti avevano sentito raccontare che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi [...]. [Ma ormai tutti percepivano (sapevano) che] (a Trezza) non rimanevano». La modalità dominante è – come abbiamo detto *ad abundantiam* – la b), che con Banfield definiamo *rappresentativa*. Delle due, quella più propriamente narrativa è la prima; condivide con la seconda il fatto di fondarsi su una percezione; solo che in questo caso si tratta della *percezione di un racconto fatto da altri*. Dove "altri" – beninteso – sta a dire un *quilibet*, un *anyone*, non un *omnes* o un *everyone*. Potremmo dirlo l'abitante "prototipico" di Trezza, il compaesano qualunque. Non è un coro, una totalità concorde, ma un essere qualsiasi, una media statistica, in mezzo a uno sciame di sensazioni e voci. Sono conosciuti i fatti, in altri termini, che *chiunque* potrebbe conoscere.

I due momenti sono separati all'inizio del romanzo, al punto che l'analisi sulla famiglia Malavoglia e sulla partenza di 'Ntoni richiede più di 200 righe (218, esattamente) per essere colmata. Nel corso del resto del romanzo le cose non andranno più così; basti pensare all'attacco del cap. III:

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire.

L'anteriorità del trapassato è solo uno sfondo (in qualche modo paragonabile al lavoro degli aoristi) su cui si costruisce il racconto all'imperfetto.

4.

Molte sono le conseguenze che si potrebbero trarre dalla serie di considerazioni sin qui svolte. Chi le ha messe in fila lo ha fatto non senza dubbi e incertezze, non senza la sensazione che siano rimaste parecchie zone d'ombra. Intanto, la natura, per così dire, *pre-cinematografica* dell'opera di Verga è quanto ci colpisce maggiormente: nei *Malavoglia*, in molte delle novelle veriste, in *Mastro-don Gesualdo*, si può toccare con mano



quella vera e propria «spazializzazione del tempo» che secondo Keith Cohen⁶⁷ è la grande novità conoscitiva introdotta dal cinema. L'interazione dei personaggi verghiani è sempre sostenuta dall'obbligo di situarli in uno spazio preciso delimitato dalle reciproche percezioni: bisogna vedere (udire ecc.) ed essere visti (uditi ecc.) per avere diritto a un'esistenza narrativa. Tutto deve essere – per riutilizzare un concetto caro a Stanzel – *prospettivizzato*, collocato in uno cronotopo che le *dramatis personae* hanno in comune, ed entro il quale il lettore possa aggirarsi. Né la cosa, in fondo, è così anacronistica, se pensiamo che, per esempio secondo Gombrich, il coevo spettatore della pittura impressionista doveva compiere operazioni di ricostruzione simili a quelle che il lettore dei *Malavoglia* – non senza fatica, come ammetteva il loro stesso autore – è tenuto a realizzare. «L'osservatore ben disposto risponde alla suggestione dell'artista perché gusta la trasformazione che si compie davanti ai suoi occhi».⁶⁸

Ma è un discorso che ci porterebbe davvero troppo lontano. Così come troppo lontano ci porterebbe una "revisione" del cerchio di Stanzel, suscettibile di allargare l'area della situazione narrativa figurale ampliandola diciamo verso destra (si ritorni alla fig. 1). Se infatti è probabile che l'ideologia del modernismo *mainstream* sia, storicamente, sbilanciata sul settore del cerchio viceversa a sinistra, è verosimile che l'arco confinante a destra con la situazione narrativa autoriale sia stato trascurato dall'inventore del *Typenkreis* e dai suoi proseguitori, *scholars* del Nord del mondo. Un'analoga intuizione ebbe qualche anno fa Franco Moretti (cfr. la fig. 2),⁶⁹ quando schematizzò la tecnica dell'indiretto libero come spaccata in due – almeno sino alla metà del Novecento – da opposte realizzazioni tipologiche: da un lato (ora è il destro) ci sono gli indiretti liberi che restituiscono la coscienza, le parole pensate; dall'altro lato (a sinistra) gli indiretti liberi che restituiscono i discorsi ad alta voce, le parole pronunciate. Da un lato, il Sud del mondo, che integra anche la Russia; dall'altro, il modernismo di lingua inglese e tedesca.

È appunto da credere che in quel sesto del cerchio tipologico collocato a destra rispetto alla parte di circonferenza figurale "marcata" agiscano fenomeni che Stanzel ha solo in parte descritto: ma soprattutto che la maggioranza degli accadimenti narrativi li inscrivibili *non* sia esterna all'area della situazione narrativa figurale. L'eventualità che un romanzo possa essere ri-

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

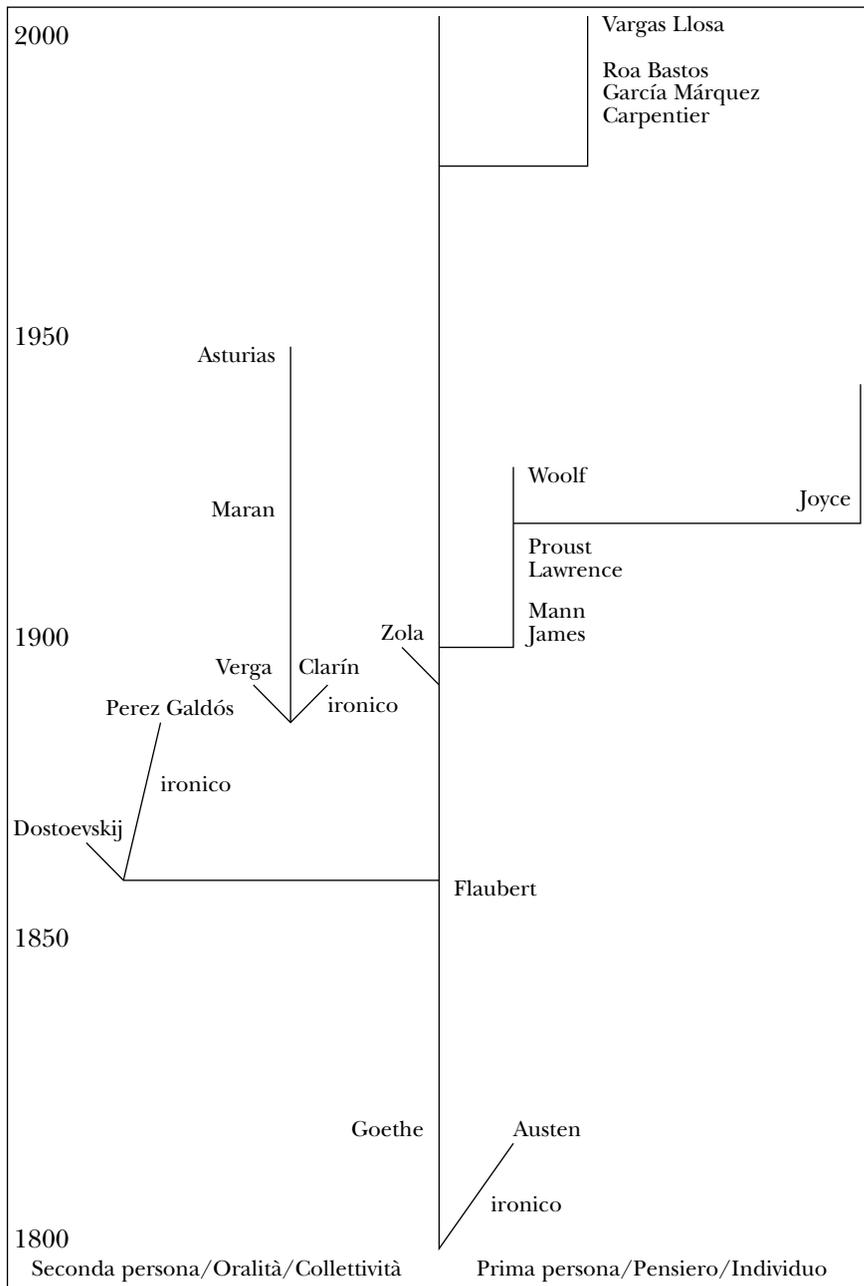
67 «Lo spazio che non può essere percepito senza sviluppo nel tempo, il tempo che non può passare senza trasformarsi nello spazio: queste sono le coordinate apparentemente paradossali che definiscono i contorni dell'esperienza cinematografica» (K. Cohen, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* [1979], introduzione di G. Pagliano Ungari, ERI, Torino 1982, p. 72).

68 E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], Einaudi, Torino 1965, p. 242.

69 Diagramma tratto da F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di A. Piazza, Einaudi, Torino 2005, p. 106.

flettorizzato mediante l'indiretto libero di parole parlate e mediante la percezione indiretta libera, pare cosa certa, che dovrà essere meglio studiata in futuro: magari badando a ciò che accade nel cosiddetto realismo magico.

Figura 2





In conclusione, resta da (tentare di) rispondere a un domanda, anzi *alla* domanda critica per eccellenza. E cioè: per quale ragione, fino a oggi, ci si è solo avvicinati⁷⁰ a una simile interpretazione strutturale dei *Malavoglia*? perché – accettabile o inaccettabile che sia – questa lettura è stata elaborata così tardi? Il diverso modo di interpretare il romanzo che qui si è provato a proporre è da sempre sotto gli occhi di tutti; eppure la sua potenziale pervasività (la sua natura di *frame*) non è stata colta, se non tangenzialmente. Come mai? Molte sono le risposte possibili. Una delle più interessanti è certo la tendenza da parte della critica verghiana tra anni Sessanta e Ottanta a mettere in rilievo la dialettica interna al testo, i conflitti prospettici e anche ideologici impliciti nella scrittura, la tensione *straniante* indotta dalla scelta strategica di far “regredire” i valori dello scrivente alla dimensione di un mondo altro. Lo *storyworld* dei *Malavoglia* e, in genere, dell’opera verghiana maggiore è in effetti costruito su una messa in scena di contrasti, nati anche dalla totale immersione e conseguente cancellazione dell’*autore* (reale) nei fatti e luoghi rappresentati.

Ma qui sta il punto. La critica ha per lo più fatto riferimento all’autore, assai meno al *lettore*. D’altronde, “autorialità” in un contesto letterario e critico come quello italiano significa quasi inevitabilmente applicazione a un’opera narrativa di criteri utili alla descrizione di un *testo poetico*. Paradossalmente, anche i critici attenti alla materialità referenziale dell’opera di Verga, di fatto, sembrano più avere affrontato un problema caratteristico della poesia moderna che non una questione pertinente all’universo del romanzo, alla *narratività*. E poi – come spesso è accaduto negli ultimi quarant’anni – quanto più si parla di un autore che non c’è, tanto più quello ritorna per tutte le strade possibili, e in tutte le fogge immaginabili. Un’idea di “ *lirica in prosa*” aleggia da sempre sopra *I Malavoglia* e rende almeno in potenza appetibile l’impressione che un io poetico da qualche parte ci sia, anche quando si nasconde dietro le lacrime delle cose.⁷¹

In questo modo insomma – a usare per l’ennesima volta l’importante nozione di Stanzel – è stata sottovalutata la *mediazione narrativa*: il fatto che tra sfera autoriale e mondo rappresentato necessariamente agisce un *tertium* (caratteristico dello *storytelling* letterario in quanto tale), che insieme opacizza ed esalta i contenuti narrativi. Del resto, nella situazione specifica

I Malavoglia
come romanzo
figuralizzato

70 Il recente e importante lavoro di Alessio Baldini (*Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012), che non per caso usa referenze narratologiche aggiornate (fra cui l’opera dello stesso Stanzel), coglie bene il proliferare dei punti di vista all’interno del romanzo: ma ciò prelude a una lettura “*pluriprospectica*” dei *Malavoglia* che di fatto non ne restituisce l’effetto drammatizzante e insieme coinvolgente. Ciò avviene – mi sembra – non solo perché non è messa in campo la nozione di situazione narrativa figurale, ma anche perché al concetto di *punto di vista* è associata una connotazione ideologica forse eccessiva, che a priori svaluta la dimensione sensoriale e percettiva.

71 Ancora di recente, nel bel libro di E. Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Donzelli, Roma 2011, l’«intonazione» dei *Malavoglia* è positivamente definita « *lirica*» (p. 15).

la *Mittelbarkeit* è sfuggente e richiede che sia innescata l'azione del lettore. L'*experiencing* della rappresentazione ha bisogno dell'*experiencing* di chi vi si avvicina: se ciò è vero per qualsiasi testo narrativo, lo è a maggior ragione per un testo in situazione narrativa figurale. Qui, tutto è più fragile e addirittura frammentato, se delibato alla superficie: solo un lettore-spettatore capace quasi di farsi personaggio fra i personaggi è in grado di realizzare una ricomposizione di ciò che, altrimenti, sfugge da tutte le parti. L'impersonalità, che realizza la propria *mediacy* fingendo di abolirla, reclama un destinatario un po' appassionato, un po' buon loico. Empatico e dialettico: capace di accettare e certo amare il cicaliccio indistinto della comunità (quella grande famiglia da cui si congeda 'Ntoni alla fine del romanzo: «tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia»; rr. 648-649), ma capace anche di ricostruire le molteplici trame che lo abitano. Suggestire che questo tipo di lettore sia stato raro, è certo affermazione ironica, oltre che paradossale e provocatoria: l'ironia storica che spesso caratterizza tante cose – non solo letterarie – italiane. Come dire: *I Malavoglia*, opera da decenni nel canone scolastico nazionale (persino, purtroppo, nella scuola secondaria inferiore), in quanto romanzo a cui siano mancati veri lettori partecipi.