

Concetta Maria Pagliuca
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Lo stile dell’anima

Abstract

The article is intended to show the gap between two characters’ interior life in *Mastro-don Gesualdo*. Giovanni Verga and Guido Mazzoni agree that Gesualdo’s subjectivity is never rendered in the novel while Isabella’s “soul” is revealed through a monologue/soliloquy. Their theses are disproved on the basis of textual evidence: on one hand, the father is represented thinking, on the other hand, his daughter hardly ever speaks with herself. Subjectivity is not conveyed by a specific technique but by a particular style that is related to a certain sensibility and corresponds to a social class.

1. *Giovanni Verga e Guido Mazzoni: un dibattito tecnico*

All’uscita della seconda edizione di *Mastro-don Gesualdo* per Treves, Guido Mazzoni, docente e critico letterario fiorentino¹, esprime la sua sorpresa per il successo di un’opera che aveva giudicato non adatta ai gusti del pubblico². «Tutte le sue pagine sono vive e vere», ma al romanzo manca «la commozione, [...] l’interesse, la curiosità, la rispondenza degli affetti rappresentati con quelli di chi se li vede innanzi rappresentare»³. Il critico avanza poi un’ipotesi:

¹ Per ulteriori informazioni sulla sua figura, si rimanda a Graziella Pulce, “Mazzoni, Guido”, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 338, e Giuseppe Izzi, “Mazzoni, Guido”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72 (2008), consultabile su <www.treccani.it/biografie>.

² Del resto, nella lettera a Capuana del 29 maggio 1881, lo stesso Verga, riferendosi al suo primo capolavoro, aveva messo in dubbio il successo di pubblico: «Si può dire che la loro [dei naturalisti] opera d’arte *si faccia da sé*, piuttosto che la faccian loro. E questo semplicissimo cambiamento ha già prodotto una rivoluzione che il volgo dei lettori difficilmente sarà nel caso d’apprezzare nel suo giusto valore»: Gino Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’ateneo, 1984, p. 142.

³ Guido Mazzoni, “*Mastro-Don Gesualdo*”, in *Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze* (1890), p. 130.

Forse quel difetto di curiosità nasce dal preconcetto che il Verga mi sembra di avere, del non mostrar mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro: li fa agire, non li mostra in atto di pensare. Onde i fatti giungono talvolta un po' oscuri, o almeno non ha il lettore una guida a giudicarne, e l'interesse gli si raffredda nell'esame de' particolari che gli danno soli la chiave del pensiero latente ne' personaggi⁴.

Cosa intende qui Mazzoni per «guida»? Indubbiamente si riferisce a un narratore che si serva della virtù introspettiva per la rappresentazione della soggettività dei personaggi. La rinuncia a una mediazione di questo tipo è chiaramente dettata dall'ottemperanza al principio dell'impersonalità, nel complesso rispettato, a detta del recensore.⁵ Mazzoni individua il motivo per cui l'autore ha scelto di non rappresentare le «ragioni interne dell'animo» dei propri personaggi:

Sbaglio, oppure il Verga si rifiuta quella comodità (perché da parte sua è un sacrificio) per non cadere nell'artificio, che i veristi biasimano al teatro, del monologo? Anche i veristi, secondo me, han torto; perché, ammesse le convenzioni teatrali, che tutte a ogni modo non potranno mai togliersi, che ve ne sia una più una meno, poco importa; e importa invece assai gittare in certi momenti uno sguardo fin dentro l'anima dell'attore; né questo sguardo può gittarsi, se non pel tramite di un monologo. Ma quando pure dalle scene si credesse opportuno per la verisimiglianza cacciare i monologhi, nessuna conseguenza ne verrebbe rispetto al racconto⁶.

Secondo Mazzoni, Verga ha rinunciato al monologo, che sarebbe stato il metodo più semplice per drammatizzare i pensieri di un personaggio, ritenendolo un «artificio» capace di minare la «verisimiglianza» del racconto. A teatro, infatti, il monologo è una convenzione necessaria ma non verosimile: il pubblico ammette sulle scene ciò che non trova riscontro nella realtà, cioè che qualcuno esprima a voce un discorso di una certa estensione indirizzato a se stesso. Verga avrebbe scelto la strada più ardua, disseminando nel testo «particolari», indizi, cioè atti, parole e gesti, che costituiscono per il lettore l'unica «chiave del pensiero latente ne' personaggi».

⁴ Ivi, pp. 130-31.

⁵ Ivi, p. 131: «Che egli celi con scrupolo la sua persona di autore, mi sembra invece coerente alla sua teorica dell'oggettivismo, e mi piace».

⁶ *Ibid.*

Il monologo si configura, dunque, come una risorsa di cui è difficile fare a meno, l'unico mezzo per «gittare in certi momenti uno sguardo fin dentro l'anima dell'attore» e, per analogia, del personaggio nel romanzo. Mazzoni dà, infatti, per scontata l'osmosi tra narrativa e teatro ma li ritiene comparabili fino ad un certo punto: se può essere avvertito come innaturale il monologo teatrale, ciò non accade con quello narrativo. Nella narrativa, anzi, lasciare che lo scrittore acceda alla mente delle sue creature è una sana, antica consuetudine che Verga ha abbandonato in nome di una poetica:

Figli della sua mente, l'autore ci dà i personaggi suoi, quali vuole e come li vuole; li atteggia, per piacere nostro, anche ne' più secreti moti della vita loro; ne ode le voci più secrete, li spia fino ne' sospiri d'una notte insonne. E non potrà dirci anche quel che pensano? Quando il Verga, con una rara concessione, ha palesato l'animo di Isabella, allora che le fervono i primi sentimenti d'amore, ha scritto pagine di stupenda efficacia: oh ce ne avesse date delle altre di tal genere per Bianca e per Mastro-Don Gesualdo⁷!

Secondo Mazzoni, insomma, l'unico personaggio ad aver ricevuto una rappresentazione dall'interno è l'Isabella ragazzina che soggiorna coi genitori a Mangialavite durante l'epidemia di colera.

Al 9 aprile 1890 è datata la lettera di risposta di Verga, in cui lo scrittore si dichiara sostanzialmente d'accordo con le linee interpretative adottate dal recensore⁸; addirittura, ne riprende la parola «concessione» per indicare l'eccezione al metodo dell'«osservazione»:

Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Giovanni Verga, *Lettere*, in *I grandi romanzi*, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, pp. 777-78. Nell'interlinea del testo, Verga aggiunge le sue scuse per l'ambiguità derivante dalla conclusione al cap. IV della seconda parte del *Mastro*: «Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi!». L'uso di un presente onnitemporale, infatti, era stato interpretato da Mazzoni come una metalessi che stona evidentemente con l'oggettività del resto della narrazione; per lo scrittore, invece, il contesto collocherebbe l'*origo* dell'esclamazione nella voce popolare; cfr. la nota relativa alla lettera, pp. 836-37.

che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*⁹.

Verga stesso, dunque, ammette di aver fatto ricorso al «soliloquio». Quello che Mazzoni ha definito «monologo» e che ora Verga chiama «soliloquio» è percepito da entrambi come «artificio», «intervento del macchinista», ma mentre a detta di Mazzoni tale artificio è utile e impreziosisce il testo, secondo Verga è un «peccato», un'eccezione 'accidiosa' alla sua legge compositiva: rappresentare i soggetti «senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali i personaggi come li incontriamo nella vita*»¹⁰. Verga, inoltre, concorda con Mazzoni nell'idea di aver fatto ricorso al soliloquio/monologo unicamente per Isabella.

Tuttavia, la lettura ravvicinata del *Mastro-don Gesualdo* rivela delle vistose discordanze tra ciò che l'autore effettivamente realizzò e ciò che Verga e Mazzoni convennero che avesse fatto.

2. *Le «ragioni interne dell'animo» di Gesualdo*

«Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere»¹¹. In questa massima consegnata a Ojetti è contenuta la chiave di volta dello stile del Verga naturalista. Per lo scrittore, il «valore d'uso» della lingua non si impara dal vocabolario e difatti nel *Mastro* – così come nei *Malavoglia* – si ritrovano molte predicazioni che possono essere attribuite a voci udibili. Si tenga a mente che sempre nell'intervista a Ojetti Verga dichiara: «Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*»¹². Negli enunciati seguenti, ad esempio, un verbo di comunicazione permette di interpretare incontrovertibilmente l'indiretto libero di Gesualdo come discorso esteriorizzato: «Don

⁹ Ivi, p. 778.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895, p. 65.

¹² Ivi, p. 66.

Gesualdo cominciò subito a *sfogarsi narrando* i suoi guai¹³; «Aveva il cuore grosso anche lui, poveraccio, e se *sfogavasi* a quattr'occhi colla moglie alle volte, *per discorrere*, non si rifiutava però a fare ciò ch'era debito suo» (*MdG*, p. 309, corsivo mio). In altri casi, è il contesto a fugare ogni dubbio:

1. Don Gesualdo si mostrava arrendevole. Non che ci fosse obbligato, no! – la legge lui la conosceva. – Ma per *buon cuore*. [...] Speranza, che vedeva sfumare la sua parte dell'eredità se *si parlava di buon cuore*, se la pigliava col marito e coi figliuoli i quali non sapevano difendersi. (*MdG*, p. 356, corsivo mio)

2. Quando si venne poi a *discorrere* della dote con quest'ultimo fu un altro par di maniche. [...] Non gli piaceva di lasciarsi aprir le vene per uno che doveva venire da Palermo a bersi il sangue suo.

– Di dove volete che venga dunque, dalla luna? (*MdG*, pp. 362-363, corsivo mio)

3. Don Gesualdo lo mandò al diavolo. Gliene importava assai della rivoluzione adesso! L'aveva in casa la rivoluzione adesso! Ma Zacco procurava di *calmarlo*. (*MdG*, p. 405, corsivo mio)

Nel primo esempio, Speranza impiega il sintagma «buon cuore», riprendendo verosimilmente le parole del fratello; nel secondo, la domanda del notaio Neri lascia intendere che le frasi precedenti siano state verbalizzate; nell'ultimo, il fatto che il barone Zacco debba calmare Gesualdo implica che le esclamazioni corrispondano a un innalzamento del tono di voce.

Insomma, in tutti questi estratti l'indiretto libero va decodificato come trasposizione di parole dette dal personaggio e non di suoi pensieri. Ma altrove non è così: in altri passi si fa chiaramente riferimento a riflessioni silenziose, lamentazioni mute, risposte trattenute¹⁴:

¹³ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* (1889), a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. 128-29 (corsivo mio), d'ora in poi *MdG*, tra parentesi tonde, seguito dall'indicazione della pagina.

¹⁴ Nell'unico caso di apparente ambiguità è il buonsenso a farci interpretare il testo come dettato interiore di Gesualdo in punto di morte: «La notte non chiuse occhio. Tormentato da un'ansietà nuova, con dei brividi che lo assalivano di tratto in tratto, dei sudori freddi, delle inquietudini che lo facevano rizzare all'improvviso sul letto coi capelli irti, guardando intorno nelle tenebre, vedendo sempre la faccia minacciosa di Bomma, tastandosi, soffocando i dolori, cercando d'illudersi. Parevagli di sentirsi meglio infatti. Voleva curarsi, giacché era un affar serio. Voleva guarire. *Ripeteva le parole stesse dello speciale*: denari ne aveva; s'era logorata la vita apposta; non li aveva guadagnati per far la barba al signor genero;

- Don Gesualdo non voleva darla vinta ai suoi nemici, ma *dentro si rodeva*, perché davvero non gli servivano gran cosa tutti quei denari spesi. [...] – E batteva affettuosamente sulla spalla della moglie, amorevole e sorridente, mentre *pensava pure che* se i suoi figliuoli avessero avuto la stessa sorte, erano proprio denari buttati via, tante fatiche, i guadagni stessi, sempre con quel bel risultato! (*MdG*, pp. 207-08, corsivo mio)

- *Stava zitto, non lagnavasi*, perché non era un minchione e non voleva far ridere i nemici; ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie. Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. (*MdG*, pp. 303-04, corsivo mio)

- Il pover'uomo era ridotto a *farsi da sé l'esame di coscienza*. – Dei genitori quella ragazza aveva preso i soli difetti. Ma l'amore alla roba no! Il giudizio di capire chi le voleva bene e chi le voleva male, il giudizio di badare ai suoi interessi, no! Non era neppure docile e ubbidiente come sua madre. Gli aveva guastata anche Bianca! (*MdG*, p. 358, corsivo mio)

- Lui, poveraccio, confinato in letto, *si rodeva in silenzio*; non osava ribellarsi al cognato e alla sorella; *pensava* ai suoi guai. Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui¹⁵. (*MdG*, pp. 438-39, corsivo mio)

Il protagonista, dunque, è evidentemente raffigurato «in atto di pensare», a differenza di quanto sostiene Mazzoni. Cosa impediva all'autore, al recensore e, si può supporre, al lettore di fine Ottocento, di pertinentizzare tali passi come «pensiero latente» di Gesualdo?

perché se li godessero degli ingrati che lo lasciavano crepare lontano: Lontano dagli occhi, lontan dal cuore! Il mondo è fatto così, che ciascuno tira l'acqua al suo mulino. Il mulino suo, di lui, era di riacquistare la salute, coi suoi denari. C'erano al mondo dei buoni medici che l'avrebbero fatto guarire, pagandoli bene. Allora asciugavasi quel sudore d'agonia, e cercava di dormire» (*MdG*, pp. 444-45, corsivo mio). Il verbo «ripeteva» va parafrasato, a nostro avviso, con “diceva tra sé”: ci sembra poco verisimile che Gesualdo, solo e consumato dalla malattia, pronunci queste parole ad alta voce prima di riuscire a prendere sonno.

¹⁵ Qui e altrove, l'*evaluative adjective* «poveraccio» è un'autodesignazione del personaggio e non un indice del punto di vista del narratore. La prova che il lettore si trovi nella mente di Gesualdo è in una pagina precedente, in cui l'immagine del cane che consuma le viscere appartiene al parlato del protagonista: «Non è questo, no signor marchese. È che lo stomaco non mi dice. L'ho pieno di veleno! Un cane arrabbiato ci ho» (*MdG*, p. 433).

3. *Isabella e la poesia dell'anima*

E ora andiamo a vedere se davvero Isabella gode del privilegio speciale del soliloquio/monologo:

Ma essa non era contenta. Sentiva un'inquietezza, un'uggia, che la facevano rimanere colle mani inerti sul ricamo, che la facevano cercare certi posti per leggere i pochi libri, quei volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio. All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva dalla casina, c'era almeno una gran pace, un gran silenzio, s'udiva lo sgocciolare dell'acqua nella grotta, lo stormire delle frondi come un mare, lo squittire improvviso di qualche nibbio che appariva come un punto nell'azzurro immenso. Tante piccole cose che l'attraevano a poco a poco, e la facevano guardare attenta per delle ore intere una fila di formiche che si seguivano, una lucertolina che affacciavasi timida a un crepaccio, una rosa canina che dondolava al disopra del muricciuolo, la luce e le ombre che si alternavano e si confondevano sul terreno. La vinceva una specie di dormiveglia, una serenità che le veniva da ogni cosa, e si impadroniva di lei, e l'attaccava lì, col libro sulle ginocchia, cogli occhi spalancati e fissi, la mente che correva lontano. Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio vago di cose ignote. Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. [...] Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere. Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore bianco, oltre Budarturo, lontano, viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose come la luce di certe stelle [...] Penetrava in lei il senso delle cose, la tristezza della sorgente, che stillava a goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere, lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna, la desolazione delle forre dove non poteva giungere il raggio della luna, la festa delle rocce che s'orlavano d'argento, lassù a Budarturo, disegnandosi nettamente nel gran chiarore, come castelli incantati. Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali, e le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel giovinetto che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei. Laggiù, dietro quel monticello, la stessa luna doveva scintillare sui vetri della sua finestra, la stessa dolcezza insinuarsi in lui. Che faceva? che pensava? Un brivido di freddo la sorprende di tratto in tratto come gli alberi stormivano e le portavano tante voci da lontano – Luna bianca, luna bella! ... Che fai, luna? dove vai? che pensi anche

tu? – Si guardava le mani esili e delicate, candide anch'esse come la luna, con una gran tenerezza, con un vago senso di gratitudine e quasi di orgoglio. (*MdG*, pp. 325-28)

Dov'è il monologo? Ci saremmo aspettati, sulla scorta della recensione di Mazzoni, un lungo passo in pensiero riferito *verbatim* o in stile indiretto libero. La voce interiore di Isabella, invece, riecheggia esclusivamente in un lacerto di indiretto libero («Laggiù, dietro quel monticello, la stessa luna doveva scintillare sui vetri della sua finestra, la stessa dolcezza insinuarsi in lui. Che faceva? che pensava?», riferito a Corradino) e in una breve citazione del pensiero («Luna bianca, luna bella!... Che fai, luna? dove vai? che pensi anche tu?»).

Paradossalmente, mentre il «pensiero latente» di Gesualdo, come si è visto, viene portato alla luce, quello di Isabella non si intravede quasi mai. In altri termini, il narratore non ne riporta né traduce il dettato interiore, ma, attraverso la psico-narrazione, descrive gli stati d'animo della ragazza, la mostra nell'atto di fantasticare¹⁶. Più precisamente, servendosi di alcuni accorgimenti, Verga restituisce un'atmosfera 'sognante', evidentemente avvertita dall'autore come il correlativo oggettivo di un'anima. La scelta lessicale, innanzitutto, si orienta verso sostantivi astratti che nel loro succedersi denotano mobilità sentimentale: «irrequietezza», «uggia», «serenità», «esaltazione», «ebbrezza», «turbamento», «dolcezza», «prostrazione», «tristezza», «sgomento», «desolazione», «gratitudine», «orgoglio». L'atmosfera dell'anima è resa anche attraverso aggettivi e avverbi di leopardiana indeterminatezza (nell'ordine: «certi», «lontano», «a volte», «vaga», «quasi», «confusamente», «lassù», «laggiù», «vago») e le nominalizzazioni dell'aggettivo: «la tristezza della sorgente», «lo sgomento delle solitudini perdute», «la desolazione delle forre», «la festa delle rocce». La reiterazione di questo tipo di enallage è un tratto di prosa poetica: la figura crea un

¹⁶ Psico-narrazione è il neologismo introdotto da Dorrit Cohn per indicare la tecnica di rappresentazione indiretta della coscienza chiamata in precedenza da altri autori «descrizione onnisciente» o «analisi interna». Tali etichette sono considerate dal critico poco soddisfacenti: «“Omniscient description” is too general: anything, not only the psyche, can be described “omnisciently”. “Internal analysis” is misleading: “internal” implies a process occurring *in*, rather than *applied to*, a mind (cf. internal bleeding); “analysis” does not allow for the plainly reportorial, or the highly imagistic ways a narrator may adopt in narrating consciousness»; Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 11.

effetto lirico. Lo stile nominale con sostantivo astratto che funge da testa del sintagma contribuisce in maniera decisiva alla rarefazione della scena descritta. Commenta così Mazzacurati:

la natura di Mangialavite, sotto lo sguardo di Isabella, perde a poco a poco identità fisica, realtà produttiva, vita materiale (perfino i sentori di concime e di bestia che la urtavano all'inizio si dileguano) e diviene una fetta di natura simbolica e fantasticata, che filtra attraverso l'anima, si mette in sintonia con le emozioni del personaggio, com'era accaduto in tutta la narrativa del primo romanticismo (e oltre) dal Foscolo dell'*Ortis* al Tommaseo di *Fede e bellezza* per arrivare ai romanzi sentimentali dello stesso Verga, nel decennio 1865-1875» (*MdG*, nota p. 327).

La scena analizzata, inoltre, ha un andamento chiaramente pseudo-iterativo. Isabella avrà davvero osservato simultaneamente e regolarmente «qualche nibbio», «una fila di formiche», «una lucertolina», «una rosa canina»? Con quale frequenza avrà sostato presso la sorgente e passeggiato per sentieri alpestri? In quante occasioni avrà indirizzato l'apostrofe alla luna? Il passo contiene *in nuce* una modalità narrativa che sarà sfruttata in tutto il suo potenziale in quel capolavoro di soggettività femminile che è *L'Illusione* di De Roberto. L'imperfetto pseudo-iterativo è anch'esso un modo di restituire una durata interiore, come aveva intuito Brunetière a proposito di Flaubert¹⁷.

Nei modi che si sono detti, Isabella viene presentata come un essere particolarmente permeabile al mondo esterno; i sentimenti prima elencati le pro-

¹⁷ « Nous avons essayé déjà de montrer ce qu'il y avait d'originalité pittoresque dans cet emploi de l'imparfait. Ce serait l'occasion d'insister, et de montrer maintenant ce que nous pourrions appeler la valeur poétique aussi de ce temps, – qui n'est plus le présent et qui n'est pas encore le passé. [...] Nous avons vu toute à l'heure un commencement de psychologie s'introduire; n'erez-vous qu'ici ce soit une veine de poésie qui s'infilte insensiblement?»; Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévi éditeur, 1883, pp. 147-48. L'idea che l'imperfetto non rivesta una semplice funzione grammaticale ma sia spia di una 'psicologia' fu poi sviluppata dagli studi sulla linguistica dello stile indiretto libero. A proposito degli imperfetti per attrazione, che si saldano con quelli dello stile indiretto libero, sostiene infatti Charles Bally: «Ces imparfaits n'indiquent pas une manière particulière dont le faits en soi sont envisagés; ils montrent que ces faits ont passé par le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer. Voilà pourquoi les imparfaits appelés ici subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre»; C. Bally, "Le style indirect libre en français moderne II", in *Germanisch-Romanische Monatschrift* (1912), p. 603.

vengono «da ogni cosa, [...] dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare». In altri termini, le viene attribuita la sensibilità della donna bovaristica che raccoglie stimoli dall'ambiente circostante e che, contemporaneamente, irradia le sue emozioni sul paesaggio. Tale processo interessa tutti e quattro i momenti narrati in soggettiva dal suo punto di vista, di cui riportiamo dei campioni:

1) La percezione indiretta libera del palazzo fatiscante dei Trao¹⁸, quando Isabella, prelevata dal collegio a causa del colera, in occasione delle rituali visite ai parenti prova una profonda delusione nel vedere la nobile dimora dei suoi ricordi d'infanzia abbandonata all'usura del tempo e abitata dall' «ombra», dal «fantasma» dello zio Ferdinando:

La corte era angusta, ingombra di sassi e di macerie. Si arrivava per un sentieruolo fra le ortiche allo scalone sdentato, barcollante, soffocato anch'esso dalle erbacce. In cima l'uscio cadente era appena chiuso da un saliscendi arrugginito; e subito nell'entrare colpiva una zaffata d'aria umida e greve, un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva densa dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate (*MdG*, pp. 311-13).

2) La percezione indiretta libera del paesaggio di Mangialavite:

Pei dirupi, ogni grotta, le capannucce nascoste nel folto dei fichidindia, erano popolate di povera gente scappata dal paese per timore del colera. Tutt'intorno udivasi cantare i galli e strillare dei bambini; vedevansi dei cenci sciorinati al sole, e delle sottili colonne di fumo che salivano qua e là attraverso gli alberi. Verso l'avemaria tornavano gli armenti negli ovili addossati al casamento, branchi interi di puledri e di buoi che si raccoglievano nei cortili immensi. Tutta la notte poi era un calpestio irrequieto, un destarsi improvviso di muggiti e di belati, uno scrollare di campanacci, un sito di stalla e di salvatico che non faceva chiudere occhio ad Isabella. Di tanto in tanto correva una fucilata pazza per le tenebre, lontano; giungevano sin laggiù delle grida selvagge d'allarme; dei contadini venivano a raccontare il

¹⁸ Seymour Chatman definisce «percezione indiretta libera» un resoconto non di parole pronunciate o pensate, ma, appunto, di percezioni del personaggio; cfr. S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978; trad. it: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 218-19.

giorno dopo di aver sorpreso delle ombre che s'aggiravano furtive sui precipizi; la zia Cirmena giurava di aver visto dei razzi solitari e luminosi verso Donferrante. E subito spedivano gente ad informarsi se c'erano stati casi di colera (*MdG*, pp. 320-21).

Dalla sua finestra, e quindi da una considerevole distanza, Isabella percepisce un ambiente spoglio, umile come i suoi abitanti e tutt'altro che arcadico, se si considerano il fastidio e lo spavento provocati dai rumori e dalle ombre che lo animano. Al punto di vista della ragazza è giustapposto quello di Gesualdo, che, al contrario, tra i suoi possedimenti «ci stava come un papa» e che «si riposava, seduto in mezzo alla sua gente [...] godendosi il fresco e la libertà della campagna» (*MdG*, p. 321).

3) La descrizione della quotidianità tra le mura di casa. Qui, lo stile nominale riproduce al livello formale la ripetitività delle vuote giornate di Isabella, le cui uniche distrazioni sono le passeggiate solitarie, le lettere di Marina di Leyra e i discorsi della zia incentrati sul figlio Corradino:

Poi dei giorni sempre uguali, in quella tebaide; un sospetto continuo, una diffidenza d'ogni cosa, dell'acqua che bevevasi, della gente che passava, dei cani che abbaiano, delle lettere che giungevano – un mucchio di paglia umida in permanenza dinanzi al cancello per affumicare tutto ciò che veniva di fuori, – le rare lettere ricevute in cima a una canna, attraverso il fumo – e per solo svago, il chiacchierò della zia Cirmena, la quale arrivava ogni sera colla lanterna in mano e il panierino della calza infilato al braccio (*MdG*, pp. 323-25).

4) La reazione alla notizia dell'allontanamento imminente di Corradino. Durante la corsa di Isabella verso il luogo in cui l'amato l'aveva aspettata in passato, la natura sembra condividere l'agonia del soggetto percipiente: sostantivi, verbi e aggettivi si accumulano sulla pagina per restituire questa corrispondenza tra anima e mondo:

Un uccelletto spaventato fuggì con uno strido acuto. La spianata era deserta, in un'ombra cupa. C'era un muricciuolo coperto d'edera triste, una piccola vasca abbandonata nella quale imputrivano delle piante acquatiche, e dei quadrati d'ortaggi polverosi al di là del muro, tagliati dai viali abbandonati che affogavano nel bosco irto di seccumi gialli. Da per tutto quel senso di abbandono, di desolazione, nella catasta di legna che marciva in un angolo, nelle foglie fradicie ammucciate sotto i noci, nell'acqua della sorgente la quale sembrava gemere stillando dai grappoli di capelvenere che tappezzavano la grotta, come tante lagrime (*MdG*, pp. 348-50).

Verga pone Isabella nella condizione di una percezione lirico-emotiva che la ragazza non ha bisogno di spiegare a se stessa: è il caso della cosiddetta *non-reflective consciousness*¹⁹. In altri termini, gli stati interiori di Isabella non sono resi né attraverso il monologo, né attraverso l'indiretto libero: il discorso citato o riportato di Isabella è circoscrivibile a un numero esiguo di enunciati²⁰. Si tratta infatti di due soli passaggi (a parte quello sopracitato): «Com'era stretta e squallida invece [la terrazza dei Margarone], con quell'alto muro lebbroso che l'aduggiava! e come era divenuta vecchia donna Giovannina, che rivedeva seduta in mezzo ai vasi di fiori polverosi, facendo la calza, vestita di nero, enorme!» (*MdG*, p. 313); «Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo, quando tutti sarebbero stati a riposare, dopo mezzogiorno, e che alla casina non si moveva anima viva. La Madonna l'avrebbe aiutata: — La Madonna!... la Madonna!... [...] Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... —» (*MdG*, pp. 348-49).

In definitiva, la presunta monologante monologa assai poco. Il pensiero verbale è dato al padre più che alla figlia: c'è quindi una possibilità di distinguere tra le due soggettività, ma non è assolutamente quella che Verga e Mazzoni coglievano.

Nemmeno si può dire che la differenza sia nell'estensione delle 'isole psicologiche' di ciascun personaggio: bastino a comprovarlo il famoso brano contenuto nel capitolo IV della prima parte, alle pp. 111-113 (che comincia

¹⁹ Ann Banfield distingue *reflective* e *non-reflective consciousness*. La prima è attiva, la seconda passiva; la prima si configura come produzione di idee sulle cose, la seconda come percezione automatica e involontaria delle cose. La distinzione viene chiarita da un esempio. Se, camminando, vedo una pozzanghera la evito istintivamente, non dico tra me: «c'è una pozzanghera, devo evitarla»; ma se qualcuno mi chiedesse: «perché hai cambiato direzione?», gli risponderai: «volevo evitare una pozzanghera», prendendo così coscienza di qualcosa che prima avevo solo percepito visivamente senza grande attenzione. Cfr. A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 196-99. P. Giovannetti, in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 20 e *passim*, considera il concetto di *non-reflective consciousness* come implementazione della percezione indiretta libera.

²⁰ Non siamo, dunque, d'accordo con Giovannetti, per il quale l'indiretto libero di Isabella sarebbe "parlato" e quello di Gesualdo "interiore"; cfr. *Spettatori del romanzo*, cit., pp. 137-39.

con: «Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino!») e l'ultimo capitolo del romanzo, completamente condotto attraverso il punto di vista del protagonista. Lo spazio occupato dal *Bildungsroman* di Isabella, come viene sovente definito, in realtà non è neanche lontanamente paragonabile alle 'zone' complessivamente occupate dallo stile indiretto libero di Gesualdo.

4. Soggettività ed estrazione sociale

Veniamo dunque al nodo della questione. Quali sono per noi, oggi, i modi per la resa della soggettività, di quell'insieme di elementi che concorrono a caratterizzare la vita interiore di un personaggio (sentimenti, pensieri, percezioni, sogni, ricordi, fantasticherie, etc.)? Attingendo dal nostro bagaglio narratologico risponderemmo: psico-narrazione, pensiero citato o monologo interiore, pensiero riportato, pensiero indiretto libero, percezione indiretta libera. Ciò che colpisce non è l'incapacità di Verga e Mazzoni di cogliere tale varietà, ma il fatto che la fraintendano clamorosamente, non scorgendo che nel *Mastro*, attraverso strategie complesse, delle «ragioni interne» di Gesualdo si dà ampiamente conto, mentre definiscono «soliloquio» e «monologo» le modalità diverse (a tali definizioni per noi irriducibili) volte a rappresentare l'interiorità di Isabella. A fine Ottocento, evidentemente, le competenze narrative degli scrittori eccedevano gli strumenti teorici a loro disposizione: basti pensare all'inesistenza di una 'grammatica' dello stile indiretto libero, codificato come tecnica solo alcuni decenni dopo, mentre i naturalisti francesi e i veristi italiani vi ricorrevano spontaneamente (e molto abilmente). Con gli strumenti della narratologia matura, si può agevolmente, quasi meccanicamente, scomporre il testo letterario, ma bisogna fare attenzione a non sovrapporre categorie e terminologie vecchie e nuove. Per noi interiorità è un complesso di tecniche, mentre per Verga e Mazzoni si direbbe che fosse un registro: sublime, poetico, lirico e melodrammatico²¹. Del resto, solo il registro fa assomigliare il «codice

²¹ Con l'aggettivo 'melodrammatico' si indica qui una serie di caratteristiche nate e maturate in seno al genere drammatico e poi prese in prestito dal romanzo ottocentesco: la carica

di Isabella», com'è stato definito da Mazzacurati²², ai moduli del periodo mondano, i cui romanzi risultano diversissimi dal *Mastro* per tanti aspetti²³. Verga aveva conferito la stessa sensibilità di Isabella a personaggi che godono di un certo grado di istruzione e si dedicano alla lettura, o addirittura all'arte, come i protagonisti di *Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale*.

L'anima, dunque, è uno stile. Evidentemente, lo stile dell'anima è uno stile di classe: bisogna superare la soglia della borghesia, essere ben borghesi o addirittura aristocratici per avere lo stile dell'anima. Bisogna avere il tempo e l'agio, l'educazione giusta: è quel che serve tanto ad apprezzare i versi quanto a provare l'emozione poetica di un paesaggio o di un amore. Ma Gesualdo non ha tempo da perdere, non ha studiato, è sordo alla lirica della natura e dei sentimenti. In lui la poesia non c'è, solo l'amara prosa della vita. Forse per questo, nonostante tutto il lavoro affannoso delle «ragioni interne», Verga e Mazzoni non si accorsero della sua anima.

BIBLIOGRAFIA

emotiva nel rappresentare i gesti più banali, l'enfasi retorica nell'esprimere i sentimenti più semplici, «il narcisismo infantile nel suo indulgere all'autocommiserazione». Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Heaven-London, Yale University Press, 1976; trad. it.: *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, p. 57.

²² Giancarlo Mazzacurati, "Un ciclo interrotto", in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 84.

²³ Alcuni punti del *Mastro*, a un'analisi ravvicinata, risultano essere vere e proprie reminiscenze di *Storia di una capinera* (le cui pagine sono citate dal secondo volume di *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983): «Voglio vederlo! voglio vederlo! una sola volta! un momento solo!... [...] Voglio vederlo! voglio vederlo! fosse anche per l'ultima volta!», *Storia di una capinera*, p. 71, che trasposto all'indiretto libero richiama le già citate pagine 348-349 del *Mastro-don Gesualdo*; «Un uccelletto [...] diceva: vieni! vieni!», *Storia di una capinera*, p. 76, assimilabile a «dei fiori umili di cardo che luccicavano al sole, delle bacche verdi che si piegavano ondeggiando mollemente, e dicevano: Vieni! vieni!», *Mastro-don Gesualdo*, p. 349; «Che faceva? che pensava?», *Storia di una capinera*, p. 77, identico a *Mastro-don Gesualdo*, p. 327, sopracitato. Ricordiamo *en passant* che *Storia di una capinera* è un romanzo epistolare in prima persona con un'introduzione in terza, il *Mastro* è un romanzo interamente in terza persona; il primo è a focalizzazione fissa (se si escludono *incipit* e *explicit*), il secondo possiede punti focali plurimi.

- BALLY, C., “Le style indirect libre en français moderne II”, in *Germanisch-Romanische Monatschrift* (1912), pp. 597-606.
- BANFIELD, A., *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination*, New Heaven-London, Yale University Press, 1976 (trad. it., *L’immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985).
- BRUNETIERE, F., *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévi, 1883.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978 (trad. it., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma, 1981).
- COHN, D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- GIOVANNETTI, P., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.
- IZZI, G., “Mazzoni, Guido”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72 (2008), <www.treccani.it/biografie>.
- MAZZACURATI, G., “Un ciclo interrotto”, in *Stagioni dell’apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998.
- MAZZONI, G., “Mastro-Don Gesualdo”, in *Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze* (1890), pp. 129-34.
- OJETTI, U., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895.
- PULCE, G., “Mazzoni, Guido”, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 338.
- RAYA, G., *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’ateneo, 1984.
- VERGA, G., *Lettere*, in *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.
- ID., *Storia di una capinera* (1871), in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983.
- ID., *Mastro-don Gesualdo* (1888)-(1889), a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.