



Classe di Lettere  
Corso di perfezionamento in

Culture e società dell'Europa contemporanea

XXXIV ciclo

***Soggettività e Quarto Stato. Modalità della  
rappresentazione interiore nella narrativa realista e  
naturalista***

Settore Scientifico Disciplinare  
**L-FIL-LET/11**

Candidato  
Dr. Guido Scaravilli

Direttore di tesi  
Scuola Normale Superiore

Prof. Stefano Carrai

Direttore di tesi  
Université Libre de Bruxelles

Prof. Claudio Gigante

Anno accademico 2022/2023



Esse est percipi  
G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*

L'aspetto più profondamente sociale della letteratura  
è la sua forma, come disse spavalidamente il giovane Lukács  
(che poi diventò grande, e se ne dimenticò).  
F. Moretti, *Il romanzo di formazione*

Je conviens que ces analyses techniques ne  
sont pas élégantes, on conviendra peut-être  
qu'elles ne sont pas inutiles.  
A. Thibaudet, *Flaubert*



# Sommario

**Parte prima: premesse teoriche** .....Errore. Il segnalibro non è definito.

1. *Soggettività e personaggio: per una narratologia oltre Genette*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
2. *Narratologia e storia: il sistema stanzeliano* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
3. *Situazioni narrative, soggettività e Quarto Stato: una storia possibile*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Parte seconda: contaminazioni e interferenze: forme della soggettivazione ne *I promessi sposi*** . Errore. Il segnalibro non è definito.

1. *Per un attraversamento narratologico de 'I promessi sposi'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.1 *Prospettiva*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.1.1 *La situazione narrativa autoriale*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.1.2 *Concessioni* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.1.3 *Appropriazioni* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.2 *La soggettività* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.1 *La psiconarrazione* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.1.1 *Distanza* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.1.2 *Psiconarrazioni e percezioni* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.1.3 *Incubi*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.1.4 *Contagio* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.2 *Il monologo citato* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.2.1 *Ironia* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
      - 1.2.2.2 *Pathos* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.3 *Monologo narrato* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.4 *Combinazioni* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
2. *La psicologia esteriorizzata e i personaggi storici*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
3. *Gli umili*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Parte terza – sezione 1: forme della soggettività umile. Sand e Balzac nel racconto campagnolo europeo** ..Errore. Il segnalibro non è definito.

1. *Il racconto campagnolo europeo*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.1 *La Francia* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
2. *Un privilegio negato: contadini e soggettività nella 'Comédie Humaine'* .... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.1 *'Les Chouans'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.2 *'Le médecin de campagne' e 'Le curé de village'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

- 2.3 *'Les Paysans'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
3. *Effetti d'autore: i compromessi della soggettivazione ne 'Les Veillées du chanvreur'* **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.1 *'La Mare au Diable'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2 *'François le champi'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.3 *'Les Maîtres sonneurs'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Parte terza – sezione 2: la letteratura «rusticale»: il personaggio popolare tra autonomia ed eteronomia..** **Errore. Il segnalibro non è definito.**

1. *La questione contadina e il Risorgimento* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
2. *Letteratura e propaganda: modalità della soggettività umile nella narrativa di Giulio Carcano* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 2.1.1 *'Angiola Maria'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 2.1.2 *'Selmo e Fiorenza'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 2.1.3 *'Damiano'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
3. *La soggettività popolare nei racconti di Caterina Percoto* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.1 *'Lis cidulis'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2 *'Un episodio dell'anno della fame'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
4. *'Déclassés', veglie, picari. I sentieri della soggettivazione nella produzione rustica di Ippolito Nievo* .. **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 4.1 *'Il Conte Pecorajo'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 4.2 *'Nostra famiglia di campagna'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 4.3 *'Il milione del bifolco' e l'io narrante de 'Le confessioni'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Parte quarta – sezione 1: soggettività e Quarto Stato nella narrativa naturalista** **Errore. Il segnalibro non è definito.**

1. *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
2. *'Germinie Lacerteux'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
3. *Zola e il Quarto Stato* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.1 *'La Fortune des Rougon'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2 *'L'Assommoir'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.1 *La parola interiore* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.2 *Gervaise* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.2.1 *Passività percettiva* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.2.2 *Dimensione invisibile: tra simpatia e dissonanza* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.2.3 *Coupeau*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.2.2.4 *Goujet* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.3 *'Germinal'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

- 3.3.1 *Étienne Lantier*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.3.2 *Maheu* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.3.2.1 *Touissaint Maheu e il discorso sociale*..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.3.2.2 *Catherine Maheu: tra denuncia e riscatto lirico* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3.4 *'La Terre'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.4.1 *La caduta di Fouan e il modello shakespeariano* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.4.2 *Jean Macquart* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.4.3 *Françoise* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.4.4 *Zola e Maupassant, due serve a confronto. Jacqueline Cognet e Rose* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Parte quarta – sezione 2: umiltà e soggettivazione nella narrativa verista** ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

- 1. *Verga* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.1 *Il primo Verga verista: 'Vita dei campi'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.1.1 *'Rosso Malpelo'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.1.2 *'Jeli il pastore'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.2 *'I Malavoglia'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.1 *Il mondo degli affetti: Padron'Ntoni e Maruzza* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 1.2.2 *Storie di due solitudini. Mena e 'Ntoni Malavoglia* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.3 *La degradazione del personaggio nelle 'Novelle Rusticane'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 1.4 *'Mastro-don Gesualdo'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 2. *De Roberto* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.1 *'La Sorte'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 2.1.1 *'Ragazzinaccio'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.2 *'Processi verbali'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 2.2.1 *'Lupetto'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.3 *'I Vicerè'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 2.3.1 *Il Quarto Stato* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 2.4 *Le novelle di guerra* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
    - 2.4.1 *'La posta'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
- 3. *Capuana* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.1 *'Le Paesane'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.2 *'Scurpiddu'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**
  - 3.3 *'Il marchese di Roccaverdina'* ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Conclusioni** ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**

**Bibliografia** ..... **Errore. Il segnalibro non è definito.**





## Parte prima: premesse teoriche

I più grandi artisti in ogni campo non sono certo quelli che hanno più spesso sulle labbra le idee generali intorno alla loro arte – quelli che maggiormente abbondano in precetti, apologie, formule, e che possono meglio dirci le ragioni e la filosofia delle cose. Di solito, invece, li riconosciamo dalla loro pratica vigorosa, dalla costanza con cui applicano i loro principî, dalla serenità con cui ci lasciano cercare da soli il loro segreto nell'illustrazione, nell'esempio concreto.<sup>1</sup>

La massima di Henry James – esemplare manifestazione dello stile 'aforistico' della sua produzione critica – non ha carattere negativo, ma al contrario mette a fuoco un prezioso principio metodologico. Non si tratta cioè di una stigmatizzazione aprioristica dell'autoesegesi e del suo statuto conoscitivo (se così fosse, si svuoterebbe di senso l'impianto architettonico della sua stessa teoria del romanzo) ma di un monito fondamentale per il lettore, un postulato cruciale per ogni tipo di analisi del testo letterario *stricto sensu*: l'importanza dell'osservazione diretta della forma, della tecnica narrativa, dell'estetica.

Su tale impostazione si fonda il seguente lavoro, che riserva un'attenzione massimale alla dimensione diegetica, ai testi. Perché se è vero, come pensava Stevenson, che nessun esercizio è più deprimente di quello che induce a «perlustrare le molle e i congegni meccanici su cui si basa qualsiasi forma artistica», allora ogni approccio formalistico sarebbe inesorabilmente condannato in partenza.<sup>2</sup> L'idea invece da cui prende vita tale trattazione – che non ha senz'altro lo statuto di una teoria, ma che umilmente riprende, subordinandole alle esigenze interpretative, le acquisizioni di quegli studiosi che hanno elaborato dei fecondi metodi analitici – è che la conoscenza delle «molle» e dei «congegni meccanici» non distrugga ma incrementi il «piacere

---

<sup>1</sup> H. James, *Guy de Maupassant*, in *L'arte del romanzo. Saggi sulla scrittura e ritratti di autori*, Milano, PGRECO, 2013, p. 137.

<sup>2</sup> R.L. Stevenson, *On Some Technical Elements of Style in Literature*, in «Contemporary Review», Aprile 1885; tr. it. *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, in *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Palermo, Sellerio, 1987, p. 179. Le opere narratologiche saranno sempre citate col titolo in lingua originale. Quanto alle citazioni, esse verranno riportate in italiano facendo riferimento alla traduzione corrispondente; in caso di assenza di una traduzione italiana, la citazione verrà riportata in lingua originale.

della lettura». Esse consentono di scoprire come sono fatte (secondo quali espedienti, quali sotterfugi, quali codici e accorgimenti) le grandi opere, qual è il loro “segreto”. Lo stile, Gustave Flaubert insegna, è lavoro artigianale, procedimento tecnico, capacità di scegliere e concatenare le parole.

Non è certo un caso che la più autentica, la più efficace e la più illuminante teoria letteraria sia nata spesso nelle officine degli scrittori che – giorno per giorno – si sono misurati con una serie di problemi tecnici e di enigmi costruttivi, risolvendoli grazie alla loro consapevolezza artigianale e alla luce della tradizione entro cui hanno lavorato, e di cui in molte occasioni hanno minato consapevolmente i paradigmi. Né stupisce che la nascita della disciplina che comunemente prende il nome di Narratologia venga convenzionalmente ricondotta alle riflessioni di James e dei suoi epigoni (su tutti Percy Lubbock, con il suo seminale *The Craft of Fiction*), iniziatori della gloriosa tradizione anglosassone (Wayne Booth, Norman Friedman, Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, Robert Scholes e Robert Kellog etc).<sup>3</sup> Operazione teoretica dall’inestimabile valore, quella jamesiana, che non si cristallizza tuttavia per partenogenesi. Al contrario, essa germina su un *humus* fertilissimo, che lo scrittore aveva avuto modo di conoscere e approfondire nella sua ricca formazione intellettuale:<sup>4</sup> la Francia di Émile Zola, in cui la teoria estetica degli autori della temperie positivista (su cui il romanziere avrebbe a più riprese scritto nella sua prolifica attività critica)<sup>5</sup> non di rado costituiva preludio e alimento dell’intuizione creativa, talora sollevando – con sorprendente precocità analitica – molte delle questioni che avrebbero

---

<sup>3</sup> H. James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, a cura di C. Tóibín, Chicago, University of Chicago Press, 2011; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, C. Scribner’s Sons, 1921 (tr. it. *Il mestiere della narrativa* [Firenze, Sansoni, 1984]; J. W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1921 (tr. it. *La retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966); N. Friedman, *Point of View: the Development of a Critical Concept*, in «PMLA», n. 70, 1955; C. Brooks-R.P. Warren, *Understanding Fiction*, New York, Appleton, 1943; R. Scholes-R. Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966 (tr. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970).

<sup>4</sup> Al riguardo Cfr. A. Fabris, *Henry James e La Francia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

<sup>5</sup> Oltre ai saggi su Guy de Maupassant e Zola (ricchi di rilievi tecnici acutissimi), James sviluppa riflessioni estensive sullo stile di Flaubert. Nello specifico, egli dedica all’autore di *Madame Bovary* quattro saggi (1874, 1876, 1893, 1903), numerose pagine sparse e alcuni accenni nelle sue lettere. Per un’esaustiva ricostruzione della concezione jamesiana dell’arte di Flaubert si veda S. Volpe, *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 48-108.

caratterizzato non solo le speculazioni jamesiane, ma anche quelle dei più evoluti narratologi contemporanei.<sup>6</sup>

### 1. *Soggettività e personaggio: per una narratologia oltre Genette*

1. È fra i tardi anni Sessanta e primi anni Ottanta del Novecento che vengono pubblicati i testi più importanti di Roland Barthes e Gérard Genette (afferenti alla tradizione di cultura francese, come Jean Rousset, Pierre Vitoux, Jaap Lintvelt etc.),<sup>7</sup> cioè di alcuni degli autori che ancora oggi sono considerati gli antesignani degli studi narratologici sull'intreccio. Come infatti ricorda Seymour Chatman, la distinzione cruciale da operare, preliminare ad ogni approccio al testo narrativo (quantomeno per la narratologia *classica*: ottica da noi prediletta non certo per vocazione nostalgica, ma per il nitore cartesiano dei suoi maggiori interpreti), è quella tra “storia” e “discorso”, tra il “che cosa” un testo racconta e il “come” lo racconta. Esistono quindi, per schematizzare la questione in due facili formule, una “narratologia della storia” e una “narratologia del discorso”: per la prima si ricordano i nomi di Henri Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tvetan Todorov, che prendono le mosse dalla *Morfologia della fiaba* di Propp; per la seconda (la narratologia epistemologicamente ‘pura’, che si è progressivamente avviata su un percorso parallelo e indipendente), tutta la tradizione anglosassone che si è occupata del “punto di vista”, nonché appunto la scuola francese. In effetti non è la *fabula* che fa sì che un testo narrativo sia tale. Ciò che contraddistingue una narrazione è il suo carattere *mediato*: l’interposizione della voce di un narratore tra gli eventi della storia e i destinatari.

Sulla presenza e i modi di articolarsi di questa voce – e la dialettica tra il narratore e l’istanza dei personaggi – i narratologi hanno riflettuto distesamente; e conta poco che

---

<sup>6</sup> Avanzo qui fugacemente l’ipotesi – su cui gioverebbe soffermarsi in una sede specifica – che la teoria jamesiana (e pertanto la narratologia nel suo stato embrionale) intrattenga rapporti genealogici decisivi con l’estetica naturalista. Sulla teoria del romanzo di James cfr. D. Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>7</sup> Cfr. S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978; tr. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 15-16.

col tempo i principali presupposti degli studi sul racconto degli anni Sessanta, tempo del fervore dello strutturalismo (a cui la narratologia è di norma associata in maniera riduttiva), siano stati contestati: l'idea «che i testi possano essere studiati astraendoli dal contesto in cui hanno visto la luce; l'idea che a contare siano le forme più che i contenuti da esse trasmessi; l'idea che la figura dell'autore vada estromessa dall'analisi del testo» etc.<sup>8</sup> Sarebbe infatti fuorviante circoscrivere la stagione narratologica a un singolo ventennio, perché tale interesse, in Europa (e oltreoceano), non è mai scemato: soprattutto a partire dalla metà degli anni Novanta sono stati pubblicati testi capitali, e molte scuole si sono imposte, propiziando un mutamento di paradigma. In particolare, nel 1999 David Herman ragionava sul fatto che la narratologia stesse passando da una fase strutturalista a una fase *postclassica*, e precisava che la «postclassical narratology [...] contains classical narratology as one of its 'moments'», essendo caratterizzata da molte ipotesi e metodologie di ricerca eterogenee.<sup>9</sup> La più nota è quella cognitivista, rappresentata da studi in cui i testi sono esaminati, con posizioni in realtà non sempre limpide, tenendo conto dei concetti elaborati nell'ambito delle scienze della mente, che riportano in auge la figura del lettore, relegata ai margini dalla critica di impostazione strutturalista.<sup>10</sup>

L'Italia, ostile per tradizione agli studi teorici (e sensibilmente in ritardo nella ricezione di narratologie alternative a quella genettiana), ha seguito le ramificazioni del dibattito solo distrattamente (a causa peraltro dell'assenza – sintomatica di un diffuso disinteresse – della traduzione di alcuni testi fondamentali nella storia della

---

<sup>8</sup> *Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, 2021.

<sup>9</sup> D. Herman, *Introduction. Narratologies*, in *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, pp. 2-3. Già nel 1997, Herman aveva parlato di una narratologia postclassica (cfr. Id., *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*, in «PMLA», n. 5, pp. 1046-1059).

<sup>10</sup> È all'interno del cosiddetto *cognitive turn* che si inseriscono infatti studi che esaminano in diverso modo quel «processo di attribuzione di coscienza» che è al centro dell'«approccio analogico» degli studi cognitivi (cfr. M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013). Per una panoramica – e una definizione – della narratologia postclassica cfr. M. Fludernik, *Toward a Natural Narratology*, London-New York, Taylor & Francis e-Library, 2003.

critica novecentesca *tout court*).<sup>11</sup> Ma una prospettiva laica sui nuovi sviluppi della disciplina è fondamentale per chiunque intenda occuparsi seriamente della manifestazione della coscienza dei personaggi nella *fiction*, a cui i narratologi di professione – di orientamento ‘classico’ e ‘postclassico’ – hanno offerto risposte illuminanti, che sarebbe infruttuoso ignorare sulla base di limitanti pregiudizi ideologici.<sup>12</sup>

2. Nella sua panoramica grandangolare sulle origini e l’evoluzione della forma romanzo (e della sua concezione) nella cultura occidentale, Guido Mazzoni, riprendendo le riflessioni di Ian Watt in *The Origins of the English Novel*, ribadisce con forza che «l’ascesa del *novel*» è «parte di una mutazione più ampia», che progressivamente «porta la cultura europea a un’attenzione nuova» alla «vita privata», in quanto «il romanzo sfrutta quel legame organico con la sfera della contingenza che è immanente alla narrativa» come genere.<sup>13</sup> Le trame raccontano esseri dotati di qualità che li individuano (un nome proprio, un corpo, un carattere, un costume), collocati in un ambiente e soggetti a mutamento; «esseri che incrociano le proprie vite con le vite degli altri attraverso l’azione, il discorso, il pensiero e le passioni, finché lo squilibrio che anima un meccanismo simile si placa e la storia raggiunge la sua fine».<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> È sufficiente leggere il *Nuovo discorso del racconto* di Genette, in cui si ritrovano molti dei grandi assenti dallo scaffale narratologico italiano: Franz Karl Stanzel, Dorrit Cohn, Ann Banfield e Mieke Bal.

<sup>12</sup> In Italia, il tema è stato recentemente oggetto di studio approfondito. Difatti, nel 2007, uno dei più importanti incontri annuali sul romanzo che si tengono in Italia è stato dedicato all’interiorità (cfr. *L’interiorità. Modi di rappresentare la vita psichica nel romanzo*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino e L. Innocenti, 25-26 maggio 2007, Letteratura-Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana, Santarcangelo di Romagna: <http://www.sigismondomalatesta.it/Page.asp?id=179&cat=1&B301=2&B301desc=Colloqui+Malatestiani>); e sui modi della rappresentazione della vita psichica si incentra il numero monografico di «Allegoria» (cfr. *Narrativa e vita psichica*, a cura di A. Baldini, in «Allegoria», n. 60, luglio/dicembre 2009). Specificamente sull’indiretto libero, si rimanda invece a si rinvia a *La mente in-diretta*, a cura di F. Pennacchio, M. Beltrami e S. Sullam, «Il Verri», n. 56, 2014, pp. 87-107. In questo numero monografico, a cui rinvio per un approccio ai più recenti dibattiti narratologici, fino alla svolta «post-classica», intorno alla proposta di Banfield e ad altre questioni relative al discorso indiretto libero, sono stati tradotti in italiano per la prima volta importanti saggi di Gilles Philippe, Dorrit Cohn, Monika Fludernik, Lisa Zunshine, Fredric Jameson e Alan Palmer.

<sup>13</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Mulino, 2011, p. 177.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 177-178.

Il romanzo della *vita particolare*, «il genere *dei nomi propri, delle storie, dei destini personali*»: <sup>15</sup> lo spazio che la cultura europea dedica agli individui, con il romanzo, cresce a dismisura; la proliferazione degli individui – e delle loro storie personali – ha un risvolto soggettivo. Si moltiplica la varietà delle coscienze che esibiscono il proprio mondo attraverso la scrittura. <sup>16</sup> D'altra parte, il paesaggio interiore – le pieghe mutevoli della vita che oggi chiamiamo psichica – è elemento strutturalmente dirimente, oltre che nella *Princesse de Clèves* (su cui Mazzoni restringe a ragione il perimetro analitico), già in Miguel de Cervantes, ovvero sin dagli albori della moderna esperienza romanzesca:

La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri, sia d'incantamenti, che di contese, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste ed altre impossibili assurdità; e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina d'immaginarie invenzioni che leggeva, fossero verità, che per lui non c'era nel mondo altra storia più certa. <sup>17</sup>

Completamente fuori di sé, e vittima delle proprie allucinazioni (riportate dal narratore col suo linguaggio), appare don Chisciotte. Una specie di doppio senso confonde il protagonista: quanto più «il mondo si fa per lui, sognatore irrecuperabile, miraggio, tanto più esso appare verosimile e carico di molti segreti nascosti, e viceversa quanto più il sublime e lo straordinario inquietano, tanto più lui, povero demente, si smarrisce nella sua estasi fantasticante». <sup>18</sup> Egli prova la necessità di dar nuovi nomi alle persone, agli animali e perfino alle cose: «un'anamnesi che da profondità immemoriali trae fuori significati [...] da sempre lì, ma finalmente riconosciuti e compresi», di modo «che il quotidiano sia consegnato alla favola». <sup>19</sup> Emerge qui

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 178.

<sup>16</sup> Sulle ragioni che spinsero gli scrittori a rappresentare la mobilità della vita interiore dei soggetti finzionali cfr. ivi, pp. 182-190.

<sup>17</sup> M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica* (1605-1615), trad. it di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1998, parte 1, p. 31.

<sup>18</sup> S. Givone, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, p. 377.

<sup>19</sup> *Ibidem*

inequivocabilmente il livello di esistenza collocabile *in interiore homine*. La vita intima dell'individuo, la soggettività.<sup>20</sup>

Il dispiegarsi di tale dimensione è un elemento costitutivo della narrativa di finzione nel suo complesso, come per la prima volta afferma, alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, una studiosa tedesca, Käte Hamburger: «La finzione epica è l'unico luogo conoscitivo in cui l'io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività».<sup>21</sup> Si tratta di questioni fondamentali, per anni trascurate dalla teoria letteraria, ancorché recentemente riportate in primo piano, anche in Italia, dalla critica specialistica.<sup>22</sup> Se nei generi referenziali e storici la possibilità di accesso diretto alla coscienza altrui (e quindi la possibilità di assumere il punto di vista dell'altro) è preclusa, lo specifico della *fiction* è la possibilità di rendere trasparente l'interiorità di eroe romanzesco, permettendo al lettore di partecipare alla soggettività dei personaggi; conseguentemente, la studiosa si spinge alla teorizzazione di un linguaggio distintivo della narrativa di finzione, individuando dei *patterns* linguistici che sono correlati all'emersione delle menti finzionali nella diegesi.<sup>23</sup> Sono questi gli assunti più importanti di *Die Logik der Dichtung* (1957), ed è a tali riflessioni che Dorrit Cohn si rifà nel capolavoro *Transparent Minds* (1978),<sup>24</sup> in cui la comparatista di origini austriache (ma attiva negli Stati Uniti), individuando una lacuna nella teoria genettiana del *Discours du récit* (1972), prende pionieristicamente in esame, in maniera empirica,

---

<sup>20</sup> La narratologia postgenettiana considera inadatti i concetti di «focalizzazione» e di «punto di vista», giacché essi hanno una connotazione strettamente visiva; pertanto, si preferisce riunire nella macrocategoria della soggettività sentimenti, percezioni, sogni, ricordi e pensieri (Cfr. J. Manfred, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», II, n. 2, 1997, pp. 441-68).

<sup>21</sup> K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957; tr. it. *Logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, p. 106.

<sup>22</sup> Tra i numerosi contributi narratologici che si sono avvicinati negli ultimi anni, meritano una menzione R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019 e *Fictioni e non fiction. Storie, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, di cui si veda in particolare l'*Introduzione*, utile per orientarsi sugli sviluppi recenti della disciplina.

<sup>23</sup> Si tratta delle cosiddette marche di finzionalità. Sull'argomento si rimanda a D. Cohn, *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective*, in *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 109-31.

<sup>24</sup> Dopo aver ammesso il suo debito nei confronti della *Logica della letteratura*, Cohn afferma che per Hamburger «the representation of characters' inner lives is the touchstone that simultaneously sets fiction apart from reality and builds the semblance [...] of another, non-reality» (D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 7).

le forme testuali volte a restituire i pensieri dei personaggi, distinguendo tra narrazione in prima persona e narrazione in terza persona (ciascuna caratterizzata dalle sue specificità categoriali e mimetiche, tra cui il monologo interiore e l'indiretto libero); approccio *in toto* formalistico, che tuttavia avrebbe dato involontariamente l'abbrivio, con brillanti intuizioni (e la scrittura allusiva di certi passaggi), alla stagione postclassica, sovente incline alle forzature e alle strumentalizzazioni del suo pensiero.<sup>25</sup>

Effettivamente, in *Transparent Minds* non viene elaborata una compiuta teoria sul personaggio, autentica *crux* teorica – e luogo di molti equivoci e «confusioni», a dire dello stesso Todorov<sup>26</sup> – nella poetica degli strutturalisti, a causa anche del loro impegno per un'ideologia che decentra l'uomo e va contro la nozione di individualità e profondità psicologica;<sup>27</sup> per tale ragione, il personaggio viene da essi costantemente ridotto, in maniera più o meno netta, a una funzione dell'intreccio. Del resto anche Genette, il «pape du structuralisme» (come autoironicamente si definì),<sup>28</sup> sembra appartenere a questa schiera con la radicalità della posizione. È sufficiente pensare al *Nouveau discours du récit*, in cui il critico, dopo aver definito il personaggio uno «pseudo-oggetto», un «“essere vivente senza viscere”»,<sup>29</sup> un «effetto testuale» costituito da un insieme di segni e strutture linguistiche – e aver avallato l'idea

---

<sup>25</sup> Della traduzione in italiano di questo capolavoro si sente particolarmente la mancanza, sebbene sia stato recentemente tradotto in italiano il capitolo conclusivo del libro (D. Cohn, *Il monologo autonomo. 'Penelope' di Joyce e le sue varianti*, traduzione e cura di G. Scarfone, Pisa, Pacini, 2022).

<sup>26</sup> T. Todorov, *Personnage*, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, a cura di O. Ducrot e T. Todorov, Paris, Seuil, 1972; tr. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, a cura di G. Caravaggi, Milano, ISEDI, 1972, pp. 246-251.

<sup>27</sup> Cfr. S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, cit., pp. 30-31.

<sup>28</sup> Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 403.

<sup>29</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 116. Il critico cita *Tel Quel* di Valéry: «Superstizioni letterarie – così chiamo tutte quelle convinzioni che concordi dimenticano la condizione verbale della letteratura. Quindi esistenza e psicologia dei personaggi, queste creature vive senza viscere». Tale frase è posta come epigrafe in P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in «Littérature», 1972, n. 6, pp. 86-110; tr. it., *Per uno statuto semiologico del personaggio, Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1972, p. 85. La medesima citazione è riportata, sempre incipitariamente, in una monografia posteriore di Hamon, avente lo stesso impianto teorico (Id., *Le Personnel du roman, Le système des personnages dans 'Les Rougon-Macquart'*, Paris, Droz, 1983, p. 9). Genette ci rimanda a tali studi in nota. Sull'argomento mi permetto di rimandare a un mio contributo, a cui mi rifarò ampiamente in questo paragrafo (G. Scaravilli, *Genette e il personaggio*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero*, a cura di S. Ballerio e F. Pennacchio, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 99-120). In Italia, ha dedicato importanti riflessioni sulla concezione genettiana sul personaggio – collocandolo sullo sfondo dei dibattiti internazionali – A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.



aristotelica secondo la quale l'essenziale del racconto risiede nelle azioni –, si pronuncia così sulla «*caratterizzazione*», aspetto dell'intreccio che aveva tralasciato (come gli aveva rimproverato Shlomith Rimmon-Kenan in un denso articolo del 1976) in *Discours du récit*:<sup>30</sup>

Osservo d'altronde che Shlomith Rimmon[-Kenan] stessa, dopo aver consacrato al personaggio come oggetto un capitolo piuttosto interrogativo (*Story: characters*), deve poi tornare sull'argomento un po' dopo, e in modo questa volta più deciso, trattando del discorso (*Text: characterization*). La *caratterizzazione* è evidentemente proprio la tecnica di costituzione del personaggio da parte del testo narrativo. Il suo studio mi pare la più grande concessione che la narratologia, almeno in senso stretto, possa fare alla considerazione del personaggio. Ma non rimpiango di averla respinta, o meglio di non averci neppure pensato, nella mia prospettiva: infatti essa mi pareva dar *troppo* spazio a un semplice «effetto» fra tanti altri, concedendogli il privilegio di avere ritagliato uno spazio a parte, e quindi di guidare l'analisi del discorso narrativo. Trovo decisamente, anche se relativamente, preferibile (più «narratologico») dissolvere lo studio della «*caratterizzazione*» in quello dei suoi mezzi costitutivi (che non sono tutti specificamente suoi): nominazione, descrizione, focalizzazione, racconto di parole e/o di pensieri, relazione con l'istanza narrativa, ecc.<sup>31</sup>

Per Genette (che in queste pagine sposa implicitamente la teoria attanziale), non essersi soffermato sulla «*caratterizzazione*» non è motivo di rimpianto. Nella sua ottica non si tratta di un'«omissione»; piuttosto, una maggiore attenzione al tema sarebbe stata «concessione» eccessiva. Alla disamina organica proposta da Rimmon-Kenan in *Narrative Fiction*,<sup>32</sup> trova preferibile un'ipotesi di lavoro minore: «dissolvere lo studio della “*caratterizzazione*” in quello dei suoi mezzi costitutivi». Il personaggio viene così ridotto a un oggetto assolutamente ipotetico, da posporre all'analisi dei procedimenti del «discorso costituente», nell'ambito dei quali gli sarà negato non solo un ruolo di primo piano, ma anche il «privilegio di aver ritagliato uno spazio a parte».

---

<sup>30</sup> S. Rimmon-Kenan, *A Comprehensive Theory of Narrative. G. Genette's 'Figures III' and the Structuralist Study of Fiction*, in «PTL», vol. I, n. 1, 1976, pp. 33-62.

È chiaro che con una simile impostazione – stupefacente se si ricorda che l’impianto del *Discours du Récit* viene concepito sulla base dell’analisi de *La Recherche du temps perdu* (laddove Marcel non è evidentemente la somma totale delle sue azioni, quanto piuttosto l’insieme dei suoi ricordi) – la soggettività non può che essere considerata un effetto collaterale dei vettori del racconto. Invece, per Cohn i personaggi non sono degli *pseudo-oggetti*, ma dei *soggetti* dotati di tridimensionalità.<sup>33</sup> Non che per lei la loro psicologia non sia fittizia come ogni altra componente della *fiction*; tuttavia, essa non può essere ridotta a una funzione. Non per nulla la narratologa teorizza la necessità di trattare separatamente i discorsi dei personaggi dai loro pensieri: nella mente non ci sono solo parole, esiste una «non-verbal dimension of consciousness»;<sup>34</sup> anche le coscienze d’invenzione sono abitate, oltre che da discorsi, da emozioni, sentimenti, visioni...<sup>35</sup>

È un punto cruciale. Per Genette la distinzione tra discorsi e pensieri è superflua. Lo si evince nel *Nouveau discours du récit*, in cui il narratologo, confutando le obiezioni mosse al suo sistema dai contemporanei, dopo essersi espresso favorevolmente su *Transparent Minds* (interpretato, forse imperialisticamente, come un’utile integrazione alla tassonomia del *Discours du récit*),<sup>36</sup> replica in maniera piccata alle critiche della studiosa. Nello specifico, egli sostiene che «il racconto conosce solo avvenimenti oppure discorsi», che la vita psichica dei personaggi «può essere solo o l’uno o l’altro»,<sup>37</sup> che della soggettività, se si tolgono le azioni, gli avvenimenti e i discorsi, non resta nulla: da qui, con tutta probabilità, le ragioni della non adeguata collocazione e rappresentazione dell’indiretto libero nel suo sistema. Il disaccordo di Genette da

---

<sup>33</sup> Insinuandosi nel solco hamburgeriano, Cohn afferma che «the most real, the “roundest” characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know in real life» (D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 5). Il riferimento, naturalmente, è alla celebre distinzione tra personaggi «piatti» e «a tutto tondo» di Edward Morgan Forster.

<sup>34</sup> Ivi, p. 7.

<sup>35</sup> In effetti, la maggiore innovazione di *Transparent Minds* è l’annessione al dominio delle tecniche di rappresentazione della vita psichica della «psyconarration», ovvero la resa narrativa indiretta e non drammatizzata della coscienza del personaggio.

<sup>36</sup> In *Nuovo discorso del racconto*, tra l’altro, si elogia Cohn per aver dato «alla “rappresentazione della vita psichica” il posto che merita» (G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 49).

<sup>37</sup> Ivi, p. 52.

Hamburger e da Cohn (entrambe prosecutrici, a suo giudizio, di una linea formalista), più che su «nuances de detail» – come aveva affermato, minimizzando con disinvoltura, in un'intervista del 2010 inclusa nel suo ultimo libro, *Postscript* – verte insomma su una questione essenziale per la genealogia del romanzo contemporaneo, perché le due studiose muovono da un principio teorico incompatibile con la concezione strutturalista del personaggio: l'idea hamburgeriana che l'accesso all'interiorità dei personaggi sia un carattere distintivo della finzione narrativa.<sup>38</sup>

## 2. Narratologia e storia: il sistema stanzeliano

1. A Genette non era presumibilmente sfuggita la «surprising underestimation», da parte di Cohn, della griglia analitica del *Discours du récit*:<sup>39</sup> soprattutto per i racconti in terza persona, la studiosa riprende la terminologia di Franz Karl Stanzel, con cui anche Genette discute a lungo in *Nouveau discours du récit*.

Stanzel e Cohn convergono specialmente nella concezione del personaggio, al quale il primo aveva conferito un rilievo inedito nella sua complessa teoria, concepita nel 1955 in *Die typischen Erzählsituationen im Roman* e poi variamente rielaborata fino alla pubblicazione di *A Theory of Narrative*, del 1979, e alla traduzione in inglese,

---

<sup>38</sup> Id., *Postscript*, Paris, Seuil, 2016, p. 255. Più cauto, o perfino ironico, il consenso manifestato in *Codicille*: «Un des axiomes de critique littéraire aujourd'hui les plus rebattus nous dit que «seul la fiction donne accès à la réalité» [...]. J'essaie d'interpréter ce cliché, et je ne lui trouve d'autre argument valide que le principe narratologique bien établi par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* [...]: que seule la fiction narrative nous donne accès à la conscience d'une personne autre que nous-mêmes. Malheureusement, cette personne et cette conscience sont par définition fictionnelles [...]. J'apprends bien que Julien Sorel éprouve ceci ou que Raskolnikov décide cela, mais cette information ne me donne accès (indirect) qu'à l'imagination – qu'à la vie intérieure, donc – de Beyle ou de Dostoïevski, qui ne devinent ce que pensent leurs héros parce que ils l'inventent à mesure et *ad hoc*» (Id., *Codicille*, Paris, Seuil, 2009). Tale prospettiva è sideralmente distante dal lavoro di molti narratologi cognitivisti. A partire dagli studi, fra gli altri, di Monika Fludernik e Alan Palmer, il personaggio assume infatti un ruolo centrale, e ciò avviene in nome di un aspetto che Genette non ha mai ritenuto fondamentale, vale a dire il modo in cui il lettore avvicina i testi da un punto di vista cognitivo ed emotivo, 'costruendo' i personaggi, empatizzando con loro, e mettendone in secondo piano le azioni. Sulla concezione cognitivista del personaggio – e le differenze con la stagione strutturalista – cfr. J. Phelan, *Living to Tell about it: a Rhetoric and Ethics of Character*, New York, Cornell University Press, 2004 e J. Eder-F. Jannidis-R. Schneider, *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, in Ead., *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 3-44.

<sup>39</sup> B. McHale, *Islands in the Stream of Consciousness. Dorrit Cohn's 'Transparent Minds'*, in «Poetics Today», n. 2, 1981, p. 7.

revisionata dall'autore, del 1984.<sup>40</sup> Questa teoria si impernia sul concetto di *mediacy*, termine che designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Per determinare come la *mediacy* agisca in un testo, è necessario, per Stanzel, intrecciare tre parametri (la *persona*, il *modo* e la *prospettiva*) dalla combinazione organica dei quali discendono le tre *situazioni narrative*, forme idealtipiche di racconto a cui può essere ricondotta la maggior parte dei testi narrativi. Esse sono: la *situazione narrativa in prima persona*, dove il narratore è un personaggio della storia; la *situazione narrativa autoriale* (che corrisponde alla categoria genettiana di onniscienza),<sup>41</sup> che s'incentra su un *teller-character*: il lettore ha l'impressione di una *voce*, di qualcuno che gli parla e gli spiega un mondo e gli racconta una storia, guidandolo con mano sicura nell'avventura; la *situazione narrativa figurale* – quella che qui più interessa – che si realizza quando il narratore dissimula la sua presenza, affidandosi alla sensibilità di un personaggio *riflettore*, attraverso la cui prospettiva i contenuti vengono filtrati.<sup>42</sup>

Non è solo dunque il narratore ad avere la facoltà di mediare un racconto: anche al soggetto finzionale può essere concesso un simile privilegio. E con questo personaggio il lettore può *simpatizzare*, provando un'esperienza diretta degli eventi narrati, come

---

<sup>40</sup> A quest'ultima edizione che mi rifarò qui. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Sta validamente mediando nei nostri studi le idee stanzeliane Paolo Giovannetti, di cui si veda *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, dove è incluso l'utile *Approfondimento* di F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, alle pp. 217-238. I termini in italiano della teoria stanzeliana saranno sempre tratti da questo studio.

<sup>41</sup> Come spiega Pennacchio, «l'aggettivo *autoriale* [...] è da Stanzel utilizzato» per «indicare un narratore che gode di tutte quelle facoltà spesso associate alla figura dell'autore reale. [...] Per esempio, il narratore autoriale è in grado di muoversi nel tempo, retrocedendo nel passato o spostandosi nel futuro tramite slanci prolettici; ha il potere di comprimere, selezionare ed eventualmente commentare la materia narrativa; soprattutto ha la facoltà di leggere nella mente dei personaggi (*mindreading*)» (ivi, pp. 224-225).

<sup>42</sup> Nella sua accezione pura, la nozione di figuralità è rigorosamente unipersonale: a un solo fuoco, a un unico personaggio riflettore può essere, per Stanzel, demandata la *mediacy*: «In the novel with a predominantly figural narrative situation the dynamics of the alternation of basic forms and of narrative situations are reduced, since there is a tendency to retain the point of view of *one* character of the novel which inhibits the frequent change of the narrative situation» (F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979; *Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 72. Il corsivo è mio). Tuttavia, diversi studiosi hanno proposto un'estensione di tale categoria, tra cui Giovannetti, che annette al dominio della narrazione figurale anche la possibilità della personalizzazione percettiva pluriprospettica e corale (P. Giovannetti, *Dai 'Malavoglia' a 'Mastro-Don-Gesualdo': progressi della figuralità verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 67-124). *I Malavoglia* ne sarebbero, in quest'ottica, un caso esemplare.

se il racconto si facesse da sé: «It is a genre-specific feature of narrative that the presentation of the consciousness can create the *illusion of immediacy*»; «Interior monologue, free indirect style and figural narrative situation [...] suggests *immediacy*, that is, the *illusion of direct insight into the character's thoughts*; «Presentation of consciousness and inside view are effective means of controlling the reader's sympathy [...]. The more a reader learns about the innermost motives for the behaviour of a character the more inclined he tends to feel understanding, forbearance, tolerance, and so on, in respect to the conduct of this character». <sup>43</sup>

La sintonia tra Cohn e Stanzel è evidente: per entrambi il personaggio, quantomeno nei romanzi o nei racconti più significativi della modernità, non è solo un elemento di raccordo tra le componenti dell'intreccio, ma un'istanza fondamentale, senza la quale le dinamiche profonde della narrativa non potrebbero intendersi. <sup>44</sup> È attraverso la *soggettività* di un personaggio che si “vivono” gli eventi e si dà un senso alla storia; è simpatizzando col suo universo psicologico e morale che il lettore può orientarsi nel mondo finto nel testo – ciò che Doležel ha definito *storyworld*. <sup>45</sup>

2. Come gli accade quando si misura con Cohn (la cui teoria divergerebbe dalla sua solo per aspetti secondari o terminologici), Genette non sembra cogliere la portata alternativa della proposta dell'altro autore di cui riconosce il valore. <sup>46</sup> Trova un'unica vera differenza tra il proprio metodo e quello di Stanzel: mentre *Discours du récit* è animato da uno spirito «analitico» (rivendicato con fierezza), che tende a distinguere

---

<sup>43</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 126-128.

<sup>44</sup> Stanzel afferma che «Cohn's study is especially important for the application» della sua «theory, because she analyzes techniques employed in the rendering of consciousness which are compatible with third- and first-person forms of narration» (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 127). Cohn ha trattato analiticamente il sistema di Stanzel, condividendone grossomodo l'impianto, in un densissimo articolo (D. Cohn, *The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's 'Theorie des Erzählens'*, in «Poetics Today», n. 2, 1981, 157-82).

<sup>45</sup> L. Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimora, Hopkins University Press, 1997; tr. it. *Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

<sup>46</sup> Cfr. G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit. pp. 98-111.

le categorie piuttosto che a ibridarle, il metodo di *A Theory of Narrative* è definito, in maniera velatamente riduttiva, «sintetico».<sup>47</sup> Per Genette le «situazioni narrative» nascono dall'«intuizione globale di un certo numero di fatti complessi» – «osservazione empirica» in sé «incontestabile» – in seguito alla quale, però, l'analisi delle specificità diegetiche (cioè *l'esprit de géométrie* di marca genettiana, s'intende) è comunque necessaria.<sup>48</sup> Ciò che invece Genette oscura dell'operazione stanzeliana è la messa a punto di un sistema in cui l'*abbandonarsi* del lettore alla sensibilità del personaggio gioca un ruolo centrale. Ma è proprio tale *abbandono* che Genette, anche per una forma di resistenza viscerale, un'insensibilità al fascino delle finzioni narrative *tout court* (come abbiamo argomentato altrove), non è disposto a concedere.<sup>49</sup>

Non solo: col definire «sintetico» l'approccio stanzeliano, il critico francese strategicamente sorvola su uno dei maggiori pregi della sua teoria del racconto, la versatilità. Accanto alla *situazione narrativa in prima persona*, l'*autoriale* e la *figurale* – cioè le invarianti del racconto, sistemate nel celebre cerchio tipologico delle forme narrative (il *Typenkreis*) – Stanzel contempla infatti delle possibilità intermedie e delle anomalie. Il narratologo precisa che la coerenza oltranzista, da parte di un autore, nel realizzare un tipo puro senza alcuna infrazione, è di difficile rinvenimento non solo nel caso dei racconti personali: egli considera le variazioni come un elemento costitutivo della narratività, e l'avvicendamento delle modalità diegetiche un arricchimento dell'opera, che è generalmente difficile da ricondurre a una singola categoria lungo tutta la sua estensione; concezione 'olistica' molto efficace per l'interpretazione della narrativa ottocentesca, e in particolare per la produzione realista e naturalista (oggetto della seguente trattazione), giacché essa si impernia su tali variazioni, che il lettore è chiamato a riconoscere e decodificare.

Ma è forse «la capacità di cogliere lo stretto legame che intercorre tra le forme idealtipiche» – le *situazioni narrative*, appunto – «e i testi che nel concreto le realizzano il

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>48</sup> Ivi, p. 99.

<sup>49</sup> Cfr. G. Scaravilli, *Genette e il personaggio*, cit., pp. 115-118.

principale motivo di interesse della teoria del racconto proposta da Stanzel». <sup>50</sup> In un pezzo programmatico pubblicato recentemente, Giovanni Maffei nota che il «mirifico rosone» stanzeliano, come Genette ironizza in *Nouveau discours du récit* («l'incastro di assi, di frontiere, di mozzi, di raggi, di punti cardinali, di cerchi e di involucri»), <sup>51</sup> «è stato un tentativo generoso di mettere lo spirito schematico dello strutturalismo al servizio della diacronia», <sup>52</sup> ovvero di conciliare *Poetica e storia*, per citare il titolo di un importante saggio incluso in *Figures III*; invito a una convergenza virtuosa tra i due saperi cui tuttavia l'opera di Genette, al contrario del narratologo austriaco (e in parte di Monika Fludernik, non per caso allieva stanzeliana) mai avrebbe dato effettivamente attuazione. <sup>53</sup>

Al di là del fatto che *A Theory of Narrative*, ricco di dettagli analitici e osservazioni particolari, inviti implicitamente a una «storia delle forme considerate come parti di insiemi organici, o per dirla altrimenti a una storia morfologica», <sup>54</sup> è infatti possibile notare che il cerchio tipologico è animato da una pulsione diacronica; il *Typenkreis* mostra come certi tipi ideali siano stati attualizzati nel corso del tempo, e come alcune porzioni si siano “riempite” solo con il procedere della storia della letteratura: la storia sintetica di un genere, e dei confini di volta in volta da esso attraversati. <sup>55</sup> La cognizione più importante che se ne ricava è che in Italia, come nelle altre letterature europee, a un tipo dominante ne è subentrato un altro (Stanzel li chiama *prototipi*); alla situazione narrativa autoriale, pervasiva nella prima metà del XIX secolo, è subentrata l'altra specie della situazione narrativa figurale; e corollario di tale transizione è l'*inward turn* della narrativa, ovvero la svolta interiore, nell'accezione che ne dà Erich Kahler: <sup>56</sup> «il processo di lunga durata che porta la narrativa occidentale ad abbandonare le cosmogonie e le teogonie per interessarsi al mondo sublunare abitato dagli esseri

---

<sup>50</sup> F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, cit., p. 237.

<sup>51</sup> G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 100.

<sup>52</sup> G. Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., p. 26.

<sup>53</sup> Penso soprattutto a M. Fludernik, *Toward a Natural Narratology*, cit., pp. 9-166.

<sup>54</sup> G. Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura*, cit., p. 26.

<sup>55</sup> In Italia, ha tra i primi insistito sulla pulsione diacronica della narratologia di Stanzel P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., pp. 32-51.

<sup>56</sup> Cfr. E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

umani, e poi a spostare l'interesse dalle azioni pubbliche all'analisi psicologica». <sup>57</sup> La parte essenziale del racconto non si consuma più nel segmento di realtà che tutti possono vedere e udire, «ma si trasferisce nella sfera inapparente che l'eroe e gli eroi custodiscono come un territorio nascosto, come la loro intimità». <sup>58</sup> Adoperando il lessico stanzeliano, si può pertanto affermare che l'accesso all'interiorità di un narratore intrusivo lascia spazio ad una rappresentazione diretta delle menti dei personaggi, rese opportunamente trasparenti con la *riflettorizzazione*. <sup>59</sup>

Si è soliti associare tale rivoluzione alla stagione modernista (oggetto negli ultimi anni di un rinnovato interesse critico); <sup>60</sup> ma si dimentica spesso che il superamento dell' 'autorialità' si verifica già nel secondo Ottocento: Flaubert per primo decide di rinunciare ad un narratore che accompagni per mano il lettore nello *storyworld*. Da *Madame Bovary* (1857) in poi, l'autore sempre più spesso si occulta nel retroscena del testo, affidando a una soggettività diversa dalla sua il compito di mediare al lettore i sensi del racconto. Il mondo esibito dal testo è il mondo quale appare a tale personaggio, osservato dal suo punto di vista, tinteggiato dalle sue emozioni: molti ritrovati di stile sono adoperati dall'autore a rendere queste percezioni, la realtà quale si riflette nello sguardo di questo *terzo*, da Stanzel appunto definito *riflettore*. Ma tale processo di transizione è nei fatti più sfumato; tracciare una netta linea di demarcazione tra le due polarità è complesso: non è infrequente che testi spiccatamente 'autoriali' (anteriori alla pubblicazione di *Madame Bovary*) contengano momenti – ancorché imperfettamente – figuralizzati, o quantomeno 'prospettivizzati', in cui il narratore

---

<sup>57</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 334.

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> Si ha riflettorizzazione quando il narratore si eclissa e asseconda per larghi tratti la prospettiva del personaggio. Secondo Stanzel sono esistiti storicamente nei testi narrativi tassi diversi di figuralità: solo di rado, e solo dall'inizio del Novecento, si darebbero casi in cui la *mediacy* di un intero testo è affidata a un unico personaggio riflettore: «in the novel with a predominantly figural narrative situation the dynamics of the alternation of basic forms and of narrative situations are reduced, since there is a tendency to retain the point of view of one character of the novel which inhibits the frequent change of the narrative situation» (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 72).

<sup>60</sup> Al riguardo, per l'Italia cfr. almeno *Il Modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.



rinuncia ai suoi privilegi, assecondando l'ottica del personaggio e dando corpo alle sue sensazioni.<sup>61</sup>

### 3. *Situazioni narrative, soggettività e Quarto Stato: una storia possibile*

According to Max Weber, it is the essence of the ideal type that it remains an abstraction which can never be realized by an actual work [...]. The recalcitrance of the work in part or as a whole to fit conveniently into a category is as much one of its essential features as conceptual consistency and comprehensiveness are essential features of the ideal type.

[...] Deviation from the ideal type of a narrative situation generally occurs unconsciously, since the author as a rule is not familiar with the system of the typical narrative situations. Deviation from the prototype, however, may be interpreted as the conscious reaction of the author to the most common narrative model in popular literature.<sup>62</sup>

1. Sono le parole di Stanzel, che, rifacendosi alle riflessioni weberiane (alla base del suo impianto narratologico tripartito), solleva una questione capitale: a differenza della deviazione autoriale dall'*ideal-tipo* (consustanziale alla sua operazione teoretica, che presuppone norme implicite del *medium* narrativo di cui gli scrittori sono inconsapevoli), il distanziamento dal *prototipo* – ovvero dalla situazione narrativa dominante nel momento storico nel quale un'opera s'inscrive – è di norma intenzionale, e contraddice l'«orizzonte di attesa» del lettore. Conseguentemente, diviene per il narratologo ineludibile, ragionando sulla nozione di «point of view» (e sulla dialettica tra *modo* e *voce*, tra chi vede e chi parla, nei termini genettiani), il recupero della teoria formalistica dello straniamento:

Shklovsky's definition that “art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*” can most easily be met by transferring the point of view from “a speaker of the narration words” to a “knower of the narrative story,” from the report of a

---

<sup>61</sup> Pertanto, una direzione di ricerca possibile sarebbe quella di ridefinire l'intervallo di tempo in cui la narrativa figurale nasce e si impone in ciascuna delle maggiori letterature europee, ovvero con quali autori, rispettivamente, e in quali opere.

<sup>62</sup> F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 8.

narrator to the perception experienced by a fictional character. The estranging effect of the experience of unfamiliar perceptions [...] can be attained by concentrating on the point of view of characters from the fringes of society. The number of outsiders, of outcasts and declassés who are entrusted with this function in the modern novel [...] is an extreme form of the tendency toward estrangement. In all these cases it is precisely the complete shift of the point of view into an outsider which produces the estrangement by causing the reader to see a reality which is familiar to him with entirely “other” eyes.<sup>63</sup>

Si comprende perché la transizione dalla situazione narrativa autoriale a quella figurale – specie in regime di onniscienza – sia *marcata*. Ciò non solo nei momenti (pure semioticamente centrali) in cui un *outsider* o un *déclassé* osserva un universo sconosciuto attraverso le sue percezioni sensoriali, ma anche quando viene data espressione alla dimensione invisibile del personaggio: pensieri, monologhi etc... Un assunto prezioso per ogni atto interpretativo che intenda coniugare il dato formale alla ricerca del significato. Perché con l'emersione di un *reflector-character* (similmente alla situazione narrativa in prima persona) il lettore è affidato al personaggio.<sup>64</sup> Sembra che entrambi, lettore e personaggio, «abbiano lo stesso problema: dare un senso all'avventura, guadagnarsi con qualche spesa questo senso, un senso che niente garantisce, un senso [...] che nessuno conosceva prima che il racconto cominciasse».<sup>65</sup>

2. Ricerca del senso e centralità del personaggio, genealogie formali e infrazioni al paradigma dominante. Tenendo a mente tali presupposti – l'idea di coniugare una prospettiva di lunga durata e il testo considerato nella sua irriducibile *singularità* (che dei *prototipi* storici costituisce esempio di una sintomatica deviazione) – è possibile sviluppare il tema cardinale della trattazione: l'analisi delle modalità della rappresentazione della soggettività del Quarto Stato nella narrativa realista e naturalista (italiana e francese) – ammettendo in via preliminare che di interiorità popolare vi sia

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 10.

<sup>64</sup> La situazione narrativa in prima persona si fonda però sulla dialettica tra io narrante e io narrato, che talora – specie quando prevale la prima istanza, lo sguardo retrospettivo di chi racconta da un tempo *ulteriore* (con la sua conoscenza approfondita dei fatti) – riduce l'illusione di immediatezza. Al riguardo ivi, pp. 79-104.

<sup>65</sup> G. Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura*, cit., p. 26.

traccia –; aspetto che necessita di essere inquadrato nell’evoluzione del romanzo moderno nel suo complesso, nell’ambito della quale la mimesi del popolo (non solo della sua psicologia) è epifenomeno della vocazione sociologica – e della tensione totalizzante – del romanzo ottocentesco.

Nel corso dell’Ottocento, scrive infatti Mazzoni, le strutture di senso millenarie del romanzo si dissolvono; si registra «un allargamento enorme del mondo narrabile».<sup>66</sup> Tale estensione riguarda la mimesi «di quello che è esteriormente oggettivo nell’accidentalità della sua forma»:<sup>67</sup> è il racconto del mondo esterno, il Realismo: con l’impulso alla democratizzazione e alla secolarizzazione che deriva dalla Rivoluzione francese, Honoré de Balzac concepisce l’ambizioso proposito di dipingere, nel mirifico progetto de *La Comédie humaine*, la società in tutte le sue componenti: occorre annettere nel dominio del romanzo ogni classe, ogni carattere, ogni costume della Francia contemporanea. Materia narrativa privilegiata non sono più «gli eroi dell’*epos* o del *romance* serio» (vicende straordinarie di uomini fuori dal comune) o «gli uomini di condizione disperata che subiscono i rivolgimenti della sorte» (gli eroi del *romance comico*, come i picari), ma «*la middle station of life*», la «*medietas* della condizione sociale borghese», le scene di vita quotidiana;<sup>68</sup> e il raggio d’azione viene presto esteso, con modalità differenti a seconda dei casi, al Quarto Stato, ai proletari dell’universo rurale e cittadino: al «*monde sous un monde*», alla «*canaille*» (come l’avrebbero spregiativamente definito Edmond et Jules de Goncourt), un ceto sconosciuto, la cui emersione silenziosa destava nelle alte sfere interrogativi e perplessità (e più frequentemente sgomento), ma non poteva essere ignorata da chi ambiva a dipingere la totalità della vita. L’incontro e la scoperta dell’*altro*; la nascita dell’impegno sociale. Il rapporto con il popolo (in Italia e in Europa) diventa per molti «scelta ideologica», «e comporta una nozione precisa e consapevole dei compiti assegnati allo scrittore nel quadro di un ceto dirigente nazionale».<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 230.

<sup>67</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 801.

<sup>68</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 235.

<sup>69</sup> A. Asor Rosa, *Introduzione*, in *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1976, p. 4.

Da tale rivoluzione epistemologica scaturiscono dei corollari estetici e ideologici. Più in particolare, le novità decisive (e generalissime) che si affermano nella narrativa realista all'inizio dell'Ottocento sono tre. Innanzitutto la centralità del «paradigma ambientale»: <sup>70</sup> le azioni e i pensieri dei personaggi sono determinati dal *milieu* (storicamente e geograficamente dettagliato); in secondo luogo, si afferma la polifonia: «l'apertura su un tempo storico e su uno spazio quotidiano implica [...] una moltiplicazione dei punti di vista, delle prospettive ideologiche interne al testo», che nella stagione naturalista raggiunge il grado estremo. <sup>71</sup> Nel racconto fanno irruzione e si intrecciano voci discordanti; i valori si relativizzano. Infine, e soprattutto, la mescolanza e la contaminazione degli stili. Nella filosofia della storia letteraria che Erich Auerbach propone in *Mimesis*, la narrativa del XIX secolo si presenta come una forma che distrugge le gerarchie fra le classi, i tipi di azione, gli stili, e rende possibile narrare in modo serio la vita ordinaria delle persone comuni. Cose notissime.

Meno ovvio è un aspetto secondario del problema, su cui non pare sia stato gettata luce dalla critica (quantomeno sistematicamente): la possibilità della rappresentazione «seria» della *coscienza* popolare. Tale interrogativo si pone nella sua urgenza se si considera la produzione naturalista e più in generale di fine secolo. Da uno sguardo d'insieme, sembra infatti che in essa la delega narrativa (la *mediacy*) si presti a una lettura politica. Era quasi canonico che alla soggettività – all'«anima» – avessero diritto i nobili e i ricchi; al massimo, diversamente modulata, i piccoli borghesi. Alle «passioni del Quarto Stato si riservava invece tendenzialmente il ghetto dell'osservazione *in vitro*, dall'esterno, comportamentista», o «un'irriflessa e discontinua psicologia delle masse; tutt'al più una delega non troppo sul serio, a una soggettività centrale ma solo idillica o comica, a rinnovo e perpetuazione dell'aurebachiana separazione degli stili». <sup>72</sup> Singolarmente, solo in pochi si sono mossi sulle tracce dei punti di discontinuità di questo sistema, né tantomeno esistono studi che affrontino la questione

---

<sup>70</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 268-271.

<sup>71</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, p. 7.

<sup>72</sup> G. Maffei-F. De Cristofaro *La mente arredata. Un'introduzione*, in «Status Quaestionis», n. 12, 2017, pp. 5-6. La rivista è consultabile in rete.

da un'ottica diacronica: partendo dagli albori del realismo ottocentesco (italiano e francese) per approdare all'esperienza verghiana (e zoliana). È parso proficuo tentare, con un percorso scandito in tappe distinte.

La prima parte della tesi è dedicata a *I promessi sposi*: l'atto fondativo, nella letteratura italiana, della rappresentazione romanzesca degli umili. È infatti noto che la scelta manzoniana di incentrare il *plot* su due contadini ebbe un grande effetto di rottura con le convenzioni letterarie ottocentesche. Sicché non stupisce che l'accesso alla dimensione interiore costituisca un aspetto primario nell'economia del romanzo, nel quale essa è attribuito di personaggi eterogenei, e tutt'altro che interdotta agli umili protagonisti: scelta dalla portata rivoluzionaria, solo in parte attenuata dalla proiezione della vicenda in un passato lontano e dimenticato (in ottemperanza ai dettami del romanzo storico).

La seconda area monografica, divisa in due sezioni, è dedicata alla narrativa campagnola italiana e francese, alla quale i nostri scrittori si ispirarono quanto a modelli tematici e strategie espressive. Dopo una ricostruzione storico-critica del racconto campagnolo europeo (in cui trova sistemazione la variante d'Oltralpe), è stato effettuato un approfondimento sulle modalità della rappresentazione interiore nella stagione campestre di Balzac e George Sand: scrittori che furono interpreti, in maniera profondamente diversa, di tale stagione letteraria. Mentre la seconda sezione è occupata dalla narrativa «rusticale» (ricostruita nei suoi tratti essenziali) che si diffuse nel Lombardo-Veneto durante la lunga vigilia del «decennio di preparazione», in cui si faceva urgente, perché subordinata al fine dell'unificazione politica, il problema della riforma dei rapporti sociali delle campagne; tematica su cui anche Giulio Carcano e Caterina Percoto – nei loro racconti campagnoli – come Ippolito Nievo (nella produzione rusticale e tangenzialmente ne *Le confessioni d'un italiano*) si espressero attraverso il dispositivo letterario, nel quale si avvalsero delle strategie della soggettivazione per veicolare il loro messaggio ideologico.

L'ultima area monografica prende in esame la narrativa naturalista e verista. Dopo un attraversamento della teoresi dei naturalisti, che nelle loro prefazioni ragionarono,

con un'inedita attenzione sociologica, sulla possibilità della rappresentazione interiore, è stata proposta una disamina di alcuni testi francesi reputati tipicamente rappresentativi quanto alla soggettività del Quarto Stato: da *Germinie Lacerteux* ai romanzi zoliani sul popolo. Nell'ultima sezione viene infine condotta una ricognizione della narrativa di Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto; un percorso che prende l'abbrivio dai prodromi dell'esperienza verista per approdare al *Marchese di Roccaverdina* (1901) e alle novecentesche novelle belliche di De Roberto, in cui l'autore nuovamente si lanciò, con maggiore spregiudicatezza espressiva, a rappresentare la diversità sociale delle psicologie e la pluralità degli antagonismi sociali, ma su un nuovo (promettentissimo) sfondo narrativo.

## **Parte seconda: contaminazioni e interferenze: forme della soggettivazione ne *I promessi sposi***

### *1. Per un attraversamento narratologico de 'I promessi sposi'*

1. Nel capitolo VII de *I promessi sposi*, dopo essersi precipitato nella casa di don Abbondio – e aver pronunciato, davanti a lui, le formule previste dal rito – Renzo, animato da un proposito di vendetta (enfaticamente enunciato) contro Don Rodrigo, convince Lucia a ricorrere al matrimonio di forza; sicché il narratore interviene in prima persona, sostenendo la difficoltà di chiarire le ragioni che hanno effettivamente guidato i comportamenti del protagonista:

In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene. Il fatto sta ch'era realmente infuriato contro don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguer chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini.<sup>1</sup>

Ezio Raimondi e Luciano Bottoni commentano così il brano: «Nella prospettiva realistica del romanzo le forti passioni “schiamazzano”, si confrontano irragionevoli, indecifrabili e mistificatorie nel cuore di quegli umili “pazienti” che la tragedia eroica aveva sempre ignorato».<sup>2</sup> Lo scrittore, sgomento dinanzi ad un enigma irrisolvibile, che sarebbe chiamato a deciptare, si limita a sottolineare uno scompiglio a cui non dà un'univoca soluzione; ma resta «l'eco di una coscienza popolata da moti indisciplinati,

---

<sup>1</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1987, pp. 249-50 (d'ora in poi citato PS).

<sup>2</sup> Ivi, p. 114.

ciascuno dei quali ha una propria ragione di esistere, e tutti insieme rimbalzano, più o meno travestiti, nelle azioni di Renzo».<sup>3</sup>

In tale passaggio lo scrittore rivela un intento programmatico della sua prosa d'invenzione, che non è circoscrivibile al caso dei contadini che Manzoni ha prescelto (rivoluzionariamente) come attori protagonisti del *plot*: lo sforzo di comprendere le emozioni umane, di illuminarne la parte complessa e caotica, di penetrare la scorza superficiale dei fatti alla ricerca di «ce que ils [les hommes] ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leur projets».<sup>4</sup> Se allo storico, come si legge nella *Lettre à monsieur Chauvet* (un «punto d'arrivo di notevole centralità nell'evoluzione del pensiero teorico manzoniano»),<sup>5</sup> spetta il compito di raccontare la catena degli avvenimenti («qui ne sont [...] connus que par leurs dehors»),<sup>6</sup> prerogativa esclusiva della poesia – nel significato tecnico con cui l'autore intende il termine nella *Lettre* – è la capacità di svelare il «secret» dell'anima dei personaggi, riportando la vasta gamma di pensieri, sentimenti e passioni che li animano. Al poeta spetta la più difficile delle creazioni: «Tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond» – scrive un lucido Alessandro Manzoni (che quasi sembra precorrere le riflessioni hamburgeriane sugli universali del racconto) – «le poëte peut le deviner; ou pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre».<sup>7</sup> D'altra parte, che ne *I promessi sposi* esista un modo di rappresentare i pensieri nascosti, «il secret» dell'anima dei personaggi, è assunto persino ovvio. Meno banale

---

<sup>3</sup> M. Palumbo, *Umili e realismo cristiano ne 'I promessi sposi'*, in Id., *La varietà delle circostanze. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno, 2016, p. 256.

<sup>4</sup> A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze Sansoni, 1973, vol. 2, p. 1692 (trad. it.: «quel che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti»; cfr. Id., *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozza Casanova, Milano, Rizzoli, 1981, p. 111). Per un inquadramento della lettera nel sistema estetico manzoniano cfr. C. Riccardi, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Roma, Salerno, 2008, pp. XI-XLVIII. Per una contestualizzazione della *Lettre* nello sfondo dei dibattiti coevi sul romanzo storico cfr. C. Gigante, *il romanzo di fronte alla Storia*, in *Il romanzo in Italia*, Vol. 2, *L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 57-72.

<sup>5</sup> C. Riccardi, *Un grande intreccio teorico: 'La lettre à M. Chauvet'. Premessa a un saggio di commento*, in «Nuova rivista di Letteratura italiana», III, 2000, p. 461.

<sup>6</sup> A. Manzoni, *Tutte le opere*, cit., p. 1690.

<sup>7</sup> Ivi, p. 1693.



è comprendere di quali mezzi l'autore si avvale per esplorare i recessi della coscienza dei suoi personaggi.<sup>8</sup>

Non sarà superfluo affrontare la questione con un taglio narratologico (e con piglio sistematico), interrogandosi dapprima sulle modalità generali con cui la psicologia dei personaggi è riprodotta, per poi soffermarsi sul rapporto che intercorre tra l'emersione dei processi di soggettivazione e la classe sociale dei personaggi a cui tale privilegio viene concesso.

2. La versatile teoria di Stanzel – con le opportune integrazioni – risulta particolarmente efficace per l'interpretazione del capolavoro manzoniano, che si impernia sulle variazioni strutturali. In conformità con il modello dominante nella narrativa europea del primo Ottocento, *I promessi sposi* costituiscono infatti un esempio tipico di racconto condotto da un narratore eterodiegetico, onnisciente e attendibile:<sup>9</sup> da un narratore che osserva i fatti dall'esterno e dall'alto, che ha il potere di comprimere, selezionare e commentare la materia narrativa, di muoversi nel tempo con analessi e prolessi, e che soprattutto ha la facoltà di leggere nella mente dei personaggi.<sup>10</sup> In altre parole, la modalità diegetica prevalente è la situazione narrativa

---

<sup>8</sup> Sulla questione esiste una valida bibliografia di riferimento. Per ciò che concerne l'uso dell'indiretto libero nei *Promessi Sposi* cfr. A. Chiavacci, *Il 'parlato' ne 'I promessi sposi'*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 119-153 e R.O.J. Van Nuffel R., *Il discorso indiretto libero ne 'I promessi sposi'*, in *Atti del convegno manzoniano di Nimega*, a cura di C. Ballerini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1974, pp. 255-271. Sulla dialettica tra voce e personaggio si veda G. Baldi, *Renzo e la sommossa: voce e prospettiva del racconto*, in *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 33-74. Sulla rappresentazione della soggettività dei personaggi con una prospettiva narratologica aggiornata cfr. R. Castellana, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette de 'I promessi sposi'*, in *Narratologie. Prospettive di ricerche*, cit., pp. 143-158 e P. Giovanetti, *Cosa significa "ascoltare" in un testo narrativo*, in *ivi*, pp. 35-52. Sulla rappresentazione psicologica dei personaggi si veda anche A. Bosco, *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato ne 'I promessi sposi'*, Macerata, Quodlibet, 2013 e D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>9</sup> Per la definizione di tale narratore si rimanda a W.C. Booth, *Raccontare come rappresentare: narratori attendibili e inattendibili*, in *Retorica della narrativa*, cit., pp. 175-213.

<sup>10</sup> Sulla fisionomia del narratore nel *Fermo e Lucia* e ne *'I promessi sposi'* cfr. M. Columni Camerino, *Strategie realiste del narratore. Da Manzoni a Nievo*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993; M. Barenghi, *Diciture per un inedito del secolo decimosettimo. L'autorità narrativa nel 'Fermo e Lucia' e ne 'I promessi Sposi'*, in *Ragionare alla carlona. Studi su 'I promessi sposi'*, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 11-55 (dello stesso cfr. anche *L'autorità dell'autore*, Lecce, Milella, 1992); H. Grosser, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile ne 'I promessi sposi'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 503, 1981, pp. 409-410; Id., *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 48-52 e 89-81; A. Illiano, *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal 'Fermo e Lucia' a 'I*

autoriale. Ma sono numerosi i momenti in cui si verifica una temporanea abdicazione al privilegio dell'onniscienza, con la delega al personaggio della centralità della 'visione'; e con tale personaggio, con il suo universo psicologico e morale, il lettore è invitato a simpatizzare: «ad eccezione dei capitoli storici» è sempre «possibile ascoltare», con «la presenza di un dialogo» o di un affondo interiore, la «voce» dei protagonisti.<sup>11</sup>

L'avvicinarsi degli effetti di avvicinamento e allontanamento della voce rispetto al punto di vista del personaggio, delle «restrizioni di campo» (come le definirebbe George Blin),<sup>12</sup> comporta un complesso gioco «tra le diverse ottiche con cui sono presentati i fatti»,<sup>13</sup> per quanto al personaggio venga in realtà concesso di rado di emanciparsi dalla regia autoriale. Sarebbe infatti fuorviante parlare di narrazione personale, giacché la transizione alla modalità figurale del *récit* è minata costantemente dalla sovrapposizione della voce. Nei passaggi prospettivizzati permangono residuali screziature di autorialità: un conflitto che interessa e che pare meritevole d'analisi, giacché le interferenze tra la zona del narratore e le isole di soggettivazione dei personaggi sono la spia di una dimensione dialettica de *I promessi sposi*. La volontà dell'autore di plasmare il mondo secondo la sua ideologia convive con la tensione alla dialogicità polifonica.

Di tale dinamica si tenterà di dar ragione, senza timore di schematizzare (correndo l'inevitabile rischio di parzialità e arbitrarietà tendenziosa), con una tipizzazione ideale delle principali possibilità formali del romanzo. Si sorvolerà tuttavia, per la scarsa

---

*promessi sposi*', Firenze, Cadmo, 1993. Proprio in relazione a *I promessi sposi*, Stefano Agosti, rifacendosi alle categorie di Greimas, ha proposto sottilissime distinzioni tra varie figure di «enunciatori»: «Operatore pragmatico», «*Scripteur*», «Modalizzatore» (per l'enunciazione implicita), «Narratore cognitivo» e «Narratore metadiscorsivo» (per l'enunciazione esplicita), a cui si aggiungono poi due «Soggetti di sapere», l'«Osservatore» e l'«Informatore» (Agosti, *Per una semiologia della voce narrativa ne 'I promessi sposi'*, in *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 107-153; *Enunciazione e punto di vista nei 'Promessi Sposi'*, in *Leggere 'I promessi sposi'*, a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 133-144; *Derealizzazioni narrative: da Manzoni a Gadda e da Stendhal a Svevo*, in *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-62).

<sup>11</sup> A. Chiavacci, *Il 'parlato' ne 'I promessi sposi'*, cit., p. 5.

<sup>12</sup> La formula è proposta in un saggio datato da G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, pp. 115-176.

<sup>13</sup> G. Baldi, *Renzo e la sommossa*, cit., p. 39.

attinenza col tema trattato, su un livello diegetico – i rapporti sternianamente intransitivi tra scrittore e Anonimo, le ripetizioni del racconto, le pause, le digressioni, gli atti metanarrativi etc. – sul quale si è tra gli altri espresso, con equilibrio critico, Pino Fasano, alla cui monografia non si può che rimandare;<sup>14</sup> come solo tangenzialmente l'analisi affronterà il problema – su cui il fermento degli studi narratologici ha portato nuova linfa – dell'intrecciarsi dei piani di documento e invenzione: fonte per l'autore di dubbi e nevrosi creative (che lo stesso Manzoni esplicitò nel saggio *Del romanzo storico*, 1850), e di cui la diegesi reca traccia a partire dall'*Introduzione* (con l'espedito del manoscritto ritrovato, e «l'opera di legittimazione del genere umile e vilipeso del romanzo»<sup>15</sup>).<sup>15</sup> Rovello autoanalitico cui non per caso seguì, con l'inserimento della *Storia della colonna infame* in appendice a *I promessi sposi*, lo scioglimento delle parti storica da quella finzionale.<sup>16</sup>

## 1.1 *Prospettiva*

### 1.1.1 *La situazione narrativa autoriale*

Conviene prendere le mosse dall'incipit, o per meglio dire dalle sequenze di apertura del capitolo I, e dal novenario che lo ha reso celebre:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte;

---

<sup>14</sup> Cfr. P. Fasano, *Imbroglione romanzesco. La teoria della comunicazione ne 'I promessi sposi'*, Firenze, Le Monnier, 2007. Sugli influssi sterniani nella scrittura di Manzoni cfr. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio su 'I promessi sposi'*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>15</sup> G. Tellini, *Manzoni*, Roma, Salerno, 2007, p. 190.

<sup>16</sup> Faccio riferimento soprattutto allo studio di Castellana sulla *biofiction* (cfr. R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit. pp. 80-120). Sul connubio tra istanze referenziali e finzionali nel romanzo si veda anche F. De Cristofaro-M. Viscardi. *L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento*, in *Fiction e non-fiction*, cit., pp. 61-81 e R. Palumbo Mosca, *La non-fiction*, in *ivi*, pp. 135-149 in cui il critico si focalizza, tra le altre cose, sulla centralità del modello manzoniano in Sciascia, che per tale aspetto guardava a *I promessi sposi* con interesse. Riflessioni condivisibili sul tema si trovano infine in G. Panizza, *Il romanzo e la storia*, in *Manzoni*, a cura di P. Italia, cit., pp. 201-219.

e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila [...].<sup>17</sup>

Un'esemplificazione prototipica della situazione narrativa autoriale. S'impone da subito il primato dello sguardo e della rappresentazione visuale (immanente quasi a ogni pagina de *I promessi sposi*, come notato da Ezio Raimondi), e tendente a esautorare gli altri sensi, o comunque a conceder loro spazi ridotti nell'ambito della sua economia semiotica.<sup>18</sup> Non per nulla la descrizione – osservava già il De Sanctis – «pare scritta da un geografo o da un naturalista che descrive dal vero quello che gli è innanzi» con la paziente curiosità di un «intelligente osservatore». La natura è «guardata e disposta da una mente superiore»;<sup>19</sup> il narratore, «come Dio in persona»,<sup>20</sup> squaderna gli elementi del paesaggio e li ordina su diverse coordinate orizzontali e verticali, guidando il lettore di valle in valle e di paese in paese. Il narratore vede tutto: borghi, villaggi, case di campagna ecc.; e la sua conoscenza non ha limiti:

Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> PS, pp. 8-9.

<sup>18</sup> Cfr. E. Raimondi, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 4-56.

<sup>19</sup> F. De Sanctis, *Manzoni: studi e lezioni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922, pp. 55-56. Secondo Gianfranco Contini, il nuovo attacco del romanzo ha «un aspetto di schema: ci sono le due rive, ci sono i tre torrenti sulla sinistra»; lo spazio risulta «in qualche modo aritmetizzato» (il testo, trascrizione del nastro di una conferenza del 1974, è ripreso in G. Orelli, *Quel ramo del lago di Como*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1982, p. 87).

<sup>20</sup> G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972; tr. it. *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 257.

<sup>21</sup> PS, p. 8.

Dopo aver fornito le coordinate storico-cronologiche della vicenda, commentando, con un'antifrasi sarcastica, i soprusi dei soldati spagnoli, il narratore riprende la descrizione, adeguando il suo sguardo mobile alla varietà del paesaggio:

Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi [...]. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano [...].<sup>22</sup>

La scrittura mette gradualmente a fuoco il luogo dell'azione: l'ingresso di don Abbondio – e l'apparizione dei bravi – è imminente.

### 1.1.2 *Concessioni*

A tale modalità dominante – in cui il narratore è onnisciente, onnipotente e onniveggente – si alternano zone nelle quali la voce si sottopone a delle *contraintes*, *concedendo* spazio all'orizzonte percettivo dei soggetti finzionali.

Con la comparsa sulla scena del curato, ovvero con l'inizio del *plot*, si verifica la prima *parziale* «restrizione di campo»:

[Don Abbondio] Diceva tranquillamente il suo ufizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e girava oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 9.

del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno.<sup>23</sup>

È presentato il carattere pacifico e abitudinario del personaggio. Alla voce non sfugge nulla: dall'«indice della mano destra» di don Abbondio al suo piede che scalcia i ciottoli verso il muro del sentiero. Il narratore vede, e fa vedere, il suo primo eroe in campo; ed è in realtà il più antierico di tutti, una specie di *silhouette*, che si compiace di descrivere in maniera dinamica: «l'iteratività dei movimenti [...], il rapporto quasi automatizzato che lo lega al libro sacro, l'accanimento insensato e anch'esso meccanico verso i ciottoli, i modalizzatori avverbiali [...], tutto insomma congiura a restituire in modo obliquo [...] i tratti tipici» di questo carattere.<sup>24</sup> La prospettiva del narratore, inizialmente 'esterna' e lontana, si allinea a quella del curato; ma quando ciò avviene («poi alzava il viso, e girava oziosamente gli occhi [...])», la voce non occulta la sua presenza: con l'inserimento di un inserto esplicativo («dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro»), l'illusione scenica è interrotta.

Un altro esempio, tratto dal capitolo IV:

Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato. È *Pescarenico una terricciola*, sulla riva sinistra dell'Adda, o vogliam dire del lago, poco discosto dal ponte [...]. Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, staccando da' rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere, qualche passo distante dall'albero. [...]. La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 10.

<sup>24</sup> F. de Cristofaro, *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 113.

<sup>25</sup> PS, p. 60.

Lo scrittore contrappone il dolore di fra' Cristoforo alla bellezza della natura e del paesaggio autunnale. Con la sua tipica «tendency toward abridgement in report form, toward conceptual abstraction and genealization»,<sup>26</sup> il narratore autoriale fornisce dettagli storici e topografici su Pescarenico, presenta la vicenda attraverso la sua scala di valori, e si insinua nella diegesi con similitudini o commenti («La scena era lieta», «rattristava lo sguardo e il pensiero», «come chi arrischia cosa che troppo gli preme»). Successivamente, la voce arretra, e si materializza una nuova transizione prospettica:

Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento [...]. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla.<sup>27</sup>

Oggetti ed eventi vengono presentati dal prisma percettivo di fra' Cristoforo. Attraverso i suoi occhi sono osservati i «mendichi laceri e macilenti»: figure umane che recano con sé i segni della tristezza e del dolore, che il frate guarda con mestizia. Ma la voce non rinuncia alla sua funzione esegetica, compromettendo l'effetto di simbiosi con il personaggio («come chi arrischia cosa che troppo gli preme»). In altri termini, il narratore si *sovrappone* al personaggio.

Un altro caso di sovrapposizione:

Don Rodrigo [...] contava i passi, calcolava il tempo. Ogni tanto ritornava a guardare il suo bubbone; ma voltava subito la testa dall'altra parte, con ribrezzo. Dopo qualche tempo, cominciò a stare in orecchi, per sentire se il chirurgo arrivava: e quello sforzo d'attenzione *sospendeva* il sentimento del male, e *teneva* in sesto i suoi pensieri. Tutt'a un tratto, *sente* uno squillo lontano [...]. Sta attento; lo *sente* più forte, più ripetuto, e insieme uno stropiccio di piedi: un orrendo sospetto gli

---

<sup>26</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 169.

<sup>27</sup> PS, p. 60.

*passa* per la mente. Si *rizza* a sedere, e si *mette* ancor più attento; *sente* un rumor cupo nella stanza vicina, come d'un peso che venga messo giù con riguardo; *butta* le gambe fuor del letto, [...] *guarda* all'uscio, lo *vede* aprirsi, *vede* presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi [...]; *vede* mezza la faccia del Griso che, nascosto dietro un battente socchiuso, *riman* lì a spiare.

«Ah traditore infame!... Via, canaglia! [...]»<sup>28</sup>

Al termine di una notte insonne, don Rodrigo scopre al mattino di aver contratto la peste. Ordinato al Griso di chiamare il dottore, egli rimane solo, in balia dei suoi pensieri. La sua attesa convulsa, commentano Raimondi-Bottoni, «è riempita, in un silenzio già funebre, dalle impressioni acustiche al presente», con le quali vengono restituiti i pensieri e le sensazioni del personaggio (rumori, ricordi, congetture...).<sup>29</sup> Si tratta di un presente singolare. Sostituendosi alla serie degli imperfetti – e all'unico aoristo, «cominciò» – esso accentua il *pathos* della scena, ma al contempo dà risalto alla funzione di regia del narratore, pregiudicando l'«illusion of immediacy»,<sup>30</sup> principio costitutivo della situazione narrativa figurale.<sup>31</sup>

Nel romanzo si rinvengono anche passaggi compiutamente prospettivizzati:

Arrivato dunque sotto le mura, [Renzo] si fermò a guardar d'intorno, come fa chi, non sapendo da che parte gli convenga di prendere, par che n'aspetti, e ne chieda qualche indizio da ogni cosa. Ma, a destra e a sinistra, non vedeva che due pezzi d'una strada storta; dirimpetto, un tratto di mura; da nessuna parte, nessun segno d'uomini viventi: se non che, da un certo punto del terrapieno, s'alzava una colonna d'un fumo oscuro e denso, che salendo s'allargava e s'avvolgeva in ampi globi, perdendosi poi nell'aria immobile e bigia. Eran vestiti, letti e altre masserizie infette che si bruciavano [...].

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 651-652. Il corsivo è mio.

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 127.

<sup>31</sup> Per gli usi peculiari del presente nella narrativa cfr. C.P. Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Berne, Francke, 1975. Un uso analogo del presente si ritrova nel capitolo XVI, quando Renzo fugge affannosamente da Milano, tentando di seminare i suoi inseguitori: «Renzo *arriva* sulla piazza del duomo; *l'attraversa*, *passa* accanto a un mucchio di cenere e di carboni spenti, e *riconosce* gli avanzi del falò di cui era stato spettatore il giorno avanti; *costeggia* gli scalini del duomo, *rivede* il forno delle grucce, mezzo smantellato, e guardato da soldati; e *tira* diritto per la strada da cui era venuto insieme con la folla; *arriva* al convento de' cappuccini; dà un'occhiata a quella piazza e alla porta della chiesa, e *dice* tra sé, sospirando [...]» (PS, p. 295; il corsivo è mio).



Il tempo era chiuso, l'aria pesante, il cielo velato per tutto da una nuvola o da un nebbione uguale, inerte, che pareva negare il sole, senza prometter la pioggia; la campagna d'intorno, parte incolta, e tutta arida; ogni verzura scolorita, e neppure una gocciola di rugiada sulle foglie passe e cascanti.<sup>32</sup>

Nel capitolo XXXIV, Renzo entra a Milano da Porta Nuova, trovando una città infestata dalla peste. Il narratore – che si manifesta con l'immane similitudine esplicativa – lascia spazio al campo percettivo del soggetto finzionale. Una sensazione complessiva di autorialità permane: a rigor di logica, in una zona riflettorizzata i *verba videndi* («vedeva») dovrebbero essere soppressi; inoltre, il movimento della sintassi («non vedeva che due pezzi d'una strada storta») e le integrazioni informative («Eran vestiti, letti e altre masserizie infette che si bruciavano») sono riconducibili all'istanza della voce. Ma lo slittamento nel mondo interiore di Renzo è più fluido.

Perno di questa strategia è la transizione dei tempi verbali: l'«aoristo» della frase incipitaria – storica, singolariva, oggettiva – lascia spazio alla trama degli imperfetti dall'aspettualità *continua*.<sup>33</sup> Essi propiziano il coinvolgimento emotivo del personaggio e permettono alla sua soggettività di affiorare. Come ha notato Ann Banfield, una caratteristica notevole del tipo morfologico in oggetto è infatti di favorire lo spostamento deittico. Gli enunciati da esso innervati esprimono «phenomena – sights, sounds, smells, events – which can be interpreted as the data of the self's senses instead of the narration or objective description of them».<sup>34</sup> Il lettore ha la sensazione di essere *con* il personaggio: di condividere le sue percezioni, di provare le sue emozioni e le sue paure.

L'imperfetto continuo non è la condizione necessaria per una compiuta focalizzazione interna; ne *I promessi sposi*, anche il passato remoto assolve efficacemente a questo scopo. Si pensi al primo ingresso di Renzo nella Milano sconvolta dai tumulti di San Martino:

---

<sup>32</sup> PS, p. 670.

<sup>33</sup> Cfr. P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi e G. Salvi, Vol. II, *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 52.

<sup>34</sup> A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London, Melbourne Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 200.

La strada era allora tutta sepolta tra due alte rive, fangosa, sassosa, solcata da rotaie profonde [...]. A que' passi, un piccol sentiero erto, a scalini, sulla riva, indicava che altri passeggiere s'eran fatta una strada ne' campi. Renzo, salito per un di que' valichi sul terreno più elevato, *vide* quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si *fermò* su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell'ottava meraviglia, di cui aveva tanto sentito parlare fin da bambino. Ma dopo qualche momento, voltandosi indietro, *vide* all'orizzonte quella cresta frastagliata di montagne, *vide* distinto e alto tra quelle il suo Resegone, [...] *stette* lì alquanto a guardar tristamente da quella parte, poi tristamente si *voltò*, e *seguì* la sua strada. A poco a poco *cominciò* poi a scoprir campanili e torri e cupole e tetti [...].<sup>35</sup>

Colpisce la fittissima rete di verbi di percezione che trama queste pagine (in corsivo). Il narratore presenta del quadro solo ciò che rientra nel campo visivo del personaggio. Il montanaro ignorante contempla in lontananza il Duomo («quell'ottava meraviglia»), e, poco dopo, il suo antagonista ideale: il Resegone, ultima immagine del perduto 'Eden' paesano. Il narratore, occultato dietro il personaggio, dà forma alle sue confuse reazioni; ma la sua presenza è avvertibile. A denunciarla è l'artificio della reduplicazione dell'avverbio tristamente, che, privando il termine del suo neutro valore descrittivo e denotativo e innescando un processo di connotazione, ha la funzione di manifestare il giudizio e la partecipazione emotiva della voce al dramma lacerante del montanaro che si inurba.

Dopo l'immagine del Duomo vista in lontananza, anche la città si offre al lettore attraverso la prospettiva del personaggio. Milano appare in una luce straniata, violando sistematicamente l'orizzonte di attesa di Renzo e i suoi parametri di giudizio. Sono pagine celeberrime (su cui ha scritto Guido Baldi), in cui il narratore, adottando il filtro di «una coscienza *naïve*, dotata di naturale buon senso»<sup>36</sup> (e alternando un atteggiamento paternalistico a momenti di compartecipazione emotiva sincera al ruolo di osservatore ingenuo del personaggio, alle prese con la difficoltà di decodificare i

---

<sup>35</sup> PS, p. 214. Il corsivo è mio.

<sup>36</sup> G. Baldi, *Renzo e la sommossa*, in *Narratologia e critica*, cit., pp. 37-74.

segni di clamorosa mutazione «dell'andamento ordinario delle cose»),<sup>37</sup> si serve della strategia dello straniamento per denunciare l'irrazionalità della sommossa e la sua negatività sul piano economico sociale, ma badando bene, in certi punti, «a sospendere [...] le azioni», per mettere illuministicamente al riparo il lettore «da qualsiasi rischio di immedesimazione» con la protesta popolare.<sup>38</sup>

### 1.1.3 *Espropriazioni*

Ai segmenti in cui il narratore *concede* spazio all'orizzonte percettivo dei personaggi, se ne affiancano altri in cui la riflettorizzazione viene esplicitamente *negata*.

Si consideri la descrizione della vigna di Renzo, nel capitolo XXXIII:

E andando, [Renzo] passò davanti alla sua vigna; e già dal di fuori poté subito argomentare in che stato la fosse. Una vetticciola, una fronda d'albero di quelli che ci aveva lasciati, non si vedeva passare il muro [...]. S'affacciò all'apertura (del cancello non c'erano più neppure i gangheri; diede un'occhiata in giro: povera vigna! [...]. Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede. [...] Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne [...]. Era un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di fiori, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze [...].

[...]

*Ma questo [Renzo] non si curava d'entrare in una tal vigna; e forse non istette tanto a guardarla, quanto noi a farne questo po' di schizzo. Tirò di lungo.*<sup>39</sup>

Un autentico enigma, questa vigna, o meglio, come propende la critica più recente, un'allegoria di straordinaria modernità. A ragione Raimondi-Bottoni parlano di «un'antitesi violenta, una stasi descrittiva che riempie di colore squillante un

---

<sup>37</sup> PS, p. 217.

<sup>38</sup> P. Fasano, *L'imbroglione romanzesco*, cit., p. 23.

<sup>39</sup> PS, p. 663. Il corsivo è mio.

crepuscolo già grigio: una stasi che rappresenta insieme un rapporto conflittuale, una tensione silenziosa tra l'uomo e la terra nello spazio vivente della storia». <sup>40</sup>

Una stasi descrittiva: ma «lo schizzo» è abbozzato dal narratore. Il personaggio, preso da altri pensieri, prosegue nel suo cammino senza indugi. Pertanto è il narratore a interrogarsi sul mistero del frutteto di Renzo: l'istanza enunciativa si *appropria* integralmente della *mediacy*, che viene *sottratta* al soggetto finzionale.

La medesima situazione si verifica nel primo incontro di Lucia con la monaca di Monza:

Lucia, che non aveva mai visto un monastero, quando fu nel parlatorio, guardò in giro dove fosse la signora a cui fare il suo inchino, e, non iscorgendo persona, stava come incantata; quando, visto il padre e Agnese andar verso un angolo, guardò da quella parte, e vide una finestra d'una forma singolare, con due grosse e fitte grate di ferro [...]; e dietro quelle una monaca ritta. Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, *direi* quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti [...]; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza [...]. <sup>41</sup>

Viene espresso l'incantamento, la sorpresa e la misteriosa suggestione dinanzi all'apparizione della monaca. Il regime della focalizzazione interna, ad eccezione di una (trascurabile) intrusione della voce («direi»), è rispettato con rigore. Ma la «restrizione di campo» è temporanea:

Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio [...]. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunciava una monaca singolare: la vita era atillata con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli [...].

---

<sup>40</sup> *Ibidem*

<sup>41</sup> Ivi, p. 159. Il corsivo è mio.

Queste cose non facevano specie alle due donne, non esercitate a distinguer monaca da monaca [...].<sup>42</sup>

Prende forma il ritratto morale e fisico di Gertrude, uno fra i “medaglioni” più celebrati del romanzo. Non è una scena figuralizzata: viene detto a chiare lettere che Lucia e Agnese non sono «esercitate a distinguere monaca da monaca». Ne consegue che non sono le donne a filtrare gli eventi, giacché non potrebbero cogliere simili dettagli e sottigliezze psicologiche. Ancora una volta, il narratore autoriale si riappropria dei propri poteri, verbalizzando le informazioni di cui è a conoscenza.

## 1.2 *La soggettività*

Ci siamo fin qui interrogati sui modi con cui il narratore limita il raggio della sua visione, calandosi nell’orizzonte percettivo dei personaggi. Ne è emerso un quadro variegato, in cui affiora una costante: l’impossibilità (o la non intenzionalità), da parte del narratore, di occultare completamente la sua presenza. L’istanza enunciativa è sempre percepibile: di riflettorizzazione in senso puro, salvo rari casi, non è mai lecito parlare.

È ormai tempo di affrontare il problema della rappresentazione della vita psichica dei personaggi. Ma sono imprescindibili dei chiarimenti: quando parliamo di “interiorità”, ci riferiamo a una nozione molto precisa, formalizzata da Cohn in *Transparent Minds*. Per la studiosa, il romanzo eterodiegetico dispone sostanzialmente di tre modalità attraverso le quali si può rendere “trasparente” la coscienza (e persino l’inconscio) del personaggio: la *psiconarrazione* («psycho-narration»), cioè la rielaborazione dei pensieri più intimi del personaggio effettuata dal narratore, il quale descrive i contenuti della coscienza ma si astiene dall’imitare l’andamento dei suoi processi psichici;<sup>43</sup> il *monologo citato* («quoted monologue»): la citazione letterale

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 160.

<sup>43</sup> Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 21-57.

(con o senza virgolette) del discorso mentale altrui, così come esso prende forma nella psiche del personaggio;<sup>44</sup> il *monologo narrato* («narrated monologue»): l'indiretto libero di pensieri, che mescola la voce del narratore e la voce del personaggio.<sup>45</sup>

Sono tre potenti dispositivi, che rendono possibile quella immersione completa del lettore nel personaggio che è propria del romanzo in terza persona; varianti che Manzoni adopera e alterna con maestria, in un *continuum* di variegate possibilità combinatorie. Procediamo con ordine.

### 1.2.1 *La psiconarrazione*

La psico-narrazione è il dispositivo col maggior numero di occorrenze. Si sono individuate quattro macrocategorie, che presento in ordine progressivo: dal massimo gradiente d'autorialità alla maggiore 'prossimità' – strutturale, più che emotiva – tra narratore e personaggio.

#### 1.2.1.1 *Distanza*

Era costei nata in quello stesso castello, da un antico custode di esso, e aveva passata lì tutta la sua vita. Ciò che aveva veduto e sentito fin dalle fasce, le aveva impresso nella mente un concetto magnifico e terribile del potere de' suoi padroni; e la massima principale che aveva attinta dall'istruzioni e dagli esempi, era che bisognava ubbidirli in ogni cosa, perché potevano far del gran male e del gran bene. L'idea del dovere, deposta come un germe nel cuore di tutti gli uomini, svolgendosi nel suo, insieme co' sentimenti d'un rispetto, d'un terrore, d'una cupidigia servile, s'era associata e adattata a quelli. Quando l'innominato, divenuto padrone, cominciò a far quell'uso spaventevole della sua forza, costei ne provò da principio un certo ribrezzo insieme e un sentimento più profondo di sommissione. Col tempo, s'era avvezza a ciò che aveva tutto il giorno davanti agli occhi e negli orecchi: la volontà potente e sfrenata d'un così gran signore, era per lei come una specie di giustizia fatale.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp.58-98.

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, pp. 99-140.

<sup>46</sup> PS, p. 381.

È un campione del capitolo XX, nel quale è abbozzato il profilo della serva dell'Innominato. Attraverso le psiconarrazioni («le aveva impresso nella mente», «aveva attinta», «ne provò»), il narratore interpreta i pensieri confusi del personaggio. Ma è un passo mediato dall'istanza diegetica: in primo luogo, il linguaggio è narratorio; secondariamente, non è una scena singolariva, bensì un ritratto psicologico, in cui la voce non esita a formulare giudizi di valore. La sensazione di autorialità non potrebbe essere maggiore.

La *distanza* prospettica e valoriale tra il narratore e questo personaggio, lungo l'intera estensione del romanzo, rimane invariata:

«Chi siete?» domandava con ansietà Lucia al ceffo sconosciuto e deforme: – perché son con voi? Dove sono? dove mi conducete?

«Da chi vuol farvi del bene», rispondeva la vecchia, «da un gran... Fortunati quelli a cui vuol far del bene! Buon per voi, buon per voi. Non abbiate paura, state allegra, ché m'ha comandato di farvi coraggio. Glielo direte, eh? che v'ho fatto coraggio?»

«Chi è? perché? che vuol da me? Io non son sua. [...] Oh! voi che siete una donna, in nome di Maria Vergine...!»

Quel nome santo e soave, già ripetuto con venerazione ne' primi anni, e poi non più invocato per tanto tempo, né forse sentito proferire, faceva nella mente della sciagurata che lo sentiva in quel momento, un'impressione confusa, strana, lenta, come la rimembranza della luce, in un vecchione accecato da bambino.<sup>47</sup>

Esecutrice pedissequa degli ordini del padrone – di cui è proiezione e parodia – la vecchia è incapace di provar solidarietà per la malcapitata Lucia anche quando la contadina invoca la «Maria Vergine».

Il narratore interviene con un epiteto («sciagurata») e con una similitudine, con la quale riproduce lo stato d'animo della donna: si tratta di una psicoanalisi, nella terminologia di Cohn.<sup>48</sup> Resa insensibile, ottusa e cieca dalla consuetudine della

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 385-386.

<sup>48</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 36-38.

violenza e della sottomissione, la serva è portata, ascoltando il nome della Vergine, a rivivere la sua infanzia, tempo di tenerezze devote, ricordate come qualcosa di lontano. Poco più di un'ombra: è il narratore dalla sua ottica superiore a dar forma ai suoi pensieri.

Come ha dimostrato Cohn, tale fenomenologia è tipica dei romanzi a dominante autoriale. *I promessi sposi* non fanno eccezione; significativamente, essi offrono un vasto campionario di psicoanalogie: «All'immagine del principino impaziente, tutti gli altri pensieri che s'erano affollati alla mente risvegliata di Gertrude, si levaron subito, come uno stormo di passere all'apparir del nibbio»;<sup>49</sup> «Questo nome [don Rodrigo] fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore».<sup>50</sup> In entrambi i casi, il narratore riproduce, «with a distanced, bird's-eye view»,<sup>51</sup> lo stato d'animo dei personaggi. L'azione interpretativa del narratore è evidente, ed è confermata, nel secondo passaggio, dal presente gnomico («illumina»), che intensifica la sensazione di autorialità.

### 1.2.1.2 *Psiconarrazioni e percezioni*

In determinati momenti del romanzo, la psiconarrazione è adoperata da un narratore che compartecipa emotivamente l'orizzonte ideologico del personaggio, e che ne riporta in presa diretta i pensieri, pur non rinunciando alla sua opera di mediazione:

Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitollo, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani. Non era il suo né sonno né veglia, ma una rapida successione, una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi. Ora, più presente a se stessa, e rammentandosi più distintamente gli orrori veduti e sofferti in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava

---

<sup>49</sup> PS, p. 183. Il corsivo è mio.

<sup>50</sup> Ivi, p. 17. Il corsivo mio.

<sup>51</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 37.



avviluppata; ora la mente, trasportata in una regione ancor più oscura, si dibatteva contro i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore. Stette un pezzo in quest'angoscia; alfine, più che mai stanca e abbattuta, stese le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase alquanto in uno stato più somigliante a un sonno vero.<sup>52</sup>

Reclusa nel castello dell'Innominato, Lucia vive un'altalena di pensieri che la portano dall'orrore alla pena e alla speranza. Alla «formidabile» realtà del rapimento su cui la fanciulla appunta la sua attenzione agitata («si applicava dolorosamente»), si mescolano paure provenienti da una «regione ancor più oscura»: una dimensione invisibile che il narratore riporta alla luce; quand' ecco, nel buio e nella solitudine della notte, un'apparizione:

Ma tutt'a un tratto si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché. Tese l'orecchio a un suono: era il russare lento, arrantolato della vecchia; spalancò gli occhi, e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti, prima che prendessero da essa rilievo e colore distinto, non rappresentava allo sguardo che una successione di guazzabugli. Ma ben presto le recenti impressioni, ricomparendo nella mente, l'aiutarono a distinguere ciò che appariva confuso al senso.<sup>53</sup>

Le percezioni e le psiconarrazioni si mescolano in maniera organica. Nel teatro della mente di Lucia la luce appare come «una successione di guazzabugli»:<sup>54</sup> il linguaggio è del narratore, che con una similitudine spiega al lettore, dandovi un ordine, le

---

<sup>52</sup> PS, p. 395. Il corsivo è mio.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ha scritto pagine importanti sul valore della luce nella costruzione della mentalità moderna E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, cit., pp. 4-56. «Guazzabuglio» è una parola chiave del lessico manzoniano. La definizione migliore che la connoti si trova in un momento della storia di Renzo, in fuga da Milano verso l'Adda: «i suoi pensieri erano, come ognuno può immaginarsi, un *guazzabuglio* di pentimenti, d'inquietudini e di rabbie, di tenerezze; era uno studio faticoso di raccapezzare le cose dette e fatte la sera avanti, di scoprire la parte segreta della sua dolorosa storia» (PS, p. 296; il corsivo è mio). Commentando questo passo, Matteo Palumbo scrive: «Proprio questo termine [...] suggerisce l'ondeggiare dei soggetti tra i poli estremi del discernimento e dell'inconsapevolezza. Intacca l'idea di una coscienza sempre trasparente e richiama l'ambivalenza delle motivazioni che presiedono alle scelte» (M. Palumbo, *Umili e realismo cristiano ne 'I promessi sposi'*, cit., p. 256).

sensazioni frammentarie avvertite dalla contadina («come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva»).

Si ritrova una simile combinazione tra psiconarrazione e percezioni nel capitolo XVII:

A poco a poco, si trovò tra macchie più alte, di pruni, di quercioli, di marruche. Seguitando a andare avanti, e allungando il passo, con più impazienza che voglia, s'accorse d'entrare in un bosco. Provava un certo ribrezzo a inoltrarvisi; [...] ma più che s'inoltrava, più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio. Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose; l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; lo stesso scrosciar delle foglie secche che calpestava o moveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d'odioso. Le gambe provavano come una smania, un impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a regger la persona. Sentiva la brezza notturna batter più rigida e maligna sulle fronte e sulle gote; se la sentiva scorrere tra i panni e le carni, e raggrinzarle, e penetrar più acuta nelle ossa rotte dalla stanchezza, e spegnervi quell'ultimo rimasuglio di vigore.<sup>55</sup>

Il buio e il freddo della notte soverchiano l'eroe, che fugge affannosamente verso l'Adda. La sensazione di autorialità è qui ridotta: i confini tra realtà e percezione, sogno e fantasmagoria sfumano; affiorano i fantasmi interiori della memoria del personaggio («gli rappresentavan figure strane [...]»), che sono proiettati nelle figure del bosco, deformate dello stato d'animo del montanaro. Il narratore si eclissa dietro la prospettiva di Renzo e i suoi radi interventi («un non so che») non compromettono la riproduzione *in actu* delle sue impressioni: è attraverso la soggettività di Renzo che il lettore “vive” gli eventi; è simpatizzando col suo universo psicologico e morale che si può orientare nello *storyworld*.

---

<sup>55</sup> PS, p. 316.

### 1.2.1.3 *Incubi*

La psiconarrazione è lo strumento privilegiato per la rappresentazione della sfera onirica dei personaggi:

Ma le coperte gli parvero una montagna. Le buttò via, e si rannicchiò, per dormire; ché infatti moriva dal sonno. Ma, appena velato l'occhio, si svegliava con un riscossone, come se uno, per dispetto, fosse venuto a dargli una tentennata; e sentiva cresciuto il caldo, cresciuta la smania. Ricorreva col pensiero all'agosto, alla vernaccia, al disordine; avrebbe voluto poter dar loro tutta la colpa; *ma a queste idee si sostituiva sempre da sé quella che allora era associata con tutte, ch'entrava, per dir così, da tutti i sensi, che s'era ficcata in tutti i discorsi dello stravizio, giacché era ancor più facile prenderla in ischerzo, che passarla sotto silenzio: la peste.*<sup>56</sup>

Tra un risveglio inquieto e un rimuginare infruttuoso, nella mente di don Rodrigo si affaccia gradualmente la paura di aver contratto il morbo; sicché interviene il narratore, che commenta i pensieri del personaggio (in corsivo). Il malato si addormenta inerme, e, con la psiconarrazione, si entra nella spazialità magica di un incubo:

Dopo un lungo rivoltarsi, finalmente s'addormentò, e cominciò a fare i più brutti e arruffati sogni del mondo. E d'uno in un altro, gli parve di trovarsi in una gran chiesa, in su, in su, in mezzo a una folla; di trovarcisi, ché non *sapeva* come ci fosse andato, come gliene fosse venuto il pensiero, in quel tempo specialmente; e n'era arrabbiato. *Guardava* i circostanti; *eran* tutti visi gialli, distrutti, con cert'occhi incantati, abbacinati, con le labbra spenzolate; tutta gente con certi vestiti che cascavano a pezzi; e da'rotti si *vedevano* macchie e bubboni. «Largo canaglia» gli *pareva* di gridare, guardando alla porta, ch'era lontana lontana, e accompagnando il grido con un viso minaccioso, senza però moversi, anzi restringendosi, per non toccar que'sozzi corpi, che già lo *toccavano* anche troppo da ogni parte.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 647-648. Il corsivo è mio.

<sup>57</sup> Ivi, p. 648. Il corsivo è mio.

La transizione nel mondo interiore del personaggio è graduale. Ne è prova l'alternanza dell'aoristo e la trama degli imperfetti onirici.<sup>58</sup> L'orrore si moltiplica in mille volti anonimi e disfatti, invasi dal colore lacerante del «giallo». L'ossessione della folla in rivolta diviene panico nel momento in cui il personaggio nota, sulle carni dei suoi aggressori, le stimmate del morbo. Assediato dalla calca di appestati, proiezione fantasmatica delle sue sofferenze corporali, don Rodrigo grida impotente («Largo canaglia»).

L'incubo si fa sempre più ossessivo e claustrofobico:

Ma nessuno di quegli insensati dava segno di volersi scostare, e nemmeno d'averne inteso; anzi gli stavano più addosso: e sopra tutto gli pareva che qualcheduno di loro, con le gomite o con altro, lo pigiasse a sinistra, tra il cuore e l'ascella, dove sentiva una puntura dolorosa, e come pesante. E se si storciva, per veder di liberarsene, subito un nuovo non so che veniva a puntarglisi al luogo medesimo. Infuriato, volle metter mano alla spada; e appunto gli parve che, per la calca, gli fosse andata in su, e fosse il pomo di quella che lo premesse in quel luogo; ma, mettendoci la mano, non ci trovò la spada, e sentì in vece una trafitta più forte.<sup>59</sup>

Caduto nel vuoto il suo appello disperato, il senso di oppressione si localizza come una ferita nel vivo della carne; ed ecco una nuova visione:

Strepitava, era tutt'affannato, e voleva gridar più forte; quando gli parve che tutti que' visi si rivolgessero a una parte. *Guardò* anche lui; *vide* un pulpito, e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante; poi alzarsi e comparir distinta una testa pelata, poi due occhi, un viso, una barba lunga e bianca, un frate ritto, fuor del parapetto fino alla cintola, fra Cristoforo. Il quale, fulminato uno sguardo in giro su tutto l'uditorio, parve a don Rodrigo che lo fermasse in viso a lui, alzando insieme la mano, nell'attitudine appunto che aveva presa in quella sala a terreno del suo palazzotto. Allora alzò anche lui la mano in furia, *fece* uno sforzo, come per

---

<sup>58</sup> Per l'imperfetto onirico cfr. H. Weinrich, *Tempus: Besprochene und Erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kolhammer, 1964; tr. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1972), Il Mulino, Bologna, 1978, pp. 128-129.

<sup>59</sup> PS, p. 648.

islanciarsi ad acchiappar quel braccio teso per aria; una voce che gli andava brontolando sordamente nella gola, scoppiò in un grand'urlo; e si destò.<sup>60</sup>

La continuità degli imperfetti si interrompe. Affiorano i passati remoti: è l'apparizione di fra Cristoforo, il «fatto inaudito».<sup>61</sup> Nel teatro onirico, è rievocata la scena del primo incontro tra don Rodrigo e il frate («alzando insieme la mano, nell'attitudine appunto che aveva presa in quella sala a terreno del suo palazzotto»), ma questa volta la mano di fra Cristoforo resta lontana e inafferrabile; e nel momento di massima tensione, il personaggio si sveglia di soprassalto. Il narratore fuoriesce dalla coscienza del personaggio, e l'antagonista della storia torna ad essere osservato dall'esterno («si destò»).

#### 1.2.1.4 *Contagio*

La psiconarrazione è spesso impiegata per conferire una tonalità ironica alla rappresentazione. In questi casi, la voce del narratore e la voce del personaggio si mescolano. Si tratta di un procedimento narrativo che è proprio del narratore *dissonante*, come lo definisce Cohn: ovvero quel narratore che rimane «*emphatically distanced from the consciousness he narrates*»,<sup>62</sup> e che, anche quando restringe il suo *focus* sul personaggio, non vi entra mai pienamente in simbiosi.

Le pagine dell'incontro tra donna Prassede e Lucia sono molto rappresentative di tale confusione tra voci e punti di vista:

Perché, fin da quando aveva sentito la prima volta parlar di Lucia, [donna Prassede] s'era subito persuasa che una giovine la quale aveva potuto promettersi a un poco di buono, a un sedizioso, a uno scampaforca in somma, qualche magagna, qualche pecca nascosta la doveva avere. Dimmi chi

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 648. Il corsivo è mio.

<sup>61</sup> H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 129.

<sup>62</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 26.

pratici, e ti dirò chi sei. La vista di Lucia aveva confermata quella persuasione. Non che, in fondo, come si dice, non le paresse una buona giovine; ma c'era molto da ridire.<sup>63</sup>

È messo in scena il moralismo egocentrico di donna Prassede, che, con la sua presunzione di fare del bene, travisa i fatti di Renzo e Lucia. Si assiste alla dissociazione critica del narratore dalle idee di donna Prassede. Tale effetto è ottenuto attraverso la tecnica che i narratologi di lingua inglese chiamano «principio dello zio Charles», che corrisponde a quanto Stanzel definisce *contagio*.<sup>64</sup> Si tratta di un uso peculiare dello stile indiretto libero, che consiste nell'utilizzazione di singole parole o sintagmi apparentemente anomali ma coerenti con la messa a fuoco dominante nel contesto. La voce si 'appropria' delle parole di donna Prassede («sedizioso», «scampaforca», «qualche pecca nascosta»). Mediante tale contaminazione, il narratore getta una «slightly ironical light»<sup>65</sup> sul personaggio, sollecitando il lettore, che conosce la vera storia di Renzo e Lucia, a giudicare i comportamenti della donna.<sup>66</sup>

### 1.2.2 *Il monologo citato*

La tecnica del contagio viene da Manzoni adoperata principalmente con finalità ironiche, e per la mimesi delle *parole*; alla sfera psicologica, invece, si accede di rado. E quando ciò avviene, non è semplice distinguere i pensieri dei personaggi dai discorsi del narratore. Non è invece infrequente che la *voce* interiore di un soggetto finzionale si isoli con un soliloquio. Il monologo citato ha infatti numerose occorrenze,

---

<sup>63</sup> PS, p. 490.

<sup>64</sup> Cfr. F.K. Stanzel. *A Theory of Narrative*, cit., pp. 192-193.

<sup>65</sup> Ivi, p. 192.

<sup>66</sup> Una simile contaminazione si verifica anche nel capitolo XI, in un passo che ha per protagonista Perpetua: «Perpetua non poteva farsi veder sull'uscio, che non fosse tempestata da quello e da quell'altro, perché dicesse chi era stato a far quella gran paura al suo padrone: e Perpetua, ripensando a tutte le circostanze del fatto, e raccapazzandosi finalmente ch'era stata *infinocchiata* da Agnese, sentiva tanta rabbia di quella perfidia, che aveva proprio bisogno d'un po' di sfogo. Non già che andasse lamentandosi col *terzo* e col *quarto* della maniera tenuta per *infinocchiar lei*: su questo non fiatava; ma il tiro fatto al suo *povero padrone* non lo poteva passare affatto sotto silenzio; e sopra tutto, che un tiro tale fosse stato concertato e tentato *da quel giovine dabbene*, da quella buona vedova, da quella *madonnina infilzata*» (PS, p. 206. Il corsivo è mio).

assumendo diverse sfumature di significato in relazione al contesto narrativo. Ne contiamo principalmente due.

### 1.2.2.1 *Ironia*

Specie nel caso di don Abbondio, il monologo citato ha la funzione di accentuare il carattere grottesco della rappresentazione. I soliloqui rappresentano il modo con cui questo personaggio dalle mille paure, circondato da grandi e terribili compagni di viaggio, esprime direttamente se stesso: cercando «di sopravvivere alla ‘burrasca’» e difendere «la verità fisica del proprio egoismo».<sup>67</sup>

Il monologo citato emerge nell’incontro con i bravi del primo capitolo:

*Lo spavento di que’ visacci e di quelle parolacce, la minaccia d’un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere, ch’era costato tant’anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo dal quale non si poteva veder come uscirne: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. – Se Renzo si potesse mandare in pace con un bel no, via; ma vorrà delle ragioni; e cosa ho da rispondergli, per amor del cielo? E, e, e, anche costui è una testa: un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contraddirgli... ih! E poi, e poi, perduto dietro a quella Lucia, innamorato come... Ragazzacci [...]. Oh povero me! [...] Che c’entro io? Son io che voglio maritarmi? [...].<sup>68</sup>*

Ha inizio il lungo ed esilarante soliloquio del personaggio.<sup>69</sup> La paura del curato, scrivono Viscardi-De Cristofaro, «trasforma l’impaccio del monologo in una stizza grottesca», e il «pensiero si impantana spesso nel monosillabismo, nella coazione a ripetere, nel borborigmo gaglioffo».<sup>70</sup> La comicità della scena è amplificata dalla voce narrante, che si serve della tecnica del contagio (in corsivo).

---

<sup>67</sup> E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 299.

<sup>68</sup> PS, p. 23. Il corsivo è mio.

<sup>69</sup> Nel primo periodo, i sostantivi «visacci» e «parolacce» riproducono l’ottica affettiva di Don Abbondio.

<sup>70</sup> Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 110.

Anche emblematico della dialettica tra narratore e personaggio è il passo del viaggio di ritorno di don Abbondio dal castello dell’Innominato:

Il lettighiero [...] faceva andar di buon passo le sue bestie; le due cavalcature andavan dietro dietro, con lo stesso passo; onde seguiva che, a certi luoghi più ripidi, il *povero* don Abbondio, come se fosse messo a leva per di dietro, tracollava sul davanti, e, per reggersi, doveva appuntellarsi con la mano all’arcione; e non osava però pregare che s’andasse più adagio, e dall’altra parte avrebbe voluto esser fuori di quel paese più presto che fosse possibile. Oltre di ciò, [...] la mula [...] pareva che facesse per dispetto a tener sempre dalla parte di fuori, e a metter proprio le zampe sull’orlo; e don Abbondio vedeva sotto di sé, quasi a perpendicolo, un salto, o come pensava lui, un precipizio. – Anche tu, – diceva tra sé alla bestia, – hai quel maledetto gusto d’andare a cercare i pericoli [...].<sup>71</sup>

Il narratore inquadra con occhio ironico il «povero» curato a cavallo, spinto in avanti dalla forte pendenza della discesa. Il fuoco del racconto si sposta gradualmente nel campo percettivo del personaggio: nell’orizzonte di don Abbondio, sono gli ostinati che, come i «santi» e i «birboni», hanno il «maledetto» vizio di cercare pericoli. La comicità della scena «scatta con l’inserito malizioso della congiunzione *anche*, che quasi alla maniera di uno Sterne promuove la mula ad interlocutore e la associa a santi e birboni».<sup>72</sup> E tale gioco ironico è alimentato dal narratore.

Ciò non stupisce. Come ha spiegato Cohn nel suo *Transparent Minds*, il monologo citato presuppone un rapporto di subordinazione – più o meno netto – tra il personaggio e la voce narrante.<sup>73</sup> Il processo di distanziamento è evidente nei contesti ironici, ma una certa forma di disparità si avverte anche nei romanzi figurali in senso puro: «the mere fact that a narrator stops to quote a figural consciousness introduces a measure of

---

<sup>71</sup> PS, p. 455-456.

<sup>72</sup> Ivi, p. 455.

<sup>73</sup> «A monologist in a third-person context is not the uniquely dominant voice in the text we read. He is always more or less subordinated to the narrator, and our evaluation of what he says to himself remains tied to the perspective (neutral [...] friendly or hostile, emphatic or ironic) into which the narrator places him for us. Even a title (Mr. Bloom), or an adjective (*poor* Emma) affects our interpretation of what a character is quoted as thinking. The context of a monologue is, in short, as important and as variable as its content. And since the quotation of silent words does not commit the narrator to the point of view of a character any more than the quotation of his spoken words, frequent monologizing is not (as it sometimes thought) a sign of unified, figural point of view» (D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 66).



disparity [...]. Depending on the dosage of irony and sympathy, the conjunction can range from dissonance to harmony between the narrating and the figural voices, even within a single work». <sup>74</sup> È dunque evidente che, nel caso di don Abbondio, l'effetto ironico scaturisce dalla *dissonanza* tra la voce narrante e il personaggio.

#### 1.2.2.2 *Pathos*

Il monologo citato ha spesso la funzione di drammatizzare i tormenti e le angosce del personaggio, mettendo in scena le sue crisi di coscienza. Nell'ampio ventaglio di possibilità che offre il romanzo, selezioniamo un campione del capitolo V, con protagonista fra Cristoforo:

Così dicendo, appoggiò gomito sinistro sul ginocchio, chinò la fronte nella palma, e con la destra strinse la barba e il mento, come per tener ferme e unite tutte le potenze dell'animo. Ma la più attenta considerazione non serviva che a fargli scorgere più distintamente quanto il caso fosse pressante e intrigato [...]. – Mettere un po' di vergogna a don Abbondio, e fargli sentire quanto manchi al suo dovere? Vergogna e dovere sono un nulla per lui, quando ha paura. E fargli paura? Che mezzi ho io mai di fargliene una che superi quella che ha d'una schioppettata? Informar di tutto il cardinale arcivescovo, e invocar la sua autorità? Ci vuol tempo: e intanto? E poi? Quand'anche questa povera innocente fosse maritata, sarebbe questo un freno per quell'uomo? Chi sa a qual segno possa arrivare?... E resistergli? Come?

Si distende un soliloquio concitato, al termine del quale fra Cristoforo, considerata con realismo l'impossibilità di chiedere aiuto ad altri, matura l'idea di affrontare *de visu*, nel suo covo, il nobile prevaricatore. Un incontro decisivo nell'economia del romanzo.

Non è raro che simili monologhi compaiano nei momenti di svolta dell'intreccio, come ad esempio nella notte insonne dell'Innominato, antecedente alla sua conversione:

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 68.

Partito, o quasi scappato da Lucia, dato l'ordine per la cena di lei [...], sempre con quell'immagine viva nella mente [...] il signore s'era andato a cacciare in camera [...]. Ma quell'immagine, più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai.

– Che sciocca curiosità da donniciola, – pensava, – m'è venuta di vederla? Ha ragione quel bestione del Nibbio; uno non è più uomo; è vero, non è più uomo!... Io?... io non son più uomo, io? Cos'è stato? che diavolo m'è venuto addosso? che c'è di nuovo? Non lo sapevo io prima d'ora, che le donne strillano? Strillano anche gli uomini alle volte, quando non si possono rivoltare. Che diavolo! non ho mai sentito belar donne? –

[...]

– La libererò, sì; appena spunta il giorno, correrò da lei, e le dirò: andate, andate.<sup>75</sup>

Il monologo mette in scena la crisi d'identità del personaggio (e la finale risoluzione: «La libererò, sì; appena spunta il giorno»), riproducendo efficacemente, con una sintassi franta, il flusso ininterrotto del suo pensiero.

### 1.2.3 *Monologo narrato*

Al fine di evitare sovrapposizioni di concetti e categorie distinte, bisogna comprendere con esattezza cosa intenda Cohn per monologo narrato:

A transformation of figural thought-language into the narrative language of third-person fiction is precisely what characterizes the technique for rendering consciousness that will occupy us throughout this chapter, and that I call the narrated monologue. It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration.<sup>76</sup>

Stabilire se ai personaggi manzoniani sia consentito di esprimersi con il loro idioletto è problema complesso, che si intreccia inevitabilmente con la questione della lingua.

---

<sup>75</sup> PS, pp. 398-400.

<sup>76</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 100.

Sappiamo infatti che le teorie linguistiche del Manzoni, la sua progressiva scelta del toscano e quindi del fiorentino come lingua letteraria e come modello di lingua parlata nazionale portavano all'esclusione nel romanzo del dialetto; anche di una presenza a livello meramente impressionistico. È stato anche osservato che in virtù di questo proposito, i personaggi dei *Promessi Sposi* non usano linguaggi tanto differenziati quanto implicherebbe il dislivello di classe e di condizione sociale in cui vengono posti, e mantenuti, per tutto il corso della narrazione.<sup>77</sup> Perché Renzo, il filatore di seta e contadino di Lecco, lombardissimo, che sa leggere (un pochino, come ammette nel capitolo terzo alla richiesta di Azeccagarbugli), ma che non sa scrivere (ci è detto nel capitolo XXVII), viene fatto parlare in buona lingua toscana nell'edizione definitiva, come del resto, insieme con lui, tutti gli altri personaggi umili e, ovviamente, tutti i personaggi illustri.<sup>78</sup>

In tal senso, l'uso «del lessico toscano e poi fiorentino imposto a Renzo perpetua quell'impressione di eccessiva vicinanza linguistica tra classe contadina, tra 'genti meccaniche' e personaggi illustri».<sup>79</sup> Ne consegue che individuare i tratti caratteristici dell'idioletto nel monologo narrato diviene operazione spinosa; non per caso, in passato, sull'uso dell'indiretto libero ne *I promessi sposi* sono state avanzate dalla critica molte riserve, riconoscendo nel romanzo la presenza di presagi, di accenni più

---

<sup>77</sup> Sul livello linguistico che è proprio di Renzo in rapporto a quello del narratore e dei personaggi di classe più elevata cfr. S. Romagnoli, *Lingua e società ne 'I promessi sposi'*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 37-61, ripreso da R. Dombroski, *L'apologia del vero. Lettura e interpretazione de 'I promessi sposi'*, Padova, Liviana, 1984. Più in generale sul rapporto tra il parlato dei personaggi e il discorso del narratore cfr. E. Testa, «Le parole mute» del romanzo, in *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 19-57. Testa tuttavia prende in considerazione solo il parlato diretto, escludendo dall'analisi le forme oblique, soprattutto l'indiretto libero. Recentemente, è stato dedicato un contributo sulla questione da M. Bricchi, *La lingua*, in *Manzoni*, a cura di P. Italia, cit., pp. 176-193.

<sup>78</sup> Ciò lasciò perplesso più di un critico sin dalle prime recensioni, tra cui Tommaseo: «Certo è che gli uomini del volgo e della villa, il più delle volte parlano e pensano in modo, da non doversi, da non potersi ritrarre le loro parole, i loro pensieri. La cultura, è vero, dell'intelletto e del cuore viene a poco a poco nobilitando e appurando quel corpo di sensazioni, ove la fantasia dell'affetto tien luogo della ragione: ma questa cultura non è ancora tanto penetrata negli ultimi seni della nostra, come suol dirsi, *società*; e se non ancora, che direm del secento? Il parlare, gli atti, e tutta la persona e la vita di un villano lombardo di quella età dovea certo esser qualcosa di goffo, e a descriverlo veracemente, di intollerabile. Tanto è ciò vero, che quando l'autore discende alla pittura fedele degli atti villani, comincia a spiacerne un poco» (N. Tommaseo, *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, in «Antologia», tomo XXVIII, ottobre 1827, p. 111).

<sup>79</sup> S. Romagnoli, *Lingua e società ne 'I promessi sposi'*, cit., p. 41.

o meno consapevoli al costruito.<sup>80</sup> In realtà, del monologo narrato Manzoni si avvale con cognizione, ancorché meno assiduamente rispetto agli altri dispositivi.

Esso compare in via preferenziale nelle sezioni dedicate a Renzo. È quanto accade ad esempio nel capitolo II, dopo che don Abbondio ha rivelato al montanaro il motivo per cui il matrimonio non può celebrarsi:

*Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco!* Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tenuto sicuro, e quel giorno così sospirato! E come, con che parole annunziarle una tal nuova? E poi, che partito prendere? Come farla sua, a dispetto della forza di quell'iniquo potente? E insieme a tutto questo, non un sospetto formato, *ma un'ombra tormentosa gli passava per la mente.* Quella soverchieria di don Rodrigo non poteva esser mossa che da una brutale passione per Lucia. E Lucia? Che avesse data a colui la più piccola occasione, la più leggiadra lusinga, non era un pensiero che potesse fermarsi un momento nella testa di Renzo. Ma n'era informata? Poteva colui aver concepita quell'infame passione, senza che lei se n'avvedesse? [...] E Lucia non ne aveva mai detta una parola a lui! al suo promesso!<sup>81</sup>

È riprodotta la rabbia e il sospetto del personaggio; ma il narratore non si dilegua. Si avvertono cioè insieme, nel mondo finzionale, la voce del personaggio e un'altra voce, quella del narratore, che s'integra con la prima e l'arricchisce (in corsivo): è la dinamica della «dual voice», come l'ha definita Roy Pascal.<sup>82</sup> Come ha infatti notato Cohn, l'emersione del monologo narrato ingenera spesso un effetto di indeterminatezza; un'ambiguità che gli è propria e che lo differenzia dagli altri dispositivi della soggettivazione:

Imitating the language a character uses when he talks to himself, it casts that language into the grammar a narrator uses in talking about him, thus superimposing two voices that are kept distinct in

---

<sup>80</sup> V. Lugli, *Il discorso indiretto libero in Flaubert e Verga*, in *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952, pp. 221-239.

<sup>81</sup> PS, p. 40. Il corsivo è mio.

<sup>82</sup> R. Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977, p. 26: «We hear in free indirect speech a dual voice, which, through vocabulary, sentence structure, and intonation subtly fuses the two voices of the character and the narrator». Per l'uso ironico dello stile indiretto libero cfr. *ivi*, pp. 41-44.

the other two forms. And this equivocation in turn creates the characteristic indeterminateness of narrated monologue's relationship to the language of consciousness, suspending it between the immediacy of quotation and the mediacy of narration.<sup>83</sup>

Malgrado tale indeterminatezza, il lettore ha la sensazione di essere *con* Renzo, di assistere al suo flusso emotivo; ma sono isolabili anche elementi che caratterizzano grammaticalmente l'indiretto libero: dalle marche dell'oralità (segni di interpunzione e segnali di intonazione: punti esclamativi, punti interrogativi ecc.) alla soppressione dei *verba dicendi* e *sentiendi* all'imperfetto.<sup>84</sup> Differentemente dal monologo citato, in cui è il meccanismo della citazione crea un *distanziamento* tra narratore e personaggio, con il monologo narrato la simbiosi è maggiore, e la narrazione ne guadagna in fluidità.<sup>85</sup> È però vero che in certi momenti il lessico sembra riflettere la cultura del narratore: «vagheggiato», «quell'iniquo potente», «la più leggera lusinga» non rispecchiano con ogni probabilità la sfera linguistica di Renzo. Ma non possiamo averne la certezza; e soprattutto l'ambiguità tra narratore e personaggio è un elemento caratteristico dell'indiretto libero anteriore alla codifica flaubertiana.

In altri casi, il problema non si presenta:

Dopo la separazione dolorosa che abbiám raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d'animo che ognuno può immaginarsi facilmente.

---

<sup>83</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 106-107.

<sup>84</sup> Per la grammatica dell'indiretto libero francese si veda C. Bally, *Le Style indirect libre en français moderne II*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1912, pp. 549-556 e 597-606; M. Lips, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926 e G. Philippe, *Le Débat sur le style indirect libre*, in *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 23-46 e G. Philippe-J. Sufferey, *Le Style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018. Per l'indiretto libero in Italia cfr. G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963. Sulla meccanica dell'indiretto libero è sempre fondamentale lo studio di H. Weinrich, *Tempus*, cit., pp. 232-237. Una prospettiva alternativa sulla questione è quella di A. Banfield, *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, in «Foundations of Language», 10, 1973, pp. 1-39. Per ciò che concerne l'uso dei tempi verbali nell'indiretto libero – e nella narrativa italiana dell'Ottocento *tout court* – cfr. P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003. Infine, una posizione originale sull'indiretto libero – e sulle sue valenze sociologiche si rinviene in F. Moretti, «Una trapposizione dell'oggettivo nel soggettivo», in *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>85</sup> Sulla maggiore sensazione di immediatezza del monologo narrato cfr. D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 137-140.

Abbandonar la casa, tralasciare il mestiere, e quel ch'era più di tutto, allontanarsi da Lucia, trovarsi sur una strada, senza saper dove anderebbe a posarsi; e tutto per causa di quel birbone! [...].<sup>86</sup>

Compare incontrovertibilmente il lessico di Renzo («e tutto per causa di quel birbone!»). Lo si evince osservando alcuni dialoghi nel romanzo: «*Ah birbone!* ah dannato! ah assassino! – gridava Renzo, correndo innanzi e indietro per la stanza, e stringendo di tanto in tanto il manico del suo coltello»;<sup>87</sup> «– *Ah birbone!* – esclamò Renzo: – mariolo! tu mi torni ancora in campo con quell'infamità del nome, cognome e negozio! – Sta zitto, buffone; va a letto, – diceva l'oste».<sup>88</sup>

Nei capitoli incentrati sulla monaca di Monza, la commistione dei linguaggi è invece pervasiva:

[...] la poveretta [Gertrude] pensava poi anche ch'egli poteva bene impedire che si facesse monaca; ma lì finiva la sua autorità sopra di lei, e la sua protezione. Partito che fosse, essa rimarrebbe sola col principe. E qualunque cosa avesse poi a patire in quella casa, il buon prete non n'avrebbe saputo nulla, o sapendolo, con tutta la sua buona intenzione, non avrebbe potuto far altro che aver compassione di lei, quella compassione tranquilla e misurata, che, in generale, s'accorda, come per cortesia, a chi abbia dato cagione o pretesto al male che gli fanno [...].<sup>89</sup>

Sembrerebbe un indiretto «nella sua fase embrionale», come ha notato Giulio Herczeg: sia per le «poche tracce» del «parlar vivo e comune», sia perché non si riscontra la tendenza, propria dell'indiretto libero, nell'«alleggerire sintatticamente le frasi»,<sup>90</sup> sia per l'assenza delle marche dell'oralità.

Nel capitolo X, dedicato alla monaca di Monza, la contaminazione tra i livelli raggiunge il grado estremo:

---

<sup>86</sup> PS, pp. 213-214.

<sup>87</sup> Ivi, p. 45. Il corsivo è mio.

<sup>88</sup> Ivi, p. 276. Il corsivo è mio.

<sup>89</sup> Ivi, p. 191.

<sup>90</sup> G. Herczeg, *L'indiretto libero in italiano*, cit., pp. 19-20.

Ma quanto meno ne parlava, tanto più ci pensava. Quante volte al giorno l'immagine di quella donna [Lucia] veniva a cacciarsi d' improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva muoversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla sempre fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei [...], e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!<sup>91</sup>

È verosimile ritenere che il narratore non riporti né traduca il dettato interiore di Gertrude, che pensa con ambascia all'infausto destino di Lucia, che ha preso a cuore; piuttosto, la voce descrive gli stati d'animo della donna, drammatizzando i suoi tormenti: con lo stile nominale, la predilezione di sostantivi astratti che denotano una mobilità sentimentale, e una prosa aggettivale, Manzoni restituisce un'atmosfera sognante, forse «avvertita dall'autore come il correlativo oggettivo di un'anima».<sup>92</sup>

#### 1.2.4 *Combinazioni*

I tre dispositivi – psico-narrazione, monologo citato e monologo narrato – possono essere combinati nel *continuum* della narrazione.

Un esempio, estrapolato dal capitolo XXXIII:

Col tornar della vita, risorsero più che mai rigogliose nell'animo suo le memorie, i desiderî, le speranze, i disegni della vita; val a dire che pensò più che mai a Lucia. *Cosa ne sarebbe di lei, in quel tempo, che il vivere era come un'eccezione? E, a così poca distanza, non poterne saper nulla? E rimaner, Dio sa quanto, in una tale incertezza! E quand'anche questa si fosse poi dissipata, quando, cessato ogni pericolo, venisse a risaper che Lucia fosse in vita; c'era sempre quell'altro mistero,*

---

<sup>91</sup> PS, p. 198.

<sup>92</sup> C.M. Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, in «Status Quaestionis», 12, 2017, pp. 168-169. Pagliuca adotta questa efficace formula per descrivere la strategia stilistica adottata da Verga per riprodurre l'universo interiore di Isabella Trao in *Mastro-don Gesualdo*. Nell'analisi condotta dalla studiosa, emerge infatti che a Isabellina, differentemente dal protagonista, il monologo narrato non è quasi mai concesso. Alla fanciulla sono invece riservate numerose percezioni indirette libere e psico-narrazioni dal tono lirico-sentimentale. Sull'analisi psicologica condotta dal Manzoni nel capitolo sulla Monaca di Monza si rimanda a D. Brogi, *Vivere per uno sguardo*, in *Un romanzo per gli occhi*, cit., pp. 73-94.

*quell'imbroglio del voto.* – Anderò io, anderò a sincerarmi di tutto in una volta, – disse tra sé, e lo disse prima d'essere ancora in caso di reggersi. – Purché sia viva! Trovarla, la troverò io; sentirò una volta da lei proprio, cosa sia questa promessa, le farò conoscere che non può stare, e la conduco via con me, lei e quella povera Agnese, se è viva! Che m'ha sempre voluto bene, e son sicuro che me ne vuole ancora [...].<sup>93</sup>

La centralità prospettica di Renzo in questo capitolo è dominante, precludendo al finale, in cui il campagnolo ha la possibilità di orientare il «senso» etico della storia (il «sugo», la «conclusione», condivisibile «benché trovata da povera gente»). Dopo l'orrore della peste, subentra in Renzo un senso di rinascita; i suoi pensieri sono rivolti a Lucia, che spera presto di riabbracciare. Vediamo nell'ordine: una psiconarrazione, un monologo narrato – che restituisce una temperatura psicologica febbrile (in corsivo) – e un monologo citato. È un caso di 'progressione ascendente' della soggettivazione del personaggio nella narrazione in terza persona.<sup>94</sup>

## 2. *La psicologia esteriorizzata e i personaggi storici*

Altrettanto rilevanti sono i punti del romanzo in cui il *focus* non è sulla dimensione invisibile dei personaggi, bensì sul loro agire e sulle loro parole. Del resto lo spostamento d'accento sul *fare* è l'aspetto peculiare della concezione tradizionale della *mimesis*, nella misura in cui essa è, per Aristotele, *mimesis praxeos*, imitazione di azioni e non di individui.

È utile ritornare alle pagine della sommossa popolare, e al peregrinare curioso di Renzo a cui appaiono, in una luce straniata, le prime creature umane: l'uomo, la donna e il ragazzotto carichi di farina e pani sottratti al forno saccheggiato, che di questo immane sconvolgimento recano i segni inquietanti:

---

<sup>93</sup> PS, pp. 655-656. Il corsivo è mio.

<sup>94</sup> Per la progressione ascendente, e le possibilità di combinazione delle tre tecniche (psico-narrazione, monologo citato e monologo narrato) nella narrazione figurale, cfr. D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 134-140.



L'uomo reggeva a stento sulle spalle un gran sacco di farina, il quale, bucato qua e là, ne seminava un poco, a ogni intoppo, a ogni mossa disequilibrata. Ma più sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando.<sup>95</sup>

È l'ottica del personaggio che fa apparire strani e incomprensibili il contegno, i gesti, le parole delle tre persone, arrivando a deformare, con la strategia narrativa della *percezione indiretta libera* (nella terminologia di Seymour Chatman),<sup>96</sup> il loro aspetto fisico: la figura della donna assume forme mostruose, perché tale appare a Renzo; ma che l'accesso alla mente finzionale sia interdetto a tali caratteri è rilevante. Il lettore, ancorché condizionato dall'eroe campagnolo, è chiamato a ricostruire, per via d'induzioni o abduzioni, il loro essere facendo affidamento ai soli segni visibili, ai loro *corpi*, che sono eloquenti come parole; a inferire i loro «tratti psicologici» dalle loro azioni e comportamenti, ovvero dalla varietà fenomenica del reale.<sup>97</sup>

Si tratta di riflessioni essenziali per comprendere il trattamento riservato dall'autore ai personaggi storici, e in particolare al cardinale Borromeo. Si prenda come riferimento il passaggio – intorno al quale riflette Castellana – del suo incontro risolutivo con l'Innominato: se di quest'ultimo, in procinto di convertirsi e mutar vita, il lettore ha modo di apprendere le ambasce e i tormenti, per il cardinale «il massimo di penetrazione psicologica consiste [...] in un esercizio di cinesica, di decodificazione dei segni corporei, delle espressioni del volto e dello sguardo del personaggio».<sup>98</sup> Della sua vita psichica il narratore non possiede alcuna chiave di accesso: ne *I promessi sposi*, la sfera interiore di Federico Borromeo non è *mai* presentata al lettore. Si opta per il silenzio. E nondimeno, il cardinale è un personaggio ideologicamente centrale, uno dei

---

<sup>95</sup> PS, p. 218.

<sup>96</sup> Per la percezione indiretta libera si veda Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 219.

<sup>97</sup> Cfr. *ivi*, p. 134-138. Seymour Chatman conferisce centralità alla cooperazione del lettore nella ricostruzione dell'immagine del personaggio. Per lui i personaggi non sono ingranaggi della macchina narrativa ma costrutti imitativi complessi, che possono essere ricordati in maniera indipendente dall'intreccio, modellati sulla concezione che il lettore ha della vita ordinaria, e sulla base della quale esso è chiamato a figurarsi i tratti della personalità del soggetto finzionale.

<sup>98</sup> R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 96.

più ‘profondi’ dell’opera: sappiamo che è un letterato, che ha una grande statura morale; nel capitolo XXII, il narratore ne esalta le caratteristiche intellettuali, soffermandosi a lungo, per esempio, sull’istituzione della Biblioteca Ambrosiana.

Effettivamente, è la dimensione dell’agire – il comportamento degno di santità – a caratterizzare il personaggio. Non si tratta pertanto di una *deminutio*, ma di una diversa strategia narrativa, che ha la funzione di mettere in risalto il carattere straordinario delle sue azioni, e alimentare il mistero intorno alla sua persona, che vieppiù spicca per la sua grandezza; scelta peraltro imposta, continua Castellana (che riprende le riflessioni di Cohn in *The Distinction of Fiction*), da una «delle regole non scritte del romanzo storico ottocentesco», che non prevedeva (fino al Napoleone di *Guerra e pace*, quando la norma è infranta) che la mente dei personaggi storici potesse essere resa trasparente al pari di quella dei personaggi fittizi;<sup>99</sup> e a tale principio Manzoni, che fece di necessità virtù, si attiene scrupolosamente per *tutti* i personaggi storici del romanzo (incluso Ferrer, cui è al limite concesso lo stratagemma teatrale dell’‘a parte’: la verbalizzazione di parole, dunque, e non di pensieri).<sup>100</sup>

### 3. *Gli umili*

A Renzo e Lucia, agli umili, il privilegio di mettere a nudo i loro cuori è, al contrario dei personaggi storici, ampiamente accordato: è sufficiente tener conto, nella ricognizione da noi proposta, del numero di frammenti che vedono tali personaggi al centro dell’enunciazione. Anche perché sospinto dal suo cattolicesimo – per cui il popolano può essere considerato l’essere umano più caro a Dio, perché più sventurato sulla terra – l’autore optò per una soluzione autenticamente rivoluzionaria.<sup>101</sup> È infatti noto che la scelta manzoniana di incentrare il *plot* su due «villanucci» – per dirla col Tommaseo – ebbe un grande effetto di rottura con le convenzioni letterarie

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 97.

<sup>100</sup> Lo ha dimostrato ancora Castellana, che si è soffermato sull’incontro tra Renzo e Ferrer del capitolo XII (Cfr. R. Castellana, *Narratologia e interpunzione*, cit., pp. 143-151).

<sup>101</sup> Al riguardo cfr. almeno A.R. Pupino, *Manzoni. Religione e romanzo*, Roma, Salerno, 2005 e P. Frare, *La religione*, in *Manzoni*, a cura di P. Italia, cit., pp. 221-264.

ottocentesche. Essa fu accolta tutt'altro che pacificamente dai lettori di professione dell'epoca, che a prescindere dal loro schieramento estetico-ideologico reagirono tutti con un malcelato senso di fastidio.<sup>102</sup> E la questione è inesauribile fonte di dibattiti.

È stato sostenuto che ai suoi umili Manzoni non conceda mai una sostanziale autonomia; essi sarebbero senza scampo subordinati al narratore, e in ultima analisi strumento – anche per Alberto Moravia – dell'ideologia che lo scrittore pone alla base della costruzione narrativa, immagine della propaganda di un Manzoni quietista, presunto aedo della non-rivoluzione, cioè della paura conservatrice identificata nella corruzione borghese della società italiana e cattolica.<sup>103</sup> È una lettura sospettosa e interessante, per l'opera di quel signore milanese che «per primo» ha «romanzato [...] nei poveri, negli umili, negli incorrotti o nei fatalmente oppressi i risorgenti protagonisti della storia umana, della salvezza biologica»;<sup>104</sup> una linea interpretativa che nondimeno annovera nelle sue file diversi nomi autorevoli, tra cui spicca, per il carattere apodittico della sua riflessione, Antonio Gramsci, che con il cattolico Manzoni era stato durissimo.

In passaggi famosi dei *Quaderni del carcere*, che riguardano il tema generale dell'esistenza di una letteratura popolare e delle modalità con cui la sua difficile storia si è sviluppata, sia pure adottando una prospettiva differente rispetto alle riserve avanzate da Giovita Scalvini nel 1829, e riprese da Benedetto Croce nel 1922,<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> N. Tommaseo, *I Promessi Sposi*, cit., p. 106. Come ha scritto Elena Sala Di Felice, i lettori del tempo, tra cui Tommaseo e lo Zaiotti, furono tutti «concordi nel rifiutare il ruolo protagonista dei due contadini-operai, dal quale essi capivano che dipendeva la lettura diseroizzata della Storia, tale da non concedere alcuna illusione di umana grandeur» (E.S. Di Felice, *I 'Promessi sposi' e la delusione del lettore*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Brusciagli e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 69-103). Recentemente, Alessandro Bosco ha ricostruito tale dibattito, sostenendo che gli interpreti ottocenteschi furono disposti ad ammettere la scelta manzoniana solo in «un'ottica che riducesse i due personaggi ad una funzione meramente strumentale» (A. Bosco, *Il romanzo indiscreto*, cit., p. 142). Sulla questione è imprescindibile il riferimento a C. Gigante, *il romanzo di fronte alla Storia*, cit., pp. 57-72.

<sup>103</sup> Cfr. A. Moravia, *Introduzione*, in *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1961, pp. IX-XLV.

<sup>104</sup> C.E. Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, in *Saggi giornali e favole*, Milano, Garzanti, 1991, p. 1179.

<sup>105</sup> Basta ricordare il celebre incipit del saggio di Croce: «Giovita Scalvini, nel suo saggio del 1829 sui *Promessi Sposi*, notava che in questo romanzo c'è dell'uniforme, e dell'insistente, non ci si sente 'spaziare liberi entro la grande varietà del mondo morale', e spesso si avverte di essere 'non sotto la gran volta del firmamento', che copre 'tutte le multiformi esistenze', ma sotto quella del 'tempio che copre i fedeli e l'altare' (B. Croce, *Alessandro Manzoni*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 127). Sulla centralità degli

Gramsci giudica assolutamente negativo l'influsso che il mondo morale di Manzoni esercita sulla riproduzione delle passioni: il cattolicesimo agirebbe come un filtro monocromatico, colorando di una luce parziale la potenza dei desideri. Rappresentando il mondo degli umili, continua Gramsci, Manzoni era stato costretto a negare loro una «vita interiore», una «personalità morale profonda», trattandoli come personaggi ridicoli e macchiette da commedia:

[...] i popolani, per il Manzoni, non hanno “vita interiore”, non hanno personalità morale profonda; essi sono “animali”, e il Manzoni è “benevolo” verso di loro, propri della benevolenza di una cattolica società di protezione degli animali. In un certo senso il Manzoni ricorda l'epigramma su Paolo Bourget che per il Bourget occorre che una donna abbia 100.000 franchi di rendita per avere una psicologia. Da questo punto di vista, il Manzoni (e il Bourget) sono schiettamente cattolici; niente in loro dello spirito “popolare” di Tolstòj, cioè dello spirito evangelico del cristianesimo primitivo. L'atteggiamento del Manzoni verso i suoi popolani è l'atteggiamento della Chiesa cattolica verso il popolo: di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana.<sup>106</sup>

Animali, nei confronti dei quali il «distacco sentimentale» è misura inevitabile:

Tra il Manzoni e gli “umili” c'è distacco sentimentale: gli umili sono per il Manzoni un “problema di storiografia”, un problema teorico che egli crede di poter risolvere col “romanzo storico”, col “verosimile” del romanzo storico. Perciò gli “umili” sono spesso presentati come “macchiette” popolari, con bonarietà ironica [...]. E il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia la voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la Chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella Chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può crederlo il Tolstòj, non il Manzoni.<sup>107</sup>

Per quanto sia riduttivo definire, per la complessità dei motivi che Manzoni vi affronta, *I promessi sposi* un'opera populistica, c'è del vero in quel che afferma

---

umili nell'opera manzoniana si rimanda a A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Roma, Tumminelli, 1942.

<sup>106</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di F. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 249. Per il confronto Gramsci-Manzoni cfr. almeno A. Leone de Castris, *Il Manzoni di Gramsci*, in *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, a cura di V. Calzolaio, Napoli, CUEN, 1991, pp. 29-36.

<sup>107</sup> *Ibidem*

Gramsci: sereno di fronte alla sventura, cauto nella gioia e nell'allegrezza, mite, laborioso, pacifico, il popolano cattolico manzoniano trova nella propria fede la soddisfazione di tutte le esigenze. Lungi dal «pretendere che la sua condizione materiale subisca un miglioramento, che non sia quello concesso dalla Provvidenza», egli ha cara la propria umiltà, «perché sa che in essa c'è la garanzia infallibile di un premio altissimo, di fronte al quale impallidiscono tutti i beni del mondo».<sup>108</sup> Quando si ribella a questa legge, ne subisce le conseguenze e impara a sue spese a prestare più attenzione alle parole della dottrina; depositari dell'ingenuità evangelica, attraverso la quale si va più facilmente al regno dei cieli, gli umili «hanno bisogno di una guida (in molti casi, d'un freno): quella della religione cattolica, della Chiesa».<sup>109</sup> Ed è vero che Renzo e Lucia, limitandoci ai protagonisti, non possiedono la contraddittorietà psicologica di Gertrude o la statura morale di fra' Cristoforo. Ma non si può dire che essi manchino di «vita interiore», né che siano realtà comica, materia dimessa e negletta. In sintonia con il realismo cristiano descritto da Auerbach – lo ha mostrato Matteo Palumbo – gli umili «possono essere assunti nella massima serietà e guardati nella loro umana grandezza».<sup>110</sup> Un personaggio come Lucia «può diventare causa di pentimento e di redenzione»:<sup>111</sup> l'asse semico lungo il quale procede la storia della contadina protagonista è infatti l'asse dei grandi conflitti morali, del peccato e della virtù, l'asse dell'etica;<sup>112</sup> e quando la fanciulla è prigioniera nel castello tetro dell'Innominato, Manzoni dà forma alla complessità delle emozioni che attraversano il personaggio: l'orrore, la pena e infine la speranza, che la luce le conferisce, rischiarendo l'oscurità della notte.<sup>113</sup> Ma è appunto lo *scrittore*, o per meglio dire la sua proiezione finzionale, il narratore autoriale, a scrutare nei recessi della coscienza

---

<sup>108</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 37.

<sup>109</sup> Ivi, p. 38.

<sup>110</sup> M. Palumbo, *Umili e realismo cristiano nei 'Promessi sposi'*, cit., pp. 256-263. Ringrazio il professore Palumbo per la gentilezza con cui mi ha ricevuto anche nei dolorosi tempi pandemici, e per i numerosi consigli di natura bibliografica e interpretativa, senza cui questo capitolo non sarebbe stato possibile.

<sup>111</sup> Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, cit., pp. 175-176.

<sup>112</sup> Sull'interiorità di Lucia nel romanzo cfr. A. Bosco, *Il romanzo indiscreto*, cit., pp. 95-148.

<sup>113</sup> Cfr. *supra*, p. 41.

di Lucia. In altre parole, la funzione guida della voce, quantomeno per la contadina, è *sempre* fondamentale.

Lo si evince in maniera cristallina nella descrizione della monaca di Monza (che difatti non è mediata dalla protagonista),<sup>114</sup> ma anche nel celeberrimo Addio ai monti:

Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggero della luna [...]. S'udiva soltanto il fiotto morto e lento frangersi sulle ghiaie del lido, il gorgoglio più lontano dell'acqua [...]. [...] I passeggiatori silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo [...]. Lucia lo vide, e rabbrivì; scese con l'occhio giù giù per la china, fino al suo paesello, guardò fisso all'estremità, scoprì la sua casetta, scoprì la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile, scoprì la finestra della sua camera; e, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente.<sup>115</sup>

Nel tema del notturno lunare, l'occhio di Lucia registra la varietà fenomenica del reale; si affastellano paesaggi ed emozioni, ma il narratore si riappropria delle redini della narrazione:

Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana!

[...]

*Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia.*<sup>116</sup>

Si potrebbe parlare di «*discorso indiretto sostituito*», adoperando il lessico di Michail Bachtin-Valentin N. Vološinov: sulla base della «solidarietà nelle valutazioni»

---

<sup>114</sup> Cfr. *supra*, p. 37.

<sup>115</sup> PS, p. 151.

<sup>116</sup> Ivi, p. 152. Il corsivo è mio.

e nelle «intonazioni» tra la voce e il personaggio, il narratore parla *al posto* di Lucia, che non ha gli strumenti (linguistici e culturali) per esprimere i suoi sentimenti.<sup>117</sup> L'emersione della voce interiore del personaggio è preclusa. Del monologo citato e del monologo narrato si hanno infatti, nel romanzo, pochissime occorrenze: quando emergono, sono riportati pochi tratti e battute. Delle notazioni fulminee. Poi il flusso s'arresta, il narratore riemerge, e la storia riprende il suo corso.

Molto diverso il caso di Renzo. È degna di nota la scelta dell'autore di assecondare per ampi tratti la prospettiva del suo 'eroe': in molti di questi momenti il narratore non è né un giudice, né un paterno protettore, ma in piena partecipazione sentimentale ed emotiva con il suo personaggio:

Tre sole immagini gli si presentavano non accompagnate da alcuna memoria amara, nette d'ogni sospetto, amabili in tutto; e due principalmente, molto differenti al certo, ma strettamente legate nel cuore del giovine: una treccia nera e una barba bianca. Ma anche la consolazione che provava nel fermare sopra di esse il pensiero, era tutt'altro che pretta e tranquilla. Pensando al buon frate, sentiva più vivamente la vergogna delle proprie scappate, della turpe intemperanza, del bel caso che aveva fatto de' paterni consigli di lui; e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: il lettore conosce le circostanze; se lo figuri. E quella povera Agnese, come l'avrebbe potuta dimenticare?<sup>118</sup>

È rappresentata la massa confusa di immagini, ricordi e sentimenti che si agita in Renzo durante la notte della fuga e dello smarrimento. Man mano che si avvicina il punto culminante della presa di coscienza e della redenzione, la visione del personaggio si afferma: «nella mente del fuggiasco le immagini amabili», scrivono Raimondi-Bottoni, «si presentano in forma di reticente e allusiva sineddoche»;<sup>119</sup> appare fra Cristoforo (figura paterna) e l'intraprendente comare, proiettata nella dimensione affettuosa di quelle «amorevoli attenzioni» che la nobilitano. Non che il

---

<sup>117</sup> M. Bachtin, V.N. Vološinov, *Parola propria e sintassi altrui nella sintassi dell'enunciazione*, a cura di A. Ponzio, Lecce, Pensa, 2010, p. 135.

<sup>118</sup> PS, pp. 321-322. Il corsivo è mio.

<sup>119</sup> Ivi, p. 319.

narratore rinunci, anche in questi passaggi, alle consuete impennate didattiche, volte a rischiarare il senso della vicenda;<sup>120</sup> tuttavia, esse non sono risparmiate, come ampiamente mostrato, a nessun personaggio del *plot*. E nella finzione strutturale il protagonista si configura come «il protonarratore», la fonte da cui l'Anonimo ha desunto la storia («[Renzo] soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghettamente anzi che no, e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta»)<sup>121</sup> che Manzoni adopera per sviluppare allusivamente il tema (per lui fonte di angosce e nevrosi) della comunicazione letteraria.<sup>122</sup>

*Un alter ego* del narratore, deputato a interpretare i segni e la complessità del reale: la propensione della voce a cedere la visione a questo soggetto finzionale è marcata. Se c'è un personaggio in tutti *I promessi sposi* che dà l'impressione di essere 'ascoltato' dal Manzoni, questi è Renzo; ed è nelle sezioni a lui dedicate che il racconto accenna a figuralizzarsi. L'emersione del monologo narrato (di rara evenienza nella prosa manzoniana) è sintomatico. Perché l'indiretto libero, chiarisce Pierpaolo Pasolini, non è semplice opzione di stile. Esso testimonia l'«insorgere di una coscienza sociologica» dello scrittore, segnala la cognizione di «un personaggio *altro* psicologicamente»,<sup>123</sup> diviene conduttore di un messaggio politico; e poco importa, scrive Gadda in pagine appassionate, che questi umili non sappiano né leggere né scrivere (*I promessi sposi* è anzitutto «il romanzo» di «due illetterati»),<sup>124</sup> o che siano proiettati in un seicento lombardo, spagnolesco, lanzichenesco e borromaico e sinodale e cattolico: noi «amiamo *anche* il passato, e leggiamo talora nel passato più veramente che nel futuro. Una storia ci può appassionare e incitare più che un'utopia».<sup>125</sup>

Certo. Ma Renzo non è semplicemente un campagnolo. Egli è protagonista di una crescita psicologica e di una mutazione: un contadino filatore di seta per la prima volta

---

<sup>120</sup> Cfr. G. Baldi, *Renzo e la sommossa*, cit., pp. 67-72.

<sup>121</sup> PS, pp. 378-379.

<sup>122</sup> Cfr. P. Fasano, *L'imbroglio romanzesco*, cit., pp. 62-94.

<sup>123</sup> P. Pasolini, *Intervento sull'indiretto libero*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1977, p. 8.

<sup>124</sup> I. Calvino, *'I promessi sposi': Il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 267-278.

<sup>125</sup> C.E. Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, cit., p. 1180.



protagonista del romanzo, un uomo gettato in un mondo impreveduto di insidie che è costretto, nel suo viaggio fra il contado e Milano, a una sorta di paradossale *Bildungsroman*: da montanaro a piccolo imprenditore. E nondimeno, egli non subisce un cambiamento di *status* individuale, un'acculturazione che lo estranei dal suo strato sociale d'origine e lo liberi dalla sua ingenuità. Perché dalle sue traversie, Renzo, «da un punto di vista individuale», «non ci ha guadagnato granché». <sup>126</sup> Del resto, all'inizio del romanzo, egli è presentato dal narratore come un campagnolo relativamente benestante: «poteva dirsi agiato, [...] si trovava provvisto bastatamente, e non aveva a contrastar con la fame»; alle risorse della professione di filatore di seta Renzo aggiunge la condizione di proprietario terriero, in grado di assumere braccianti: «possedeva Renzo un poderetto, che faceva lavorare e lavorava egli stesso». <sup>127</sup> Sicché la sua *fabula* è sintomatica di una transizione epocale: dall'economia agricola naturale al modo di produzione borghese. Due modi diversi di concepire e interpretare la realtà. Un cammino simbolico, da proiettare sullo sfondo di una società stravolta da mutamenti epocali, di cui la storia di Renzo è esemplificazione estetica: dalla campagna all'industria, dall'idillio alle ragioni del capitale, con il quale il protagonista infine entra nella categoria dei «nuovi padroni». <sup>128</sup> Un personaggio socialmente ibrido, sospeso tra due mondi: una caratterizzazione ricorrente, come si vedrà, nella storia del romanzo realista ottocentesco *tout court*.

---

<sup>126</sup> P. Fasano, *L'imbroglia romanzesco*, cit., p. 54.

<sup>127</sup> PS, p. 24.

<sup>128</sup> *Ibidem*. Per una trattazione esaustiva della questione si rimanda a P. Fasano, *Renzo: il capitale e l'industria*, in *L'imbroglia romanzesco*, cit., pp. 53-61.

## Parte terza – sezione 1: forme della soggettività umile. Balzac e Sand nel racconto campagnolo europeo

### 1. *Il racconto campagnolo europeo*

La narrativa d'argomento campagnolo si diffuse, riscuotendo notevole consenso, intorno alla metà del secolo diciannovesimo. Ancorché maturata nell'ambito di una concezione della natura – e del paesaggio – di stampo romantico, tale produzione condusse a un superamento dei moduli tradizionali, «in direzione di una più attenta sensibilità al dato sociale e di una sia pur limitata e parziale fedeltà al vero».<sup>1</sup>

L'ascesa del *roman rustique*, come venne chiamato in Francia (patria di George Sand), fu un fenomeno internazionale: numerosi romanzi e racconti ispirati alla vita agreste videro la luce anche in Germania, Svizzera, Russia e Italia.<sup>2</sup> Ma la definizione del genere è controversa. Più precisamente, è possibile distinguere, nel lessico specialistico, un'accezione estesa e un'accezione ristretta di *roman rustique*. Al primo orientamento appartiene Rudolf Zellweger, per il quale sono da considerarsi racconti campagnoli «la totalité des romans, nouvelles, idylles, histoires, récits et contes en prose qui ont comme théâtre la campagne et comme principaux acteurs les paysans»;<sup>3</sup> del secondo è rappresentativo Paul Vernois, che nel suo studio monografico delimita più nettamente il campo:

Peut-être qualifié de rustique, en effet, ou de champêtre, ou de rural, tout roman qui s'inscrit dans le cadre exclusif de la campagne et dont les protagonistes essentiels sont des paysans. Tout au plus

---

<sup>1</sup> G. Carnazzi, *La narrativa campagnuola e l'opera di Ippolito Nievo*, in *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, II, Padova-Milano, Piccin-Vallardi, 1990-1997, p. 1428.

<sup>2</sup> Per un approccio comparatistico alla narrativa campagnola europea è sempre fondamentale R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne, France (1836-1856)*, Paris, Droz, 1940. Tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, si avverte la mancanza di uno studio recente che non sia dedicato esclusivamente a un contesto nazionale. Un approfondimento della questione sarebbe infatti necessario.

<sup>3</sup> Ivi, p. 2. Nondimeno, Zellweger esclude dal dominio del *roman rustique* «les récits de pêcheurs et le conte alpestre, de même que ceux qui font la navette entre la chaumière et le château ou le village et la ville» (*ibidem*).

peut-on inclure dans l'horizon des champs le petit village et admettre comme personnages épisodiques l'instituteur, le curé, le médecin.

[...] En second lieu, on ne saurait se contenter d'un personnage central évoluant, certes, en milieu rural [...]. L'homme dans le roman rustique est essentiellement penché vers le sol. Enfin, par-dessus tout, l'auteur doit éprouver de la compréhension, voire de la sympathie pour ses personnages.<sup>4</sup>

Per Vernois, il *roman rustique* è ambientato esclusivamente in campagna, ed ha come attori principali i contadini, che sono osservati, senza eccezioni di sorta, con occhio benevolo dal suo autore.

La diversità delle posizioni deriva (anche) da una differente impostazione interpretativa: mentre Zellweger si interroga sulle origini del fenomeno con una prospettiva comparatistica, volta alla ricerca di convergenze tra realtà eterogenee, Vernois analizza il caso francese nella sua singolarità, partendo dalla grande forza modellizzante dell'opera di Sand, per studiare l'evoluzione del genere in diacronia.<sup>5</sup> In effetti, nel passo da noi esibito, egli si riferisce implicitamente alla scrittrice quando enumera gli elementi topici del racconto campagnolo. Nondimeno, i due critici sono accomunati da un intento analogo: l'esigenza di ricostruire uno scenario complesso e variegato, ricercando le cause della proliferazione improvvisa di romanzi rustici intorno alla metà del XIX secolo; problema che è stato negli anni oggetto di una profonda riflessione storica e letteraria.

Tale produzione rispondeva verosimilmente a un bisogno – conscio o inconscio – degli scrittori coevi. Particolarmente interessanti le riflessioni di Émile Pouvillon, autore di diversi racconti campagnoli nell'ultimo quarto dell'800, che, guardando

---

<sup>4</sup> P. Vernois *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Nizet, 1962, p. 16. Dello stesso autore si veda anche *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963. D'interesse per un quadro generale, anche se dedicata in maniera primaria al tema del paesaggio nella letteratura francese nel XIX secolo, è la tesi di dottorato, recentemente pubblicata, di X. Duyck. *La Représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle*, Littératures, Université Paris-Est, 2017.

<sup>5</sup> Dalla pubblicazione de *La Petite Fadette* (1849), il numero di racconti dedicati alla vita campestre comparsi in Francia è infatti impressionante. Nel suo meticoloso inventario, Vernois differenzia, riguardo all'evoluzione del romanzo rustico nella seconda metà dell'Ottocento, due periodi distinti: il primo, 1860 al 1890, che chiama «prédominance de l'école occitane», e il secondo, dal 1891 al 1907, definito «prédominance de l'école sociale rustique» (cfr. *ivi* pp. 47-107 e pp. 117-131).

retrospettivamente all'origine del movimento letterario (nella prefazione a *Le Crucifié de Keraliès*, 1892), si pronuncia così sulla questione:

C'est un instinct puissant, une loi intime et mystérieuse de notre être qui oblige à nous délecter ainsi dans la possession de choses limitées, concrètes, faciles à embrasser du regard, à tenir dans la main. Le patriotisme en découle peut-être pour une bonne part, et aussi, par voie de conséquence, le roman rustique.

La personnalité humaine dépouillée de toute complication, ramenée aux passions et instincts des premier âges, faisant contraste avec l'extrême raffinement, avec la complexité douloureuse de l'âme moderne; la fixité traditionnelle de la vie provinciale opposée à la mobilità de la vie cosmopolite; voilà, ce me semble, le dessous, la raison d'être du mouvement littéraire dont la première et décisive étape a été *La Mare au Diable*.<sup>6</sup>

Una «loi intime et mystérieuse». Secondo il romanziere, *La Mare au Diable* (1846) di Sand è l'archetipo del *roman rustique*, il manifesto programmatico di un nuovo «mouvement littéraire», caratterizzato da due tratti essenziali: la rappresentazione di contadini e popolani (equiparati, per la loro elementarità e mancanza di raffinatezze, al «bon sauvage» rousseauiano); e la focalizzazione sulle realtà provinciali, contrapposte polarmente alla «vie cosmopolite» delle città.

Si tratta di due rilievi cruciali, tra loro correlati, che necessitano di essere inquadrati in un orizzonte più ampio. Non deve infatti sfuggire il significato storico e culturale della letteratura campagnola, che prescinde dai risultati effettivi e pertiene alle grandi trasformazioni socio-politiche del vecchio continente. Si pensi innanzitutto a quel «fenomeno nuovo e misterioso che fu l'emersione silenziosa del mondo contadino», nella prima metà dell'Ottocento, «sulla scena letteraria artistica» internazionale.<sup>7</sup> Non che i personaggi del contado fossero precedentemente esclusi dalla finzione; anzi, essi sono stati oggetto privilegiato della storia letteraria. Ma i villani erano rappresentati esclusivamente in chiave idillica, satirica o burlesca, in ottemperanza all'auerbachiana

---

<sup>6</sup> É. Pouvillon, *Préface*, in *Le Crucifié de Keraliès*, Paris, Lemerre, 1892, pp. VI-VII.

<sup>7</sup> Cfr. S. Casini, *Introduzione* a I. Nievo, *Il conte pecorajo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 18-19.

separazione degli stili, e relegati più spesso ai margini, come elemento di contorno contingente o necessario. Invece, nel corso del XIX secolo, di pari passo con l'evoluzione del romanzo europeo, tale paradigma mutò sensibilmente: gli sconvolgimenti storici – e la vertiginosa accelerazione degli eventi – causati dalle rivoluzioni politiche ed economiche di fine Settecento determinarono «un frattura irreversibile [...] fra gli attori della modernità e quelli rimasti legati alla tradizione».<sup>8</sup>

I contadini diventano portatori di caratteri e valori propri, di volta in volta interessanti o indifferenti o ridicoli. Non più voci o maschere decontestualizzate, come negli idilli settecenteschi, ma figure minuziosamente connotate, e organiche al loro sfondo antropologico, di cui gli autori forniscono chiare coordinate, conformemente al codice della narrativa realista. Approcciarsi seriamente al *paysan*, con sguardo obiettivo e impassibile, cogliendone la specificità antropologica e sociale, era dunque doveroso. E non esisteva genere letterario più indicato del romanzo realista, con la sua vocazione descrittiva e sociologica, e la sua attenzione sempre maggiore alla caratterizzazione dei personaggi, per l'analisi obiettiva del mondo rurale. Non per nulla, la narrativa campagnola nasce insieme ai primi studi sociologici e alle prime inchieste sull'agricoltura. Come ha scritto Casini, si tratta di una «percezione dall'esterno» in cui

la cultura cittadina e progressista proiettava non soltanto un impegno conoscitivo, [...] ma anche le ansie, le attese e i sensi di colpa propri di una modernità impetuosa che aveva sconvolto per sempre gli equilibri tradizionali. Da questo punto di vista, per una sorta d'illusione ottica, il mondo rurale poteva apparire estraneo al moto storico, e sembrare immobile nel suo legame col ciclo delle stagioni e dei lavori agricoli, nel suo radicamento alle istituzioni tradizionali della famiglia, della comunità, della religiosità popolare e del folclore.<sup>9</sup>

Una narrativa imperniata sull'opposizione manichea tra città e campagna, tra il mondo popolare idealizzato, destinato a sparire con l'avvento della modernità, e quello

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>9</sup> Ivi, p. 19.

corrotto delle metropoli, e sovente esposta al rischio del moralismo. Ma al di sotto della superficie, variamente declinato a seconda delle circostanze, era celato un messaggio ideologico preciso, che gli scrittori affidavano alle loro opere. L'esigenza della narrativa campagnola è infatti fortemente legata a un momento dello sviluppo economico, sociale e politico dei paesi europei. Prima o poi, dove più rapidamente dove meno, il processo di capitalizzazione agricolo e l'estendersi della proprietà terriera borghese causavano l'espropriazione dei piccoli coltivatori diretti e la loro trasformazione in braccianti, che si aggiungevano ai numerosi già esistenti; fenomeno che contribuiva «ad aumentare la miseria di un ceto la cui sorte era esposta ai frequenti cattivi raccolti e disastrose carestie».<sup>10</sup>

Si comprende dunque perché siano stati cruciali, per l'affermazione del «genre champêtre», i moti del 1848: con l'ascesa definitiva della borghesia e il consolidamento del suo dominio, le ripercussioni sulle classi rurali furono tangibili: a causa delle crisi politiche e dei cattivi raccolti, cominciò la grande migrazione delle popolazioni verso la città. Il processo d'industrializzazione rivoluzionò «la vie paysanne»: <sup>11</sup> con la nascita delle ferrovie e l'istituzione del servizio militare – e il miglioramento della rete stradale – il borghese e il villano, il cittadino e l'uomo della provincia, iniziarono ad avvicinarsi e a conoscersi reciprocamente. E su tale mondo altro – come sulle trasformazioni in atto – le classi dirigenti e l'opinione pubblica erano chiamate a riflettere, ricercando soluzioni che potessero influire sull'incremento produttivo e sul miglioramento delle condizioni sociali delle plebi rurali, che andavano rese organiche alla *Weltanschauung* borghese. Una visione *ex cathedra* e tendenziosa.

---

<sup>10</sup> Cfr. P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo*, Ravenna, Longo, 1973, p. 13. Nel 1847 si verificò una terribile carestia che, come ricorda Marx, fu il triste seguito della «malattia delle patate» e dei «cattivi raccolti del 1845 e del 1846», che «aumentarono il generale fermento nel popolo» (C. Marx, *La lotta di classe in Francia*, Torino, Einaudi, 1948, p. 40). Gli effetti della carestia ebbero una particolare ripercussione nel settore industriale con fallimenti a catena, la chiusura degli opifici tessili e la sospensione della costruzione delle ferrovie. La conseguente riduzione dei salari e la disoccupazione esasperarono il proletariato urbano, sospingendolo all'insurrezione armata del 1848 (Cfr. P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit. p. 13).

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 43.

Ovviamente, i problemi agricoli costituivano oggetto di speciale attenzione anche per gli intellettuali, generalmente conservatori o filomonarchici, che si fecero interpreti di tali istanze, trasponendole obliquamente, in maniera più o meno strumentale, nella diegesi.<sup>12</sup> La produzione campagnola non è infatti una letteratura *per* il popolo, ma *sul* popolo: quella che senza coinvolgerlo come destinatario lo prende a oggetto della rappresentazione, e che si rivolge un lettore che sia in grado di captare – interpretandole correttamente – le sollecitazioni lanciate dagli scrittori. Ma la questione non si presta a semplificazioni troppo agili: nelle prefazioni e nei manifesti di poetica, e in certi momenti delle stesse opere, sembra di cogliere tra le righe l'intenzione, da parte dei principali interpreti del movimento, di dar vita a un'autentica letteratura popolare, realmente letta e ascoltata dal popolo illetterato; o addirittura a una letteratura universale, in grado di trascendere gli interessi delle realtà circoscritte (il Berry di Sand, il Bernese di Jeremias Gotthelf, la campagna zurighese di Rudolf Keller, la Brianza di Carcano, il Friuli di Nievo e di Percoto). Aree culturali che erano tra loro molto distanti, e che nondimeno trovarono un terreno di incontro nella diffusione di modelli narrativi paradossalmente trasversali (come ha osservato, nella sua trattazione sistematica, Rudolf Zellweger: «Cette sorte de recits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment»),<sup>13</sup> oltre che di mire estetiche innovative, teorizzate, specialmente da Berthold Auerbach, con apprezzabile lucidità.

Questo ebreo originario di un piccolo borgo della parte sveva della Foresta Nera si distinse per i suoi *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (i racconti della foresta nera),<sup>14</sup> caratterizzati dalla tensione all'idillio e alla trasposizione poetica della realtà. Una letteratura d'evasione: la descrizione idealizzata della campagna ha per corrispettivo

---

<sup>12</sup> Per il contesto storico e culturale francese si veda almeno M. Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese*, Torino, Einaudi, 1997; G. Duby-A. Wallon, *Histoire de la France rurale*, vol. 3, 1789-1914, Paris, Seuil, 1992; M. Agulhon, *La République au village*, Paris, Seuil, 1979. Per lo scenario svizzero si rimanda invece a J. Blum, *End of the Old Order in Rural Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1979. Infine, per il contesto tedesco, cfr. P.P. Judson, *The Habsburg Empire. A New History*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.

<sup>13</sup> R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit. p. 52.

<sup>14</sup> Per una sintesi della poetica auerbachiana cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Vol. 1, *Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, Torino, 1971, pp. 405-426.

l'incapacità di una rappresentazione realmente critica dei mali della città. Auerbach crea «una svariatissima galleria di contadini da salotto, [...] come desideravano vederli i borghesi in villeggiatura», evitando ogni riferimento ai contrasti sociali con gli abitanti delle città.<sup>15</sup> Non per nulla, il successo di tale raccolta fu immediato, e legato a doppio filo al grande fermento nel paese: in un momento di acceso nazionalismo, l'immagine dei contadini dalle forti qualità fisiche e morali dipinti da Auerbach era rispondente ai desideri della borghesia, e alla concezione che essa aveva del popolo intorno al 1848.<sup>16</sup> Animato dal desiderio di condurre la nazione all'unificazione, e di guarire i mali morali della città, lo scrittore intendeva mostrare, con i suoi racconti, l'autenticità e il vigore delle genti campagnole. Supportato da una formazione solida, egli ebbe profonda coscienza della novità del suo tentativo, e fu organizzatore attivo del suo successo: oltre a conferire alla sua raccolta un titolo programmatico (e dall'alto tasso di memorabilità), Auerbach diede al racconto campagnolo una fattura letteraria propria, rendendolo un genere definito, codificato e riconoscibile. Ciò si evince in *Vorreden spart Nachreden* (1842), cruciale manifesto di poetica, in cui l'autore analizza gli elementi costitutivi del *roman rustique*, dando ragione della sua scelta di dipingere dei *tableaux* di vita contemporanea:

Volutamente non sono tornato a un passato storico, anche se un tale passato avrebbe offerto più libertà per creazioni fantastiche e per riferimenti a grandi eventi. Invece, ho cercato di dare forma a tutti gli aspetti della vita contadina odierna.

[...]

Nelle nazioni centralizzate, dove c'è unità storica e uniformità, è più facile per un poeta proporre tipi nazionali. Gli Inglesi e i Francesi sono cresciuti sotto le stesse leggi e condizioni di vita simili e impressioni storiche. Il loro carattere ha qualcosa in comune [...]. Noi, invece, separati dalla storia, siamo molto più un'espressione dello sviluppo della vita provinciale. Così, analogamente alla recente

---

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 426.

<sup>16</sup> R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., pp. 91-92.



tendenza nella ricerca storica sulla vita provinciale, la poesia presa dalla vita popolare deve concentrarsi sempre di più sul locale.<sup>17</sup>

Per un popolo frammentato e diviso, e privo di una caratterizzazione «comune», il racconto delle realtà marginali è strumento eminente per rinforzare il sentimento nazionale tedesco. Sarà però necessario, per una maggiore impressione di autenticità, «nominare i luoghi» della realtà referenziale, e mutuare la lezione del romanzo storico, che aveva dato centralità ai costumi della «vita provinciale»:

Ho nominato senza paura un luogo definito, il mio villaggio natale [...]. Gli autori di romanzi storici cercano un fondamento autentico e non esitano a nominare i luoghi reali in cui si svolgono le loro storie. Questo dovrebbe essere il caso anche quando l'ambientazione è contemporanea [...].

Ho deciso di ritrarre un intero villaggio dipinto, per così dire, dalla prima all'ultima casa. Gli usi sono presi dalla realtà, così come le canzoni, per quanto ne so, non sono mai state stampate in nessuna raccolta.<sup>18</sup>

Lo scrittore non menziona modelli antecedenti, dichiarandosi il pioniere di una nuova esperienza letteraria. Essa sarà indirizzata – s'intende tra le righe – non solo al pubblico locale, ma ai lettori di tutti i paesi; intento poi formulato a chiare lettere nella prefazione ai *Racconti rustici della Foresta Nera*, che si può leggere nella prima traduzione italiana dell'opera nel 1869: «Quanto più fedelmente la vita viene rappresentata nella sua fisionomia nazionale e caratteristica, tanto più forte colpisce nella mente, e riesce compresa agli stranieri, rivelando lo spirito animatore della natura universale, l'unità nella varianza, l'armonia che non è monotonia».<sup>19</sup> Si tratta di una visione utopistica, che è sottesa alla sua esperienza campagnola *tout court*. Ma il desiderio dell'autore si realizzò: con la pubblicazione del nuovo volume di *Schwarzwälder* (1848), e di una dozzina di racconti (tra cui i celebri *Diethelm* e

---

<sup>17</sup> B. Auerbach, *Vorreden spart Nachreden*, in *Gessamelte Schriften*, Stuggart, Cotta, 1864, vol. 1, p. IX (La traduzione è mia). La prefazione comparve prima sulla rivista «Europe» nel 1842, e fu poi inserita nelle edizioni del 1857 e del 1864 delle opere complete dell'autore.

<sup>18</sup> Ivi, p. IX (La traduzione è mia).

<sup>19</sup> Id., *Racconti rustici della Foresta Nera*, Firenze, Le Monnier, 1869, p. VII.

*Lenhold*), l'opera di Auerbach assurse a modello paradigmatico, godendo non solo del plauso della critica, ma di una grande risonanza tra i contemporanei, e non limitata alla sola patria di appartenenza.

## 1.1 *La Francia*

1. I *roman rustiques* di Auerbach (e di Gotthelf), agli inizi degli anni '50, non erano ancora stati recepiti in Francia. La prima mediazione, tardiva, si deve al cenacolo dei Realisti, e in particolare al loro promotore, Jules Champfleury, che ebbe il merito di mettere in parallelo, in maniera inedita, i *Schwarzwälder* con i racconti rustici di Sand e *Les Paysans* (1844) di Balzac.<sup>20</sup> Di tale gruppo faceva infatti parte Max Buchon, autore, tra il 1850 e il 1854, di diverse traduzioni in francese delle opere di Gotthelf e Auerbach, che affiorarono a Berna, Neuchâtel e Ginevra, e che si diffusero presto a Parigi;<sup>21</sup> ma anche delle poesie di Hebel, apprezzate per il *côté* familiare, triviale e «realista». Pertanto in Francia la nascita del *roman rustique* fu un fenomeno principalmente endogeno, dovuto a un concorso di fattori – storici, socio-politici e letterari – favorevoli.

I *romans champêtres* riscossero un successo immediato. Le ragioni sono facilmente intuibili: ancora nel 1860, il 75% della popolazione viveva del lavoro della terra. La «société française» era «ataviquement paysanne».<sup>22</sup> L'analisi oggettiva dei rapporti di forza e di classe nelle campagne nasceva da un'esigenza concreta, oltre che da un

---

<sup>20</sup> Cfr. J. Champfleury, *Intelligences d'aujourd'hui. Le message de l'assemblée*, in «La nouvelle école littéraire», 4 mar 1851. Al riguardo si veda Zellweger, *Auerbach et Gotthelf en France*, in *Les Débuts du roman rustique*, cit., pp. 140-183.

<sup>21</sup> Cfr. J. Gotthelf, *Ulric le fermier ou comment Ulric arrive à la fortune*; trad. di M. Buchon, Neuchâtel, G.P. Michaud, Paris, Grassart, 1850; Id. *Ulric le fermier. Seconde partie d'Ulric le valet de Ferme*; trad. di M. Buchon, Neuchâtel, G. P. Michaud, Paris, Grassart 1854; Id. *Le Tour de Jacob le compagnon*, trad. di M. Buchon, Genève, E. Beroud, Paris, Grassart, 1853; Id. *Le Miroir des paysans*, trad. di M. Buchon, Paris et Berne, Cherbuliez - J. Dalp, 1854; E. Auerbach, *Scènes villageoises de la Forêt-Noire*, trad. di M. Buchon. *Tolpatsch, La Pipe, Geneviève, Toinette, Les Frères ennemis. Poésies de Hebel*, Paris et Berne, J. Cherbuliez - J. Dalp, 1853 e Id., *Scènes villageoises de la Forêt-Noire*, trad. di M. Buchon (deuxième série). *Florian et Crescence, Le Maître d'école. Les repris de justice*, Paris et Berne, J. Cherbuliez - J. Dalp, 1854. Mentre si si deve a François Naef la traduzione di un'altra opera importante dell'autore svizzero (Cfr. J. Gotthelf, *Le Dimanche du grand-Père*, Genève, E. Beroud, Paris, Grassart, 1853).

<sup>22</sup> P. Vernois *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, cit., p. 20.

interesse genuino per la questione, che era stato originariamente alimentato, come in Svizzera, dalla circolazione delle idee fisiocratiche (*in primis* di Quesnay).<sup>23</sup> Esse concorsero alla «révolution agricole, économique et technique» del XVIII secolo, che cominciò a trasformare la gran parte delle campagne francesi.<sup>24</sup> Ma l'agricoltura rimase per lo più rudimentale, intrappolata in un sistema signorile molto gravoso e in un comunitarismo rurale.

Un punto di svolta fu la Rivoluzione Francese, nella quale i *paysans* furono pienamente coinvolti, giocando un ruolo attivo:<sup>25</sup> con l'abolizione dei diritti feudali e la nuova spartizione delle terre – e le riforme agrarie (1793) e legislative che si susseguirono dopo il terremoto politico – la questione era diventata di massima urgenza. Nondimeno, il periodo che va dal 1789 al 1830 offre un numero esiguo di scritti a carattere campestre: il Romanticismo cercò il colore locale nei paesi esotici e nel remoto passato, e la stagione del 1840 prelevò i soggetti pittoreschi dai bassifondi delle città contemporanee.<sup>26</sup> Più in generale: «la Rivoluzione, l'Impero e anche l'epoca della Restaurazione, sono assai povere di letteratura realistica»:<sup>27</sup> questa generazione

---

<sup>23</sup> «[Le progrès de l'agriculture] se développe à partir de 1750 sous l'impulsion de Quesnay et des physiocrates. Pour eux, une seule activité est réellement productrice: "La terre est l'unique source de richesses et c'est l'agriculture qui les multiplie». Pour moderniser l'économie, il faut d'abord améliorer la production agricole et la rendre dynamique sur le modèle anglais en introduisant des cultures fourragères dans l'assolement et en développant l'élevage"» (A. Moulin, *Les Paysans dans la société française. De la Révolution à nos Jours*, Paris, Seuil, 1988, p. 19).

<sup>24</sup> Cfr. M. Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese*, cit., pp. 46-47.

<sup>25</sup> Come ha rilevato Annie Moulin, «la révolution paysanne [...] occupe [...] une place considérable dans le processus révolutionnaire» (A. Moulin, *Les Paysans dans la société française*, cit., p. 19). Il primo a mettere in luce il carattere autonomo – e i sentimenti anticapitalistici – della rivoluzione contadina, oltre alla complessa articolazione della comunità rurale alla fine del XVIII secolo, è stato Georges Lefebvre (cfr. G. Lefebvre, *La Grande peur de 1789*, Paris, 1932 e Id., *La Révolution française et les paysans*, in *Les Caractères originaux de l'histoire rurale de la révolution française*, réédition d'articles publiés dans les Annales Historiques de la Révolution Française, a cura di F. Gauthier e C. Wolikow, Paris, 1999, pp. 330-349). Ha insistito recentemente sui legami stretti tra la Rivoluzione Francese e la rivoluzione contadina F. Gauthier, che ha sostenuto che fu in realtà «le mouvement paysan» a imporre «son rythme à la Révolution», e che l'obiettivo dei contadini «n'était pas seulement de se libérer du régime féodal» (F. Gauthier, *Une Révolution paysanne ou les caractères originaux de l'histoire rurale de la révolution française*, in «Révolution Française.net», settembre 2011, p. 4).

<sup>26</sup> Né i *Mystères* né i *feuilletons* danno infatti generalmente spazio ai *paysans*.

<sup>27</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino Einaudi, 2000, vol. 2, pp. 236-237. Secondo Auerbach, l'influenza di Rousseau è cruciale per la «politicizzazione del concetto idillico di natura; essa creò un ideale utopistico di vita, che notoriamente esercitò una grande suggestione e che si poté credere di potere immediatamente attuabile». Tale concetto «si presentò in contrapposizione alla realtà esistente, storicamente creatasi, e questa contrapposizione divenne tanto più acuta e tragica quanto più chiaro appariva il fallimento della realizzazione dell'utopia. In tal modo la realtà pratica, storica, divenne un problema molto più concreto e prossimo, in misura fino allora ignota» (*ibidem*).

di intellettuali conservò dell'opera di Rousseau – assimilata precocemente, e divenuta seminale – «solo l'intima frattura, la tendenza alla fuga alla società»; mentre l'altra «faccia» – quella «rivoluzionaria e battagliera» – «era andata perduta».<sup>28</sup>

Determinante per l'ascesa dei racconti campagnoli fu invece, secondo Zellweger, la proliferazione dei romanzi storici, in Francia e in Europa, come aveva acutamente intuito Berthold Auerbach:

Les analogies entre les deux manières, voisines dans le temps et dans le style, sont évidentes. Réunissant en lui des éléments romantiques et des traits qui annoncent le réalisme, le récit des siècles passés est le véritable précurseur des paysanneries au cachet franchement réaliste. Exactitude dans la description des lieux, évocation vivante de personnages, dialogue familier et naturel, voilà ce qui est commun aux deux genres. N'oublions pas, d'ailleurs, que les figures paysannes sont légions dans les romans historiques dont nombre se déroulent à la campagne, dans une région tout à fait déterminée. On trouve d'autre part beaucoup de récits rustique à caractère historique.<sup>29</sup>

Il romanzo storico – con l'idea della «peinture exacte des milieux sociaux»<sup>30</sup> che recava con sé – ritagliò un ruolo di primo piano alle popolazioni delle campagne: il *paysan* era visto, dai maggiori interpreti del genere, come il custode delle antiche tradizioni perdute nelle altre classi sociali. Ma, soprattutto, la forma romanzo (il genere più diffuso e largamente popolare), dopo aver recepito la lezione di Walter Scott, era ormai pronta: dal 1820 – data della prima traduzione in francese di *Ivanhoe* – le opere dell'autore inglese esercitarono «leur influence sur tous les esprits», inclusi i futuri protagonisti del racconto campagnolo europeo.<sup>31</sup> Era tuttavia necessario un ultimo passo: proiettare lo studio sociologico ed etnografico in un contesto contemporaneo, e isolare la sfera rurale come problema a sé stante, degno di un approfondimento singolativo; e la grande spinta liberale in politica, unita al clima della Monarchia di

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 238.

<sup>29</sup> R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 31.

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> Ivi, p. 30. Gotthelf lesse Walter Scott a *Göttingen*, mentre Auerbach lo imitò nei suoi primi romanzi; oltretutto, sia Balzac che George Sand avevano familiarità con la sua opera.

luglio – e all’incremento dei dibattiti sui problemi agronomici nella prima metà del XIX secolo – furono elementi predisponenti.

Inoltre, la grande mobilitazione interna delle plebi rurali verso le città contribuì allo spostamento dello sguardo degli intellettuali sulle realtà provinciali, da cui il flusso migratorio proveniva; realtà allotrie che erano rimaste a lungo «emarginate da un perimetro culturale che coincideva sostanzialmente con la cinta daziaria parigina».<sup>32</sup> Che Balzac spartisca il suo colossale spettacolo secondo le differenziazioni ambientali, ed operi la distinzione tra *vie parisiennes* e *vie de province*, è solo l’aspetto più appariscente e sintomatico, sul piano letterario, di quella «peculiare situazione tutta francese che contrappone alla capitale una generica ‘provincia’, sunto e non somma delle diverse entità territoriali, livellate nel loro distanziarsi da Parigi»,<sup>33</sup> città capitale d’uno stato precocemente centralizzato. Provincia cui si guardava sempre con sospetto, e immaginata come serbatoio d’intelletti attardati o vivaio di *paysan parvenus*, che tuttavia non poteva essere ignorata da un romanziere che ambiva a realizzare una rappresentazione onnicomprensiva – e una storia dei costumi – della società francese del secolo XIX. Né si potevano tralasciare le realtà rurali, cui Balzac riservò uno spazio esiguo già nel romanzo storico *Les Chouans*, apparso nel 1829, l’ultimo anno della Restaurazione, al termine di un’intricatissima vicenda compositiva (al termine della quale il romanzo confluisce, dopo ben tre revisioni, nella sezione *Scènes de la vie militaire* de *La Comédie humaine*).<sup>34</sup> Si tratta dell’esito di una lunga fase di

---

<sup>32</sup> F. Garavini, “*La petite patrie*”. *Provincia e letteratura in Francia*, in «Paragone», n. 284, ottobre 1973, p. 30. Della diffidenza – se non il rifiuto – di Parigi contro la provincia è assai rappresentativa l’affermazione di Balzac, contenuta ne *La Muse du département*: «La France au dix-neuvième siècle est partagée en deux grandes zones: Paris et la province, la province jalouse de Paris. Les gens de talent, les artistes, les hommes supérieurs, tout coq à plumes éclatantes s’envole à Paris» (H. de Balzac, *La Muse du département*, in *Scène de vie de la province*, vol. 2, Furne, Paris, 1843, p. 377).

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> Faccio riferimento all’edizione Furne della *Comédie humaine* (1842-1848), che va sotto la dizione «Furne corrigé». Dopo il fallimento editoriale di *Clotilde de Lusignan ou le beau juif* (1823), un tentativo di trasposizione romanzesca della «partie historique d’*Ivanhoe*» in Provenza, segue, per Balzac, un periodo di formazione intenso, al termine del quale elabora un grande ciclo di romanzi storici, l’*Histoire de France pittoresque* – lontana prefigurazione de la *Comédie humaine* – che non troverà mai attuazione, anche per la precaria situazione finanziaria dell’autore (R. Guise, *Introduction*, cit., p. IX.). E tuttavia, dopo aver abbozzato (e precocemente abbandonato) dei frammenti di un’opera teatrale, conosciuta con il titolo di *Tableaux d’une vie privée*, che avrebbe costituito lo scheletro del *plot* de *Les Chouans*, l’autore ritorna all’antica idea, dedicandosi al lavoro con dedizione assoluta. Potendo contare sull’ospitalità del generale Pommereul, che nel

apprendistato – segnata dall’ «angoscia dell’influenza» del modello scottiano, e in particolare di *Ivanhoe*, che Balzac aveva letto nel 1820, ammirandone la grande forza illusionistica, nonché la capacità dell’autore scozzese di «ricreare il passato a partire dai costumi, gli ambienti, le atmosfere»,<sup>35</sup> con la tematizzazione di elementi diversi «che presente e passato condividono in profondità».<sup>36</sup> Romanzo ambientato in Vandea nel 1793, nel contesto della guerra civile francese della fine del XVIII secolo, dove in certi punti del racconto le aree rurali sono descritte con abbandono sentimentale, ed esplorate in profondità dai primi attori del conflitto, di cui sono raccontati i patemi amorosi e le gesta mediante continui colpi di scena, in ottemperanza ai moduli del romanzesco e alla sensibilità melodrammatica.

Estensivamente rurali (e di ambientazione contemporanea) sono invece i romanzi che Balzac inserisce in *Scènes de la vie de campagne*. Escludendo *Le Lys dans la vallée* (1836), gli altri episodi del ciclo – *Le Médecin de campagne* (1833), *Le Curé de village* – sembrano infatti anticipare certe tendenze del genere rusticale. Ma le condizioni di

---

1828 lo accoglie in casa a Fougères (dove è ambientato *Les Chouans*), Balzac arriva in Bretagna, «et là il commence, en se promenant, [...] en regardant, à rassembler les renseignements qui lui serviront, quelque semaines plus tard, pour écrire» *Le Gars* (M. Bardèche, *Balzac Romancier*, Paris, Plon, 1947, p. 152). È un titolo provvisorio, che non soddisfa Balzac. Egli propende inizialmente, in chiara consonanza con Scott, per *Les Chouans ou la Bretagne il y a trente ans*, ma il titolo definitivo della prima edizione, pubblicata per Urbain a Canel nel 1829, è *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*. A causa dell’accoglienza fredda ricevuta da *Le Dernier Chouan*, ma anche per riattualizzare il messaggio politico e sociale del testo, lo scrittore ritorna sui suoi passi, effettuando una revisione integrale del romanzo, che ebbe altre due edizioni: quella del ’34, pubblicata da Vimont, avente come titolo *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, e l’edizione del ’45, per Furne, con titolo *Les Chouans*.

<sup>35</sup> F. De Cristofaro-M. Viscardi, *L’ora della verità. Storia e Romanzo nell’Ottocento*, in *Fiction e non-fiction*, cit., p. 68.

<sup>36</sup> Ivi, p. 69. Sull’ascendente di Scott in Balzac si veda R. Guise, *Introduction* a H. de Balzac, *Les Chouans*, Paris, Librairie Général Française, 1972, pp. V-XXI; M.B. Bertini, *Balzac dall’antiromanzo alla ‘Comédie humaine’*, in *Poetica del romanzo*, cit., pp. XI-XL e E.C. Smith, *Honoré de Balzac and the «Genius» of Walter Scott: Debt and denial*, in «Comparative Literature Studies», vol. 36, n. 3, 1999, pp. 209-225). Subito dopo aver assimilato *Ivanhoe*, Balzac scrisse *Cromwell*, una tragedia in cinque atti e in versi, per poi iniziare successivamente la composizione – poi interrotto – di un romanzo intitolato *La Bataille*, la cui protagonista è evidentemente ispirata alla scottiana Rebecca. Ma che Balzac guardasse a un modello storico è cruciale. Come ricorda Zellweger, le rivolte contadine del XVII secolo «comptent parmi les sujets favoris des premiers romanciers champêtres». Prima di Balzac, «Zschokke avec *Addrich im Moos* (1825-1826), histoire du soulèvement bernois au XVII siècle, et Tieck avec *Afruhr in den Cevennen* (1826)» avevano già inaugurato «une longue série de tableaux historico-rustiques tels qui on les retrouve plus tard chez Uffo Horn, Moritz Hartmann, Souvestre et Henri Conscience, auteurs qui tous nous monstrent les villages, dans leur lutte entre eux, contre le gouvernement, ou bien contre un envahisseur étranger» (R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 31).

vita dei contadini sono presentate tendenziosamente dall'ottica dei personaggi borghesi, di cui l'autore si serve per veicolare la sua ideologia.

Un caso differente è *Les Paysans*, romanzo incompiuto scritto nel 1844 e pubblicato postumo nel 1855 dalla vedova Eveline de Balzac (che si limitò a confezionare il finale a partire dal materiale diegetico esistente), in cui i contadini rivestono, a dire dello stesso autore, un ruolo centrale. Così nella dedica a Monsieur Gavault:

J.-J. Rousseau mit en tête de la Nouvelle Héloïse: «J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres». Ne puis-je pas vous dire, à l'imitation de ce grand écrivain: J'étudie la marche de mon époque, et je publie cet ouvrage. Le but de cette Étude, d'une effrayante vérité, tant que la société voudra faire de la philanthropie un principe, au lieu de la prendre pour un accident, est de mettre en relief les principales figures d'un peuple oublié par tant de plumes à la poursuite de sujets nouveaux.<sup>37</sup>

Vestendo i panni del sociologo, Balzac dichiara di ispirarsi a Rousseau, ma il suo intento è diametralmente opposto: prefiggendosi di «mettre en relief les principales figures d'un peuple oublié», egli mira a uno studio «d'une effrayante vérité». *Les Paysans* è infatti un quadro tragicamente grandioso, in cui si riflette un giudizio profondamente negativo dell'autore sul mondo rurale, devastato dalla frantumazione e la spartizione del latifondo aristocratico.<sup>38</sup> Un universo cupo, contraddistinto dalla miseria, la grettezza e l'utilitarismo, e animato dallo scontro sociale tra i piccoli amministratori e usurai provinciali e i contadini ribelli, desiderosi di diventare possidenti:

On a fait de la poésie avec les criminels, on s'est apitoyé sur les bourreaux, on a presque déifié le prolétaire! Des sectes se sont émues et crient par toutes leurs plumes: Levez-vous, travailleurs, comme on a dit au tiers état: Lève-toi ! On voit bien qu'aucun de ces Érostrates n'a eu le courage

---

<sup>37</sup> H. de Balzac, *Dédicace*, in *Les Paysans*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, vol. 18, Houssiaux, Paris, 1865, p. 6.).

<sup>38</sup> Nella lettera a Théophile Gautier del 28 aprile 1839, Balzac scrive che *Les Paysans* è «la peinture de la lutte, au fond des campagnes, entre les grands propriétaires et les prolétaires, et l'influence de la démoralisation par l'abandon des doctrines catholiques» (S. de Lovenjoul, *La Genèse d'un roman de Balzac: 'Les Paysans'.* *Lettres et fragments inédits*, Genève, Slatkine, p. 44),

d'aller au fond des campagnes étudier la conspiration permanente de ceux que nous appelons encore les faibles, contre ceux qui se croient les forts, du paysan contre le riche...<sup>39</sup>

Allo scrittore, notoriamente legittimista, spetterà dunque il compito dar forma alla «conspiration permanente» dei villani contro i potenti, illuminando la futura classe dirigente sui rischi della deriva democratica. La vicenda si sviluppa nel 1823. Il lettore è condotto in un'area imprecisata della Borgogna, conformemente agli usi dell'autore. L'aliquota borgognona è infatti scarsa e superficiale; e il realismo balzachiano ha valore «tipico» e non locale.<sup>40</sup> Interessano all'autore le divisioni sociali, quelle geografiche tutt'al più lo incuriosiscono, quelle linguistiche, quantomeno in tali romanzi,<sup>41</sup> non sembrano avvincerlo: senza oltrepassare, nell'uso delle particolarità idiomatiche, il divario fra narrato e parlato, egli «si limita a riprodurre le pronunce convenzionali, [...] e ad introdurre pochi termini tipici, avendo poi cura d'illustrarne il senso [...] con spiegazioni spesso sovrabbondanti».<sup>42</sup> A dispetto del titolo, *Les Paysans* non è un vero *roman rustique*: «les campagnards [...] n'occupent qu'un tiers environ des pages du récit»;<sup>43</sup> e i veri lavoratori dei campi sono assenti: questi contadini non arano né raccolgono nulla, ma durante il giorno «nourrissent une vengeance de Carbonari dans une oisiveté cupide».<sup>44</sup>

2. Nello stesso anno dell'apparizione, sulla rivista «La Presse», della sezione più importante de *Les Paysans*,<sup>45</sup> Sand pubblicava il primo dei suoi *roman rustiques*,

---

<sup>39</sup> H. de Balzac, *Dédicace*, cit., p. 7.

<sup>40</sup> Secondo György Lukács in un celebre saggio su *Les Paysans*, la categoria fondamentale del realismo balzachiano è il «tipico», cioè la capacità o meglio la necessità di descrivere, sotto le figure e le azioni, processi di carattere generale, sociale o economico, quale era appunto la fine della grande proprietà e il frazionamento della terra nelle campagne francesi (G. Lukács, *Balzac: "Les Paysans"*, in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 35-66).

<sup>41</sup> È sufficiente infatti pensare a *La Maison Nucingen* (1838).

<sup>42</sup> F. Garavini, *La petite patrie*, cit., p. 36.

<sup>43</sup> R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 115.

<sup>44</sup> P. Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, cit., p. 27.

<sup>45</sup> Balzac ottenne nel settembre 1844 l'accordo con «La Presse», e intensificò il ritmo della stesura. Nonostante alcune interruzioni del lavoro dovute al suo cattivo stato di salute, riuscì a far comparire sul giornale, oltre alla *Dédicace* dell'11 novembre, la prima parte dell'opera in sedici *feuilleton*, e in tredici capitoli, dal titolo *Qui terre a, guerre a*, dal 3 al 21 dicembre.



*Jeanne* (1844), che Balzac lesse con interesse.<sup>46</sup> In realtà, la scrittrice si era cimentata nella mimesi dell'universo contadino, benché in maniera episodica, sin dalle prime prove d'ispirazione romantica, a testimonianza di un interesse istintivo e connaturato per le sorti degli ultimi.<sup>47</sup>

Nell'attenzione di Sand alla realtà rurale giocò un ruolo importante la lettura, in età adolescenziale, di Rousseau (in particolare *Les Confessions* e *Du contrat social*): presenza fondamentale, insieme a Leibniz, per la sua formazione letteraria;<sup>48</sup> ma l'impulso fondamentale fu l'amore per il paese natale, il Berry, nel quale la scrittrice rimase i due terzi della sua vita, e che dipinse lungo tutto l'arco della sua parabola creativa.<sup>49</sup> Differentemente dal parigino Balzac, che aveva una conoscenza superficiale dell'universo campagnolo e delle sue dinamiche, Sand era indotta alla sensibilità per la vita dei campi da ragioni biografiche: di estrazione popolare era infatti la madre, con cui la scrittrice ebbe un rapporto intenso e controverso, che influì profondamente sul suo immaginario.<sup>50</sup>

La fede per il popolo fu corroborata dall'incontro con l'ideologo del socialismo messianico, Pierre Leroux, con cui nacque un'amicizia nel dicembre del 1836.<sup>51</sup> Per la scrittrice, la scoperta del suo pensiero fu una folgorazione, in quanto ella ritrovò,

---

<sup>46</sup> R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 119.

<sup>47</sup> In *Valentine* (1832) si descrivono le bellezze della Valle Nera e il ritratto idealizzato dei contadini in un *tableau* di vita contemporanea; in *André* (1835) è narrata la storia d'amore tra il figlio di un marchese e una fioraia ambientata nel Berry e Simon, protagonista del romanzo eponimo (1835), è figlio di un contadino; e in *Mauprat* (1836) la narrazione è delegata a un personaggio organico all'universo rurale, che è prefigurazione del canapaio degli idilli rustici della fase maggiore.

<sup>48</sup> Cfr. A. Lo Giudice, *George Sand: Romanticismo e modernità*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 90. Sull'influenza di Rousseau nell'opera di Sand si veda A. Thibaudet, *George Sand, la fille de Rousseau*, in *Histoire de la littérature française*, Marabout, Paris, 1953, pp. 241-244.

<sup>49</sup> Cfr. G. Lupin, *George Sand et le Berry*, Paris, Hachette, 1967.

<sup>50</sup> «Sin dall'adolescenza George Sand si sente popolo, che identifica con la figura della madre. Il primo amore passionale lo conosce sin da bambina, con le sue ansie, i suoi strazi, le sue crudeli separazioni, proprio nei confronti della madre. Rimasta orfana di padre, la piccola Aurore sarà per lungo tempo oggetto di contesa fra le due donne di uguale forza caratteriale: la madre e la nonna paterna. Sarà la madre a dichiararsi vinta, forse anche per una forma di egoismo, lasciando la figlia a Nohant, sotto la tutela di Aurore Dupin» (Cfr. A. Lo Giudice, *George Sand: Romanticismo e modernità*, cit., p. 83). Non per nulla l'amore incestuoso tra genitori e figli è un tema ricorrente nell'opera della scrittrice. Sulla vita di Sand cfr. J. Barry, *Infamous Woman: the Life of George Sand*, Doubleday, New York, 1977.

<sup>51</sup> M. Hirsch, *Sand e la religione umanitaria*, in *George Sand o la fede sociale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, pp. 133-161. Fu Sainte-Beuve a mettere in contatto i due scrittori, che si incontrarono per la prima volta nel giugno del 1835.

compiutamente espressi e sistematicamente elaborati, i suoi più profondi convincimenti: la fede nell'umanità in costante progresso, l'idealismo ottimista e filantropico, la missione umanitaria vissuta come una mistica ecc. Del resto il comunismo sandiano non rappresentava una minaccia alla legittimità della proprietà privata: la scrittrice tentò sempre di coniugare, nell'arte e nella vita, religiosità e politica, invitando le classi sociali a perseguire solidali un unico scopo, senza alimentare l'odio di classe. Un'utopia: il sogno di una Repubblica fondata sull'accordo e la collaborazione tra i ceti; una prospettiva paternalista e interclassista, priva di carattere eversivo e distante da qualsiasi soluzione violenta.<sup>52</sup> E delle idee di Leroux è animata la produzione della seconda fase, in cui la scrittrice affrontò più estesamente la tematica popolare, dedicandosi con la stessa simpatia al proletariato urbano e alle plebi rurali.<sup>53</sup>

La transizione del romanzo sociale (o 'socialista') verso il *roman rustique* è graduale ma ben percepibile, e il 1844 può essere considerato il *turning point*: nel corso di quest'anno, furono scritti *Jeanne* e *Le Meunier d'Angibault*, pubblicati rispettivamente il 25 aprile 1844 su «Le Constitutionnel» e il 21 gennaio 1845 su «La Réforme», oltre a *La Mare au diable*, che comparve su «Le Courrier Français» solamente nel 1846.<sup>54</sup> Si parla di opere molto diverse tra loro: il sintomo della ricerca inquieta, da parte dell'autrice, di un genere adatto ai suoi scopi.

*Jeanne* è la storia di un'anima primitiva e priva di ogni istruzione; una giovane contadina allo stato di natura, e quasi interamente sprovvista di linguaggio, della cui sorte si interessano tre aristocratici (Guillaume de Boussac, Léon Marsillat e Arthur Harley), che conducono la fanciulla al castello di Boussac, dove può crescere lontana dalle sue origini. Per ammissione della stessa Sand, *Jeanne* è da considerarsi come il primo vero esperimento campagnolo: «*Jeanne* est une première tentative qui m'a conduit à faire plus tard *La Mare au diable*, *Le Champi* et *La Petite Fadette*». <sup>55</sup> Ma la

---

<sup>52</sup> Cfr. A. Lo Giudice, *Religione della politica*, in *George Sand: Romanticismo e modernità*, cit., p. 72-83.

<sup>53</sup> Degno di nota è *Le Péché de M. Antoine* (1845), in cui Sand introduce nella sua letteratura «le type de l'ouvrier» (E. Thomas, *George Sand*, Paris, Éditions Universitaires, 1959, p. 49).

<sup>54</sup> Cfr. R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 124.

<sup>55</sup> G. Sand, *Notice*, in *Jeanne*, Paris, Lèvy, 1864, p. 2.

scrittrice non celò, nella premessa al romanzo (1852), la sua perplessità sulla riuscita dell'opera, che ebbe infatti un successo molto limitato.<sup>56</sup> In particolare, risultava problematico, per Sand, l'opposizione tra il mondo primitivo di Jeanne e la società della città di Boussac; prospettive assiologiche divergenti che non permettono al lettore di «oublier [...] le monde moderne et la vie presente».<sup>57</sup>

Neanche in *Le Meunier d'Angibault*, più visibilmente ispirato all'ideologia di Pierre Leroux,<sup>58</sup> si fa a meno dell'interazione di personaggi di diverse classi sociali, e la tematica rurale occupa solo una parte nel testo. Ma non è evocata una campagna idillica, bensì una terra dura, povera e stravolta dall'alcolismo, in cui vengono messi in rilievo i difetti del contadino *berrichon*. In effetti, i *paysans* non sono sistematicamente idealizzati: a un duo virtuoso – il mugnaio Grand-Louis, che dà il titolo al volume, e la madre: «personnages imprégnés» di un idealismo mistico, e curiosamente irrelati «dans le rude milieu» nel quale si trovano<sup>59</sup> – si contrappone la famiglia del Père Bricolin, contadino arricchito, avido di denaro sino all'avarizia. Un personaggio corrotto e snaturato, che «non appartiene più al popolo perché scimmietta grottescamente i modi borghesi risultando [...] più spregevole del borghese vero».<sup>60</sup>

Tali tinte cupe non convincevano verosimilmente Sand, che ambiva a un modello divergente da quello dell'amico Balzac. Erede della grande tradizione rousseuaiana, Sand vede nel mondo contadino – e nel Berry – un'alternativa radicale, un ideale di vita in armonia con la natura e il ciclo delle stagioni: un'oasi dove il lettore può trarsi fuori dal tumulto della città.<sup>61</sup> La proposta di Sand «consiste nel farsi avvocato degli

---

<sup>56</sup> La premessa fu composta dopo l'uscita della *princeps*, e inserita nella seconda edizione dell'opera.

<sup>57</sup> «Je n'osai point alors faire ce que j'ai osé plus tard, peindre mon type dans son vrai milieu, et l'encadrer exclusivement de figures rustiques en harmonie avec la mesure, assez limitée en littérature, de ses idées et de ses sentiments. En mêlant Jeanne à des types de notre civilisation, je trouvai que j'atténuais la vraie grandeur que je lui avais rêvée, et que j'altérais sa simplicité nécessaire. Je fis un roman de contrastes, comme ces contrastes de paysages et de mœurs dont j'ai parlé tout à l'heure; mais je me sentis dérangé de l'oasis austère où j'aurais voulu oublier et faire oublier à mon lecteur le monde moderne et la vie présente» (ivi, p. 31).

<sup>58</sup> Cfr. P. Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, cit., p. 29.

<sup>59</sup> *Ibidem*

<sup>60</sup> A. Lo Giudice, *George Sand: Romanticismo e modernità*, cit., p. 154.

<sup>61</sup> «Je l'ai dit, et dois le répéter ici, le rêve de la via champêtre a été de tout temps l'idéal des villes et même celui des cours. Je n'ai rien fait de neuf en suivant la pente qui ramène l'homme civilisé aux charmes de la vie primitive [...]. Voyez donc la simplicité, vous autres, voyez le ciel et les champs, et les arbres, et les paysans

umili, degli oppressi, non già rivendicando i loro diritti, ma suscitando la commozione e l'interesse dei potenti». <sup>62</sup> È quanto emerge nell'appello dell'autore al lettore, importante manifesto di poetica contenuto ne *La Mare au Diable*:

Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et, au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale, et *Le Vicair de Wakefield* fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que *Le Paysan perversi* et *Les Liaisons dangereuses*. <sup>63</sup>

«L'art [...] est une recherche de la vérité idéale»: l'affermazione è perentoria. Il bersaglio della polemica non è *Les Paysans*: il manoscritto de *La Mare au Diable* era ultimato quando uscì la prima parte del romanzo di Balzac; <sup>64</sup> piuttosto, l'attacco è rivolto a Paul Féval, e alla cupa letteratura romanzesca di Eugène Sue («cette littérature de mystères d'iniquité, que le talent e l'imagination ont mise à la mode»), <sup>65</sup> che stava ottenendo al tempo un successo prodigioso. <sup>66</sup> Una narrativa avvezza a «peindre la douleur, l'abjection de la misère», <sup>67</sup> da cui la scrittrice si discosta radicalmente: nei suoi racconti campagnoli, similmente ad Auerbach, non si indugia sulle piaghe della società, e si ricorre ad una rappresentazione edulcorata delle classi subalterne.

Il desiderio d'evasione, dopo le circostanze politiche e sociali del '48, che avevano visto Sand in prima linea (con il dolore e la delusione che ne scaturì), <sup>68</sup> divenne ancor

---

surtout dans ce qu'ils ont de bon e de vrai: vous les verrez un peu dans mon livre, vous les verrez beaucoup mieux dans la nature». (G. Sand, *Notice*, in *La mare au Diable*, Paris, Garnier, 1962, pp. 4-5).

<sup>62</sup> A. Castoldi, *George Sand: gli equivoci dei sentimenti*, in *Il Realismo borghese*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 235.

<sup>63</sup> G. Sand, *La Mare au diable*, in Id., *Romans*, a cura di J.-L. Diaz, vol. 1, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1165-1166. D'ora in poi citato MD.

<sup>64</sup> Cfr. R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique*, cit., p. 119.

<sup>65</sup> MD, p. 19.

<sup>66</sup> I *Mystères de Paris* erano apparsi nel 1842-1843, e *Le Juif errant* nel 1844-1845.

<sup>67</sup> G. Sand, *Indiana*, Garnier, Paris, 1962, p. 6.

<sup>68</sup> È noto che Sand aveva aderito con slancio alla rivoluzione del 1848, e protestato con veemenza contro la feroce repressione messa in opera da Cavaignac.

più marcato. Ne è la prova la seconda prefazione a *La Petite Fadette* (1849), datata 21 dicembre 1851, che Sand aggiunse nella seconda edizione dell'opera:

C'est à la suite des néfastes journées de juin 1848, que troublé et navré, jusqu'au fond de l'âme, par les orages extérieurs, je m'efforçai de retrouver dans la solitude, sinon la calme, au moins la foi [...]. Pour les hommes d'action [...] il y a, dans tout parti, dans toute situation, une fièvre d'espoir, ou d'angoisse, une colère ou une joie [...]. Mais pour le pauvre poète, comme pour la femme oisive [...] il y a l'horreur profonde du sang versé de part et d'autre, et une sorte de désespoir à la vue de cette haine, de ces injures, de ces menaces, de ces calomnies qui montent vers la ciel comme un impur holocauste, à la suite des convulsions sociales.<sup>69</sup>

Delle giornate parigine la scrittrice non conserva nella memoria che raccapriccio e orrore per lo spettacolo del sangue, e non esita a dichiarare il suo disimpegno politico in quanto artista:

Les allusions directes aux malheurs présents, l'appel aux passions qui fermentent, ce n'est point là le chemin du salut: mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance, que le spectacle des maux réels renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction.<sup>70</sup>

La scrittura è paragonata a un canto consolatorio: il *pharmakon* per una società ferita. Da questo atteggiamento deriva la riproposta, in funzione conservatrice, di temi classici e comunque facilmente reperibili nella produzione settecentesca, come l'elogio della vita agreste, la sanità morale del contadino, la semplicità dei costumi popolari, il fascino del folklore, presenti sin da *La Mare au Diable*. D'altronde, non è difficile

---

<sup>69</sup> G. Sand, *Notice*, in *La Petite Fadette*, in *Romans*, cit., p. 1543. Bisogna prestare attenzione alle date. Se si considera che la prefazione a *La Mare au diable* comparve isolatamente nel dicembre 1845 sulla «Revue sociale» di Leroux, per poi essere ripresa con qualche variante sotto forma di *Notice* aggiuntiva nell'edizione delle *Œuvres illustrées*, pubblicata per Hetzel nel 1852, e che l'*Avant-propos* di *François le champi* fu concepita nell'inverno del 1847-1848, possiamo affermare, seguendo Vernois, che Sand «s'est posé par deux fois le problème du roman rustique» (P. Vernois, *Le Roman rustique de G. Sand à Ramuz*, cit., p. 31). Una prima volta tra il 1844 e il 1847, e una seconda dopo lo scacco della Seconda Repubblica: la *Notice* a *Jeanne risale*, come detto, al 1852, e l'introduzione a *Les Maîtres sonneurs* è del 17 aprile 1853.

<sup>70</sup> G. Sand, *Notice*, in *La Petite Fadette*, cit., p. 3.

ritrovare nei romanzi rustici la struttura narrativa tipica delle fiabe – con eroi, antagonisti, ostacoli, ribaltamenti improvvisi di situazione ecc. La metodologia realistica convive con gli ingredienti del fantastico, con il meraviglioso delle visioni e delle credenze popolari: il contadino «possiede la capacità poetica di personificare l'astratto», la facoltà innata di estrinsecare, attraverso la musica, i suoi timori e le sue allucinazioni «in fantasmi quasi tangibili».<sup>71</sup>

Opponendo alla brutale visione balzachiana una rappresentazione idillica sostanziata di passione sociale e umanitaria, la 'bonne dame de Nohant' offre agli amici del popolo una confortante alternativa. I buoni contadini del «Berry» divengono il simbolo della mediazione sociale, proiezioni del medesimo *rêve* dove nascono gli altri elementi che compongono i suoi quadri di vita campestre: una poetica pienamente in linea con la politica del secondo Bonaparte, a cui la scrittrice aderì dopo la caduta della Seconda Repubblica.<sup>72</sup> E tuttavia, pur mostrandosi reticente, per sincera modestia o scarsa consapevolezza teorica, ad enfatizzare la novità del suo tentativo,<sup>73</sup> Sand non si limitò a trasfigurare liricamente la realtà sul modello dell'idillio antico: all'arcadia fittizia, alla pastorale settecentesca glorificante un'anodina vita campestre si è sostituita una campagna meglio individuata. L'attenzione della sua narrativa si rivolge,

---

<sup>71</sup> A. Lo Giudice, *George Sand: Romanticismo e modernità*, cit., p. 151. La musica riveste un ruolo fondamentale nell'opera della scrittrice, che fu sempre molto sensibile al tema anche per l'influenza di Fryderyk Chopin, con cui ebbe un'importante relazione. Al riguardo cfr. M.P. Rambeau, *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

<sup>72</sup> Cfr. P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 24.

<sup>73</sup> Sand dimostra di conoscere la tradizione del *roman pastoral* nell'*Avant-propos* a *François le champi*: «Depuis les bergers de Longus jusqu'à Trianon, la vie pastorale est un Éden parfumé où les âmes tourmentées et lassées du tumulte du monde ont essayé de se réfugier. L'art, ce grand flatteur, ce chercheur complaisant de consolations pour les gens heureux, a traversé une suite ininterrompue de bergeries. Et sous ce titre: Histoire de Bergeries, j'ai souvent désiré de faire un livre d'érudition et de critique où j'aurais passé en revue tous ces différents rêves champêtres dont les hautes classes se sont nourries avec passion» (G. Sand, *François le champi*, in *Romans*, cit, p. 1274. D'ora in poi citato FC). E nella *Notice* a *La Mare au diable*, in cui la scrittrice annuncia la sua serie di romanzi campestri da riunire sotto il titolo *Les Veillées du chanvreur*, ella afferma di non vedere una sostanziale differenza tra l'idillio antico e i suoi romanzi rustici: «Quand j'ai commencé, par *La Mare au Diable*, une série de romans champêtres, que je me proposais de réunir sous le titre de *Les veillées du chanvreur*, je n'ai eu aucun système, aucune prétention révolutionnaire en littérature. Personne ne fait une révolution à soi tout seul, et il en est, surtout dans les arts, que l'humanité accomplit sans trop savoir comment, parce que c'est tout le monde qui s'en charge. Mais ceci n'est pas applicable au roman de mœurs rustiques: il a existé de tout temps et sous toutes les formes, tantôt pompeuses, tantôt maniérées, tantôt naïves. Je l'ai dit, et dois le répéter ici, le rêve de la vie champêtre a été de tout temps l'idéal des villes et même celui des cours. Je n'ai rien fait de neuf en suivant la pente qui ramène l'homme civilisé aux charmes de la vie primitive. Je n'ai voulu ni faire une nouvelle langue, ni me chercher une nouvelle manière» (MD, p. 1262).

contrariamente a Balzac, a ciò che non è «tipico», al «caratteristico» in senso regionale e folklorico. I romanzi rustici sono contraddistinti da una precisione topografica e geografica. Sand descrive il Berry da vera specialista: dettagli di luoghi e paesaggi sono tratteggiati con perizia, come pure gli usi locali: dai luculliani banchetti di matrimonio al sobrio pasto quotidiano dei contadini; e una scrupolosa attenzione è dedicata alla pittura dei caratteri secondari. Ma la componente folkloristica è di rado estremizzata: ancorché relegati generalmente a letteratura per ragazzi, *i romans champêtres* contengono preoccupazioni politiche e sociali ben definite: in *François le champi* (1848), ad esempio, l'attacco è rivolto al meccanismo perverso della speculazione terriera, nonché all'insensibilità della popolazione del tempo, che abbandonava gli orfani al loro destino, costringendoli all'umiliazione. Al fine di rendere una maggior impressione di vita reale, occorreva tuttavia liberarsi, per questo romanzo specialmente, delle cattive influenze della cultura cittadina, immedesimandosi col mondo contadino evocato nello *storyworld*:

Je voudrais être, du moins, ce que la société actuelle permet à un grand nombre d'hommes d'être, du berceau à la tombe, je voudrais être paysan; le paysan qui ne sait pas lire, celui à qui Dieu a donné de bons instincts, une organisation paisible, une conscience droite; et je m'imagine que, dans cet engourdissement des facultés inutiles, dans cette ignorance des goûts dépravés, je serais aussi heureux que l'homme primitif rêvé par Jean-Jacques.<sup>74</sup>

Il desiderio di 'regressione' manifestato nell'*Avant-propos* a *François le champi* si traduce nella teorizzazione di un narratore interno alla vicenda, le *chanvreur*: l'immaginario novellatore a cui Sand mette in bocca il *patois* del Berry; novità in verità introdotta, in forma compromissoria (come si vedrà), già nel primo episodio delle *Veillées du chanvreur*, *La Mare au Diable* (e poi riproposta nei successivi episodi del ciclo: *La Petite Fadette* e *Les Maîtres sonneurs*), che avrebbe reso celebre il nome di Sand in tutta Europa.

---

<sup>74</sup> FC, p. 13. Il corsivo è mio.

3. L'influenza della scrittrice di Nohant, in Italia, fu considerevole, e non solo per motivi letterari: la «notorietà che le procuravano le tumultuose vicende biografiche [...] e la strenua battaglia da lei condotta per l'emancipazione e la moda» calamitarono l'interesse dell'opinione pubblica.<sup>75</sup> Alla metà dell'Ottocento era al vertice della fama, e popolarissima «per il soggiorno veneziano e le clamorose avventure sentimentali col Pagello, per le sue numerose opere di ispirazione italiana, per l'amicizia avuta coi nostri patrioti» (Mazzini *in primis*) e per la «costante simpatia verso il nostro Risorgimento».<sup>76</sup> Ma stabilire cosa i 'rusticali' avessero letto della sua variegata produzione è arduo,<sup>77</sup> né è possibile escludere *a priori*, secondo Antonio Palermo, la suggestione della letteratura campagnola mitteleuropea:

I nostri rusticali si leggevano, si studiavano, si frequentavano, se non direttamente, attraverso conoscenze, rapporti di lavoro comuni? Non ne sappiamo molto. Altrettanto possiamo dire dei loro rapporti con i colleghi stranieri: Nievo, Carcano, Dall'Ongaro, la Percoto, la Codèmo, oltre a George Sand variamente menzionata, leggevano Auerbach, e soprattutto leggevano *Bilder und Sagen aus der Schweiz* di Geremias Gotthelf (1842-1846) ossia del fondatore del racconto paesano realistico del XIX secolo? Leggevano *Die Leute von Seldwyla* (a partire dal 1856) di Gottfried Keller? E come si fa a non pensare all'Emmenthal bernese di Gotthelf di fronte al luogo deputato della Brianza, sia per Carcano che per Nievo?<sup>78</sup>

Ne sappiamo poco, ma è una pista difficilmente percorribile: le traduzioni francesi tardive dei grandi autori di lingua germanica indurrebbero a pensare tutt'al più a una ricezione indiretta, e a una conoscenza reciproca piuttosto limitata (anche tra gli stessi scrittori italiani); e deve essere forse ridimensionato, come modello o semplice riferimento per il nostro filone rusticale, il ruolo de *Les Paysans* di Balzac, citato nei

---

<sup>75</sup> I. De Luca, *Introduzione*, cit., p. 12.

<sup>76</sup> *Ibidem*

<sup>77</sup> Cfr. S. Casini, *Introduzione*, cit., p. 45.

<sup>78</sup> A. Palermo, *A proposito della novellistica rusticale, dentro e fuori Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Atti della giornata di studio in memoria di S. Romagnoli, a cura di S. Casini, E. Ghidetti e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 41.



periodici italiani degli anni '30 e '40 solo quattro volte, rapidamente e mai in rapporto alla letteratura campagnola.<sup>79</sup> Un'ulteriore conferma del carattere poligenetico del *roman rustique*. Analogamente alle altre espressioni europee, in Italia il fenomeno è anzitutto endogeno. Esso prende avvio convenzionalmente con Giulio Carcano, alla fine del terzo decennio del XIX secolo, cioè prima della pubblicazione dei grandi romanzi rustici di Sand, e affonda le sue radici ne *I promessi sposi*, un romanzo storico come *Les Chouans*, e non meno ricco di tratti «tipici» de *Les Paysans*.<sup>80</sup> Pertanto la narrativa che assunse come oggetto la vita delle campagne si presentò, anche in Italia, almeno agli esordi, con caratteristiche tematiche e formali rispondenti a precise necessità storiche, letterarie e ideologiche; ma i *romans rustiques* sandiani furono certamente fonte di ispirazione per Percoto, spesso paragonata alla scrittrice francese dai contemporanei,<sup>81</sup> e soprattutto per Nievo: il narratore popolare del *Novelliere campagnuolo*, il bifolco Carlone, ricorda il celebre canapaio della trilogia.<sup>82</sup> Inoltre, *Le Médecin de campagne* e *Le Curé de village* furono termine di paragone costante per la narrativa di orientamento pedagogico, e per quel tipo di pubblicistica che si occupava

---

<sup>79</sup> Cfr. R. de Cesare *La prima fortuna di Balzac in Italia*, a cura di L. Carcereri, Torino, Nino Aragno, 2005. Vol. 2, pp. 936, 1008, 1042, 1096.

<sup>80</sup> Per uno studio della produzione campagnola italiana cfr. S. Romagnoli, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e E. Sapegno, VII, Milano, Garzanti, 1968 (nuova ed. 1988), pp. 89-99; P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo dell'Ottocento italiano*, cit.; A. Di Benedetto, *Nievo e la letteratura campagnola*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, VIII, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 109-193 (ora rifiuto in Id., *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 51-94); M. Colummi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975 e G. Carnazzi, *La narrativa campagnuola*, cit., pp. 1428-1469. Di rilievo per un quadro generale, anche se centrati su singoli autori: I. De Luca, *Introduzione*, cit., pp. XI-LXXXII; Romagnoli, *Nievo scrittore rusticale*, Padova, Liviana, 1966; P. Luciani, "Armonia" della casa e "dipintura" del popolo nelle novelle di Giulio Carcano, in «Critica Letteraria», 6, n. 20, 1978, pp. 531-565; M. Colummi Camerino, *La cornice della letteratura rusticale*, in *Caterina Percoto e l'Ottocento*, a cura di R. Vecchiet, Udine, Comune di Udine e Biblioteca Civica "V. Joppi", 2008, pp. 23-40; S. Casini, *Introduzione*, cit., pp. 13-113; Id., *L'ipotesi rusticale dal 'Conte Pecorajo' alle 'Confessioni d'un italiano'*, in *Ippolito Nievo centocinquanta'anni dopo*, Atti del Convegno di Padova, 19-21 ottobre 2011, a cura di E. del Tesesco, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 181-190.

<sup>81</sup> Non è infatti casuale che Tommaseo, nel presentare la prima edizione dei *Racconti* (1858) di Caterina Percoto, ritenesse necessario istituire un paragone tra Sand e Percoto. Nella nota introduttiva al volume, Tommaseo sostiene che Percoto aveva con Sand alcune conformità, ma ne scelse «la parte migliore; e in questo s'accostò più ai veri intenti dell'arte che spesso non faccia Giorgio Sand con le sue massime prestabilite, con la sua passione che vuol parere sistema ed è pregiudizio» (N. Tommaseo, *Ai lettori*, in C. Percoto, *Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 7).

<sup>82</sup> Al riguardo cfr. N. Jonard, *Ippolito Nievo et George Sand*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», n. 4, 1973, pp. 266-283 e E. Chaarani, *L'altra Sand di Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, cit., pp. 155-174.

dei problemi sociali e morali connessi alle questioni agrarie del Lombardo-Veneto: per il *Curato di campagna* (1841) del milanese Carlo Ravizza, le *Médecin de campagne* costituisce un ipotesto, una matrice con cui l'autore si confrontava, riprendendone gli elementi e variandone di volta in volta le significazioni.<sup>83</sup>

Si tratta di una questione cruciale: ancorché limitati dalle cautele dell'ideologia, e con intenti spesso tendenziosi, gli scrittori campagnoli iniziarono a dar forma alle ragioni interiori degli umili; ad avvalersi, non senza incertezze linguistiche, dell'ingegneria dell'indiretto libero, del filtro percettivo, delle tecniche indirette della rappresentazione: a darci modo, in altre parole, di abitare una soggettività del basso ceto, e di conoscerne i pensieri, i desideri, le emozioni, le visioni... E che i 'rusticali' guardassero anche da questo punto di vista, in qualche misura, alle proposte dei più consapevoli narratori d'Oltralpe, non è ipotesi da escludersi *a priori*: la narrativa d'argomento campagnolo di Balzac e la Sand de *Les Veillées du chanvreur* potevano offrire, per un occhio attento, un vasto campionario di soluzioni, che sarà opportuno trattare, prima di addentrarsi nello scenario italiano, in maniera esemplificativa.

---

<sup>83</sup> Cfr. F. Bonalumi, *Il medico di Balzac e il curato di Ravizza*, in «Vita e Pensiero», LIII, n. 3, 1979, pp. 519-532. Che Ravizza avesse letto *Le Médecin de campagne* è probabile: il romanzo fu tradotto in italiano nel 1834 da Giovan Battista Menini e pubblicato nella serie «Romanzi e curiosità storiche»; mentre è più difficile ipotizzare una conoscenza diretta de *Le Curé de village*, scritto fra il gennaio e l'agosto 1839, e pubblicato nella «Presse» nel 1841, negli stessi mesi in cui uscì il *Curato di campagna*. In merito alla precoce ricezione di Balzac, una preziosa testimonianza è quella di Ignazio Cantù, che dedicò all'argomento un saggio, scritto dopo il viaggio di Balzac in Italia nel 1837 e il suo incontro con Manzoni, nel quale apprendiamo che soprattutto *Le Médecin de campagne* ebbe subito una vasta risonanza nella penisola (cfr. I. Cantù, *Onorato de Balzac*, in «Ricoglitore italiano e straniero», novembre 1837, pp. 637-657; dicembre 1837, pp. 745-799). Lo studio di Cantù uscì in volume un anno dopo (1838), con un titolo leggermente modificato: *Di Onorato Balzac e delle sue opere*. Sull'incontro di Manzoni e Balzac si veda infine R. De Cesare, *Balzac e Manzoni. Cronaca di un incontro*, Lecce, Milella, 1976.

## 2. *Un privilegio negato: contadini e soggettività nella 'Comédie Humaine'*

### 2.1 *'Les Chouans'*

1. Nell'*Avertissement du Gars*, prefazione che avrebbe dovuto introdurre *Le Dernier Chouan*, ma rimasta a lungo inedita, Balzac si presenta nelle vesti di un suo eteronimo, Victor Morillon, per mezzo del quale abbozza una personale teoria della letteratura, che ha il valore di un manifesto.<sup>84</sup> Questo giovane contadino ha trascorso un'infanzia solitaria e contemplativa, che ne ha sviluppato singolarmente la creatività. Legge voracemente romanzi, che gli disvelano realtà sconosciute, destini di personaggi immaginari, civiltà sepolte dal tempo; e l'incontro con Scott è una folgorazione:

Un roman de Sir Walter Scott tombe entre les mains de M. Victor Morillon, et il demeura ravi de cette composition dans le secret de laquelle il était pleinement entré. Il assura avoir vu plus d'une fois des hommes aussi et quelquefois plus curieux que Wamba et Gurth, Daddy Rat et Caleb et connaître si familièrement les temps et les mœurs du moyen age qu'il raconta le soir même où il finit de lire l'ouvrage, une histoire dans laquelle il encadra le duc de Bourgogne, et le roi Charles avec tant de vérité que M. Buet resta frappé d'un nouvel étonnement.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. M.B. Bertini, *Balzac dall'antiromanzo alla "Comédie humaine"*, in H. de Balzac, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M.B. Bertini, Firenze, Sansoni, 2000, pp. XXXIV-L. Secondo Bertini, Morillon è come «un sosia angelico di Balzac», un fantasma «compensatore delle carenze e delle difficoltà che tormentarono» l'autore nella vita reale (ivi, p. XXXIV).

<sup>85</sup> H. De Balzac, *Avertissement du Gars*, in *Les Chouans*, a cura di M. Gaurians, Paris, Garnier, 1957, vol. 1, p. 419. Questa edizione riporta il testo che Balzac corresse di proprio pugno (la copia di lavoro della *Comédie humaine* «Furné corrigé»). Nel complesso, malgrado i cambiamenti, attinenti essenzialmente a questioni formali e stilistiche, la struttura dell'opera, di edizione in edizione, non subisce stravolgimenti significativi (Cfr. M. Garnier, *Introduction*, in ivi, pp. I-XXXVI). Per uno studio delle varianti del testo cfr. H.R. Barnes, *A Study of Variations between the Original and the Standard Editions of Balzac's 'Les Chouans'*, Chicago, University of Chicago Press, 1923); V. Carofiglio, *Come rifondare un romanzo: le varianti ideologiche degli "Chouans"*, Bari, De Donato, 1974, pp. 41-72. Come infatti nota Carofiglio, l'edizione del '29 «presenta un quadro simpatico dei rivoluzionari repubblicani». Ma quando Balzac, in vista dell'edizione Vimont, rimette mano al romanzo sugli *Chouans*, ha ormai sposato in pieno la causa legittimista: cosicché «rimediare il *Dernier Chouans* non può, emendarlo sì» (ivi, p. 42). Per comparare le edizioni del romanzo si rimanda naturalmente a [Comparaison des versions Furne \(1845\) et Furne corrigé de "Les Chouans" :: Phoebus \(ebalzac.com\)](#).

La rappresentazione scottiana del passato completa e vivifica le ricostruzioni degli storici di professione: essa da un lato si sofferma sui costumi dei popoli, che gli storici trascurano a profitto della dimensione politica, dall'altro riesce a sintetizzare, nello scorcio di una scena significativa, «le génie», la «physionomie» e «l'esprit» di un intero popolo.<sup>86</sup>

Sedotto dal respiro epico di questa narrazione, Morillon prende ad imitarla, tentando di non ripeterne gli errori: degno rappresentante dell'«astucieuse et antipoétique Angleterre», Scott è infatti incapace di «chanter l'amour»;<sup>87</sup> sicché, per adattare il romanzo storico al contesto francese, occorrerà dar rilievo alle passioni dei personaggi, e predisporre una tela più solida ed esatta. Del resto nei romanzi dello scozzese i secoli della storia britannica scorrono, titolo dopo titolo, in una carrellata di narrazioni irrelate e indipendenti, e l'autore non si pone il problema di andare oltre il visibile;<sup>88</sup> mentre per Morillon, che con Balzac condivide l'ossessione per la totalità, l'aspirante romanziere dovrà ambire a una narrazione organica e sistemica: egli disegnerà «les immenses détails de la vie des siècles»,<sup>89</sup> facendo della sua anima «un miroir concentrique de l'univers»:<sup>90</sup> si soffermerà, ancor più di Scott, sui particolari minuti della vita dei popoli e sui loro costumi; mostrerà «les contrecoups [...] des discordes royales»<sup>91</sup> e «les oscillations produites par le fanatisme des religions»;<sup>92</sup> sonderà, come un raddomante, le tracce rivelatrici del mondo fenomenico, alla ricerca dei misteri delle forze soggiacenti ai grandi movimenti storici.

Oggetto di studio privilegiato de *Les Chouans*, avrebbe puntualizzato Balzac nella prefazione alla prima edizione dell'opera, è «un de ces événements tristement instructifs» della «révolution française», la cui ricostruzione è stata condotta dal

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 421.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Balzac afferma che in Scott «le peintre était [...] supérieur à l'ouvrier»: «il a laissé d'admirables tableaux—les couleurs sont là pour tout le monde, car, après tout l'homme ne peut mettre que la nature en œuvre et le problème résolu qui constitue l'homme de génie, est de sentir mieux que les autres» (ivi, p. 421).

<sup>89</sup> Ivi, p. 423.

<sup>90</sup> Ivi, p. 417. Morillon precisa che si tratta della «magnifique expression de Leibniz» (*ibidem*).

<sup>91</sup> Ivi, p. 423.

<sup>92</sup> *Ibidem*

romanziera con «une rigoureuse exactitude», conformemente ai propositi di Morillon;<sup>93</sup> ma da ciò non bisogna inferire che a ciascun «détail» corrisponderà sempre un evento storicamente accertato. La parola «exactitude» non va intesa in senso ristretto: «L’auteur n’as pas entendu [...] contracter l’obligation de donner les faits un à un»;<sup>94</sup> si tratterà piuttosto di creare una verità romanzesca, *sintetizzando* a partire da una grande idea i dettagli *analitici* del vero. Insomma, lungi dal ridurre la storia a materia inerte – a «un charnier, une gazette, en état civil de la nation, un squelette chronologique»<sup>95</sup> – si mirerà a dar forma all’ «esprit d’une époque»;<sup>96</sup> e spetterà al romanziera – e alla sua *immaginazione* – la disposizione del colore locale e la cura artigianale della composizione,<sup>97</sup> nonché l’analisi della dimensione privata, che distingue la scrittura finzionale dalle trattazioni più argomentative: l’artista attribuirà ai suoi personaggi i caratteri (esteriori e psicologici) propri del loro tempo, fondendo l’esattezza documentaria e la verità umana.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 428. Nella prefazione a *Le Dernier Chouan* a prendere la parola è direttamente l’autore, che si sostituisce al suo eteronimo, fornendo ulteriori dettagli sulla sua operazione.

<sup>94</sup> *Ibidem*

<sup>95</sup> Ivi, p. 423.

<sup>96</sup> Ivi, p. 428.

<sup>97</sup> Per Balzac, il romanziera, come il pittore, è dotato di un potere illusionistico: la sua missione primaria è «celle de bien présenter un portrait, de distribuer naturellement la lumière et de tâcher de faire croire à la vie des personnages» (*ibidem*).

<sup>98</sup> Nella prefazione a *Les Gars* Morillon elabora una teoria del romanzo storico, ma è possibile scorgervi una teoria del romanzo in generale: come ha infatti scritto Bertini, tutta la produzione balzachiana, dalle opere giovanili ai capolavori della maturità, intende mettere in discussione «i confini tra realtà e finzione»; è «il sogno di veder assumere al romanzo la pienezza corposa, indiscussa e tangibile della verità storica» (M.B. Bertini, *Introduzione*, in *La Commedia umana*, Milano, Mondadori, 1994, vol. 1, p. XIII). In fondo, *La Comédie humaine* è un enorme romanzo storico: vi si trovano iscritti, nei destini individuali, il movimento delle realtà economiche, sociali e politiche dal 1820 al 1840; e *Les Chouans* è opera che sfugge alle definizioni nette: Bardèche parla a ragione di un «roman historique [...] par l’extérieure seulement» (M. Bardèche, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1947, p. 160). L’*Avvertissement* non mette infatti sufficientemente a fuoco le anomalie del libro: in primo luogo si dispiegano eventi relativamente recenti (bastano una trentina d’anni di distanza, a Balzac, per parlare di romanzo storico); secondariamente, sono presenti solo personaggi di invenzione; infine, il motivo centrale dell’opera è l’amore (del resto *Les Chouans* nasce come *Tableau de vie privée*). Ma, soprattutto, «aucun des événements essentiels» dell’intreccio «n’a sa cause dans l’histoire: il n’arrive que des accidents et pourtant ces accidents décident du sort de la guerre civile» (ivi, p. 160). Pertanto si può affermare che «le roman historique et le roman contemporain ne sont pas isolés l’un de l’autre dans l’oeuvre de Balzac»: «le roman historique, chez lui, touche en quelque façon à l’époque contemporaine»; e, inversamente, «le roman contemporain est souvent un roman historique du présent» (ivi, pp. 159-160). La rivoluzione del realismo balzachiano consiste nell’applicare alla città moderna le tecniche di descrizione elaborate da Scott per il romanzo storico. In questo senso, rimane valida la formula elaborata da Luckács: Balzac tratta il presente come storia.

2. La dialettica tra lo scrupolo realistico e la tensione al pittoresco anima la scrittura de *Les Chouans* sin dall'esordio:

Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine, située à mi-chemin environ de Fougères à Ernée, petite ville où les voyageurs ont coutume de se reposer. Ce détachement, divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si diverses, qu'il ne sera pas inutile de décrire leurs différences caractéristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui [...].<sup>99</sup>

È la classica apertura *emic*.<sup>100</sup> Il narratore *autorale* governa il racconto con mano sicura, e gestisce in prima persona la descrizione, fornendo al lettore le indicazioni temporali della vicenda: si materializza una realtà determinata, nominabile e circoscritta. Sono disposti sulla pagina una serie d'«effets de réel» storici: «Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire» (invece di: “i primi giorni dell'ottobre del 1799”) o, più avanti nel racconto, «le chef de demi-brigade»<sup>101</sup> (in luogo di “colonnello”). Si tratta di un lessico politico-militare, conforme al tempo in cui sono ambientati i fatti, di cui Balzac si avvale per dare credibilità alla finzione.

È subito inquadrata, all'orizzonte, la marcia di una colonna di soldati; un gruppo misto di contadini e borghesi, di cui il narratore intende descrivere, conferendo così colore alla datità referenziale, la «collection de costumes [...] bizarres» (già un giudizio di valore), e le «différences caractéristiques»:

---

<sup>99</sup> H. de Balzac, *Les Chouans*, in *La Comédie humaine*, a cura di M. Bouteron, vol. 7, *Études des mœurs. Scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1950, p. 765. D'ora in poi citato CH.

<sup>100</sup> Secondo Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic*) gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore spesso autorale (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 che precede l'inizio del testo, suggerendo un mondo della storia in cui il lettore 'entra' in modo improvviso. Cfr. Stanzel, *A Theory of narrative*, cit., pp. 164-68.

<sup>101</sup> CH, p. 9.

Quelques-uns des paysans [...] allaient pieds nus, ayant pour tout vêtement une grande peau de chèvre qui les couvrait depuis le col jusqu'aux genoux, et un pantalon de toile blanche très grossière, dont le fil mal tondu accusait l'incurie industrielle du pays. Les mèches plates de leurs longs cheveux s'unissaient si habituellement aux poils de la peau de chèvre et cachaient si complètement leurs visages baissés vers la terre, qu'on pouvait facilement [...] confondre, à la première vue, *ces malheureux avec les animaux dont les dépouilles leur servaient de vêtement*. Mais à travers ces cheveux l'on voyait bientôt briller leurs yeux comme des gouttes de rosée dans une épaisse verdure; et leurs regards, tout en annonçant l'intelligence humaine, causaient certainement plus de terreur que de plaisir. Leurs têtes étaient surmontées d'une sale toque en laine rouge, semblable à ce bonnet phrygien que la République adoptait alors comme emblème de la liberté. Tous avaient sur l'épaule un gros bâton de chêne noueux, au bout duquel pendait un long bissac de toile, peu garni.<sup>102</sup>

La «trasmutazione semantica»<sup>103</sup> tra figurato umano e figuranti bestiali («ayant pour tout vêtement une grande peau de chèvre») rende un'«estraneità d'ordine sociologico»,<sup>104</sup> che è peraltro enfatizzata con una similitudine (in corsivo). Il confine tra organico e disorganico sembra sparire in una descrizione mossa e davvero animistica, che sottrae al *récit* «la froide neutralité scientifique».<sup>105</sup> Un'apparizione perturbante: i contadini bretoni sono «plus pauvres de combinaisons intellectuelles que ne le sont les Mohicans»;<sup>106</sup> selvaggi in simbiosi col paesaggio circostante. Il simbolo del sottosviluppo di una regione, in cui «les coutumes féodales sont encore respectées»,

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 5-6. Il corsivo è mio.

<sup>103</sup> F. De Cristofaro, *Gli ossi di Cuvier*, in *Zoo di romanzi: Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002, p. 87.

<sup>104</sup> Ivi, p. 71. Come ha scritto Barbéris, ne *Les Chouans* «il n'y a description des habitants qu'en référence à la région et à ses problèmes»: «l'écriture pittoresque est en fait celle d'une sociologie» (P. Barbéris, *Balzac et le Mal du Siècle*, Paris, Gallimard, 1970, p. 791). L'opera è stata infatti negli anni oggetto di numerose interpretazioni d'orientamento marxista. Al riguardo, cfr. V. Troubetskoy, 'Les Chouans' de Balzac: *essai de lecture idéologique*, in «Le Pluriel», 1977, n. 10, pp. 7-26; L. Derla, 'Les Chouans': *forme narrative et personnages*, in «Studi Francesi», n. 59, 1976, pp. 231-247 e M.C. Vanbremeersch, *Sociologie d'une représentation romanesque*, Paris, Harmattan, 1997, pp. 28-57.

<sup>105</sup> P. Barbéris, *Lecture et contre-lecture: l'exemple des 'Chouans'*, in «Pratique», n. 3-4, 1972, p. 34.

<sup>106</sup> CH, p. 766.

e «le génie de la civilisation moderne s'effraie de pénétrer»: <sup>107</sup> è il «realismo atmosferico» balzachiano, secondo la celebre definizione di Erich Auerbach. <sup>108</sup>

Una rappresentazione 'esotica del popolo', che diviene il mitema assoluto dell'altro-da-sé: nella stagione romantica, ricorda infatti Andréoli, «le paysan breton [...] réalisait, pour les lecteurs parisiens des classes aisées [...] et pour le romancier lui même», la proiezione di un «inconnu fantastique, gros de périls et d'angoisses [...] d'autant plus inconnu qu'il était *étranger*, au sens politique du mot». <sup>109</sup> Balzac ricorre ai principi della pseudoscienza di Johann Caspar Lavater, che dall'apparenza esteriore risaliva all'essenza interiore: la realtà è composta di dettagli che sollecitano la ricostruzione indiziaria di un tutto ordinato. <sup>110</sup> Nel caso specifico, è il narratore onnisciente a interrogare e decrittare i *segni*. Si osservi l'imperfetto descrittivo «accusait», tipico del vocabolario fisiognomico balzachiano: il pantalone «de toile blanche» dei contadini diventa simbolo dell'«incurie industrielle» del paese intero.

Osservando con attenzione, si nota tuttavia che la colonna è eteroclita e differenziata al suo interno, giacché vi figurano, isolati nella loro diversità, quasi a demarcare il limite estremo con «ces hommes demi sauvages», i personaggi della *middle class*:

Quelques citadins apparaissaient au milieu de ces hommes demi sauvages, comme pour marquer le dernier terme de la civilisation de ces contrées. Coiffés de chapeaux ronds, de claques ou de casquettes, ayant des bottes à revers ou des souliers maintenus par des guêtres, ils présentaient comme les paysans des différences remarquables dans leurs costumes. Une dizaine d'entre eux portaient cette veste républicaine connue sous le nom de carmagnole. D'autres, de riches artisans sans doute, étaient vêtus de la tête aux pieds en drap de la même couleur. Les plus recherchés dans leur mise se distinguaient par des fracs et des redingotes de drap bleu ou vert plus ou moins râpé. <sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 244.

<sup>109</sup> M. Andréoli, *Lectures et mythes. 'Les Chouans' et 'Les Paysans' d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 2000, p. 171.

<sup>110</sup> Cfr. M.B. Bertini, *Introduzione*, pp. XXVI-XXXVIII e V. Carofiglio, *Magia e divinazione*, in *Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, Carocci, 1980, pp. 103-144. Per la tecnica descrittiva di Balzac mi rifaccio alle osservazioni di P. Pellini, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998, pp. 50-52 e di H. Mitterand, *Balzac: le fantastique des choses*, in *L'Illusion réaliste: de Balzac à Aragon*, Paris, Presse Universitaire de France, 1994, pp. 11-31.

<sup>111</sup> CH, p. 767.



La diversità dei costumi indica una diversità non solo sociologica, ma persino ontologica, tra borghesi e contadini, che restituiscono una «fidèle image de la province et de ses habitants».<sup>112</sup> Nondimeno, essi si trovano a marciare insieme, accomunati dal medesimo destino (e una medesima espressione: «Bourgeois et paysans, tous gardaient l’empreinte d’une mélancolie profonde»),<sup>113</sup> verso il distretto di Fougères, cui la Repubblica ha infatti destinato un contingente di coscritti, allo scopo di domare i ribelli filoborbonici dei dipartimenti dell’Ovest.

Prende forma una lunga digressione: sul contesto e le ragioni della guerra, e sulle contraddizioni – e le lungaggini burocratiche e la crisi degli ideali – della Repubblica, incapace di fronteggiare efficientemente la crisi. Essa termina con un ritratto di Hulot, suo puro e virtuoso rappresentante, e la presentazione dei suoi fedeli ufficiali, intenti ad osservare, al pari del loro comandante, la vallata del Couesnon dalla cima della Pèlerine:

Du sommet de la Pèlerine apparaît aux yeux du voyageur la grande vallée du Couësnon, dont l’un des points culminants est occupé à l’horizon par la ville de Fougères. Son château domine, en haut du rocher où il est bâti, trois ou quatre routes importantes, position qui la rendait jadis une des clés de la Bretagne. De là les officiers découvrirent alors, dans toute son étendue, ce bassin aussi remarquable par la prodigieuse fertilité de son sol que par la variété de ses aspects. De toutes parts, des montagnes de schiste s’élèvent en amphithéâtre, elles déguisent leurs flancs rougeâtres sous des forêts de chênes, et recèlent dans leurs versants des vallons pleins de fraîcheur. Ces rochers décrivent une vaste enceinte, circulaire en apparence, au fond de laquelle s’étend avec mollesse une immense prairie dessinée comme un jardin anglais. La multitude de haies vives qui entourent d’irréguliers et de nombreux héritages, tous plantés d’arbres, donnent à ce tapis de verdure une physionomie rare parmi les paysages de la France, et il enfermait de féconds secrets de beauté dans ses contrastes multipliés dont les effets étaient assez larges pour saisir les âmes les plus froides. En ce moment, la vue de ce pays était animée de cet éclat fugitif par lequel la nature se plaît à rehausser parfois ses impérissables créations.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 770.

<sup>113</sup> Ivi, p. 768.

<sup>114</sup> Ivi, p. 772.

Il paesaggio è mostrato dall'alto, nella sua radiosa bellezza: l'immagine di una contrada poetica e lontana, potenzialmente prospera, fertile e felice. La freschezza profumata delle brezze d'autunno, il forte odore delle foreste inebriano i soldati, ma Hulot rimane silenzioso e circospetto.

Il colonnello è turbato per l'insolita lentezza con cui procede la colonna, e per l'eccessivo distanziamento dei coscritti dalla testa del gruppo: teme un tradimento, e un'imboscata degli *Chouans*. La *suspense* è alimentata dal moltiplicarsi degli indizi inquietanti; quando la tensione è al colmo, compare sulla scena un sinistro personaggio, senz'altro legato ai ribelli, cui segue una «restrizione di campo»:

En entendant des sons [...], le commandant se retourna brusquement [...], et vit à deux pas de lui un personnage encore plus bizarre qu'aucun de ceux emmenés à Mayenne pour servir la République. Cet inconnu, homme trapu, large des épaules, lui montrait une tête presque aussi grosse que celle d'un bœuf, avec laquelle elle avait plus d'une ressemblance. Des narines épaisses faisaient paraître son nez encore plus court qu'il ne l'était. Ses larges lèvres retroussées par des dents blanches comme de la neige, ses grands et ronds yeux noirs garnis de sourcils menaçants, ses oreilles pendantes et ses cheveux roux appartenaient moins à notre belle race caucasienne qu'au genre des herbivores. Enfin l'absence complète des autres caractères de l'homme social rendait sa tête nue plus remarquable encore.<sup>115</sup>

Si tratta della descrizione di una creatura ctonia, che stride col miraggio, lo splendore fragile – il «rêve» – del paesaggio osservato dalla sommità della montagna; il ritratto di un uomo-bovino, filtrato dal prisma percettivo di Hulot, che provoca «un pervertimento del grottesco in orribile».<sup>116</sup> Prende forma una prolungata similitudine d'ordine fisiognomico, che assume chiare valenze figurali, e che concorre a una progressiva disantropomorfizzazione del personaggio: come ha infatti dimostrato De Cristofaro nel suo studio sulle trasfigurazioni zoomorfe nel sistema della *Comédie*

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 774.

<sup>116</sup> F. De Cristofaro, *Gli ossi di Cuvier*, cit., p. 69.

*humaine*, «in Balzac il bue simboleggia ignoranza, resistenza, pazienza, coraggio e saggezza (attributi di derivazione biblica)». <sup>117</sup> Ma al personaggio sono attribuiti anche tratti ‘ovini’ («les oreilles pendantes»), che sono ribaditi nella caratterizzazione del suo orripilante vestiario:

À partir du cou, il était enveloppé d’un sarreau, espèce de blouse en toile rousse plus grossière encore que celle des pantalons des conscrits les moins fortunés. *Ce sarreau, dans lequel un antiquaire aurait reconnu la saye (saga) ou le sayon des Gaulois*, finissait à mi-corps, en se rattachant à deux fourreaux de peau de chèvre par des morceaux de bois grossièrement travaillés et dont quelques-uns gardaient leur écorce. Les peaux de bique, *pour parler la langue du pays, qui lui garnissaient les jambes et les cuisses*, ne laissaient distinguer aucune forme humaine. [...] Des sabots énormes lui cachaient les pieds. Ses longs cheveux luisants, semblables aux poils de ses peaux de chèvres, tombaient de chaque côté de sa figure, séparés en deux parties égales, *et pareils aux chevelures de ces statues du moyen âge qu’on voit encore dans quelques cathédrales*. <sup>118</sup>

Al pari di un semiologo, il colonnello cerca di «deviner les secrets de ce visage impénétrable», <sup>119</sup> di interrogare i caratteri cifrati del reale alla ricerca delle ragioni profonde della sommossa, di cui l’uomo coperto di «sarreau» e di pelli di «bique» si fa portavoce. In altri termini, Hulot (e con lui il lettore) è impegnato in un’operazione di *mindreading*, secondo la terminologia di Alan Palmer: tenta di desumere lo stato interiore – e le intenzioni – di *Marche-à-terre* (il soprannome bretone del nemico) dalle sue azioni e dai suoi comportamenti. <sup>120</sup> Similmente a quanto visto per i *Promessi Sposi*, l’istanza diegetica si sovrappone al personaggio: è infatti l’occhio del narratore che, alle sue spalle, conduce la descrizione (non per caso molto estesa), e che interviene a

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 201.

<sup>118</sup> CH, pp. 774-775. Il corsivo è mio.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>120</sup> Cfr. A. Palmer, *Fictional minds*, cit. pp. 39-40. La narratologia di Palmer si impernia sulla centralità del lettore, cui è demandato il compito di costruire, attraverso l’insieme dei dati e degli elementi del testo, l’immagine e l’identità dei personaggi dell’opera. La caratterizzazione è infatti un processo continuo, e si fonda sulla successione di operazioni individuali che consistono in «a continual patterning and repatterning until a coherent fictional personality emerges» (ivi. p. 40). Ricostruiremmo cioè i personaggi che compaiono in romanzi e racconti non solo in base alle forme dirette della rappresentazione interiore (indiretti liberi, monologhi interiori ecc), ma anche in base a quello che non dicono: quindi osservando i loro atteggiamenti o mentre si rapportano ad altri personaggi, ma anche ascoltando quanto di essi viene detto.

più riprese con giudizi sferzanti (in corsivo); e tuttavia, il focalizzatore prescelto è un borghese del mondo ‘civilizzato’: mentre l’uomo-bovino è *osservato* da una prospettiva altrui, e da una macchina diegetica tendenziosa nel suo complesso:

Puis il frappa fortement le sol en jetant le pesant manche de son fouet aux pieds mêmes du commandant. [...] La grossièreté de cet homme taillé comme à coups de hache, sa noueuse écorce, la stupide ignorance gravée sur ses traits, en faisaient *une sorte de demi-dieu barbare*. Il gardait une attitude prophétique et apparaissait là comme le génie même de la Bretagne, qui se relevait d’un sommeil de trois années, pour recommencer une guerre où la victoire ne se montra jamais sans de doubles crêpes. – Voilà un joli coco, dit Hulot en se parlant à lui-même. Il m’a l’air d’être l’ambassadeur de gens qui s’apprêtent à parlementer à coups de fusil.<sup>121</sup>

Oltre che segnale di sventura – che il navigato Hulot prontamente coglie (inutile dire che l’imboscata avrà luogo) – *Marche-à-terre* è la rappresentazione sommamente «tipica» di un popolo dimenticato, superstizioso e incolto;<sup>122</sup> ma al contempo questo personaggio si caratterizza per una grandezza quasi epica che lo distingue dai semplici *paysans*: agli occhi del colonnello, egli è un semi-dio barbaro, la personificazione della Bretagna intera (meglio: del suo lato oscuro e nascosto), che si oppone a dei soldati precariamente uniti dalla sola disciplina militare, simbolo a loro volta di una Repubblica che ha perduto la missione originaria. Il difensore delle antiche tradizioni contro i portatori della civiltà, intenzionati a imporre la rivoluzione con la forza negli stessi luoghi che essi hanno relegato all’oblio.

Si tratta di un tema cruciale del romanzo, di cui tale episodio è epitome, che è ripreso, poche pagine dopo, dalla voce narrante, in occasione di un’ulteriore digressione sul mondo bretone (oltre che dichiarato, da Balzac, nella prefazione alla seconda edizione de *Les Chouans*):

Les efforts tentés par quelques grands esprits pour conquérir à la vie sociale et à la prospérité cette belle partie de la France [...] meurt au sein de l’immobilité d’une population vouée aux pratiques

---

<sup>121</sup> CH, pp. 775-776. Il corsivo è mio.

<sup>122</sup> Viene specificato che *Marche-à-terre* ha «une assez grande difficulté de parler français» (ivi, p. 773).

d'une immémoriale routine. Ce malheur s'explique assez par la nature d'un sol encore sillonné de ravins, de torrents, de lacs et de marais [...]; puis, par l'esprit d'une population ignorante, livrée à des préjugés [dangereux] et qui ne veut pas de notre moderne agriculture.<sup>123</sup>

Il narratore sembra allinearsi, con il suo commento, alla prospettiva dei repubblicani, e dividerne le istanze:<sup>124</sup> ma come spesso accade nel sistema della *Comédie*, «l'atto del giudizio sia in senso conoscitivo che in senso normativo non è [...] una vera conclusione»;<sup>125</sup> le massime del narratore *autoriale*, lungi dal coronare il racconto e definirne il senso, sono parte della polifonia immanente – e conflittuale – del testo. Ne *Les Chouans* la *doxa* del narratore è infatti indirettamente problematizzata da Marie de Verneuil, una repubblicana di nobili origini. È un emissario del capo della polizia, lanciata sulle tracce del comandante dell'esercito nemico, Alphonse de Montauran (il Gars), con l'incarico segreto di consegnarlo alle forze dell'ordine, dopo averlo adescato con le sue attrattive fisiche e intellettuali; ma di quest'uomo tuttavia s'innamora, sicché le sue intenzioni diventano opache: il lettore è portato a dubitare, ogni attimo, della sua fedeltà alla missione (e della sua ideologia): il romanzo si fonda su quest'ambiguità. Nella costruzione del racconto, la donna svolge infatti «il ruolo di punto di vista repubblicano»: il lettore ha modo di conoscere gli eventi attraverso la sua sensibilità;

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 778. Nella prefazione alla seconda edizione, Balzac precisa che «L'auteur a essayé d'exprimer un de ces événements tristement instructifs dont la révolution française a été si féconde» (H. de Balzac, *Préface*, in *Les Chouans*, a cura di M. Gaurians, p. 428). Per lo scrittore, si tratta di una missione educativa ancora da compiere: «Puisse cet ouvrage rendre efficaces les vœux formés par tous les amis du pays pour l'amélioration physique et morale de la Bretagne! Depuis trente ans environ la guerre civile a cessé d'y régner, mais non pas l'ignorance. L'agriculture, l'instruction, le commerce, n'ont pas fait un seul pas depuis un demi-siècle. La misère des campagnes est digne des temps de la féodalité, et la superstition y remplace la morale du Christ. L'entêtement du caractère breton est un des plus puissants obstacles à l'accomplissement des plus généreux projets. Le mouvement rapide des esprit vers la révolution a empêché jusqu'ici la révision de ce célèbre procès; mais loursqu'un ami de la vérité jettera quelque lumière sur cette lutte, les physionomies historiques de l'opresseur et de l'opprimé prendront des aspects bien différents de ceux que leur a donnés l'opinion de contemporaines» (ivi, pp. 430-431).

<sup>124</sup> Emblematico, al riguardo, il discorso del soldato Gérard, dove la presunta superiorità morale dei repubblicani diviene pretesto per la conquista: «Notre révolution s'arrêterait donc? Ah! nous ne sommes pas seulement chargés de défendre le territoire de la France, nous avons une double mission. Ne devons-nous pas aussi conserver l'âme du pays, ces principes généreux de liberté, d'indépendance, cette raison humaine, réveillée par nos Assemblées, et qui gagnera, j'espère, de proche en proche? La France est comme un voyageur chargé de porter une lumière, elle la garde d'une main et se défend de l'autre [...]» (ivi, p. 39).

<sup>125</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 180.

ed è per mezzo del suo sguardo che la natura della regione penetra nella sfera della soggettività.<sup>126</sup>

Ciò si verifica soprattutto nella seconda sezione del libro. Marie si addentra, accompagnata dai repubblicani Merle e Gérard (e dalla sua serva Francine), nel castello del Gars, luogo di ritrovo degli Sciuani, dove dovrebbe teoricamente manovrare alle sue spalle, e agevolare la soppressione dei rivoltosi. Nondimeno, dopo essere stato avvisato del pericolo da una sua complice (Madame de Gua), che scopre il piano di Fouché, Montauran, sentitosi tradito, fugge per le campagne della Bretagna. La donna è in pericolo, ma *Marche-à-terre*, assecondando il volere di Francine, di cui è innamorato, la salva dalle grinfie dei bruti compagni, pronti ad ucciderla.

Marie fugge a Fougères, dove ritrova gli altri repubblicani. Ribadisce la sua fedeltà, promettendo la testa del Gars; così si muove alla sua ricerca, inseguendolo in un lungo viaggio, composto da tappe idealmente significative, nel quale scopre il fascino incontaminato della Bretagna. È incantata dalle vallate e i tramonti e le notti di luna piena; e si sofferma ad ammirare, nelle soste lungo il cammino, le bellezze del paesaggio rurale:

Lorsque mademoiselle de Verneuil marcha dans la campagne, *elle crut renaître, la fraîcheur du matin ranima son visage* qui depuis quelques heures lui semblait frappé par une atmosphère brûlante. Elle essaya de trouver le sentier [...]; mais, depuis le coucher de la lune, l'obscurité était devenue si forte, qu'elle fut forcée d'aller au hasard. Bientôt la crainte de tomber dans les précipices la prit au cœur, et lui sauva la vie; car elle s'arrêta tout à coup en pressentant que la terre lui manquerait si elle faisait un pas de plus. *Un vent plus frais qui caressait ses cheveux, le murmure des eaux, l'instinct, tout servit à lui indiquer qu'elle se trouvait au bout des rochers de Saint-Sulpice.*<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> V. Carofiglio, *Balzac e la dialettica del romanzo*, cit., p. 53. Non per nulla, Carofiglio nota che gli interventi correttivi di Balzac, di edizione in edizione, riguardano per lo più le scene filtrate dalla sensibilità di Marie: l'autore aveva con tutta evidenza compreso la funzione di questo personaggio. A ciò si aggiunga che la donna ha una certa familiarità con la Bretagna, giacché vi ha trascorso parte della sua infanzia.

<sup>127</sup> CH, p. 951. Il corsivo è mio.

È una descrizione in soggettiva: il narratore riporta i pensieri (in corsivo) del personaggio coi toni dell'elegia, che danno forma al suo abbandono sentimentale con la psiconarrazione.

Uno scenario edenico. Ma dietro le bellezze della natura, comprende gradualmente la parigina, si cela una regione povera e sofferente. Ne è prova la capanna di Barberinne e *Galope-chopine* (soldato sciavano), in cui il personaggio s'imbatte lungo il percorso: alla visione idillica della capanna, osservata da lontano – processo alimentato dalla fervida fantasia di Marie – segue il duro impatto col reale.<sup>128</sup> Avvicinandosi all'abitazione, la donna è infatti colpita dal tetto precario (coperto da sole ginestre, e per metà da tavole di legno), dal cortile fangoso, dalle finestre grossolane, dall'insalubrità dell'aria...

In cerca di un posto per la notte, decide di entrare:

Quand mademoiselle de Verneuil fit tourner la porte sur ses gonds criards, elle sentit d'effroyables vapeurs alcalines sorties par bouffées de cette chaumière, et vit que les quadrupèdes avaient ruiné à coups de pieds le mur intérieur qui les séparait de la chambre. Ainsi l'intérieur de la ferme [...] n'en démentait pas l'extérieur. *Mademoiselle de Verneuil se demandait s'il était possible que des êtres humains vécussent dans cette fange organisée*, quand un petit gars en haillons et qui paraissait avoir huit ou neuf ans, lui présenta tout à coup sa figure fraîche, blanche et rose, des joues bouffies, des yeux vifs, des dents d'ivoire et une chevelure blonde qui tombait par écheveaux sur ses épaules demi-nues; ses membres étaient vigoureux, et son attitude avait cette grâce d'étonnement, cette naïveté sauvage qui agrandit les yeux des enfants. Ce petit gars était sublime de beauté.<sup>129</sup>

Alla costernazione per l'indigenza dei contadini (in corsivo), si associa un moto di stupore per la comparsa di un fanciullino dai tratti angelici, osservato nuovamente dall' 'esterno' (come *Marche-à-terre*), ma con occhio benevolo e commosso. Il bambino fugge spaventato, e Marie è attirata da una statuetta di gesso della Vergine, su cui legge

---

<sup>128</sup> Si ripresenta il motivo duale nella descrizione del paesaggio: è cioè riproposto lo schema narrativo del panorama della Pèlerine.

<sup>129</sup> Ivi, p. 956. Il corsivo è mio.

incisi due versicoli («je suis la Mère de Dieu/protectrice de ce lieu»),<sup>130</sup> nei quali riconosce, impietosita, i segni di una religiosità genuina e ricompensatrice dei mali terreni: è la compassione della stagione campagnola, che Balzac intercetta – o anticipa – nel suo romanzo.

Ma è sulla strada per Saint-James, luogo di ritrovo della *chouannerie*, che Madame de Verneuil comprende davvero lo stato di abbandono, se non proprio la miseria, della popolazione locale:

Mademoiselle de Verneuil comprit alors la guerre des Chouans. En parcourant ces routes elle put mieux apprécier l'état de ces campagnes qui, vues d'un point élevé, lui avaient paru si ravissantes; mais dans lesquelles il faut s'enfoncer pour en concevoir et les dangers et les inextricables difficultés. Autour de chaque champ, et depuis un temps immémorial, les paysans ont élevé un mur en terre, haut de six pieds, de forme prismatique, sur le faite duquel croissent des châtaigniers, des chênes, ou des hêtres. Ce mur, ainsi planté, s'appelle une *haie* [...].<sup>131</sup>

Tale campagna dura e paludosa, luogo di sofferenza e di malattie, induce il personaggio alla pietà e alla sospensione del giudizio, e forse – per un attimo – all'assenso per la causa controrivoluzionaria. Ma i dubbi riaffiorano quando Marie, arrivata a Saint-James, si unisce a una truppa di Chouans, assistendo a una messa clandestina e tribale celebrata tra i boschi dall'abbé Gudin, che si serve della propaganda cattolica e monarchica per fomentare gli animi dei soldati:

Au centre de cette salle qui semblait avoir eu le déluge pour architecte, s'élevaient trois énormes pierres druidiques, vaste autel sur lequel était fixée une ancienne bannière d'église. Une centaine d'hommes agenouillés, et la tête nue, priaient avec ferveur dans cette enceinte où un prêtre, assisté de deux autres ecclésiastiques, disait la messe. La pauvreté des vêtements sacerdotaux, la faible voix du prêtre qui retentissait comme un murmure dans l'espace, ces hommes pleins de conviction, unis par un même sentiment et prosternés devant un autel sans pompe, la nudité de la croix, l'agreste énergie du temple, l'heure, le lieu, tout donnait à cette scène le caractère de naïveté qui distingua les

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 957.

<sup>131</sup> CH, p. 972.



premières époques du christianisme. Mademoiselle de Verneuil resta frappée d'admiration. Cette messe dite au fond des bois, ce culte renvoyé par la persécution vers sa source, la poésie des anciens temps hardiment jetée au milieu d'une nature capricieuse et bizarre, ces Chouans armés et désarmés, cruels et priant, à la fois hommes et enfants, tout cela ne ressemblait à rien de ce qu'elle avait encore vu ou imaginé.<sup>132</sup>

Malgrado sia qui verbalizzata l' «admiration» di Madame de Verneuil per un culto estraneo e perduto, incarnazione della poesia dei tempi antichi, a predominare è il biasimo per l'arretratezza, la barbarie dei costumi e la superstizione di «ces Chouans armés et désarmés, cruels et priant», che rifiutano con la forza ogni forma di progresso e civilizzazione.<sup>133</sup>

3. Da uno sguardo complessivo a *Les Chouans*, si nota una correlazione stretta tra la posizione dei personaggi nella scala sociale e la possibilità di riprodurre estensivamente i loro pensieri: se infatti a borghesi e aristocratici – Hulot, Marie de Verneuil, l'abbé Gudin ecc.<sup>134</sup> – Balzac concede alcune modalità della rappresentazione soggettiva, affidandosi a più riprese al loro punto di vista, ai soldati sciuciani e ai contadini tale privilegio è *negato*: essi sono osservati essenzialmente

---

<sup>132</sup> CH, p. 976.

<sup>133</sup> Nonostante le sensibili differenze tra le singole redazioni del testo, sembra tuttavia rimanere inalterata una sostanziale preferenza del narratore per le posizioni del fronte repubblicano, un tratto sorprendente per il legittimista Balzac. Ma ciò è solo apparentemente una contraddizione: come ha scritto Barbéris, nell'opera si riscontra infatti «l'impossibilité de s'engager totalement dans l'un des deux camps en présence» (P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, cit., p. 787). In altri termini, Balzac preferisce provvisoriamente i soldati della Repubblica, che combattono al servizio della Rivoluzione, ma che non sono dei ribelli, agli Sciuciani, che, pur servendo la corona e la Resistenza, sono dei contadini in rivolta, e per giunta in combutta con una nobiltà dissoluta e corrotta: «une des pires configurations qui puissent se concevoir» per lo scrittore (cfr., M. Andréoli, *Lectures et Mythes*, cit., p. 321).

<sup>134</sup> Gli *chouans* escono dall'assemblea rinnovati nel loro ardore guerriero, e il narratore dà espressione ai pensieri del prete: «N'avait-il pas absous d'avance les excès, et délié les seuls liens qui retinssent ces hommes grossiers dans l'observation des préceptes religieux et sociaux. Il avait substitué le sacerdoce aux intérêts politiques; mais, dans ces temps de révolution, chacun faisait, au profit de son parti, une arme de ce qu'il possédait, et la croix pacifique de Jésus devenait un instrument de guerre aussi bien que le soc nourricier des charrues (ivi, pp. 979-980. Il corsivo è mio). L'alternanza della psiconarrazione e dell'indiretto libero esprime il tormento – e i dubbi morali – dell'ex gesuita. Sui cambiamenti formali, stilistici e ideologici di questo passo nelle varie redazioni Cfr. V. Carofiglio, *Balzac e la dialettica del romanzo*, cit., pp. 64-67.

dall'esterno, per mezzo di un narratore autoriale; o dall'ottica dei soggetti altolocati, a riprova di un discrimine sociologico netto.

L'unica eccezione è la campagnola Francine, una donna del popolo che non appartiene né allo schieramento controrivoluzionario né ai repubblicani, e che condivide molte delle superstizioni della sua provincia natale, la Bretagna: un ideale punto mediano tra le due parti in lotta.

La singolarità di questo personaggio è rimarcata sin dall'ingresso in scena:

*La jeune campagnarde frémit. Elle seule connaissait le caractère bouillant et impétueux de sa maîtresse. Elle seule était initiée aux mystères de cette âme riche d'exaltation, aux sentiments de cette créature qui, jusque-là, avait vu passer la vie comme une ombre insaisissable, en voulant toujours la saisir. Après avoir semé à pleines mains sans rien récolter, cette femme était restée vierge, mais irritée par une multitude de désirs trompés. Lassée d'une lutte sans adversaire, elle arrivait alors dans son désespoir à préférer le bien au mal quand il s'offrait comme une jouissance, le mal au bien quand il présentait quelque poésie, la misère à la médiocrité [...]. Semblable à un ange terrestre, Francine veillait sur cet être en qui elle adorait la perfection, croyant accomplir un céleste message si elle le conservait au chœur des séraphins d'où il semblait banni en expiation d'un péché d'orgueil.*<sup>135</sup>

Non è un passo figuralizzato: in questa psiconarrazione (in corsivo) la "distanza" tra narratore e personaggio è massima; inoltre, dopo il breve resoconto indiretto, il macchinista si appropria della *mediacy*. In altre parole, non è riprodotto drammaticamente il pensiero di Francine, perché è il narratore che accede ai contenuti della coscienza del personaggio, riportandoli poi al lettore, come si evince dalle similitudini («Semblable à un ange terrestre») e il linguaggio autoriale («croyant accomplir un céleste message»). E tuttavia, a Francine è riservata una funzione narrativa peculiare: la possibilità di accedere ai segreti dell'anima della sua padrona, che agli occhi altrui risulta ambigua e impenetrabile. Non per nulla le due donne sono legate da un rapporto particolare («nous vivons quasiment comme deux sœurs»):<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 829. Il corsivo è mio.

<sup>136</sup> Ivi, p. 876.

Madame de Verneuil mangia in compagnia della sua serva, discutendo amabilmente di qualsiasi argomento; l'ammira per la sua virtù e per il sentimento religioso autentico; la reputa sua amica e confidente, prendendosi cura di lei come un genitore compassionevole («cette belle et noble demoiselle est ma bienfaitrice»),<sup>137</sup> provvedendo altresì al suo benessere economico:

Cette belle demoiselle [Marie de Verneuil] qui, je puis te le dire, a été jadis nourrie chez nous, a eu soin de moi. J'ai maintenant deux cents livres de bonnes rentes. Enfin mademoiselle m'a acheté pour cinq-cents écus la grande maison à mon oncle Thomas, et j'ai deux mille livres d'économies.<sup>138</sup>

Doppio angelico della sua benefattrice, che la eleva dal suo umile stato, Francine è oltretutto capace di amare; e come Marie prova dei sentimenti per un uomo pericoloso, di cui teme – ma essendone al contempo attratta – la natura fiera e selvaggia:

Pour la première fois la pauvre fille apercevait de la férocité dans les regards de Marche-à-terre. La lueur de la lune semblait être la seule qui convînt à cette figure. Ce sauvage Breton tenant son bonnet d'une main, sa lourde carabine de l'autre, ramassé comme un gnome et enveloppé par cette blanche lumière dont les flots donnent aux formes de si bizarres aspects, appartenait ainsi plutôt à la féerie qu'à la vérité.<sup>139</sup>

[...]

Cette grimace le rendit sans doute plus hideux à madame du Gua, mais l'éclair de ses yeux devint presque doux pour Francine, qui, devinant par ce regard qu'elle pourrait faire plier l'énergie de ce sauvage sous sa volonté de femme, espéra régner encore, après Dieu, sur ce cœur grossier.<sup>140</sup>

In tale passo, la sensazione di autorialità non svanisce: i passati remoti – singolativi e oggettivi, nonché i giudizi e l'uso dei deittici («Ce sauvage») – confermano la presenza del *teller-character*; ma nel complesso è restituito il mondo interiore della campagnola: solo dalla prospettiva di Francine gli occhi del selvaggio *Marche-à-terre*

---

<sup>137</sup> *Ibidem*

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 857.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 875. Il corsivo è mio.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 876. Il corsivo è mio.

possono sembrare dolci e amorevoli; ed è del suo sentimento – che collima con una missione civilizzatrice («devinant par ce regard qu'elle pourrait [...] sous sa volonté de femme») – che si fa interprete il narratore.

In certi momenti la *sintonia* tra narratore e personaggio è più evidente:

Occupée à contempler, sur la surface des eaux, les lignes noires qu'y projetaient les têtes de quelques vieux saules, Francine observait assez insouciamment l'uniformité de courbure qu'une brise légère imprimait à leurs branchages. Tout à coup elle crut apercevoir une de leurs figures remuant sur le miroir des eaux par quelques-uns de ces mouvements irréguliers et spontanés qui trahissent la vie.<sup>141</sup>

Di notte, dopo essere fuggita dal castello di Vivetière, Francine osserva il riflesso dei salici – e lo stormire delle fronde – sulle acque del lago: affiorano gli imperfetti, che propiziano il coinvolgimento emotivo il lettore. Un movimento sospetto sulla superficie del lago: il confine tra percezione e fantasmagoria diventa sottile, e la fanciulla crede a un abbaglio della luce lunare; ma d'un tratto, sull'altra sponda della riva, appare un gruppo di figure sospette, guidate da un'ombra, che avanza in primo piano. Così, nella totale oscurità, Francine riconosce a prima vista, col sicuro intuito del cuore, le sembianze di *Marche-à-Terre*:

mais bientôt une seconde tête se montra; puis d'autres apparurent encore dans le lointain. Les petits arbustes de la berge se courbèrent et se relevèrent avec violence. Francine vit alors cette longue haie insensiblement agitée comme un de ces grands serpents indiens aux formes fabuleuses. Puis, çà et là, dans les genêts et les hautes épines, plusieurs points lumineux brillèrent et se déplacèrent. En redoublant d'attention, l'amante de Marche-à-terre crut reconnaître la première des figures noires qui allaient au sein de ce mouvant rivage. Quelque indistinctes que fussent les formes de cet homme, le battement de son cœur lui persuada qu'elle voyait en lui Marche-à-terre.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 898.

<sup>142</sup> Ivi, p. 900.

Pur con l'assistenza del narratore, che restringe il suo campo visuale ma che non rinuncia alle sua funzione mediatrice, si dà agio a Francine di mostrare il suo mondo interiore; e ai suoi pensieri è conferita una tonalità elegiaca, come un sentire *poetico*: Balzac ha selezionato due soggetti di umile rango per «chanter l'amour» nella sua versione più pura e idealizzata.<sup>143</sup>

## 2.2 'Le Médecin de campagne' e 'Le Curé de village'

Ne *Le Médecin de campagne* la strategia rappresentativa del Quarto Stato non presenta particolari variazioni rispetto a *Les Chouans*: si registra un'analoga dialettica tra narratore autoriale e personaggi borghesi, cui è sovente demandato il filtro degli eventi; e i contadini sono osservati costantemente dall'esterno. È però differente l'impostazione dell'opera: più spiccatamente didattica, e con una significativa estensione delle parti dialogiche. Il romanzo può essere infatti considerato un'esposizione ragionata, ad opera dei protagonisti, dei problemi relativi all'amministrazione e alla morale; ma non sono trascurabili le sezioni descrittive, per cui si è potuto parlare a ragione di realismo etnografico.<sup>144</sup>

Il *plot* è semplice: Genestas, ex capitato dell'esercito, giunge in Savoia, per affidare un giovane ragazzo malato alle cure sapienti del dottor Benassis: un benefattore della popolazione locale, che ha ridato vita e prosperità a un villaggio, risolvendolo dalla miseria grazie a un vasto programma di ingegneria sociale e organizzazione economica, e sviluppandovi arti e mestieri che si integrano a vicenda, in una comunità felice e virtuosa. Il narratore orienta l'itinerario del visitatore dalla pianura (geograficamente denotata come quella di Greboble) fino al villaggio di montagna (che ha come quadro naturale la Grande Chartreuse). Dall'apparizione di Genestas, e per tutta la prima sezione, che si conclude con la spiegazione delle finalità del viaggio, il

---

<sup>143</sup> In effetti, anche *Marche-à-Terre* si distingue in qualche misura dagli altri sciuciani per la purezza dei suoi sentimenti, che nondimeno non gli sottraggono una ferocia a tratti inaudita. Nell'epilogo del romanzo, dopo la guerra, egli diventa un mercante di bestiame.

<sup>144</sup> Cfr. E. Le Roy Ladurie, *Préface*, in *Le Médecin de campagne*, Paris, Folio, 1974, pp. 264-266 e V. Carofiglio, *Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 163.

*primum movens* della narrazione è la storia e la morfologia del paese, e i costumi dei suoi abitanti della comunità rurale, osservati *in itinere* dai protagonisti in una serie di tappe simboliche.

Degno di nota – e celebre – è l’incontro di Genestas con un personaggio giunto oltre la soglia dell’abbrutimento; un uomo affetto da cretinismo, morbo endemico della zona fino all’avvento di Benassis, che ha obbligato con la forza gli abitanti a emigrare verso un luogo più sano:

Malgré les innombrables spectacles de sa vie militaire, le vieux cavalier ressentit un mouvement de surprise accompagné d’horreur en apercevant une face humaine où la pensée ne devait jamais avoir brillé, face livide où la souffrance apparaissait naïve et silencieuse, comme sur le visage d’un enfant qui ne sait pas encore parler et qui ne peut plus crier, enfin la face tout animale d’un vieux crétin mourant. Le crétin était la seule variété de l’espèce humaine que le chef d’escadron n’eût pas encore vue. À l’aspect d’un front dont la peau formait un gros pli rond, de deux yeux semblables à ceux d’un poisson cuit, d’une tête couverte de petits cheveux rabougris auxquels la nourriture manquait, tête toute déprimée et dénuée d’organes sensitifs, qui n’eût pas éprouvé, comme Genestas, un sentiment de dégoût involontaire pour une créature qui n’avait ni les grâces de l’animal ni les privilèges de l’homme, qui n’avait jamais eu ni raison ni instinct, et n’avait jamais entendu ni parlé aucune espèce de langage.<sup>145</sup>

Superfluo insistere sul lessico fisiognomico e sul carattere classista della rappresentazione; ma è notevole che questo malato sia «assai peggiore della bestia»: «una sorta di *automaton*»:<sup>146</sup> entità incapace di provare emozioni e di strutturare pensieri, figura del degrado della popolazione originaria di Grenoble, di cui tuttavia Benassis si prende pietosamente cura.

Più tenue – e complessivamente votata all’idillio – è la descrizione di due vecchi contadini della comunità montana:

---

<sup>145</sup> H. de Balzac, *Le Médecin de campagne* in *La Comédie humaine*, a cura di M. Bouteron, vol. 8, *Études des mœurs. Scènes de la vie de campagne*, cit., p. 333. D’ora in poi, questo volume sarà citato con la sigla SC.

<sup>146</sup> F. de Cristofaro, *Gli ossi di Cuvier*, cit. p. 84.

Genestas aperçut alors un pauvre vieillard qui cheminait de compagnie avec une vieille femme. L'homme paraissait souffrir de quelque sciatique, et marchait péniblement, les pieds dans de mauvais sabots. [...] Ses jambes semblaient déjetées. Son dos, voûté par les habitudes du travail, le forçait à marcher tout ployé; aussi, pour conserver son équilibre, s'appuyait-il sur un long bâton. [...] C'était une sorte de ruine humaine à laquelle ne manquait aucun des caractères qui rendent les ruines si touchantes. Sa femme, un peu plus droite qu'il ne l'était, mais également couverte de haillons, coiffée d'un bonnet grossier, portait sur son dos un vase de grès rondet aplati, tenu par une courroie passée dans le sanses. Ils levèrent la tête en entendant le pas des chevaux, reconnurent Benassis et s'arrêtèrent [...].<sup>147</sup>

Le fatiche e il lavoro sovrumano di una vita, impresso nei corpi dei due personaggi, ingenerano un moto di repulsione in Genestas («C'était une sorte de ruine humaine»); subito dopo, il generale nota però la semplicità e la freschezza dei loro volti, e subentra l'ammirazione per questo esempio di vita semplice e laboriosa, così distante dalla corruzione cittadina:

Tous deux ils avaient travaillé sans cesse, et sans cesse souffert ensemble, ayant beaucoup de maux et peu de joies à partager; ils paraissaient s'être accoutumés à leur mauvaise fortune comme le prisonnier s'habitue à sa geôle; en eux tout était simple. Leurs visages ne manquaient pas d'une sorte de gaie franchise. *En les examinant bien, leur vie monotone, le lot de tant de pauvres êtres, semblait presque enviable.*<sup>148</sup>

Balzac, ormai è chiaro, fa degli umili una categoria da illuminare e da tenere sotto tutela dalla Monarchia, la Chiesa cattolica e le classi dominanti *tout court*, cui è idealmente assegnata la funzione maieutica e la missione civile.

Interprete romanzesco privilegiato di questa concezione, oltre il dottor Benassis, è Veronique Graslin, protagonista de *Le Curé de village*:

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 393.

<sup>148</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.

Elle fut amenée par la douce et noble figure de l'auteur vers le culte de l'Idéal [...]! Elle rêva d'avoir pour amant un jeune homme semblable à Paul. Sa pensée caressa de voluptueux tableaux dans une île embaumée. Elle nomma par enfantillage, une île de la Vienne, sise au-dessous de Limoges, presque en face le faubourg Saint-Martial, l'Île-de-France. Sa pensée y habita le monde fantastique que se construisent toutes les jeunes filles [...]. Elle passa de plus longues heures à sa croisée, en regardant passer les artisans, les seuls hommes auxquels, d'après la modeste condition de ses parents, il lui était permis de songer. Habitée sans doute à l'idée d'épouser un homme du peuple, elle trouvait en elle-même des instincts qui repoussaient toute grossièreté. Dans cette situation, elle dut se plaire à composer quelques-uns de ces romans que toutes les jeunes filles se font pour elles seules. Elle *embrassa peut-être avec l'ardeur naturelle à une imagination élégante et vierge, la belle idée d'ennoblir un de ces hommes, de l'élever à la hauteur où la mettaient ses rêves.*<sup>149</sup>

In questa fantasticheria, alimentata dalla lettura di *Paul et Virginie*, la fanciulla sogna di sposare un popolano, ma non prima di averlo elevato e dirozzato. Ma il destino ha per lei altri piani: vittima di una volontà sociale complessa e organizzata (e di una famiglia repressiva), Veronique è costretta a sposare un banchiere facoltoso che non ama. Infelice e insoddisfatta, ha una relazione con l'affascinante contadino Jean-François, che subisce un trattamento diegetico analogo a quello dei suoi simili:

Jean-François, alors âgé de vingt-cinq ans, était petit, mais bien fait. Ses cheveux crépus et durs, plantés assez bas, annonçaient une grande énergie. Ses yeux, d'un jaune clair et lumineux, se trouvaient trop rapprochés vers la naissance du nez, défaut qui lui donnait une ressemblance avec les oiseaux de proie. Il avait le visage rond et d'un coloris brun qui distingue les habitants du centre de la France. Un trait de sa physionomie confirmait une assertion de Lavater sur les gens destinés au meurtre, il avait les dents de devant croisées. Néanmoins sa figure présentait les caractères de la probité, d'une douce naïveté de mœurs; aussi n'avait-il point semblé extraordinaire qu'une femme eût pu l'aimer avec passion. Sa bouche fraîche, ornée de dents d'une blancheur éclatante, était gracieuse. Le rouge des lèvres se faisait remarquer par cette teinte de minium qui annonce une férocité contenue, et qui trouve chez beaucoup d'êtres un champ libre dans les ardeurs du plaisir. Son maintien n'accusait aucune des mauvaises habitudes des ouvriers.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Id., *Le Curé de village*, in SC, p. 549. Il corsivo è mio.

<sup>150</sup> Ivi, p. 628.



La descrizione non si fossilizza all'interno di una struttura figurale univoca: la deformazione espressionistica (i canini bianchi) si associa ad attributi nobilitanti: la bocca fresca, graziosa, una vera delizia per donne appassionate; ma Jean-François è descritto immancabilmente dall'esterno. Né stupisce la menzione esplicita di Lavater, a riprova di un processo ermeneutico in atto: è il narratore autoriale a scorgere, tra le pieghe del volto del personaggio, i segni di un'ambivalenza inquietante.<sup>151</sup>

Un'icastica prefigurazione. Ancorché capace d'amare, il contadino si rende infatti protagonista di un crimine scellerato: l'uccisione del marito di Veronique, che imprime una svolta all'intreccio. È per espiare la sua colpa che la donna investe la sua fortuna, attuando una serie di opere d'irrigazione per fertilizzare le terre aride del paese; è per il suo pentimento che si trasforma in riformatrice sociale e benefattrice degli oppressi.

### 2.3 'Les Paysans'

1. Nel prologo de *La Fille aux yeux d'or* – novella apparsa nel 1835, terza parte dell'*Histoire des Treize*, che raggruppa anche *Ferragus* e *La Duchesse de Langeais* – Balzac dedica pagine importanti alla distribuzione interna della popolazione parigina. Una folgorante *ouverture* in cui tutti gli attori che compongono l'organismo sociale sono animati da un'unica mira: la ricerca dell'«or e le plaisir»,<sup>152</sup> nonché divisi, secondo il modello della dantesca «città dolente»,<sup>153</sup> in sei categorie distinte:

---

<sup>151</sup> Un'altra descrizione ambivalente – ma condotta dalla prospettiva di un personaggio – si rinviene in occasione dell'apparizione di Farrabesche, un ex detenuto tornato sulla retta via grazie all'intervento del curato Bonnet: «Madame Graslin, à qui ce nom ne disait rien, regarda cet homme et observa dans sa figure, *excessivement douce*, des signes de *férocité cachée*: les dents mal rangées imprimaient à la bouche, dont les lèvres étaient d'un rouge de sang, un tour plein d'ironie et de mauvaise audace; les pommettes brunes et saillantes offraient je ne sais quoi d'animal. Cet homme avait la taille moyenne, les épaules fortes, le cou rentré, très court, gros, les mains larges et velues des gens violents et capables d'abuser de ces avantages d'une nature bestiale» (ivi, p. 103. Il corsivo è mio).

<sup>152</sup> H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in *Histoire des treize. Ferragus, La duchesse de Langeais, La fille aux yeux d'Or*, Paris, Garnier, 2014, p. 371.

<sup>153</sup> «Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer» (*ibidem*); un inferno «qui peut-être un jour aura son DANTE» (ivi, p. 380).

«l'ouvrier, le prolétaire»; i bottegai; la piccola borghesia dedita al commercio; gli uomini d'affari, «avoués, médecins, notaires, avocats, banquiers, gros commerçants, spéculateurs, magistrats»; gli artisti e infine «la gent aristocratique» e «la haute propriété». Sfere autonome della vita parigina, o cerchi «de l'enfer social», che si integrano in una metafora d'insieme, come scrive Henri Mitterand: «celle de l'immeuble, étageant les unes au dessus des autres les familles des locataires».<sup>154</sup>

Si tratta di una rappresentazione gerarchica, che tiene conto delle differenze sociali di ciascun livello: di fatto, ognuna delle classi si trasforma nella successiva, nell'ordine genealogico come nell'ordine locativo, «en s'élevant d'un degré dans la richesse et la considération».<sup>155</sup> E tuttavia, benché non sia escluso il movimento interno dei personaggi tra i singoli piani, che anzi è necessario per la stabilità del sistema, Balzac dispone le categorie «sur une échelle paradigmatique, classificatoire, suivant le modèle zoomorphique qui inspire l'Avant-propos à *La Comédie humaine*»,<sup>156</sup> e non in una visione dialettica dei rapporti sociali; a governare il movimento dei personaggi verso la sommità della struttura – dove è maggiore l'ambizione e la bramosia – sono le leggi imperscrutabili del fato.<sup>157</sup>

Il livello più basso del metaforico edificio è occupato dal proletariato, descritto dallo sguardo onnisciente del narratore – con una scrittura che non rifugge stilizzazioni estetizzanti – come una massa brulicante e amorfa:

Alors ces quadrumanes se sont mis à veiller, pâtir, travailler, jurer, jeûner, marcher; tous se sont excédés pour gagner cet or qui les fascine. Puis, insoucians de l'avenir, avides de jouissances, comptant sur leurs bras comme le peintre sur sa palette, ils jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville; ceinture de la plus impudique des Vénus, incessamment pliée et dépliée, où se perd comme au jeu la fortune périodique de ce peuple, aussi féroce au plaisir qu'il est tranquille au travail. Pendant cinq jours donc, aucun repos pour cette partie agissante de Paris! Elle se livre à des mouvements qui la font se gauchir, se grossir,

---

<sup>154</sup> H. Mitterand, *Le Prologue de 'La fille aux yeux d'Or'*, in *Le Discours du roman*, Paris, Puf, 1980, p. 36.

<sup>155</sup> Ivi, p. 40.

<sup>156</sup> *Ibidem*

<sup>157</sup> Più che la volontà e l'iniziativa individuale dei personaggi, è infatti l'«hasard» che rende «un ouvrier économe» e «le gratifie d'une pensée» (H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, cit., p. 374).

maigrir, pâlir, jaillir en mille jets de volonté créatrice. Puis son plaisir, son repos est une lassante débauche, brune de peau, noire de tapes, blême d'ivresse, ou jaune d'indigestion qui ne dure que deux jours, mais qui vole le pain de l'avenir, la soupe de la semaine, les robes de la femme, les langes de l'enfant tous en haillons. Ces hommes, nés sans doute pour être beaux [...]. Vulcain, avec sa laideur et sa force, n'est-il pas l'emblème de cette laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, patiente à ses heures, terrible un jour par siècle, inflammable comme la poudre, et préparée à l'incendie révolutionnaire par l'eau-de-vie, enfin assez spirituelle pour prendre feu sur un mot captieux qui signifie toujours pour elle: or et plaisir! [...].<sup>158</sup>

Una potenza misteriosa sottomessa al giogo dei capitalisti, una «laide et forte nation» preparata «à l'incendie révolutionnaire par l'eau-de-vie»; la classe pericolosa per eccellenza, non per caso sottoposta a una deformazione degradante e 'scimmiesca' («Alors ces quadrumanes se sont mis à veiller, pâtir, jurer [...]»), che è tuttavia frenata dalla sua stessa dissolutezza, che le impedisce – «heureusement» – di tener fede ai suoi propositi eversivi:

Sans les cabarets, le gouvernement ne serait-il pas renversé tous les mardis? Heureusement, le mardi, ce peuple est engourdi, cuve son plaisir, n'a plus le sou, et retourne au travail, au pain sec, stimulé par un besoin de procréation matérielle qui, pour lui, devient une habitude.<sup>159</sup>

Da un lato, prendere atto dell'emersione del proletariato è inevitabile, in quanto la produzione dei beni materiali si fonda sul suo lavoro; d'altra parte, esso è relegato inesorabilmente ai margini della città – e della cultura – dal narratore: la sua «frénésie de débauche»<sup>160</sup> del lunedì e la libertà lasciata a certi suoi esponenti d'insinuarsi nella piccola borghesia sono dei dispositivi di prevenzione atti ad incanalarne la violenza, esorcizzandone così il potenziale rivoluzionario: ogni ipotesi di conflitto tra le classi è esclusa *a priori*, e l'ordine della società è destinato a rimanere invariato.

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 373.

<sup>159</sup> Ivi, p. 374.

<sup>160</sup> H. Mitterand, *Le Prologue de 'La Fille aux Yeux d'Or'*, cit., p. 46.

2. Il sentimento di sicurezza sulla tenuta del sistema sociale che permea il prologo de *La Fille aux yeux d'or* era progressivamente venuto meno nel giro di pochi anni: come ha evidenziato Jean-Hervé Donnard, «l'horizon politique» era infatti sensibilmente mutato, giacché i borghesi avevano iniziato a intravedere «les premiers grondements d'un orage» che poteva minacciare le loro ricchezze.<sup>161</sup> Un evento spartiacque fu lo sciopero degli operai, verificatosi alla fine dell'agosto del 1840, a cui la popolazione parigina aveva assistito con sgomento, e che aveva indotto Balzac a riflettere compiutamente sulla questione: «l'émeute des ouvriers», scrive in *Sur les ouvriers* (articolo comparso sulla «Revue parisienne» nel settembre del 1840), «n'est pas un fait isolé, c'est une maladie»;<sup>162</sup> grossi nubi nere si addensano all'orizzonte della Storia:

Le jour où les deux cent cinquante mille ouvriers qui campent dans Paris, et qui vont arriver au chiffre de trois cent mille [...] seront sans ouvrage, vous n'aurez aucune force morale pour repousser leur agression. [...] Les ouvriers sont l'avant-garde des barbares.<sup>163</sup>

Un'inquietante profezia, che trovò presto compimento, sebbene con soggetti diversi da quelli previsti dall'autore: appena un anno dopo, nel settembre del 1841, il proletariato agricolo manifestò a sua volta il suo sentimento ribellistico. Opponendosi al censimento decretato dal ministro delle finanze, numerosi contadini fecero irruzione nei sobborghi di Clermont, «saccageant une église, lapidant des hôtels particuliers, incendiant les barrières de l'octroi»,<sup>164</sup> e atterrendo l'opinione pubblica.

Un'«avant-garde des barbares», una rivoluzione antiborghese: è forse a quest'episodio – oltre all'assassinio del pamphlettista Paul-Louis Courier, su cui ha insistito Thierry Bodin, e alle suggestioni letterarie coeve (tra cui l'opera di Théodore

---

<sup>161</sup> J.-H. Donnard, *Introduction*, in *Les Paysans*, Paris, Garnier, 2014, p. XXVII.

<sup>162</sup> H. de Balzac, *Sur les ouvriers*, in «Revue parisienne», 25 settembre 1840, p. 370.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 380.

<sup>164</sup> J.-H. Donnard, *Introduction*, cit., p. XXIX.

Leclercq, comparsa nel 1823, e intitolata appunto *Les Paysans*) – <sup>165</sup> che Balzac si ispirò per la composizione del suo romanzo: non più passivo e obbediente, il proletariato è definito, nella dedica a Gauvalut, l'«élément insocial créé par la révolution»,<sup>166</sup> che è destinato ad assorbire «la bourgeoisie comme la bourgeoisie a dévoré la noblesse»;<sup>167</sup> ed è instaurando un implicito dialogo coi precedenti romanzi campestri – specialmente *Les Chouans*, la cui primitiva Bretagna ha più di qualche affinità con la Borgogna de *Les Paysans*,<sup>168</sup> che l'autore diede vita ai barbarici contadini (anch'essi in rivolta, come gli Sciuani) che popolano le pagine della finzione. Personaggi che non paiono discostarsi di molto – per la dissolutezza e la piaga dell'alcolismo che li consuma – dagli operai del prologo de *La Fille aux yeux d'or*; ma a differenza di questo remoto tentativo di caratterizzazione – e in diretta continuità con gli altri episodi di *Scènes de la vie de campagne* – la visione di Balzac non si limita alla dimensione collettiva, alle masse indifferenziate, bensì si focalizza sulle figure individuali, cui è concesso un peculiare rilievo.

Ciò si rileva nell'esordio del secondo capitolo, *Une bucolique oubliée par Virgilie*. Successivamente alla «formidable lettre» del giornalista Blondet a Monsier Nathan, che costituisce l'incipit del romanzo, in cui il parigino descrive estasiato i parchi e i villaggi di Ronquerolles e di Soulanges, la valle delle Aigues e soprattutto il seducente castello di proprietà del generale Montcornet in cui egli soggiorna come ospite (espressione raffinata d'una civiltà che gioisce della bellezza delicata dell'illusione, miraggio nel deserto della vita reale e utopia d'un ideale terrestre), il narratore autoriale si appropria della *mediacy*, sostituendo il narratore omodiegetico, e offrendone quasi

---

<sup>165</sup> Cfr. T. Bodin, *L'Arcadie n'est pas en Bourgogne*, in *Stendhal-Balzac: réalisme et cinéma*, Actes du onzième Congrès international stendhalien, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble et Paris, 1978, pp. 67-80. Il critico mette in luce diversi parallelismi tra questo episodio di cronaca – molto noto al tempo – e la rivolta dei contadini, nel romanzo, contro il generale Montcornet, che culmina appunto con l'omicidio della sua guardia Michaud.

<sup>166</sup> LP, p. 4.

<sup>167</sup> *Ibidem*

<sup>168</sup> La scelta della Borgogna (regione «ignorante» e «sauvage»), nota Andréoli, «tient à ce qu'elle répond aux critères requis: la vie y est aisée, les paysans y sont indociles, car la proximité de Paris, de la ville, de la vie moderne, les incite à la révolte sans les urbaniser; le romancier a pu, par maints intermédiaires, recueillir les renseignements indispensables pour produire l'effet de réel» (M. Andréoli, *Lectures et mythes*, cit., pp. 306-07).

un controcanto, un'implicita parodia; e i primi entusiasmi del turista svaniscono presto, lasciando spazio alla noia di chi alla monotonia e ai silenzi della campagna non è avvezzo: «Quand un Parisien tombe à la campagne, il s'y trouve sevré de toutes ses habitudes, et sent bientôt le poids des heures [...]»;<sup>169</sup> «La plus magnifique terre, les plus beaux châteaux deviennent donc assez promptement insipides pour ceux qui n'en possèdent que la vue».<sup>170</sup> Dopo la lunga descrizione del parco delle Aigues – e dei fiumi, i boschi, le vallate e de La-Ville-Aux Fayes – il narratore asseconda progressivamente la prospettiva del personaggio, seguendolo nella sua passeggiata mattutina.

L'attenzione dello scrittore è sollecitata dall'apparizione di una figura sospetta e curiosamente abbigliata (immagine antitetica al castello delle Aigues), che sembra provenire da un altro mondo:

Il reconnu dans cet humble personnage un de ces vieillards affectionnés par le crayon de Charlet, qui tenait aux troupiers de cet Homère des soldats, par la solidité d'une charpente habile à porter le malheur, et à ses immortels balayeurs, par une figure rougie, violacée, rugueuse, inhabile à la résignation [...] À la manière dont les joues rentraient en continuant la bouche, on devinait que le vieillard édenté s'adressait plus souvent au tonneau qu'à la huche. Sa barbe blanche, clairsemée, donnait quelque chose de menaçant à son profil par la roideur des poils coupés court. Ses yeux, trop petits pour son énorme visage, inclinés comme ceux du cochon, exprimaient à la fois la ruse et la paresse; mais en ce moment ils jetaient comme une lueur, tant le regard jaillissait droit sur la rivière. [...]. Tout citadin aurait frémi de lui voir aux pieds des sabots cassés, sans même un peu de paille pour en adoucir les crevasses.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> H. de Balzac, *Les Paysans*, in SC, p. 28.

<sup>170</sup> Ivi, p. 29.

<sup>171</sup> Ivi, pp. 33-34. Andréoli ha sottolineato le evidenti analogie tra lo schema narrativo del primo capitolo de *Les Paysans* e l'incipit de *Les Chouans*: «Blondet contemple le paysage magnifique et serein, mais ombré de fantastique, qu'offre la vallée des Aigues, avec ses villages naïfs, respirant le bien-être: on saura plus tard ce que dérobe cette vision idyllique. Et comment ne pas relever le parallélisme de ce début de roman avec celui des *Chouans*, où la mythique Bretagne "réelle" vient détruire la Bretagne "rêvée" depuis le sommet de la Pèlerine» (M. Andréoli, *Lectures et mythes*, cit., p. 309).

Si ripresenta il consueto motivo dell'alterità (con le deformazioni espressionistiche col quale si declina: «Ses yeux, trop petits pour son énorme visage, inclinés comme ceux du cochon»), che induce Blondet a una riflessione istintiva, resa attraverso la psiconarrazione e il monologo citato:

En examinant ce Diogène campagnard, Blondet admit la possibilité du type de ces paysans qui se voient dans les vieilles tapisseries, les vieux tableaux, les vieilles sculptures, et qui lui paraissait jusqu'alors fantastique. Il ne condamna plus absolument l'école du laid en comprenant que, chez l'homme, le beau n'est qu'une flatteuse exception, une chimère à laquelle il s'efforce de croire. – *Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il?* se disait Blondet pris de curiosité. *Est-ce là mon semblable? Nous n'avons de commun que la forme, et encore!...*

[...]

*Voilà les Peaux-Rouges de Cooper, se dit-il, il n'y a pas besoin d'aller en Amérique pour observer des sauvages.*<sup>172</sup>

Il contadino Fourchon è assimilabile ai selvaggi di Cooper, senza apparente discontinuità con *Les Chouans*: il borghese non intravede nessuna profondità di pensiero in «ce Diogène campagnard» («*Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il?*»)<sup>173</sup>. Ma è un'analisi sommaria e superficiale: sottovalutando il suo interlocutore, Blondet cade nel suo tranello, con cui egli è solito gabbare degli ignari forestieri: cioè la vendita fraudolenta – per una cifra ingente – di una lontra immaginaria, che il vecchio finge infruttuosamente di pescare, con l'aiuto del nipote Mouche, tra le acque dell'Avonne. Una recita degna di un attore consumato, che è sintomo non solo della proverbiale furbizia contadina – subito rilevata da Blondet: «Ce bavardage de laquais permit à Blondet de se livrer à quelques réflexions

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 34. Il corsivo è mio.

<sup>173</sup> La «sauvagerie à l'état brut des *Chouans*» diventa, ne *Les paysans*, «la sauvagerie “civilisée”» (M. Andréoli, *Lectures et Mythes*, cit., p. 276; il corsivo è mio); e «les masses populaires qui menaçaient le pouvoir républicain en 1799 menacent de même le pouvoir de la bourgeoisie» (ivi, p. 332). Il titolo definitivo della prima edizione de *Les Chouans*, pubblicata per Urbain a Canel nel 1829, è infatti *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*: probabile omaggio a Fenimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, tradotto in francese, era apparso nel 1826), con la cui produzione Balzac si era imbattuto già nel 1820.

sur la profonde astuce des paysans» –<sup>174</sup> ma anche di una prontezza d'ingegno non comune tra i suoi simili. Sebbene Fourchon impegni infatti gran parte del suo tempo a vivere di espedienti – e ad annegare i suoi dispiaceri nell'alcool (è un vedovo inconsolabile) – egli si diletta a suonare il clarinetto in diverse fiere e matrimoni del villaggio; ma soprattutto è stato, in un tempo anteriore al presente della narrazione, fattore della tenuta di Ronquerolles, oltre che maestro di scuola a Blangy, prima di perdere il posto per cattiva condotta, ed essere declassato a postino e infine a fabbricante (possiede una corderia). Sicché è dotato di una rudimentale cultura (sa leggere e scrivere lettere anche elaborate), e occupa un posto di spicco – insieme al genero Tonsard, *parvenu* corrotto e senza scrupoli, nonché proprietario dell'osteria *Grand-I-Vert*, luogo di ritrovo degli operai e della *paysannerie* –<sup>175</sup> nella congiura ordita ai danni di Montcornet dalla rapace borghesia di provincia, capeggiata da

---

<sup>174</sup> SC, p. 41. In effetti proliferano nel romanzo i giudizi sferzanti della voce narrante sui personaggi del Quarto Stato: dalla pigrizia («Juge infaillible des nécessités en toutes choses, il connaît tous les degrés de force, et sait, en travaillant pour le bourgeois, donner le moins possible pour le plus possible») (ivi, p. 45) alla grossolanità («les paysans n'ont, en fait de mœurs domestiques, aucune délicatesse»), dall'immoralità («L'homme absolument probe et moral est, dans la classe des paysans, une exception») all'incapacità di articolare un pensiero per la miseria e l'eccesso di lavoro: «Par la nature de leurs fonctions sociales, les paysans vivent d'une vie purement matérielle, qui se rapproche de l'état sauvage [...]. Le travail, quand il écrase le corps, ôte à la pensée son action purifiante, surtout chez des gens ignorants» (ivi, p. 54); inoltre, diversamente dagli Sciuani, questi contadini sono empi e totalmente insensibili ai dettami della religione e dei suoi rappresentanti.

<sup>175</sup> Anche nel ritratto di Tonsard, emerge il massimo livore politico dell'autore nei confronti del ceto contadino: «Tonsard, âgé d'environ cinquante ans, homme fort et grand, plus gras que maigre, les cheveux crépus et noirs, le teint violemment coloré [...] l'œil orangé, les oreilles rabattues et largement ourlées, d'une constitution musculeuse, mais enveloppée d'une chair molle et trompeuse, le front écrasé, la lèvre inférieure pendante, cachait son vrai caractère sous une stupidité entremêlée [...]. Son nez, aplati du bout comme si le doigt de Dieu avait voulu le marquer, lui donnait une voix qui partait du palais, comme chez tous ceux que la maladie a défigurés en tronquant la communication des fosses nasales, où l'air passe alors péniblement (ivi, pp. 55-56). Il giovane Tonsard ha ottenuto un pezzo di terra grazie alla signorina Laguerre, il precedente proprietario delle Aigues, della cui presunta liberalità il narratore si prende maliziosamente beffa: «Un jour, en se promenant, Madame entendit Tonsard, *garçon bien découplé*, disant : "Il me suffirait pourtant d'un arpent de terre pour vivre, et pour vivre heureusement!". Cette bonne fille, *habituée à faire des heureux*, lui donna cet arpent de vignes en avant de la porte de Blangy, contre cent journées (délicatesse peu comprise!), en lui permettant de rester aux Aigues (ivi, p. 46. Il corsivo è mio). Una volta in possesso del suo campo, egli ha costruito da solo la sua bottega, sgraffignando al castello il materiale di scarto, per poi sposare opportunisticamente la figlia di Fourchon, in possesso di una ricca dote ma al contempo in rovina per le scelleratezze del padre, che aveva fatto deperire la fattoria.



Gaubertin e Rigou: rispettivamente l'ex intendente del castello delle Aigues, e il sindaco di Blangy, l'usuraio che angaria i contadini con i piccoli prestiti.<sup>176</sup>

Non si tratta di una fronda antiaristocratica *stricto sensu*, giacché il generale non ha sangue nobile nelle vene: figlio di un tappeziere parigino, ma reso celebre dalle sue gesta nella battaglia di Essling e insignito del titolo di conte da Napoleone, egli ha rilevato il castello delle Aigues – e le terre che lo circondano – da Madame Laguerre, un'ex artista dell'Opera di Parigi, del tutto inetta nell'amministrazione (e perciò raggirata dal suo stesso intendente), che aveva acquistato il bene col desiderio di trascorrere gli ultimi anni della sua vita in campagna; inettitudine che aveva dato adito ai depredamenti dei contadini, e all'arricchimento di numerosi personaggi della provincia, che avevano tratto vantaggio dal clima postrivoluzionario e dalle nuove riforme. Dopo il passaggio di proprietà, Montcornet, amministratore ben più vigile, inizia a porre un freno alle razzie dei *paysans*, e, intuendo la sua corruzione, congeda bruscamente Gaubertin, alimentando così la sua sete di vendetta. Ma occupato nel compiacere i desideri mondani della nobile moglie, di cui è follemente innamorato, il conte non si preoccupa di ostacolare l'ascesa dell'ex intendente, che gli inimica tutta la società rurale, potendo contare sull'apporto di Rigou e di numerosi amici e parenti – una cricca di strozzini – disseminati nella provincia (e piazzati in ruoli strategici). Pertanto i contadini sono soggiogati dai borghesi, che li sfruttano più di quanto non facesse l'aristocrazia, fomentando al contempo il loro odio verso Montcornet, ma sono altresì vogliosi di emularli: l'alleanza con il capitalismo usuraio, a discapito del latifondo aristocratico, è inevitabile.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> È notissimo che il romanzo fu oggetto di attenzione di Marx e Lukács, secondo il quale Balzac descrisse, al di là dei suoi stessi convincimenti, e con innato senso sociologico, una classe contadina gretta ma isolata: in balia di una piccola borghesia rapace e senza scrupoli, di cui si denunciano le angherie e le nefandezze. Si veda al riguardo il celebre saggio di G. Lukács, 'Les Paysans', in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 35-66. Ha ripreso e sfumato questa posizione critica F. Jameson, *Realismo e desiderio. Balzac e il problema del soggetto*, in *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 187-230.

<sup>177</sup> Ma è un'alleanza che ha per presupposto l'odio comune verso colui che è considerato un usurpatore: Montcornet è a sua volta un *déclassé*; il vero ceto aristocratico rimane sullo sfondo, attore non protagonista del dramma. Del resto i contadini, pur alleandosi con la borghesia in questa violenta sommossa, nutrono una sorta di rispetto verso l'aristocrazia "legittima". Ciò è espresso chiaramente da Courtecuisse, la guardia

Sommo rappresentante dell'intelligenza del popolo minuto della valle è Fourchon, il quale esprime le rivendicazioni dei contadini in un'accesa invettiva contro le classi dominanti, nel momento in cui raggiunge, all'interno del castello – e in compagnia di Mouche – Montcornet e i suoi sodali durante il pranzo, al fine di vendere la sua fantomatica lontra per venti franchi. Dopo una nuova descrizione del personaggio, condotta dal punto di vista dei commensali (il generale, la contessa, il ministro delle finanze Sibilet, l'abate Brosset e Blondet) – un «portrait fantastique», comparabile a un «dessin d'un Calot ou d'un Goya monstrueux»<sup>178</sup> – il cordaio prende la parola, giustificando la sua richiesta (e manifestando altresì il suo livore contro i possidenti):

Eh! mon cher monsieur... s'écria le vieillard, je sais si peu le français, que je vous les demanderai, si vous voulez, en Bourguignon, pourvu que je les aie, ça m'est égal, je parlerai latin: *latinus, latina, latinum!*... Après tout, c'est ce que vous m'avez promis ce matin. D'ailleurs, mes enfants m'ont déjà pris votre argent, que j'en ai pleuré dans le chemin en venant. [...] Mais voilà les enfants aujourd'hui!... C'est ce que nous avons gagné à la Révolution; il n'y a plus que pour les enfants, on a supprimé les pères! [...].<sup>179</sup>

Più del disincanto sulle effettive conquiste ottenute con la Rivoluzione – e l'accusa all'egoismo prevaricatorio dei borghesi («Vous nous faites bien du mal [...]! Vous dites que nous sommes des tas de brigands, et vous êtes cause»)<sup>180</sup> – interessa la scarsa familiarità del personaggio con l'idioma francese (da lui stesso ammessa), che ha per effetto una peculiarissima fenomenologia linguistica:

Je ne veux pas vous démentir, monsieur l'abbé, car vous êtes plus savant que moi, et vous saurez peut-être m'expliquer *c'te chose-ci*. Me voilà, n'est-ce pas? Moi le paresseux, le fainéant, l'ivrogne, le propre à rien de pare Fourchon, qui a eu de l'éducation, qu'a été fermier, qu'a tombé dans le malheur et ne s'en est pas *erlevé!* Eh bien! qué différence y a-t-il donc entre moi et ce brave,

---

generale delle Aigues: «Ah! monsieur le comte, ils sont anciens dans le pays, eux! On respecte leurs biens» (SC, p. 143).

<sup>178</sup> M. Andréoli, *Lectures et mythes*, cit., p. 272.

<sup>179</sup> SC, p. 79.

<sup>180</sup> *Ibidem*

s't'honnête père Niseron, un vigneron de soixante-dix ans, car il a mon âge, qui, pendant soixante ans a pioché la terre, qui s'est levé tous les matins avant le jour pour aller au labour, qui s'est fait un corps *ed fer*, et *eune* belle âme! Je le vois tout aussi pauvre que moi. [...]. Ce pauvre bonhomme est donc récompensé de ses *vartus* de la même manière que je suis puni de mes vices?<sup>181</sup>

Le asserzioni di Fourchon sono perfettamente intellegibili, ma egli parla «avec des mots et des tournures paysannes, des locutions populaires»,<sup>182</sup> che sono registrati in maniera sottilmente ironica dall'autore implicito («erlevé», «eune»), accentuando l'estraneità sociologica del personaggio. Si tratta di un punto cruciale. Sebbene l'*accusatio* del contadino si protragga infatti così a lungo da essere assimilabile, per funzione e morfologia, a un monologo – quasi una perorazione da intellettuale conservatore, un discorso 'gattopardesco' *ante litteram* («J'ai vu l'ancien temps et je vois le nouveau [...]; l'enseigne est changée, c'est vrai, mais le vin est toujours le même! [...] Nous appartenons toujours au même village, et le seigneur est toujours là, je l'appelle travail»)<sup>183</sup> – tale monologo è come screditato dalla cifra comica che la mimesi linguistica produce, un coefficiente tutt'altro che marginale per l'ingenerarsi della *simpatia* del lettore; oltretutto, è la stessa istanza diegetica a minare l'autorevolezza dell'oratore, ritraendolo impietosamente ubriaco («Personne n'interrompt le père Fourchon, qui paraissait devoir son éloquence au vin bouché [...])»<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 80.

<sup>182</sup> M. Andréoli, *Lectures et mythes*, cit., p. 248. Ne *Les paysans*, precisa la linguista Anne-Marie Perrin-Naffakh, «l'authenticité est faible»: il lessico «est pour une part argotique [...], ma «semé de quelques archaïsmes [...] tandis que les éléments patoisants sont transposés du parler berrichon» (A.M. Perrin-Naffakh, *Parler paysan et prose romanesque*, Actes du quatrième Colloque international organisé à l'E.N.S., Paris, Presses de l'E.N.S., 1989, p. 138).

<sup>183</sup> «Ce que nous avons de mieux à faire est donc de rester dans nos communes, où nous sommes parqués comme des moutons par la force des choses, comme nous l'étions par les seigneurs» (SC, p. 82). A tale posizione essenzialmente fatalista – ribadita nel capitolo quattro da Fourchon: «Comment! depuis trente ans que le père Rigou vous suce la moelle de vos os, vous n'avez pas *core* vu que les bourgeois seront pires que les seigneurs? [...] Le paysan sera toujours le paysan!» (ivi, p. 61) – si oppone quella del figlio di Tonsard, Jean-Louis, destinata poi a prevalere: «Faut tout de même chasser avec eux [...] puisqu'ils veulent allotir les grandes terres, et après nous nous retournerons contre les Rigou» (*ibidem*).

<sup>184</sup> L'ebbrezza è un tratto che ricorre con frequenza nei discorsi politici del cetto contadino. Esempio paradigmatico è il dodicesimo capitolo, in cui i mali arnesi del paese si riuniscono al *Grand-I-Vert* per discutere sul da farsi. In tale episodio, Jean-Louis Tonsard manifesta idee autenticamente rivoluzionarie: «Je dis que vous jouez le jeu des bourgeois, répliqua Jean-Louis. Effrayez les gens des Aigues pour maintenir vos droits,

Al pari dei precedenti episodi del ciclo, ne *Le Paysans* la rappresentazione interiore è dunque preclusa ai personaggi del Quarto Stato. Ma il caso di Péchina – nipote del repubblicano Niseron, vecchio legnaiuolo che era stato presidente del circolo dei Giacobini durante la Rivoluzione (ma successivamente caduto in disgrazia) – costituisce un'interessante anomalia.

Figlia di Auguste Niseron, soldato morto in battaglia in Dalmazia, e di una ragazza montenegrina di montagna (deceduta dopo il parto), Péchina, nient'altro che «une pauvre paysanne»,<sup>185</sup> presenta tuttavia i segni di una costitutiva diversità, dovuta al miscuglio del sangue di due diverse etnie:

Péchina [...] offrait le spectacle d'une effrayante précocité, comme beaucoup de créatures destinées à finir prématurément, ainsi qu'elles ont fleuri. Produit bizarre du sang monténégrin et du sang bourguignon, conçue et portée à travers les fatigues de la guerre, elle s'était sans doute ressentie de ces circonstances. Mince, fluette, brune comme une feuille de tabac, petite, elle possédait une force incroyable, *mais cachée aux yeux des paysans, à qui les mystères des organisations nerveuses sont inconnus. On n'admet pas les nerfs dans le système médical des campagnes.*<sup>186</sup>

In aggiunta a un organismo pieno di vitalità, l'orfana è dotata di una straordinaria energia nervosa, ignota ai suoi compaesani (in corsivo); inoltre, nonostante mostri un «air» insolitamente «vieux» per la sua età, questa ragazzina si distingue per una bellezza folgorante e luminosa:

Cette vieillese anticipée du masque était rachetée par la vivacité, par l'éclat, par la richesse de lumière qui faisaient des yeux de la Péchina deux étoiles. [...] Les cheveux, d'un noir bleuâtre, fins

---

bien! mais les pousser hors du pays et faire vendre les Aigues, comme le veulent les bourgeois de la vallée, c'est contre nos intérêts. Si vous aidez à partager les grandes terres, où donc qu'on prendra des biens à vendre, à la prochaine révolution?... Vous aurez alors les terres pour rien, comme les a eues Rigou; tandis que si vous les mettez dans la gueule des bourgeois, les bourgeois vous les recracheront bien amaigries et renchériées, vous travaillerez pour eux, comme tous ceux qui travaillent pour Rigou» (ivi, p. 204). Ma l'orazione non ottiene gli effetti sperati, giacché essa «était d'une politique trop profonde pour être saisie par des gens ivres» (*ibidem*). In ogni caso, è rilevante che il narratore insinui dei dubbi sui natali di Jean-Louis, che potrebbe essere in realtà «un peu fils de Gaubertin» (ivi, p. 187), e non di un contadino.

<sup>185</sup> Ivi, p. 174.

<sup>186</sup> Ivi, pp. 174-175. Il corsivo è mio.

et longs, abondants, couronnaient de leurs grosses nattes un front coupé comme celui de la Junon antique. Ce magnifique diadème de cheveux, ces grands yeux arméniens, ce front céleste écrasaient la figure. Le nez, quoique d'une forme pure à sa naissance et d'une courbe élégante, se terminait par des espèces de nasaux chevalins et aplatis. [...] La lumière passait si facilement à travers la conque des oreilles, qu'elle semblait rose en plein soleil.<sup>187</sup>

Che Balzac rinunci alle modalità teratologiche non è un caso: presa in custodia inizialmente dal nonno, Péchina diviene una protetta della contessa, che, impietosendosi per la sua condizione (e la sua miseria), la affida alle cure della guardia delle Aigues e di sua moglie, i Michaud.<sup>188</sup> E del suo salvatore la precoce montenegrina, una volta adolescente, si invaghisce:

En ce moment, la Monténégrine se trouvait dans l'état où le corps et l'âme fument, pour ainsi dire, après l'incendie d'une colère qui a fait lancer à toutes les forces intellectuelles et physiques leur somme de force. C'est une splendeur, inouïe, suprême, qui ne jaillit que sous la pression d'un fanatisme, la résistance ou la victoire, celle de l'amour ou du martyre. [...]. En sentant ses cheveux déroulés, elle chercha son peigne. Ce fut dans ce premier mouvement de trouble que Michaud, également attiré par les cris, se rendit sur le lieu de la scène. En voyant son Dieu, la Péchina retrouva toute son énergie.

– Il ne m'a seulement pas touchée, monsieur Michaud ! s'écria-t-elle.

[...]

La Péchina, quoique brisée, puisa dans sa passion assez de force pour marcher; *son maître adoré la regardait!*<sup>189</sup>

Salvata dal tentato stupro di Nicolas Tonsard da Michaud, Péchina è traumatizzata, e il narratore ne restituisce lo stato d'animo con la psiconarrazione («la Monténégrine se trouvait dans l'état où le corps et l'âme fument»); e riemerge il *teller-charater* con le sue massime al presente gnomico («C'est une splendeur, inouïe, suprême, qui ne

---

<sup>187</sup> Ivi, p. 175. Ma il narratore non nasconde le sproporzioni del suo viso: «Vous eussiez prêté des âmes à ces petits os, brillants, vernis, bien coupés, transparents, et que laissaient facilement voir une bouche trop fendue»; la sua bellezza è un «mélange d'imperfections diaboliques et de beautés divines» (*ibidem*).

<sup>188</sup> Del resto, il vero nome della fanciulla è Geneviève, mentre “Péchina” è il soprannome datole dalla contessa.

<sup>189</sup> Ivi, p. 180. Il corsivo è mio.

jaillit que sous la pression d'un fanatisme»). Ma il *focus* ritorna sul personaggio: ripresasi dallo spavento, l'orfana si accorge della vicinanza del suo innamorato («En voyant son Dieu»), e ritrova «toute son énergie», non prima di averlo rassicurato sulla sua inalterata purezza; cosicché emerge la sua vanità con l'indiretto libero di pensieri (in corsivo).

Amore, prospettivizzazione del racconto e accesso alle forme della soggettivazione; tratti tanto più marcati se li si colloca nella cornice di riferimento, ossia in un romanzo a nettissima dominante autoriale, pieno di digressioni storiche, informazioni di contesto e squarci paesaggistici: Balzac ha voluto conferire un particolare rilievo a questo personaggio, che per caratterizzazione si distingue macroscopicamente – insieme al nonno Niseron<sup>190</sup> – da ogni suo simile. Ma non si tratta, con tutta evidenza, di una semplice contadina, bensì ancora di un carattere socialmente ibrido: come Francine de *Les Chouans*, Péchina è stata accudita da padroni onesti e caritatevoli: ha ricevuto un'educazione che l'ha ingentilita, che le ha instillato un forte credo religioso; che l'ha persuasa della necessità di una rigida gerarchia sociale, nel tempo in cui l'empio proletariato agricolo, disconoscendo ogni valore e guida, è pronto a unirsi a qualsiasi alleato per consumare la sua efferata vendetta.<sup>191</sup>

Occorre solo la miccia che faccia esplodere la rabbia repressa negli anni; ed è l'incauto Montcornet, mal consigliato da un intendente corrotto, a offrire il pretesto ai

---

<sup>190</sup> Niseron è il prototipo dell'uomo retto, virtuoso e imbevuto di ideali: «Voûté par le travail, le visage blanc, les cheveux d'argent, ce vieux vigneron, à lui seul toute la probité de la commune, avait été pendant la révolution, président du club des Jacobins à la Ville-aux-Fayes, et juré près du tribunal révolutionnaire au District. Jean-François Niseron, fabriqué du même bois dont furent faits les Apôtres, offrait jadis le portrait, toujours pareil sous tous les pinceaux, de ce saint Pierre en qui les peintres ont tous figuré le front quadrangulaire du Peuple, la forte chevelure naturellement frisée du Travailleur, les muscles du Prolétaire, le teint du Pêcheur, ce nez puissant, cette bouche à demi railleuse qui nargue le malheur [...]. Avocat du peuple, il crut à une république en entendant gronder ce nom, encore plus formidable peut-être que l'idée. Il crut à la république de Jean-Jacques Rousseau, à la fraternité des hommes, [...], enfin à tout ce que [...] les proportions d'un empire rendent chimérique» (ivi, pp. 219-220). Pur incutendo rispetto, per la sua austerità, nei contadini, egli rimane inascoltato e ai margini della vicenda; un uomo fuori dal tempo e sconfitto dalla Storia. In tal senso, è rilevante che egli sia menzionato, nel passo che ho precedentemente esibito, come modello morale antitetico – e perciò perdente – a quello di Fourchon

<sup>191</sup> Si trova un'ulteriore conferma della mia tesi nella descrizione di Olympe Chazet, la modista della contessa Montcornet: «Olympe Chazet, jolie Normande, d'un blond à tons dorés, légèrement grasse, d'une figure animée par un œil spirituel et remarquable par un nez de marquise, fin et courbé, par un air virginal malgré sa taille cambrée à l'espagnole, offrait toutes les distinctions qu'une jeune fille née immédiatement au-dessus du peuple peut gagner dans le rapprochement que sa maîtresse daigne permettre» (ivi, p. 204. Il corsivo è mio).

suoi nemici: tentando di contrastare il potere di Gaubertin – e di difendere il patrimonio delle Aigues – il generale nega il diritto di raccolta di frasche nella foresta e di spigolatura nei campi, di cui i *paysans* sono soliti abusare. Più precisamente, egli accorda tale possibilità solo a quei contadini che abbiano ottenuto un certificato di povertà, e prende tutte le disposizioni consone affinché la spigolatura sia più magra possibile. Un affronto, il punto di non ritorno. Accorso ai campi con Michaud, in una torrida mattina d'agosto, per verificare di persona l'efficacia del suo provvedimento, il conte s'imbatte in una turba cenciosa, intenta a lavorare la terra indurita e riarsa.

La prospettiva si restringe, ed ecco, in fondo ai campi falciati, l'apparizione di alcune figure minacciose, che nei gesti, negli sguardi e negli inquietanti silenzi rivelano i loro bellicosi propositi:

Au bout des champs moissonnés, sur lesquels étaient les charrettes où s'empilaient les gerbes, il y avait une centaine de créatures qui, certes, laissaient bien loin les plus hideuses conceptions que les pinceaux de Murillo, de Téniers, les plus hardis en ce genre, et les figures de Callot, ce poète de la fantaisie des misères, aient réalisées; leurs jambes de bronze, leurs têtes pelées, leurs haillons déchiquetés, leurs couleurs, si curieusement dégradées, leurs déchirures humides de graisse, leurs reprises, leurs taches, les décolorations des étoffes, les trames mises à jour, enfin leur idéal du matériel des misères était dépassé, de même que les expressions avides, inquiètes, hébétées, idiotes, sauvages de ces figures [...].<sup>192</sup>

Questi lavoratori, abbrutiti dal lavoro e consumati dall'odio, non hanno più nulla di umano:

Il y avait des vieilles au cou de dindon, à la paupière pelée et rouge, qui tendaient la tête comme des chiens d'arrêt devant la perdrix, des enfants silencieux comme des soldats sous les armes, de petites filles qui trépignaient comme des animaux attendant leur pâture; les caractères de l'enfance et de la vieillesse étaient opprimés sous une féroce convoitise [...]. Tous les yeux étaient ardents, les gestes menaçants; mais tous gardaient le silence en présence du comte, du garde champêtre et du

---

<sup>192</sup> Ivi, pp. 288-289.

garde général. La grande propriété, les fermiers, les travailleurs et les pauvres s’y trouvaient représentés; la question sociale se dessinait nettement, car la faim avait convoqué ces figures provocantes... Le soleil mettait en relief tous ces traits durs et les creux des visages [...].<sup>193</sup>

Le due parti in lotta, schierate l’una contro l’altra, sono pronte a darsi battaglia; la tempesta si preannuncia fragorosa: l’incolpevole Michaud, l’unico uomo fedele all’odiato generale, sarà presto assassinato; ma l’intreccio s’interrompe, lasciando al lettore il compito di immaginare un epilogo che Balzac non seppe – o non volle – trovare, per problemi di linguaggio, o forse come forma di inconscia autodifesa, al più controverso dei suoi romanzi.

### 3. *Effetti d’autore: i compromessi della soggettivazione ne ‘Les Veillées du chanvreur’*

Unito dalla figura del canapaio, il ciclo de *Les Veillées du chanvreur* si presenta come un’esperienza apparentemente regressiva. La pluralità di livelli e la necessità di legittimare l’atto narrativo indurrebbero ad assimilare le opere sandiane a «une forme archaïque de récit»: <sup>194</sup> la creazione di una cornice, dove si descrive la veglia contadina, serve infatti a conferire credibilità al nucleo della finzione, ossia al secondo livello del racconto, che prevede il racconto orale del narratore intradiegetico. Tali romanzi sembrerebbero cioè insinuarsi, senza nette discontinuità, nel solco della stagione romantica, che in generale rifiutava di «disqualifier l’oralité pure comme une forme brute d’expression infra-littéraire», e che al contrario la erigeva a «modèle poétique privilégié, proche de l’enfance et de la nature». <sup>195</sup> Ma dietro la nostalgia per le forme di comunicazione dirette presenti in campagna – e la volontà di simularle senza artifici – si cela una strategia tutt’altro che immediata: nel concreto della scrittura, il narratore popolare si trova in un rapporto di subordinazione funzionale con l’istanza prima che

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 345.

<sup>194</sup> V. Feuillebois, *Du conteur au narrateur. L’imaginaire de la veillée chez Nikolai Gogol et George Sand*, in «Chaiers de littérature orale», n. 75-76, 2014, p. 1. La rivista è consultabile in rete.

<sup>195</sup> Ivi, p. 2.



presiede la narrazione, e che ne garantisce il corretto svolgimento. Più precisamente, si instaura un gioco di associazioni e dissociazioni «entre le conteur représenté et le narrateur effectif», il quale, anziché occultarsi nel retroscena del testo, diventa «une figure suprême de contrôle sur le récit et l'agent de l'harmonisation ultime de ses strates»;<sup>196</sup> ed è spesso tale narratore, in modalità differenti per ciascun episodio, a dar forma ai pensieri dei soggetti finzionali. Si tratta insomma di una scrittura affatto «intransitiva», supportata peraltro da rilievi metadiegetici non banali, che impone di esaminare l'opera di Sand con cautela e giudizio, al fine di evitare semplificazioni analitiche, che non permetterebbero di cogliere gli elementi innovativi di una produzione che sarebbe ingeneroso derubricare a mera letteratura d'evasione.

### 3.1 'La Mare au Diable'

1. I primi due capitoli de *La Mare au Diable*, «L'Auteur au lecteur» e «Le Labour», precedono la storia propriamente detta, e fungono nel loro insieme da prefazione. Nell'esordio, il narratore extradiegetico, proiezione finzionale della scrittrice, legge una quartina di rievocazione biblica («A la sueur de ton visaige/Tu gaigneras ta pauvre vie. /Après long travail et usage/Voicy la mort qui te convie»),<sup>197</sup> posta al di sotto di un'incisione di Holbein: con la rappresentazione della giornata di lavoro di un umile contadino ricoperto di stracci – in uno scenario lugubre (su cui incombe lo spettro della morte) – l'opera tematizza la miseria della vita rurale, cui Sand intende contrapporre, conformemente alla sua teoria dell'arte, una visione positiva e idealizzata della vita campestre, da poter offrire come dono di speranza al lettore.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> *Ibidem*

<sup>197</sup> MD, p. 1163. La quartina ricalca un verso della *Genesi* (3:19): «Con il sudore del tuo volto mangerai il pane; / finché tornerai alla terra, / perché da essa sei stato tratto: / polvere tu sei e in polvere tornerai!» (*La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza episcopale italiana, Bologna, EDB, 2008, p. 82). Per l'interpretazione di tali versi – e la contestualizzazione nel disegno complessivo dell'opera – cfr. J.F. Hamilton, *Sand's 'La Mare au Diable', Awakening through "Evil" and the Hero's Journey*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. 36, n. 1-2, 2007-2008, pp. 45-60.

<sup>198</sup> Nondimeno, ha ragione Richard Grant quando sostiene che «La Mare au diable really cannot be considered a protest novel at all»: in effetti nella prefazione «Sand neglected entirely to mention the downtrodden lot of the farmer»; oltretutto, «after the first two chapters one finds hardly tary, and the story itself looks like a

Percorrendo la campagna, il narratore raffronta le condizioni precarie dei *paysans*, impossibilitati ad apprezzare le gioie del creato perché oberati di lavoro, con quelle dei proprietari terrieri, che avrebbero la possibilità di goderne ma che di fatto rinunciano a tale privilegio; fatta eccezione per brevi sopralluoghi in campagna, essi preferiscono infatti vivere in città. Ne deriva che solo l'artista ha «des jouissances [...] dans la contemplation [...] des beautés de la nature».<sup>199</sup> La riflessione diviene un'argomentazione serrata: mentre i poeti, per quanto estranei al mondo rurale, possiedono gli strumenti per poterne apprezzare le bellezze (e ritrarle per mezzo della facoltà immaginativa), i lavoratori dei campi non hanno una coscienza sufficientemente matura per cogliere tali sfumature. Non che ciò corrisponda a una preclusione di tale privilegio ai lavoratori dei campi, perché poeti e contadini sono invece accomunati del medesimo sentimento artistico:

Un jour viendra où le laboureur pourra être aussi un artiste, sinon pour exprimer (ce qui importera assez peu alors), du moins pour sentir le beau. Croit-on que cette mystérieuse intuition de la poésie ne soit pas en lui déjà à l'état d'instinct et de vague rêverie? Chez ceux qu'un peu d'aisance protège dès aujourd'hui, et chez qui l'excès du malheur n'étouffe pas tout développement moral et intellectuel, le bonheur pur, senti et apprécié est à l'état élémentaire; et, d'ailleurs, si du sein de la douleur et de la fatigue, des voix de poètes se sont déjà élevées, pourquoi dirait-on que le travail des bras est exclusif des fonctions de l'âme?<sup>200</sup>

L'«instinct» del bello è una prerogativa naturale del contadino, che è un poeta a suo modo: «Celui qui puise de nobles jouissances dans le sentiment de la poésie est un vrai poète, n'eût-il pas fait un vers dans toute sa vie».<sup>201</sup> Ma si stratta di un potenziale latente, che necessita di un riassetto radicale della società per poter affiorare; un mondo

---

standard romance love of a man and a young woman who marry happily after overcoming obstacles» (R.B. Grant, *George Sand's 'La Mare au Diable': a Study in Male Passivity*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. 13, n. 4, 1985, pp. 211-212).

<sup>199</sup> MD, p. 1167.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 1167-1168.

<sup>201</sup> Ivi, p. 1168.

in cui il contadino «travaillera modérément et utilement»,<sup>202</sup> e per padroni tolleranti e virtuosi, che sapranno emanciparsi dalla contemporanea febbre del guadagno, permettendo ai loro sottoposti una vita dignitosa e secondo natura.

Il ragionamento s'arresta, e si materializza la descrizione del paesaggio agreste, condotta con ritrovati di stile di segno romantico, e incentrata su un robusto e giovane contadino, di nome Germain, che guida, con l'ausilio dell'angelico figlioletto, quattro paia di potenti buoi che trainano un aratro: la risposta della scrittrice al paesaggio a tinte fosche di Holbein.<sup>203</sup> Ma la contemplazione silenziosa s'interrompe, nel momento cruciale, per «le chant solennel et mélancolique»<sup>204</sup> intonato dal lavoratore, che incita il bue nell'opera di dissodamento; una specie di recitativo della tradizione locale, che «aucun chanteur autre qu'un *fin laboureur* de cette contrée ne saurait [...] redire», e che in quanto tale è «intraduisible».<sup>205</sup> Ma tale canto non manca di grazia e armonia; anzi, ha una «puissance» e un fascino senza pari, che inducono il narratore a provare «une pitié profonde»<sup>206</sup> per questo vigoroso figlio dei campi, e, per un attimo, anche il desiderio di ritirarsi in campagna e mutar vita.

Significativamente, in questa fantasia regressiva il lavoro non si accompagna all'intorpidimento delle facoltà intellettive, che il narratore intende gelosamente preservare: egli vuole farsi contadino, ma «sans que mes yeux cessassent de voir et mon cerveau de comprendre l'harmonie des couleurs et des sons»; e soprattutto «sans que mon cœur cessât d'être en relation avec le sentiment divin qui a présidé à la création immortelle et sublime».<sup>207</sup> D'altronde Germain «n'a jamais compris le mystère du beau»,<sup>208</sup> e sembra fatalmente condannato a «une éternelle enfance», perché vittima

---

<sup>202</sup> *Ibidem*

<sup>203</sup> La comparazione con il *tableau* è resa esplicita dal narratore: «Il se trouvait donc que j'avais sous les yeux un tableau qui contrastait avec celui d'Holbein, quoique ce fût une scène pareille. Au lieu d'un triste vieillard, un homme jeune et dispos; au lieu d'un attelage de chevaux efflanqués et harassés, un double quadriga de bœufs robustes et ardents; au lieu de la mort, un bel enfant; au lieu d'une image de désespoir et d'une idée de destruction, un spectacle d'énergie et une pensée de bonheur» (ivi, p. 1171).

<sup>204</sup> Ivi, p. 1170.

<sup>205</sup> *Ibidem*

<sup>206</sup> *Ibidem*

<sup>207</sup> Ivi, p. 1171.

<sup>208</sup> *Ibidem*

di un sistema oppressivo che lo ha privato della sua sensibilità: «Mais il manque à cet homme une partie des jouissances que je possède, jouissances immatérielles qui lui seraient bien dues, à lui [...]. Il lui manque la connaissance de son sentiment».<sup>209</sup>

Nondimeno, benché «simple laboureur», Germain ha contezza dei suoi doveri e dei suoi affetti, ed è in grado di verbalizzarli nel suo linguaggio, dandovi ordine e disponendoli in un rapporto di causa-effetto. Così, il narratore diviene ascoltatore della sua storia esemplare; una storia semplice e scarna come «le sillon qu'il traçait avec sa charrue»,<sup>210</sup> ma non priva di interesse per il cittadino, nonché per lo stesso poeta, che ha una conoscenza parziale e imperfetta dell'universo rurale.

2. Coerentemente con le riflessioni sviluppate ne «Le Labour», il narratore popolare de *La Mare au Diable* non ha totale autonomia: è infatti la proiezione finzionale della scrittrice, il narratore exatradiegetico, a 'tradurre', riportandola poi al lettore, la storia di Germain ascoltata nei campi, come affermato da Sand nell'appendice «Les Noces de Campagne»:

Ici finit l'histoire du mariage de Germain, telle qu'il me l'a racontée lui-même, le fin laboureur qu'il est! Je te demande pardon, lecteur ami, de n'avoir pas su te la traduire mieux; car c'est une véritable traduction qu'il faut au langage antique et naïf des paysans de la contrée que *je chante* (comme on disait jadis).<sup>211</sup>

Con l'inizio del *plot*, la 'traduzione' del narratore prende infatti la forma di una canonica narrazione eterodiegetica. L'incipit del sesto capitolo costituisce un buon punto di riferimento:

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 1172. Oltretutto il narratore, seppur con reticenza, propone un'analogia tra il vissuto interiore del contadino e dei suoi animali: «Dieu me préserve de croire qu'ils ne soient pas supérieurs aux animaux qu'ils dominant, et qu'ils n'aient pas par instants une sorte de révélation extatique qui charme leur fatigue et endort leurs soucis! Je vois sur leurs nobles fronts le sceau du Seigneur, car ils sont nés rois de la terre bien mieux que ceux qui la possèdent pour l'avoir payée. Et la preuve qu'ils le sentent, c'est qu'on ne les dépayserait pas impunément, c'est qu'ils aiment ce sol arrosé de leurs sueurs, c'est que le vrai paysan meurt de nostalgie sous le harnais du soldat, loin du champ qui l'a vu naître» (ivi, p. 1171).

<sup>210</sup> *Ibidem*

<sup>211</sup> Ivi, p. 1233.

La Grise était jeune, belle et vigoureuse. Elle portait sans effort son double fardeau, couchant les oreilles et rongant le frein, comme une fière et ardente jument qu'elle était. [...]. La vieille Grise approcha de la haie en faisant résonner ses *enferges*, essaya de galoper sur la marge du pré pour suivre sa fille; puis, la voyant prendre le grand trot, elle hennit à son tour, et resta pensive, inquiète, le nez au vent, la bouche pleine d'herbes qu'elle ne songeait plus à manger.

– Cette pauvre bête connaît toujours sa progéniture, dit Germain pour distraire la petite Marie de son chagrin.

– Moi, je l'ai vu, dit la petite Marie en faisant effort pour rentrer ses larmes. Il courait avec les enfants de Soulas du côté des tailles [...].<sup>212</sup>

La performatività della dimensione orale è quasi del tutto assente. L'unico elemento distintivo di questo *récit* è la mimesi di alcune parole *berrichonnes*.<sup>213</sup> Inoltre il canapaio che dà nome al ciclo compare solo nella sezione folkloristica dedicata alla descrizione delle nozze campagnole, cioè nell'epilogo, in cui egli esercita il suo mestiere a supporto dell'intelligenza collettiva: una descrizione condotta dall'istanza diegetica. Ne la *Mare au Diable* la figura del narratore orale serve quindi a legittimare il testo, ma «elle est censée disparaître au fil des récits, au profit d'un narrateur détaché et surplombant»,<sup>214</sup> che è il *deus absconditus* della narrazione.

Un esempio:

Dans *notre monde* à nous, pareille chose ne viendrait pas à la pensée d'une mère, de confier une fille de seize ans à un homme de vingt-huit; car Germain n'avait réellement que vingt-huit ans; et quoique, selon les idées de son pays, il passât pour vieux au point de vue du mariage, il était encore le plus bel homme de l'endroit.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 1183.

<sup>213</sup> Al riguardo cfr. M.L. Vincent, *La Langue et le style rustiques de George Sand dans les romans champêtres*, Genève, Slaktine, 1978.

<sup>214</sup> V. Feuillebois, *Du conteur au narrateur*, cit., p. 10.

<sup>215</sup> MD, p. 1182. Il corsivo è mio.

Il passo non può essere letto come la registrazione stenografica del discorso di Germain (poi trasposto in terza persona), perché vi è una voce *fuori campo* che interviene surrettiziamente per fornire al lettore informazioni che gli sono necessarie ai fini dell'immedesimazione nello *storyworld* («Germain n'avait réellement que vingt-huit ans; et quoique, selon les idées de son pays, il passât pour vieux [...]»). Un caso dalla notevole valenza euristica. Non si tratta infatti di un atto metalettico, che interrompe il gioco della finzione, né di una parallissi, cioè di un'infrazione momentanea e consapevole alla modalità narrativa dominante; è invece lecito parlare di un vezzo stilistico: la consuetudine della scrittrice nell'adoperare voci narranti forti, e la conseguente difficoltà a mutar registro, adeguandosi ai canoni dell'oralità. Un *lapsus* che getta luce sulla morfologia del racconto nel suo complesso: ne *La Mare au Diable* il «conteur» è solo il pretesto strutturale su cui si fonda la finzione di secondo grado, ma non è il responsabile «de la production du texte et de l'organisation de la narration».<sup>216</sup> Converrà dunque, in sede analitica, relegare il narratore orale sullo sfondo, e trattare il *récit* alla stregua di un racconto eterodiegetico canonico.

3. Ambientata nei primi anni del XIX secolo, la storia de *La Mare au Diable* si incentra su Germain, un contadino di ventotto anni che vive nel Berry. Venuta a mancare prematuramente la moglie, egli è rimasto vedovo e con tre figli da accudire; il suocero Maurice (proprietario terriero e capo di famiglia) e la consorte si prendono cura dei più piccoli, mentre il più grande, Pierre, lo affianca nel lavoro dei campi.

Il racconto si apre con un confronto serrato: Maurice si rivolge al protagonista, osservando che dopo due anni di lutto è tempo di risollevare economicamente la famiglia allargata, trovando una nuova madre per i tre bambini. Secondo il fattore, considerando l'età (quasi trent'anni), la sua buona etica del lavoro e la mancanza di interesse per le questioni economiche e amministrative, Germain necessita di una donna riflessiva e facoltosa; del resto, egli non è proprietario di una fattoria: il terreno su cui lavora è stato acquistato con la dote dell'ex moglie, e sarà ereditato dai figli.

---

<sup>216</sup> V. Feuillebois, *Du conteur au narrateur*, cit., p. 10.

Maurice individua la soluzione: il genero sarà a destinato una ricca vedova, figlia di un vecchio amico che vive in una contea limitrofa.

Per gratitudine e senso del dovere, Germain accetta passivamente la proposta del suocero, e si appresta a partire per un lungo viaggio, in cui, con il pretesto di comprare dei buoi, potrà fare la conoscenza della futura promessa; ma è una decisione sofferta, giacché egli vive come un'imposizione il «froid projet de mariage» del pragmatico fattore.<sup>217</sup>

Néanmoins il était triste. Il se passait peu de jours qu'il ne pleurât sa femme en secret, et, quoique la solitude commençât à lui peser, il était plus effrayé de former une union nouvelle que désireux de se soustraire à son chagrin. Il se disait vaguement que l'amour eût pu le consoler, en venant le surprendre, car l'amour ne console pas autrement. On ne le trouve pas quand on le cherche; il vient à nous quand nous ne l'attendons pas. Ce froid projet de mariage que lui montrait le père Maurice, cette fiancée inconnue, peut-être même tout ce bien qu'on lui disait de sa raison et de sa vertu, lui donnaient à penser. Et il s'en allait, songeant, comme songent les hommes qui n'ont pas assez d'idées pour qu'elles se combattent entre elles, c'est-à-dire ne se formulant pas à lui-même de belles raisons de résistance et d'égoïsme, mais souffrant d'une douleur sourde, et ne luttant pas contre un mal qu'il fallait accepter.<sup>218</sup>

La psiconarrazione ritrae un personaggio segnato dal dolore: depresso per il lutto, Germain dubita della possibilità di trovare una donna virtuosa come la prima moglie, e preferirebbe farla finita: «je n'en'ai guère plus d'envie que de me noyer»;<sup>219</sup> sicché il romanzo va letto anche come un percorso di ritrovamento dell'identità.<sup>220</sup> Del resto non è casuale che ad accompagnarlo nella spedizione (peraltro per ordine dello stesso Maurice) sia Marie, contadina di sedici anni costretta per povertà a lasciare la madre, e a diventare una pastorella in una fattoria a Ormeaux; ma successivamente anche

---

<sup>217</sup> Sulla passività di Germain cfr. R.B. Grant, *George Sand's 'La Mare au Diable'*, cit., pp. 211-223.

<sup>218</sup> MD, p. 1179.

<sup>219</sup> Ivi, p. 1174.

<sup>220</sup> In effetti sono diversi i critici che si sono cimentati in letture psicoanalitiche dell'opera, segnatamente di impostazione junghiana. Al riguardo si veda soprattutto J.F. Hamilton, *The Problem of Evil in Sand's 'La Mare au Diable' and Carl Jung. The Ideology of Sentiment*, in «Romance Quarterly», n. 57, 2010, pp. 158-167.

Pierre si unisce ai pellegrini, seppur per sua iniziativa e capriccio: è la chiave per la rigenerazione spirituale del protagonista.

Durante il percorso, Germain si innamora dell'innocente fanciulla, che mostra un naturale istinto materno, instaurando una simbiosi perfetta con il figlio: è la composizione del nuovo nucleo familiare, che induce il bifolco a preferire Marie alla vedova, rivelatasi all'inverso egoista, orgogliosa e vana.<sup>221</sup> Tali personaggi sono dunque «piatti», e riconducibili ai ruoli attanziali che ricoprono nel *plot*. E delle forme della rappresentazione soggettiva il racconto è significativamente parco; nondimeno, esse affiorano nei punti nodali dell'intreccio, segnalando una svolta e un'evoluzione del protagonista, cui sono attribuite in maniera esclusiva: d'altra parte, malgrado gli artifici, si finge che Germain sia il narratore della *sua* storia.

Interessa, e pare meritevole di analisi, la sezione in cui i viaggiatori giungono nella *Brande*, una brughiera incolta che segna chiaramente una «soglia» del testo. Dopo aver lasciato la strada principale, i viaggiatori si perdono, mentre il paesaggio assume connotazioni sempre più diaboliche: la luna velata, la nebbia fitta, il terreno paludoso... Inoltratisi in un bosco popolato da querce imponenti, nelle cui profondità si cela un lago spettrale – la «Mare au Diable», appunto – i personaggi entrano in un mondo altro, in cui le leggi della realtà sembrano sovvertite, e dove essi, come fossero stregati, girano in cerchio per ore, ritornando fatalmente al punto di partenza. Ed è nella notte passata nel bosco con Marie che Germain prende coscienza dei suoi sentimenti, risvegliandosi dal torpore in cui era sprofondatao:

Mais [...] il ne put ni s'endormir, ni songer à autre chose qu'à ce qu'il venait de dire. Il tourna vingt fois autour du feu, il s'éloigna, il revint; enfin, se sentant aussi agité que s'il eût avalé de la poudre à canon, il s'appuya contre l'arbre qui abritait les deux enfants et les regarda dormir. – Je ne sais pas comment je ne m'étais jamais aperçu, pensait-il, que cette petite Marie est la plus jolie fille du pays!... Elle n'a pas beaucoup de couleurs, mais elle a un petit visage frais comme une rose de

---

<sup>221</sup> Sulla topografia e lo schema di narrativo del viaggio – che corrisponde, per tipologia, a «une quête», o al «voyage héroïque» – Cfr. B. Lane, *Voyage et initiation dans 'La Mare au Diable'*, in «Études françaises», vol. 4, n. 1, 1988, pp. 71-83.



buissons! Quelle gentille bouche et quel mignon petit nez!... Elle n'est pas grande pour son âge, mais elle est faite comme une petite caille et légère comme un petit pinson!... Je ne sais pas pourquoi on fait tant de cas chez nous d'une grande et grosse femme bien vermeille... La mienne était plutôt mince et pâle, et elle me plaisait par-dessus tout... Celle-ci est toute délicate, mais elle ne s'en porte pas plus mal, et elle est jolie à voir comme un chevreau blanc!<sup>222</sup>

La fanciulla si addormenta. È restituito lo stato d'animo del contadino («enfin, se sentant aussi agité que s'il eût avalé de la poudre à canon»), che gradualmente mette a fuoco, con un *quoted monologue*, le ragioni del suo tormento: è Marie – la sua bellezza pura e incontaminata – l'oggetto fisso del suo pensiero. La sintassi parattattica e le marche dell'oralità (con i segni interpuntivi ed esclamativi), come il ricorso alle similitudini con il mondo naturale («est jolie à voir comme un chevreau blanc», «comme une rose de buissons»), mirano a simulare, non senza impennate retoriche (proprie del linguaggio autoriale), il sentimento amoroso di Germain, che teme di non essere ricambiato; e il monologo si fa più concitato:

Mais qu'ai-je à m'occuper de tout cela? reprenait Germain, en tâchant de regarder d'un autre côté. Mon beau-père ne voudrait pas en entendre parler, et toute la famille me traiterait de fou!... D'ailleurs, elle-même ne voudrait pas de moi, la pauvre enfant!... Elle me trouve trop vieux, elle me l'a dit... Elle n'est pas intéressée [...].

Plus Germain cherchait à raisonner et à se calmer, moins il en venait à bout.<sup>223</sup>

Mosso dalla passione – e dalla *libido*, che si risveglia dopo anni di rimozione – Germain prova a dare un bacio alla fanciulla dormiente accanto al fuoco; ma Marie si sveglia in tempo, arrestandone involontariamente l'impeto. Il contadino si giustifica con una scusa pretestuosa, a cui lei ingenuamente crede, riaddormentandosi poco dopo. Turbato dal suo atto sconsiderato, egli si limita a vegliarla in silenzio; e dopo qualche ora, nel silenzio e la solitudine della notte, cerca una risposta interrogando la volta celeste:

---

<sup>222</sup> MD, p. 1204.

<sup>223</sup> Ivi, pp. 1204-1205.

Enfin, vers minuit, le brouillard se dissipa, et Germain put voir les étoiles briller à travers les arbres. La lune se dégagea aussi des vapeurs qui la couvraient et commença à semer des diamants sur la mousse humide. *Le tronc des chênes restait dans une majestueuse obscurité; mais, un peu plus loin, les tiges blanches des bouleaux semblaient une rangée de fantômes dans leurs suaires. Le feu se reflétait dans la mare; et les grenouilles, commençant à s'y habituer, hasardaient quelques notes grêles et timides;* les branches anguleuses des vieux arbres, hérissées de pâles lichens, s'étendaient et s'entre-croisaient comme de grands bras décharnés sur la tête de nos voyageurs [...].<sup>224</sup>

Il fascino della notte lunare – come l'atmosfera perturbante e mortuaria della foresta – è filtrata dall'ottica straniata di Germain: una percezione indiretta libera. Nel cuore di un luogo ignoto e sinistro, oggetto di spaventose leggende e racconti orrorosi, il contadino ritrova una parte di sé che aveva smarrito. Le nubi si diradano e compaiono le stelle: un bagliore inaspettato, che infonde al pellegrino l'energia necessaria per poter proseguire, con nuova speranza, il suo irto cammino.

### 3.2 'François le champi'

1. L'*Avant-propos* a *François le champi* riprende le riflessioni sul rapporto tra natura ed arte sviluppate ne «L'Auteur au lecteur», sebbene in questo caso proposte in forma dialogica, attraverso il dibattito tra l'emanazione diegetica di Sand e un suo amico, R. (dietro cui si cela la figura reale dell'avvocato François Rollinat). Il discorso si sviluppa su due serie di opposizioni, che comprendono da una parte l'uomo «civilisé», il poeta – dotato di un'«intelligence qui agit trop», immagine della vita sviluppata e complicata della civiltà: «*la vie factice*»<sup>225</sup> – dall'altro il lavoro dei campi, l'istinto e la sensazione, il contadino – che incarna la «*vie primitive*».<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 1205. Il corsivo è mio.

<sup>225</sup> FC, p. 206.

<sup>226</sup> *Ibidem*

Come ne *La Mare au Diable*, la questione «est résolue de façon dialectique».<sup>227</sup> Il narratore equipara il *paysan* all'artista: «Car le paysan le plus simple et le plus naïf est encore artiste»; anzi, essendo in simbiosi con la natura, il contadino gli è per certi versi superiore, ma diversi sono i canali espressivi della sua sensibilità: «et moi, je prétends même que leur art est supérieur au nôtre. C'est une autre forme».<sup>228</sup> Allora si ripropone – ma sottilmente problematizzata – la questione della «traduction»: una mediazione – anzi, un'autentica «œuvre de transformation»<sup>229</sup> – che sarà per definizione imperfetta, ma essenziale al poeta che voglia cimentarsi con una materia a lui estranea.

La riflessione si concentra sulla questione della lingua. Il narratore esterna un dubbio che concerne la fruibilità dell'opera e la verosimiglianza della finzione, segnatamente della rappresentazione del vissuto interiore dei contadini:

[...] la forme me manque, et le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas.<sup>230</sup>

R. si allinea con l'opinione di Sand, e porta alle estreme conseguenze il suo ragionamento: «Et puis, quand même tu le ferais parler comme il parle, ton langage à toi ferait à chaque instant un contraste désagréable».<sup>231</sup> Mette inoltre a fuoco gli errori delle precedenti esperienze della scrittrice: se in *Jeanne*, Sand aveva infatti dipinto «une fille des champs», a cui sono attribuite parole d'autore (con il narratore che non esita a paragonarla «à une druidesse, à Jeanne d'Arc»),<sup>232</sup> il risultato de *La Mare au Diable* non è di molto più convincente: «l'auteur y montre encore de temps en temps le bout de l'oreille; il s'y trouve des mots d'auteur».<sup>233</sup>

---

<sup>227</sup> J. Beizer, «Écoute le chant du labourage»: chant e travail de l'écriture dans 'Les Veillées du chanvreur', in «Littérature», vol. 134, n. 134, 2004, p. 100.

<sup>228</sup> FC, p. 1272.

<sup>229</sup> *Ibidem*

<sup>230</sup> Ivi, p. 1275. Il corsivo è mio.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*

<sup>233</sup> Ivi, p. 1276.

In contrapposizione a tali modelli – in cui la contaminazione dei registri linguistici inficia il risultato estetico – R. propone un modello virtuoso: «une veillée rustique»,<sup>234</sup> a cui egli ha assistito, in compagnia di Sand, il giorno antecedente al presente della narrazione, quando il canapaio («un paysan inculte, mais heureusement doué et fort éloquent à sa manière»), supportato dalla perpetua del curato («une paysanne un peu cultivée»), ha raccontato, fino alle due del mattino, una storia «qui avait l’air d’un roman intime».<sup>235</sup>

Ma anche questo *récit*, per essere divulgato, necessita di una traduzione. Ciò scoraggia Sand, e R., rammaricatosi per il suo sconforto, la incoraggia nell’impresa, indicandole la via più facilmente percorribile:

Tiens, commence, raconte-moi l’histoire du Champi, non pas telle que je l’ai entendue avec toi. C’était un chef-d’œuvre de narration pour nos esprits et pour nos oreilles du terroir. Mais raconte-la-moi comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan devant lequel tu ne voudrais pas dire une phrase, un mot où il ne pourrait pas pénétrer. Ainsi tu dois parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan. L’un te reprochera de manquer de couleur, l’autre d’élégance.<sup>236</sup>

Una formazione di compromesso: «raconte-la-moi comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan». La centralità della figura mediatrice permane, sebbene in modalità differenti rispetto a *La Mare au Diable*: l’idioma vernacolare attribuito alla perpetua (e al canapaio, nelle parti a lui delegate) si affianca alla lingua della cultura parigina, col risultato di un ibridismo più spiccato.<sup>237</sup> Un fattore di cui occorrerà tener conto nello studio della soggettivazione: perché con tali premesse il lettore sarà sempre portato a ipotizzare che i pensieri dei personaggi

---

<sup>234</sup> *Ibidem*

<sup>235</sup> *Ibidem*

<sup>236</sup> Ivi, pp. 1276-1277.

<sup>237</sup> Cfr. J. Mallion, *Présentation*, in *‘La Mare au diable’ suivie de ‘François le champi’*, Paris, Garnier, 1981, pp. 188-195 e F. Chandernagor, *À propos de ‘François le Champi’: Sand et le Style*, in «Revue des deux mondes» Settembre 2004, pp. 91-99; infine si veda sempre M.L. Vincent, *La Langue et le style rustiques de George Sand*, cit., pp. 37-38.

popolari siano travisati strumentalmente da un'istanza occulta; un'opera di contraffazione valoriale che nuoce alla vitalità mimetica dei soggetti finzionali e che getta un'ombra sulla credibilità della *fiction*.

2. Rievocando qualche anno dopo, nella prefazione a *La Petite Fadette*, l'atmosfera della veglia contadina cui Sand e R. hanno assistito (il nucleo generativo di *François le champi*), la scrittrice pronuncia una frase che rivela una grande consapevolezza metanarrativa:

– Te souviens-tu, me dit-il, que nous passions ici, il y a un an, et que nous nous y sommes arrêtés tout un soir? Car c'est ici que tu me racontas l'histoire du *Champi*, et que je te conseillai de l'écrire dans le style familier dont tu t'étais servi avec moi.

– Et que j'imitais de la manière de notre Chanvreur. Je m'en souviens, et il me semble que, depuis ce jour-là, nous avons vécu dix ans.<sup>238</sup>

*François le champi* non è stato 'raccontato', bensì realmente 'scritto' – e disposto in forma di racconto – da Sand; l'invenzione del «conteur» passa invece sorprendentemente in secondo piano. Un'omissione significativa, che da un lato testimonia la «séparation progressive», nei lavori successivi della scrittrice (e nella sua teoresi), dal «modèle oral»,<sup>239</sup> ma che d'altro canto tradisce un'insoddisfazione di fondo, la consapevolezza che la ricerca di una forma vergine, in grado di deautomatizzatizzare la scrittura letteraria, si sia tradotta in artificio, in una commistione di istanze e registri che accentuano la sensazione di innaturalità dell'atto narrativo.

Conviene riportare, come esemplificazione di questa assenza di naturalezza, un frammento del primo capitolo di *François le champi*:

---

<sup>238</sup> G. Sand, *La petite Fadette*, cit., p. 1393.

<sup>239</sup> V. Feuillebois, *Du conteur au narrateur*, cit., p. 11.

La Zabelle, qui se nommait en effet Isabelle Bigot, était une vieille fille de cinquante ans, aussi bonne qu'on peut l'être pour les autres quand on n'a rien à soi et qu'il faut toujours trembler pour sa pauvre vie. Elle avait pris François, au sortir de nourrice, d'une femme qui était morte à ce moment-là, et elle l'avait élevé depuis, pour avoir tous les mois quelques pièces d'argent blanc et pour faire de lui son petit serviteur; mais elle avait perdu ses bêtes et elle devait en acheter d'autres à crédit, dès qu'elle pourrait, car elle ne vivait pas d'autre chose que d'un petit lot de brebiage et d'une douzaine de poules qui, de leur côté, vivaient sur le communal. L'emploi de François, jusqu'à ce qu'il eût gagné l'âge de la première communion, devait être de garder ce pauvre troupeau sur le bord des chemins; après quoi on le louerait comme on pourrait, pour être porcher ou petit valet de charrue, et, s'il avait de bons sentiments, il donnerait à sa mère par adoption une partie de son gage.<sup>240</sup>

Se non ci fosse detto, nelle aree paratestuali, che tale passo si configura come il racconto della serva Monique, non si avrebbe nessun elemento caratterizzante, dal punto di vista narratologico, per distinguere questo *récit* da una narrazione eterodiegetica tradizionale. In effetti, il caratteristico impasto linguistico non riesce a mimare l'immediatezza dell'oralità; né per gran parte di questo racconto tale sensazione svanisce.

Monique si manifesta per la prima volta – inequivocabilmente – in occasione di una digressione sulla cultura della società campagnola, quasi alla fine della sezione di sua competenza:

Et puis il y a deux manières de lire, et il serait bon de dire cela aux gens qui se croient bien instruits. Ceux qui ont beaucoup de temps à eux, et beaucoup de livres, en avalent tant qu'ils peuvent et se mettent tant de sortes de choses dans la tête, que le bon Dieu n'y connaît plus goutte. Ceux qui n'ont pas le temps et les livres sont heureux quand ils tombent sur le bon morceau. Ils le recommencent cent fois sans se lasser, et chaque fois, quelque chose qu'ils n'avaient pas bien remarqué leur fait venir une nouvelle idée. Au fond, c'est toujours la même idée, mais elle est si retournée, si bien goûtée et digérée, que l'esprit qui la tient est mieux nourri et mieux portant, à lui tout seul, que trente mille cervelles remplies de vents et de fadaïses. *Ce que je vous dis là, mes enfants, je le tiens de M. le curé, qui s'y connaît.*<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> FC, p. 1282.

<sup>241</sup> Ivi, pp. 1305-1306. Il corsivo è mio.

La comparsa del pronome in prima persona (in corsivo) e lo scetticismo nei confronti dei bibliofili – diffidenza tipica del popolano («en avalent tant qu'ils peuvent et se mettent tant de sortes de choses dans la tête, que le bon Dieu n'y connaît plus goutte») – fugano ogni dubbio. Si tratta di un'anticipazione dello scenario delineato nel finale del settimo capitolo, in cui si materializza una pausa narrativa, che funge da cornice: la serva termina il suo racconto, e cede la parola al canapaio, mettendo in evidenza la dimensione artigianale della narrazione: «Savez-vous qu'il y a longtemps que je parle? dit-elle aux paroissiens qui l'écoutaient. Je n'ai plus le poumon comme à quinze ans».<sup>242</sup>

Con il cambio di testimone, il flusso narrativo si interrompe più frequentemente: in certi punti, i narratori dibattono tra loro sul significato della storia.<sup>243</sup> Ma, soprattutto, dal punto di vista della caratterizzazione regionalistica dell'idioma, il racconto del *chanvreux* è molto più riconoscibile; ed è significativamente a questo personaggio che Sand affida la requisitoria contro i borghesi speculatori, che impongono ai villani prestiti salatissimi, costringendoli a vivere nella miseria; un discorso simile a quello pronunciato da Fourchon ne *Les Paysans*:

Nous savons bien tous la chose, bonnes gens et plus d'une fois il nous arrive de nous enrichir à rebours en achetant du beau bien à bas prix. Si bas qu'il soit, c'est trop pour nous. *Nous avons les yeux de la convoitise plus grands que notre bourse n'a le ventre gros*, et nous nous donnons bien du mal pour cultiver un champ dont le revenu ne couvre pas la moitié de l'intérêt que réclame le vendeur; et quand nous y avons pioché et sué pendant la moitié de notre pauvre vie, nous sommes ruinés, et il n'y a que la terre qui se soit enrichie de nos peines et labeurs. Elle vaut le double, et c'est le moment pour nous de la vendre. Si nous la vendions bien, nous serions sauvés; mais il n'en est point ainsi.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 1310.

<sup>243</sup> Ad esempio, quando lo *chanvreux* stuzzica maliziosamente Monique, la quale, attratta particolarmente dalla bellezza dell'orfano protagonista (anziché dalle bellezze del paesaggio campestre), ascolta con particolare attenzione i passaggi relativi alla descrizione delle sue fattezze: «Est-ce comme ça que vous les aimez, dame Monique? les cheveux, je dis, sans aucunement parler des garçons» (ivi, p. 1311).

<sup>244</sup> Ivi, pp. 1356-1357. Il corsivo è mio.

Secondo il canapaio, l'origine del male è la volontà del contadino di emulare i borghesi, la «chaude fièvre»<sup>245</sup> di accaparrarsi un campo arato per divenirne il padrone; ma questa smania lo conduce in un vicolo cieco:

Les intérêts nous ont mis si bien à sec qu'il faut se presser, vendre à tout prix. Si nous regimbons, les tribunaux nous y forcent, et le premier vendeur, s'il est encore en vie, ou ses ayants cause et héritiers reprennent leur bien comme ils le trouvent ; c'est-à-dire que pendant de longues années ils ont placé leur terre en nos mains à 8 et 10 du 100, et qu'ils en font la recouvrance lorsqu'elle vaut le double par l'effet de nos soins, d'une bonne culture qui ne leur a coûté ni peine ni dépense, et aussi par l'effet du temps qui va toujours donnant de la valeur à la propriété.<sup>246</sup>

Abbagliati dalle promesse della Rivoluzione, i *paysans* si sono liberati dal giogo dei signori per ridursi in una condizione ancora più precaria:

Connaissez-vous ça, la glèbe, enfants? Il a été un temps où l'on en parlait grandement dans nos paroisses. On disait que les anciens seigneurs nous avaient attachés à cela pour nous faire périr à force de suer, mais que la Révolution avait coupé le câble et que nous ne tirions plus comme des bœufs à la charrue du maître; la vérité est que nous nous sommes liés nous-mêmes à notre propre areau et que nous n'y suons pas moins, et que nous y périssons tout de même.<sup>247</sup>

La patina rasserenante dell'idillio è minata da una protesta sociale, dalla denuncia, ad opera di un esponente organico al ceto agricolo, di un sistema oppressivo e ingiusto: «Ainsi nous allons toujours à être mangées, pauvres ablettes, par les gros poissons qui nous font la chasse, toujours punis de nos convoitises et simples comme devant».<sup>248</sup> Ma non è prospettata una possibilità di cambiamento: il contadino è destinato ad accettare fatalmente la sua condizione, sperando tuttalpiù nell'avvento di tempi migliori, in cui poveri laboriosi e ricchi caritatevoli potranno collaborare per il

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 355.

<sup>246</sup> Ivi, p. 1357.

<sup>247</sup> Ivi, p. 1358.

<sup>248</sup> Ivi, p. 1357.



benessere della comunità.<sup>249</sup> Inoltre il bersaglio critico non sono i grandi proprietari: quando si trattava di essere severi verso chi conculcava e sfruttava la plebe rurale, tornava comodo prendersela con i fittavoli, i fattori e i sorveglianti: il nuovo ceto borghese rapace; l'ipotesi della lotta di classe non è neanche presa in considerazione.

3. *François le champi* narra la storia di un bambino di sei anni, che prima di essere trovato dalla mugnaia Madeleine Blanchet è stato allevato in un orfanotrofio, e poi affidato alla povera Zabelle. Commossa dalla gentilezza – e dallo stato di assoluta indigenza – dell'orfano, la donna decide di accudirlo in segreto, osteggiata dalla suocera e principalmente dal marito (Cadet Blanchet), che ricopre nel *plot* il ruolo di “antagonista”.

L'idillio dell'infanzia termina presto: a causa della gelosia del marito, aizzato dalla sua perfida amante (Sévère: una borghese speculatrice), che nei confronti di François nutre propositi di vendetta (perché è stata rifiutata, dopo avergli fatto delle *avances*), l'orfano è costretto lasciare il mulino, per impiegarsi nella funzione di garzone in una famiglia di contadini. Inizia così il suo percorso di maturazione e trasformazione (economica e psicologica), che termina, dopo l'imprevista morte del marito, col matrimonio con la vedova e madre adottiva.

Il bambino abbandonato che diventa mugnaio: un messaggio polemico, col quale Sand prende posizione contro la stigmatizzazione sociale degli orfani nella società;<sup>250</sup> ma non è questo l'aspetto che più ci interessa di *François le champi*. Sebbene la dimensione fiabesca ammansisca la scrittura, il romanzo mette in scena infatti un

---

<sup>249</sup> Difatti, la critica del narratore non è indignata, ma ironica: «Le remède, à ce que prétendent les bourgeois de chez nous, serait de n'avoir jamais besoin ni envie de rien. Et dimanche passé je fis réponse à un qui me prêchait ça très bien, que si nous pouvions être assez raisonnables, nous autres petites gens, pour ne jamais manger, toujours travailler, point dormir, et boire de la belle eau clairette, encore si les grenouilles ne s'en fâchaient point, nous arriverions à une belle épargne, et on nous trouverait sages et gentils à grand'plantée de compliments» (ivi, pp. 355-356).

<sup>250</sup> Si tratta di un tema pienamente in linea con la sensibilità dell'epoca: come ha scritto Vicki de Vries, l'istruzione e l'integrazione degli orfani nella società assunse centralità nei dibattiti del diciannovesimo secolo. Secondo la studiosa, la soluzione di Sand, incarnata dal protagonista del suo romanzo, ha una sorprendente somiglianza con l'ideale che Rousseau propone nel suo *Émile, ou de l'éducation* (cfr. V. de Vries, *François le champi: a New Émile*, in «French Cultural Studies», vol. 26, n. 1, 2015, pp. 3-16).

amore incestuoso dalle valenze edipiche, che complica il quadro interpretativo. Certo, François non è il figlio biologico di Madeleine; ed è chiaro che il racconto è «una [...] celebrazione dell'idillio, del “vaso chiuso” cui esso forzatamente riduce l'esistenza»:<sup>251</sup> al termine della storia, il protagonista ritorna nel luogo in cui è cresciuto. Ma la non consanguineità dei due amanti, per un lettore attento, poco sottrae alla sostanza perturbante del testo (che acutamente colse Proust nella *Recherche du temps perdu*),<sup>252</sup> e che si esprime in forma allusiva attraverso il canale della soggettività, su cui la finzione fa leva sin dall'esordio:

Un matin que Madeleine Blanchet, la jeune meunière du Cormouier, s'en allait au bout de son pré pour laver à la fontaine, elle trouva un petit enfant assis devant sa planchette, et jouant avec la paille qui sert de coussinet aux genoux des lavandières. [...].

– Qui es-tu, mon enfant? dit-elle au petit garçon, qui la regardait d'un air de confiance, mais qui ne parut pas comprendre sa question. Comment t'appelles-tu? reprit Madeleine Blanchet [...].

– François, répondit l'enfant.

[...]

Madeleine le regarda encore; c'était un bel enfant, il avait des yeux magnifiques. C'est dommage, pensa-t-elle, qu'il ait l'air si niais.<sup>253</sup>

Compaiono in sequenza un breve monologo narrato («c'était un bel enfant, il avait des yeux magnifiques») e un monologo citato, che danno forma alle sensazioni della mugnaia, che dal principio si sente istintivamente attratta dagli «yeux magnifiques» del bambino.

Una spia linguistica che funge da prefigurazione narrativa, questo pensiero indiretto libero, che sposta il *focus* sull'aspetto del personaggio, che il narratore prende a descrivere. Cresciuto allo stato brado – senza subire alcun influsso dalla civiltà –

---

<sup>251</sup> C. Bigliosi, *Quello straordinario 'François le champi': dal trovatello all'ultimo gigolò*, in G. Sand, *François le champi*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 16.

<sup>252</sup> Per un'analisi del motivo edipico cfr. T. Raser, *The Intertextual Unconscious in 'François le Champi'*, in «French Forum», vol. 34, n. 2, 2009, pp. 39-50 e R.M. Worvill, *Symbolic Structure in George Sand's 'François le Champi'*, in «Dalhousie French Studies», n. 84, 2008, pp. 23-28.

<sup>253</sup> FC, p. 1279.

François ha un'aria sprovveduta, e ha difficoltà ad articolare i suoi pensieri. Tuttavia, non è affatto privo di intelligenza; al contrario, è dotato di un'acutezza d'ingegno singolare per un soggetto della sua classe, che colpisce la mugnaia, la quale decide di prendersi cura della sua formazione, aiutandolo a studiare per il catechismo. Madeleine è dotata infatti di una rudimentale cultura, e ama cimentarsi con i testi religiosi che le infondono entusiasmo e speranza.<sup>254</sup> Sicché, stimolato dalla madre adottiva, François inizia a nutrire un naturale interesse per i libri e per il fascino della parola:

Et quelquefois, aux champs, le champi la vit sourire et devenir rouge, quand elle avait son livre sur les genoux. Cela l'étonnait beaucoup, et il eut bien du mal à comprendre comment les histoires qu'elle prenait la peine de lui raconter en les arrangeant un peu pour les lui faire entendre (et aussi parce qu'elle ne les entendait peut-être pas toutes très bien d'un bout jusqu'à l'autre), pouvaient sortir de cette chose qu'elle appelait son livre. L'envie lui vint d'apprendre à lire aussi, et il apprit si vite et si bien avec elle, qu'elle en fut étonnée, et qu'à son tour il fut capable d'enseigner au petit Jeannie.<sup>255</sup>

L'amore per la lettura funge da stimolo per la sua immaginazione, che propizia l'emergere della coscienza e delle ragioni interiori. In altre parole, il racconto si trasferisce nella sfera inapparente dell'eroe, che tuttavia, a causa della sua infanzia selvatica, continua a stentare nella comunicazione. Compensa però con un'inclinazione nel lavoro manuale non comune, di cui dà prova al servizio di Zabelle.

Malgrado la sua efficienza, la matrigna, vessata dai debiti e dalle speculazioni dei borghesi, decide egoisticamente di abbandonarlo tra i campi; ma Madeleine giunge in suo soccorso, decidendo di pagare la cifra necessaria per rilevare definitivamente il bambino. Così, François si affeziona alla sua benefattrice, sviluppando un attaccamento morboso, che certamente non è unilaterale. In seguito alla separazione,

---

<sup>254</sup> «Dieu lui avait fait une grande grâce en lui ayant permis d'apprendre à lire [...]. C'était pourtant toujours la même chose, car elle n'avait possession que de deux livres, le saint Évangile et un raccourci de la Vie des Saints. L'Évangile la sanctifiait et la faisait pleurer [...]. La Vie des Saints lui faisait un autre effet: c'était, sans comparaison, comme quand les gens qui n'ont rien à faire lisent des contes et se montent la tête pour des rêvasseries et des mensonges. Toutes ces belles histoires lui donnaient des idées de courage et même de gaieté» (ivi, p. 1298).

<sup>255</sup> *Ibidem*

imposta dal marito (che diviene presto geloso), Madeleine cade infatti in uno stato depressivo; e anche l'orfano, benché attivissimo nella nuova fattoria (presso cui ha preso servizio), rimane avvinto ai ricordi dell'infanzia edenica, restituiti liricamente con la psiconarrazione:

Mais ni les bons traitements, ni l'occupation, ni la maladie, ne pouvaient lui faire oublier Madeleine et ce cher moulin du Cormouer, et son petit Jeannie, et le cimetière où gisait la Zabelle. Son cœur était toujours loin de lui, et le dimanche, il ne faisait autre chose que d'y songer, ce qui ne le reposait guère des fatigues de la semaine. Il était si éloigné de son endroit, étant à plus de six lieues de pays, qu'il n'en avait jamais de nouvelles. Il pensa d'abord s'y accoutumer, mais l'inquiétude lui mangeait le sang, et il s'inventa des moyens pour savoir au moins deux fois l'an comment vivait Madeleine [...].<sup>256</sup>

L'immagine di Madeleine domina il suo immaginario; un'autentica monomania, che agisce come freno sulla sua *libido*. Pur essendo nelle grazie della figlia del fattore (Jeannette Vertaud), intenzionata a sposarlo nonostante le sue origini (con il *placet* del padre, che ha notato nell'orfano il fiuto per gli affari), François non accusa le pene del desiderio. Ha un solo pensiero: «Le champi s'en vint à la maison plus triste que joyeux. Il pensait à sa mère, et il eût bien donné les quatre mille francs pour la voir et l'embrasser»,<sup>257</sup> «Il ne se sentait point affolé d'aucune femme, mais il voyait les bonnes qualités de Jeannette Vertaud». <sup>258</sup>

Tale pensiero ne condiziona le scelte e altera il suo destino. Effettivamente, grazie all'intervento provvidenziale di Madeleine, che gli dona segretamente del denaro (per il senso di colpa dell'abbandono e per sincero affetto), la sua mutazione da trovatello a giovane benestante sarebbe compiuta; egli potrebbe spezzare il cordone ombelicale e iniziare una nuova vita con Jeannette, divenendo mugnaio. Invece, preoccupato per la madre adottiva, decide di tornare a casa, dove trova la donna in condizioni di salute

---

<sup>256</sup> Ivi, pp. 1329-1330.

<sup>257</sup> Ivi, p. 1338.

<sup>258</sup> Ivi, p. 1339.

precarie, e malamente assistita da Mariette Blanchet, la frivola nipote del defunto marito. Sicché inizia a prendersi cura di lei per ripagare il suo debito.

Anche Mariette si innamora di François, il quale non solo respinge le sue *avances*, ma la redarguisce per la sua negligenza nei lavori di casa; ferita nell'orgoglio, la ragazza inizia a frequentare Sévère, che le racconta senza pudori le sue congetture – che riferisce con assoluta certezza – sulla relazione tra l'orfano e Madeleine. François assiste di nascosto al dialogo, e ne esce sconvolto: «Jamais François n'avait été plus triste qu'il ne le fut en sortant de la berge de rivière [...]. Il en avait lourd comme un rocher sur le cœur» [...];<sup>259</sup> sicché prende forma un lungo rovello autoanalitico:

Là-dessus le pauvre François se mit à faire examen de sa conscience et à se demander, en grande rêverie d'esprit, s'il n'y avait pas de sa faute dans les mauvaises idées de la Sévère, au sujet de Madeleine; s'il avait bien agi en toutes choses, s'il n'avait pas donné à mal penser [...].

[...]

Eh! quand bien même que mon amitié se serait tournée en amour, quel mal le bon Dieu y trouverait-il, au jour d'aujourd'hui qu'elle est veuve et maîtresse de se marier? je lui ai donné bonne part de mon bien, ainsi qu'à Jeannie. Mais il m'en reste assez pour être encore un bon parti, et elle ne ferait pas de tort à son enfant en me prenant pour son mari. Il n'y aurait donc pas d'ambition de ma part à souhaiter cela, et personne ne pourrait lui faire accroire que je l'aime par intérêt. Je suis champi, mais elle ne regarde point à cela, elle. Elle m'a aimé comme son fils [...].<sup>260</sup>

Il personaggio ripercorre con la memoria la storia del suo rapporto con la madre, confutando le ingiuriose accuse che gli sono rivolte. Quando ritorna a casa, riferisce l'accaduto alla sconvolta Madeleine, cercando la sua solidarietà; ma, ascoltandola parlare, si accorge che qualcosa dentro di lui è cambiato per sempre:

Et voilà que tout d'un coup François la vit toute jeune et la trouva belle comme la bonne dame, et que le cœur lui sauta comme s'il avait monté au faite d'un clocher. Et il s'en alla coucher dans son moulin où il avait son lit bien propre dans un carré de planches emmi les saches de farine. Et quand

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 1372.

<sup>260</sup> Ivi, p. 1372.

il fut là tout seul, il se mit à trembler et à étouffer comme de fièvre. Et si, il n'était malade que d'amour, car il venait de se sentir brûlé pour la première fois par une grande bouffée de flamme, ayant toute sa vie chauffé doucement sous la cendre.<sup>261</sup>

È la scena del riconoscimento edipico. Il lessico religioso è intrigante. Ammettendo il suo amore, François paragona Madeleine alla Vergine Maria (per la prima volta); ed è questo passo quasi incestuoso, che allo stesso tempo allude alla tradizione cristiana, che conferma che la mugnaia ha assunto a tutti gli effetti il ruolo di “madre” nell’immaginario del ragazzo.

Due ostacoli si frappongono perché il suo sogno si avveri: la necessità di liberare Madeleine dalla morsa di Sévère, che le ha imposto dei debiti onerosissimi (accumulati in vita dal marito), e rivelare il suo sentimento all’amata. L’eroe supera brillantemente la prima prova: con un piano machiavellico, raggira la strozzina, pagando solo una parte del debito concordato.

Resta l’esame più difficile. François è terrorizzato, e pensa di rinunciare all’impresa; ma d’un tratto, sulla strada di Cormouer, coglie una serie di indizi disseminati nel paesaggio:

Les oisillons, par grand’bandes, voletaient devant François de branche en branche, et le piaulis qu’ils faisaient lui réjouissait l’esprit. Il pensait au temps où il était tout petit enfant et où il s’en allait rêvant et baguenaudant par les prés, et sifflant pour attirer les oiseaux. Et là-dessus il vit une belle pive, que dans d’autres endroits on appelle bouvreuil, et qui frétilait à l’entour de sa tête comme pour lui annoncer bonne chance et bonne nouvelle. Et cela le fit ressouvenir d’une chanson bien ancienne que lui disait sa mère Zabelle pour l’endormir, dans le parlage du vieux temps de notre pays [...].<sup>262</sup>

Osservando il cielo, ascoltando il pigolio degli uccelli, l’orfano pensa ai luoghi in cui ha mosso i primi passi, alla storia della sua vita, e trova il coraggio per l’ultimo atto. Madeleine, commossa, accetta la sua proposta; lieto fine che tuttavia non è tale da

---

<sup>261</sup> Ivi, p. 1380.

<sup>262</sup> Ivi, pp. 1384-1385.

far dissipare nel lettore un senso di disagio, che scaturisce dall'aver assistito all'affiorare e alla reificazione del desiderio edipico, sebbene sublimato dalle risorse dello stile e dall'impianto narrativo tendenzioso, che riconduce la narrazione «nell'alveo di una rappresentazione integrata al sistema della morale dominante».<sup>263</sup> Del resto, il processo di inserimento nella società è possibile solo grazie all'intermediazione borghese (il dono munifico della benestante Madeleine); senza tale supporto filantropico, François sarebbe rimasto un emarginato.

### 3.3 'Les Maîtres sonneurs'

Se il narratore orale, ne *La Petite Fadette*, si manifesta in maniera analoga a *François le champi* (come sono comparabili le strategie rappresentative della soggettività dei personaggi,<sup>264</sup> ancorché l'atto enunciativo sia affidato interamente al canapaio),<sup>265</sup> ne *Les Maîtres sonneurs* la tecnica narrativa subisce uno stravolgimento,

---

<sup>263</sup> C. Bigliosi, *Quello straordinario 'François le champi': dal trovatello all'ultimo gigolò*, in G. Sand, *François le champi*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 18.

<sup>264</sup> Le tecniche della rappresentazione interiore sono riservate per lo più ai gemelli Landry e Sylvinet Barbeau, nati in una famiglia relativamente benestante. Invece la protagonista Fadette, un'orfana di quattordici anni, è osservata costantemente dall'esterno. Paradigmatico è l'incontro con Landry: «Mais le vent qui soufflait dans les arbres et le tonnerre qui commençait à gronder lui mettaient dans le sang comme une fièvre de peur. Ce n'est pas qu'il craignît l'orage, mais, de fait, cet oragelà était venu tout d'un coup et d'une manière qui ne lui paraissait pas naturelle. [...] Mais, en fait, il ne s'était avisé de l'orage qu'au moment où la petite Fadette le lui avait annoncé, et tout aussitôt, son jupon s'était enflé; ses vilains cheveux noirs sortant de sa coiffe, qu'elle avait toujours mal attachée, et quintant sur son oreille, s'étaient dressés comme des crins; le sauteriot avait eu sa casquette emportée par un grand coup de vent, et c'était à grand'peine que Landry avait pu empêcher son chapeau de s'envoler aussi» (G. Sand, *La petite Fadette*, cit., p. 1432). La descrizione è condotta dal punto di vista del ragazzo, che, suggestionato dalle leggende popolari e le voci malevole (e dal temporale), associa la ragazzina a una strega. In realtà, Fadette è nient'altro che un'emarginata, che accentua i suoi comportamenti bizzarri per catturare l'attenzione degli altri. La scelta di non ritrarre il suo mondo interiore, più che a un discrimine sociale, sembra obbedire a una precisa strategia che mira a conferire maggiore mistero al personaggio, che specie nelle prime battute sembra avvolto dal mito. In effetti, anche quando Fadette si inserisce nel tessuto sociale, ricevendo peraltro, come François, una cospicua e inaspettata eredità (che le permetterà di sposarsi con Landry), la situazione non cambia in maniera rilevante; in questo caso, alla *Bildung* non corrisponde un incremento apprezzabile delle zone di soggettivazione.

<sup>265</sup> Il narratore è però molto meno invasivo, e gli interventi diretti, con il pronome in prima persona, sono rari; un esempio si rinviene nell'ottavo capitolo, quando è spiegato l'origine del cognome della protagonista: «Vous savez tous que le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. [...] Et quand je mets la petite Fadette en comparaison avec

poiché il narratore adotta tutti gli espedienti idonei a simulare la riproduzione in presa diretta del racconto del *chanvreur*.

Significativamente, nella dedica al pittore Eugène Lambert anteposta al romanzo, nella quale la scrittrice dichiara di voler trasporre fedelmente, raccogliendo i «fragments épars» della sua memoria, la storia di Étienne Depardieu come le «fut dit par lui-même», la questione mimetica è pertinentizzata in maniera lucida:

Mon cher enfant, puisque tu aimes à m'entendre raconter ce que racontaient les paysans à la veillée, dans ma jeunesse, quand j'avais le temps de les écouter, je vais tâcher de me rappeler l'histoire d'Étienne Depardieu et d'en recoudre les fragments épars dans ma mémoire. Elle me fut dite par lui-même, en plusieurs soirées de breyage; c'est ainsi, tu le sais, qu'on appelle les heures assez avancées de la nuit où l'on broie le chanvre, et où chacun alors apportait sa chronique. Il y a déjà longtemps que le père Depardieu dort du sommeil des justes, et il était assez vieux quand il me fit le récit des naïves aventures de sa jeunesse. *C'est pourquoi je le ferai parler lui-même, en imitant sa manière autant qu'il me sera possible.*<sup>266</sup>

Cedere la parola al personaggio popolare è un espediente necessario; tuttavia, esso richiede accortezze stilistiche altrettanto gravose, giacché i contadini sono dotati di una sensibilità *sui generis*, che il poeta può solo parzialmente restituire con il suo linguaggio:

Tu ne me reprocheras pas d'y mettre de l'obstination, toi qui sais, par expérience de tes oreilles, que les pensées et les émotions d'un paysan ne peuvent être traduites dans notre style, sans s'y dénaturer entièrement et sans y prendre un air d'affectation choquante. Tu sais aussi [...] que les paysans devinent ou comprennent beaucoup plus qu'on ne les en croit capables, et tu as été souvent frappé de leurs aperçus soudains qui, même dans les choses d'art, ressemblaient à des révélations. Si je fusse venue te dire, dans ma langue et dans la tienne, certaines choses que tu as entendues et comprises dans la leur, tu les aurais trouvées si invraisemblables de leur part, que tu m'aurais accusée

---

un grelet, c'est vous dire qu'elle n'était pas belle car ce pauvre petit cricri des champs est encore plus laid que celui des cheminées» (ivi, p. 1429).

<sup>266</sup> G. Sand, *Dédicace*, in *Les Maîtres sonneurs*, in *Romans*, vol. 2, cit., p. 143. Il corsivo è mio.



d'y mettre du mien à mon insu, et de leur prêter des réflexions et des sentiments qu'ils ne pouvaient avoir.<sup>267</sup>

La ricerca linguistica non nasce dal «plaisir puéril de chercher une forme inusitée en littérature»,<sup>268</sup> bensì dall'intento di non snaturare la sensibilità dei popolani: basterebbe una maldestra intrusione autoriale – una sola parola «qui ne soit pas de leur vocabulaire»<sup>269</sup> – a vanificare l'operazione estetica; sicché questa nuova «traduction» sarà anch'essa frutto del compromesso, e verosimilmente incapace – per ammissione della scrittrice – di occultare gli artifici del mestiere letterario:

Si, malgré l'attention et la conscience que j'y mettrai, tu trouves encore quelquefois que mon narrateur voit trop clair ou trop trouble dans les sujets qu'il aborde, ne t'en prends qu'à l'impuissance de ma traduction. Forcée de choisir dans les termes usités de chez nous ceux qui peuvent être entendus de tout le monde, je me prive volontairement des plus originaux et des plus expressifs; mais, au moins, j'essayerai de n'en point introduire qui eussent été inconnus au paysan que je fais parler, lequel, bien supérieur à ceux d'aujourd'hui, ne se piquait pas d'employer des mots inintelligibles pour ses auditeurs et pour lui-même.<sup>270</sup>

Malgrado Sand affermi di volersi privare dei termini più originali ed espressivi – in nome di una medietà stilistica non dissimile da quella teorizzata in *François le champi* –, *Les Maîtres sonneurs* rappresenta «l'apogée de ses essais rustiques»; è infatti in questo romanzo, nota Marie-Louise Vincent, «qu'elle s'éloigne le plus de sa manière d'écrire habituelle», attraverso la ricerca di inusitati «effets de style»,<sup>271</sup> i quali sono a ben vedere legati al mutamento del dispositivo narrativo, e alla diversa fenomenologia della voce:

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 344.

<sup>268</sup> Ivi, p. 343.

<sup>269</sup> *Ibidem*

<sup>270</sup> Ivi, p. 344.

<sup>271</sup> L. Vincent, *La Langue et le style rustique de George Sand*, cit., p. 39.

*Je ne suis point né d'hier, disait, en 1828, le père Etienne. Je suis venu en ce monde, autant que je peux croire, l'année 54 ou 55 du siècle passé. Mais, n'ayant pas grande souvenance de mes premiers ans, je ne vous parlerai de moi qu'à partir du temps de ma première communion, qui eut lieu en 70, à la paroisse de Saint-Chartier, pour lors desservie par monsieur l'abbé Dlonpérou, lequel est aujourd'hui bien sourd et bien cassé. Ce n'est pas que notre paroisse de Nohant fût supprimée dans ce temps-là mais notre curé étant mort, il y eut, pour un bout de temps réunion des deux églises sous la conduite du prêtre de Saint-Chartier, et nous allions tous les jours à son catéchisme; moi, ma petite cousine, un gars appelé Joseph, qui demeurait en la même maison que mon oncle, et une douzaine d'autres enfants de chez nous.*<sup>272</sup>

Si tratta dell'incipit della prima veglia. Che sia verbalizzato il discorso di un personaggio è indubbio: giunto alla fase conclusiva della sua esistenza, Tiennet si mette in scena, condividendo con il lettore le esperienze della giovinezza, vissute al tempo dell'*Ancien Régime*. In altre parole, il testo, che nella finzione strutturale è la riproduzione del racconto orale del protagonista ormai anziano (il presente della narrazione è il 1828), assume l'andamento consueto della narrazione omodiegetica. Le leggende e le credenze popolari, l'atmosfera delle veglie, la segreta corrispondenza dei contadini con la natura, il fascino del meraviglioso – incomprensibili per il lettore cittadino – sono 'cantate' da un esponente organico a questo mondo, che ne conosce le leggi, ne interpreta i silenzi, i segni...<sup>273</sup>

Tuttavia, per quanto una complessiva vaghezza aleggi sul conto di tale narratore, Tiennet non è un miserabile: si intuisce che suo padre è un proprietario indipendente, che gli ha concesso il godimento dell'eredità materna; inoltre, ha una buona propensione per gli studi (elemento che giustifica la sua *ars narrandi*).<sup>274</sup> Che la

---

<sup>272</sup> G. Sand, *Les Maîtres sonneurs*, cit., p. 347. Il corsivo è mio. Inoltre, la patina linguistica arcaicizzante è motivata dalle logiche interne del *récit*, in quanto *Les Maîtres sonneurs* è un romanzo storico.

<sup>273</sup> Neanche ne *Les Maîtres sonneurs* le risorse «de l'interaction orale» sono sfruttate a fondo: «Les adresses de Tiennet à son auditoire» sono infatti quasi inesistenti, così come (generalmente) le marche dell'oralità: «interjections, exclamations, hésitations, ruptures de construction, etc»; invece, la frase del narratore è caratterizzata da «une certaine ampleur, une certaine régularité qui crée une habitude», e «qui donc [...] régularise l'irrégulier» (L. Vincent, *La Langue et le style rustique de George Sand*, cit, p. 19).<sup>273</sup>

<sup>274</sup> «Au reste, nous arrivions là aussi savants les uns comme les autres, ne sachant point lire, écrire encore moins [...]. Tout de même, monsieur le curé connaissait bien, dans le troupeau, ceux qui avaient l'entendement plus subtil, et qui mieux retenaient sa parole. De ces cervelles fines, la plus fine était la petite Brulette, [...] la plus épaisse paraissait celle de Joseph [...]. Encore qu'il ne raisonnât pas plus sottement qu'un autre, il était si

*mediacy* sia affidata a questo personaggio è dunque un punto cruciale: Tiennet non solo racchiude in sé gli ideali del Berry (mondo arcaico minacciato dall'irrompere della modernità), ma può farsene cantore (e tendenziosissimo interprete) in nome della superiorità morale e del suo *status*, giudicando dal *suo* sistema di valori le azioni dei proletari che compaiono in queste pagine, e soprattutto la vicenda di Joseph Picot: amico del personaggio-narratore, immagine tipica del «paysan artiste» (con la sua «mystérieuse intuition de la poésie», ma allo stato di puro «instinct et de vague rêverie»), e in particolare del genio romantico: uomo schivo, volubile e inadatto alla vita perché divorato dalla sua passione musicale.

Si tratta di un motivo centrale del romanzo (a cui sono conferite diverse sfumature di significato),<sup>275</sup> che nel caso di tale personaggio (scontroso e avvolto nel mistero) assume una connotazione negativa e quasi diabolica: traviato dalla sua ambizione, questo *paysan* è infatti disinteressato al lavoro dei campi, che trascura per coltivare il suo talento; la propensione al meraviglioso della scrittrice (che in queste pagine raggiunge il suo apogeo) nasconde un messaggio politico tutt'altro che rivoluzionario. Ossessionato dalla perfezione e dalla fame di gloria, una volta partito, nel finale del romanzo, alla ricerca di avventure verso l'ignoto (nel momento in cui per gli altri personaggi viene ripristinata la serenità idillica), Joseph incontra i musicisti delle montagne di Morvan, sfidandoli temerariamente, e ridicolizzandoli per la loro inferiorità artistica: è l'ultimo atto. La volontà del contadino di evadere dalla sua sfera di appartenenza trova una punizione esemplare. La sua *hybris* gli costa la vita.<sup>276</sup>

---

peu capable d'écouter et de se payer des choses qu'il n'entendait guère, il marquait si peu de goût pour les enseignements, que je m'en étonnais, moi qui y mordais assez franchement quand je venais à bout de tenir mon corps tranquille et de rasseoir mes esprits grouillants» (MS, pp. 11-12. Il corsivo è mio).

<sup>275</sup> Al riguardo cfr. almeno J. Dauphiné, *Écriture et musique dans 'Les Maîtres sonneurs' de George Sand*, in «Nineteenth-Century French Studies», Vol. 9, n. 3-4, 1981, pp. 185-191.

<sup>276</sup> Sulle valenze poliche si rimanda ai contributi di Paul Petitier (*Peuple de bois, peuple de blés*) e Oliver Ritz (*Une éducation à la campagne: politique des 'Maîtres sonneurs'*), entrambi consultabili in rete (cfr. *Lectures des 'Maîtres sonneurs' de George Sand*, a cura di J.-D. Ebguay e P. Petitier, in *Lectures des 'Maîtres sonneurs' de George Sand*, Publications du Centre Jacques-Seebacher, ultima consultazione il 22 ottobre 2022, <http://seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/bibliotheque/items/show/49>).

## Parte terza – sezione 2: la letteratura «rusticale»: il personaggio popolare tra autonomia ed eteronomia

### 1. *La questione contadina e il Risorgimento*

La necessità di occuparsi del «popolo»<sup>1</sup> fu avvertita dagli intellettuali italiani fin dall'inizio del secolo. Il pioniere fu Vincenzo Cuoco, che sviluppò delle riflessioni cruciali intorno al fallimento della rivoluzione napoletana del '99.<sup>2</sup> Accusando di astrattezza giacobina i suoi concittadini,<sup>3</sup> lo scrittore rilevava come qualsiasi programma di rinnovamento politico che non «tenesse [...] conto dell'intricata situazione economica e sociale delle campagne meridionali fosse fatalmente destinato al fallimento»;<sup>4</sup> ma il discorso era estensibile alle eterogenee realtà della penisola nel suo insieme, in cui la spaventosa arretratezza delle plebi agricole era fonte di preoccupazione per la classe media, che era tuttavia incapace di farsi carico delle nuove esigenze. Oltre che ad adoperarsi per il rafforzamento – talvolta la creazione *ex novo* – della borghesia, il *focus* si spostò sulle masse rurali, dal momento che gli intellettuali avrebbero potuto aspirare ai ruoli dirigenziali solo se avessero apportato un tangibile progresso nelle aree depresse della nazione, riuscendo a disinnescare le spinte eversive dettate dalla fame e dalla disperazione.

---

<sup>1</sup> Carlo Botta identificava il popolo con «gli onesti coltivatori di villa, gli artigiani laboriosi, i borghesi benestanti delle ville e delle città [...] gli uomini colti, e scienziati (cfr. A. Saitta, *Alle origini del Risorgimento*, Roma, Istituto storico Italiano, 1964, vol. 1, pp. 25-26). Ugo Foscolo scriveva: «ogni politica società è costituita non tanto dagli abitanti, quanto dal suolo: e' può darsi terra senza abitanti, non comunità d'uomini senza terra. E dove la più gran parte degli abitanti non possiede la terra, e dove tutti non possono secondo la loro industria, non dico nutrirsi, ma godere abbondantemente dei frutti della terra e farne cambio co' frutti degli altri paesi, ivi non può esservi popolo. Ivi la universalità non è popolo, è plebe, a cui bisogna dare quanto basta un altare qualunque, e un carnefice [...]» (U. Foscolo, *Della servitù dell'Italia. Questioni intorno alla indipendenza italiana*, Firenze, Le Monnier, 1933, vol. VIII, p. 277).

<sup>2</sup> Cfr. V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, a cura di F. Niccolini, Bari, Laterza, 1980 (la prima edizione apparve a Milano nel 1801, la seconda ampliata nel 1806). Per una trattazione dettagliata delle idee di Cuoco si veda M. Colummi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., pp. 5-52.

<sup>3</sup> Cfr. I. Tognarini, *Giacobinismo, rivoluzione, Risorgimento. Una messa a punto storiografica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 5-29.

<sup>4</sup> F. Manai, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997, p. 9.

Il messaggio di Cuoco si diffuse rapidamente a Milano,<sup>5</sup> non mancando di influenzare lo stesso Manzoni; ma fu in Toscana, con l'attività del «Viesseux» e dei 'campagnoli' radunati attorno all'«Antologia» e al «Giornale Agrario», che si ebbe la «prima organica impostazione del problema».<sup>6</sup> Al fine di inserire l'Italia nel concerto del mercato europeo, i toscani optarono per uno sviluppo agricolo basato sulla mezzadria, ritenuta il modello più idoneo a scongiurare i rischi delle concentrazioni proletarie dovute al processo di industrializzazione; e soprattutto perché funzionale al coinvolgimento, ma in posizione rigidamente subordinata, delle masse contadine nel processo di rinnovamento politico.<sup>7</sup> In tale contesto maturò e si diffuse un cospicuo filone di letteratura popolare a carattere maieutico – un genere in cui si distinsero Pietro Thouar, Lapo de' Ricci e Enrico Mayer – e che affiorò anche in altre zone della penisola (con la proliferazione di opuscoli, scritti di varia informazione, almanacchi ecc., con taglio conservatore, liberale o democratico o posizioni intermedie variamente caratterizzate), e segnatamente in Lombardia.<sup>8</sup>

Malgrado una complessiva arretratezza, accentuata dalla crisi posteriore all'era napoleonica, il ceto dirigente stava infatti operando, in quasi tutti gli stati del Nord (la parte più ricca e progredita della penisola), uno sforzo notevole, volto alla

---

<sup>5</sup> Al riguardo cfr. G. Bollati, *Alessandro Manzoni tra i personaggi del 'Platone in Italia' di Vincenzo Cuoco*, in Id., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-13; e Id., *L'Italiano* (già in *Storia d'Italia. I caratteri originali*, a cura di R. Romano e P. Vivanti, Torino, Einaudi, 1972, vol. 1, pp. 949-1020, ivi, pp. 34-123).

<sup>6</sup> F. Manai, *Capuana e la letteratura campagnola*, cit., p. 10. Sulla questione si veda U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento*, Bari, De Donato, 1974, pp. 281-330.

<sup>7</sup> U. Carpi, *Egemonia moderata e intellettuali nel Risorgimento*, in *Storia d'Italia. Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1971, vol. 4, pp. 432-435. Centrale, sotto questo aspetto, è l'attività del Tommaseo, raccoglitore di canti popolari, il quale fornì le coordinate essenziali entro cui si mossero i letterati italiani interessati alle tematiche popolari (Cfr. A.M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 134-138). Emblematiche sono le parole dell'*Introduzione* al primo volume dei *Canti popolari*: «amiamo il popolo: e con riverenza di discepoli ammaestriamolo» (N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia, Tasso, 1841, vol. 1, p. VII). Sullo sviluppo dell'agricoltura toscana cfr. C. Pazzagli, *L'agricoltura toscana nella prima metà dell'800. Tecniche di produzione e rapporti mezzadrili*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973.

<sup>8</sup> G. Carnazzi, *La narrativa campagnuola e l'opera di Ippolito Nievo*, cit., p. 1428. Nell'ambito della pubblicistica popolare, un esempio di conservatorismo oltranzista è offerto da Ignazio Cantù, con il *Il Nuovo Burigozzo*, mentre si segnalano nella direzione opposta Cesare Correnti con la compilazione del *Nipote del Vesta Verde* e Carlo Tenca, autore di un intervento particolarmente acuto sulla questione degli almanacchi (cfr. C. Tenca, *Gli almanacchi popolari*, nel «Crepuscolo», gennaio 1850 e gennaio 1852, rist. in *Prose e poesie scelte*, a cura di T. Massarani, Milano, 1888, vol. 1, pp. 27-44).

modernizzazione e al progresso.<sup>9</sup> Come nelle altre realtà europee, l'intento era di svecchiare un'economia di tipo ancora feudale, e di promuovere il commercio e l'industria (timida e subordinata per lo più all'agricoltura). Specie a Milano, centro propulsore dell'attività culturale, i giornali liberali e illuminati – «Il Conciliatore» (1818-1819), gli «Annali universali di Statistica», «Il Politecnico» (1839-1845) di Cattaneo, la «Rivista europea» (1838-1848) e il «Crepuscolo» (1850-1859) di Carlo Tenca ecc. – si facevano portavoce del progresso, si sforzavano di creare un'opinione pubblica favorevole ai vantaggi della scienza e della tecnica; miravano a innalzare il grado della coscienza civile, concedendo ampio spazio alla tematica popolare e al problema dello sviluppo agricolo.<sup>10</sup> La questione dei rapporti di classe era infatti particolarmente delicata, perché non si poteva ignorare il divario sempre maggiore che la logica del mercato andava scavando tra il benessere di proprietari e la miseria dei contadini: negli anni '30, nel Lombardo-Veneto, di pari passo con lo sviluppo cittadino e dell'industria, si andavano instaurando rapporti capitalistici e mercantili nelle campagne, grazie all'opera di proprietari terrieri interessati personalmente alla questioni agrarie. Con il loro intervento, ispirato alla prassi settecentesca del riformismo illuminato, venne impiantato un particolare tipo di capitalismo ibrido, caratterizzato dalla permanenza di alcune delle strutture feudali e degli antichi vincoli giuridici.

Decisiva fu in primo luogo la sostituzione, più in Lombardia che in Veneto,<sup>11</sup> dei contratti di massaria e di mezzadria con quelli misti di fitto a grano e mezzadria.<sup>12</sup> Essi

---

<sup>9</sup> Cfr. P. de Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 33-37.

<sup>10</sup> Cfr. K.R. Greenfield, *Giornalismo*, in *Economia e liberalismo nel Risorgimento*, Bari, Laterza, 1985, pp. 219-287. Oltre al quadro della vita sociale della Lombardia dalla Restaurazione al Quarantotto (e della realtà economica), è qui di particolare interesse la rassegna dei giornali e delle riviste dell'epoca.

<sup>11</sup> Cfr. E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1962, pp. 120-160. In Veneto le innovazioni nei contratti agricoli avvenivano con estrema lentezza (al riguardo cfr. G. Collotta, *Sull'agricoltura nelle provincie venete*, Cecchini, Venezia 1856 e A. Gloria, *Dell'agricoltura nel Padovano*, Padova, Tipografia Sicca, 1855). Per una rapida ricognizione dell'agricoltura veneta nella prima metà del XIX secolo si veda invece M. Berengo, *L'agricoltura veneta dalla caduta della repubblica all'unità*, Milano, Banca commerciale italiana, 1963.

<sup>12</sup> Sullo stato dei contadini lombardi e sulle innovazioni coeve e le modifiche dei contratti agrari cfr. F. Della Peruta, *La conoscenza dell'Italia reale alla vigilia dell'Unità*, in in Id., *Realtà e mito nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 7-78. Gli interventi di Della Peruta sono da molto tempo un riferimento

incrementarono notevolmente la produzione, ma costrinsero i contadini a ritmi di lavoro intensissimi, dal momento che i proprietari potevano variare a piacimento la quota del grano e l'entità del compenso. In seconda istanza, l'abbinamento della cultura del gelso con quella dei cereali nella zona collinare, e il conseguente aumento della disoccupazione causato dalla gelsibachicoltura, favorì lo sviluppo del settore secondario e la saldatura del ciclo di produzione nel rapporto tra agricoltura-industria.<sup>13</sup> Ne derivò la formazione di un proletariato agricolo, e di una grossa massa di semiproletari rapaci, composta dai piccoli proprietari e dagli affittuari delle zone collinare e montuose.<sup>14</sup>

L'attività organizzativa dell'*intelligènzia* italiana s'accentuò dopo il '48, e non solo per la sensibile ripresa economica lombarda:<sup>15</sup> divennero primarie, dopo il trauma quarattontesco, le motivazioni politiche, perché le masse contadine potevano costituire il naturale alleato della borghesia nelle rivoluzioni nazionali. Difatti per tutto il «decennio di preparazione» ci si attivò per la creazione di un consenso ampio intorno al progetto unitario, posto sempre più, con il dispiegarsi degli eventi, sotto l'egida sabauda o cavouriana; un consenso che fosse socialmente allargato al Quarto Stato (la «plebe», come talvolta lo si chiamava, o «volgo», o popolo «basso», «minuto» ecc.).<sup>16</sup>

Quest'area sociale, ma anche l'area proletaria dei sospettosi, dei delusi, degli indifferenti al progetto risorgimentale

---

irrinunciabile riguardo alla geostoria di cui mi occupo qui, a riflettere sulla quale mi è stato ancora utile, con lavori più recenti, *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 20-21.

<sup>14</sup> Cfr. *Id.*, *Le campagne lombarde nel Risorgimento*, in *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, *cit.*, pp. 44-75.

<sup>15</sup> Cfr. P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo*, *cit.*, pp. 34-36.

<sup>16</sup> La partecipazione dei contadini alla rivoluzione del '48 non ebbe infatti solo un movente ideale: le popolazioni rurali «ravvisavano, sì, nel governo austriaco l'oppressore, ma in eguale misura reputavano un oppressore il borghese – possidente, fittavolo, agente [...] – con il quale erano in rapporto diretto, e nel quale vedevano con evidenza immediata colui che li sfruttava e angariava» (*ivi* p. 51). Ne consegue che la loro insurrezione fu dovuta per lo più alla repressiva politica tributaria dell'Austria, che li colpiva con estrema durezza, e alla «carestia dovuta alle cattive annate del 1845 e '46» (*ibidem*). Esistono moltissimi studi storici sul decennio di preparazione, tra cui mi è stato particolarmente utile G. Maffei, *Contesto*, in *Nievo*, Roma, Salerno, 2012, pp. 18-38. Infine, sul romanzo del Risorgimento cfr. *Il Romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Van de Berghe, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

Bisognava cooptarla quanto possibile, si doveva intercettarne il consenso, anche chiedendo a suo vantaggio qualche concessione, in termini economici e diremmo sindacali, all'altro «popolo», quello dov'erano – con gli studenti, i professionisti, i letterati educati all'impresa eroica dai *Sepolcri* o da Mazzini – gl'imprenditori e i proprietari delle terre: ma senza esagerare, per non perdere il consenso degli abbienti, del dinamico popolo borghese degli affari (e dell'associabile aristocrazia dinamica e moderna), che non si smetteva di pensare come essenziale protagonista della rivoluzione italiana. Insomma la rivoluzione occorreva tenerla al riparo da ogni vera riforma sociale, e in questa prudenza moderati e democratici non differivano tanto.<sup>17</sup>

Le nostre classi dirigenti si ripromisero, in altri termini, di far assorbire compiutamente, e senza pericolo di rigetto, la tradizionale concezione subalterna, sia pure adattata alle nuove istanze politiche, scongiurando altresì il pericolo di seduzione dell'ideologia socialista sulle masse. E strumento di penetrazione ideologica eminente fu quel tipo di pubblicistica – manuali, giornali, almanacchi – che si rivolgeva direttamente a contadini e operai, che si affiancò alla moltiplicazione di inchieste, di studi significativi armati di scienza statistica e economica sul mondo delle campagne, che pareva ormai inevitabile comprendere a fondo. Autori come Carlo Cattaneo, Antonio Allievi e Cesare Correnti dedicarono a tale questione lavori importanti; così come monografie cruciali – dal grande valore documentario – furono pubblicate da Giovanni Cantoni, Stefano Jacini e Carlo De Cristoforis: politici ed economisti di spicco, che dibattevano sulla questione da prospettive divergenti.<sup>18</sup> In esse si faceva un primo bilancio dei mali più acuti delle plebi rurali (analfabetismo, pauperismo,

---

<sup>17</sup> G. Maffei, *La fame dei più in alcuni testi del «decennio di preparazione». Una retorica reticente*, in «Griseldaonline», 16, 2016, pp. 6-7. La rivista è consultabile in rete.

<sup>18</sup> Alludo ai saggi di C. De Cristoforis, *Il credito bancario e i contadini*, Milano, Vallardi, 1851; G. Cantoni, *Sulle sorti dei contadini in Lombardia*, in «L'Italia del Popolo», Losanna, 1850, vol. II, fasc. 5, pp. 537-591 (con firma Y.), ora col titolo *Campagne e contadini in Lombardia durante il Risorgimento*, a cura di C.G. Lacaïta, Milano, Angeli, 1983; S. Jacini, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, Studi economici, Milano, Borroni e Scotti, 1854. Ai tre autori, e alle rispettive interpretazioni e proposte riguardanti la questione contadina, Della Peruta ha assegnato un valore emblematico: «in quei personaggi si incarnano infatti tre diversi atteggiamenti mentali e tre modi di rapportarsi con la realtà effettiva – quello socialista, quello democratico-radical e quello liberal-moderato – che proprio in questi anni si andarono definendo con contorni più netti, improntando largamente di sé la cultura e la politica italiane» (F. Della Peruta, *La conoscenza dell'Italia reale alla vigilia dell'Unità*, cit., p. 37). Sulla questione cfr. G. Maffei, *La fame dei più in alcuni testi del «decennio di preparazione»*, cit., pp. 1-17.



disoccupazione, ecc.), si suggerivano i rimedi più opportuni sulla scorta di studi di matrice positiva, si proponevano riforme e provvidenze atte a incrementare la prosperità di chi possedeva le terre o le conduceva in affitto o vi lavorava di braccia; studi accomunati dalla tendenza a stigmatizzare l'inerzia e la pigrizia dei ricchi proprietari, e da un invito accorato, da parte degli autori, alla tolleranza e alla benevolenza verso le popolazioni campagnole.

Sommamente rappresentativa di questo indirizzo è l'opera del liberista Jacini, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia* (vincitore di un concorso bandito il 3 marzo 1851 dalla «Società d'incoraggiamento alle scienze, lettere ed arti» di Milano, e pubblicato i primi mesi del 1854). In essa lo studioso prende in esame lo stato delle campagne lombarde, esaminando i vari tipi di contratti agrari e i rapporti tra proprietari, fittavoli e coloni in Lombardia; affresco sociale dal grande valore documentario, da cui i letterati poterono trarre numerose suggestioni. Si pensi all'accenno alle «riunioni jemali nelle stalle», luogo di ritrovo serale dei contadini, che sembra idealmente aggettare sul *Novelliere campagnuolo* nieviano, e preannunciare il suo caratteristico narratore popolare, il bifolco Carlone:

La vita domestica è poco conosciuta dalle nostre popolazioni rurali. Non si sta in casa che per mangiare e dormire. Le giornate d'ozio dell'inverno, e soprattutto le lunghe sere si passano nelle stalle, ed ivi i vecchi raccontano alla nuova generazione le superstiziose leggende dei secoli ignoranti. Le riunioni jemali nelle stalle sarebbero ottime occasioni per diffondere utili idee. Negli ultimi tempi molto si fece per divulgare pregevoli libri popolari. Ma sventuratamente ciò che vi ha di meglio in quel ramo di letteratura è per lo più scritto con stile troppo elevato.<sup>19</sup>

Non banale il rilievo sull'assenza di una vera letteratura popolare, e sull'inadeguatezza del linguaggio adottato dagli autori, incapaci di intercettare le esigenze dell'interlocutore; una riflessione che pare insinuarsi nel solco tracciato da Carlo Tenca, che in quegli anni stava incoraggiando la ricerca di un «linguaggio»

---

<sup>19</sup> S. Jacini, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, cit., p. 50.

semplice e fruibile, aderente all'«elemento popolare».<sup>20</sup> Ma per sensibilizzare le classi dirigenti Jacini abbisognava di materiale scottante, sicché non fece a meno di denunciare le misere condizioni – e la denutrizione cronica – del proletariato agricolo, le angherie dei fittavoli e dei proprietari, e in particolare, nel lacerto che segue, lo stato degradante delle abitazioni della bassa pianura, e dei contadini che vi vivevano asserragliati:

I contadini di questa parte della bassa pianura alloggiavano male. L'allevamento dei bachi da seta e la presenza dei proprietari promossero altrove la costruzione di sane abitazioni. Qui invece i fittabili non possono assumere a proprio carico la spesa di nuove costruzioni, e i proprietari appena hanno visitato quei loro poderi qualche volta, e non hanno forse mai avuto occasione di entrare in una casa di contadini della bassa pianura. Abbiamo dovuto spesso raccapricciare al vedere l'acqua sorgere dai pavimenti nelle povere stanze abitate e i coltivatori sparuti uscire nei campi in cerca di rane che costituiscono uno dei loro cibi più sostanziosi; le risaie giungere fino sotto alle finestre delle case.<sup>21</sup>

Furono nel complesso meno audaci i narratori che nelle province italiane dell'Impero, sedotti dalle ricognizioni degli studiosi, pure tentarono una rappresentazione nuova delle condizioni materiali della vita contadina. Ma la letteratura «rusticale», come per la prima volta la definì Cesare Correnti in un articolo del 1846),<sup>22</sup> fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell'idillio. Del resto il pubblico e la critica non avrebbero ammesso

---

<sup>20</sup> C. Tenca, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia* [1846], in *Saggi critici*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 284. Il critico, infatti, individua nel divario sempre maggiore tra gli scrittori e il nuovo pubblico la principale causa della crisi letteraria italiana: «Se un tempo il letterato era sicuro di un pubblico tradizionalmente educato alle stesse sue idee, agli stessi suoi principi conservati di generazione in generazione, ora invece egli ha un popolo immenso davanti a sé, di cui deve farsi interprete, e, quasi diremmo, profeta (ivi, pp. 285-286).

<sup>21</sup> S. Jacini, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, cit., p. 223.

<sup>22</sup> Come ha recentemente sostenuto Casini, Correnti ha con tutta probabilità desunto il termine «rusticale» dai volumi di poesie di Giulio Ferrario (*Poesie rusticali*, 1808; *Poesie drammatiche rusticali*, 1812), nei quali troviamo quasi tutti gli autori che Correnti cita e commenta a sostegno della sua tesi (cfr. S. Casini, *L'ipotesi rusticale dal 'Conte pecorajo' alle 'Confessioni di un italiano'*, in *Ippolito Nievo cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno di Padova, Pisa-Roma, Serra Editore, pp. 183-186). Il primo a conferire centralità a *Della letteratura rusticale* è stato De Luca nella sua ampia ricostruzione storico-critica (Cfr. I. De Luca, *Introduzione*, cit., pp. XI-LXIX).

nei generi d'invenzione (deputati, nell'opinione universale, a una missione morale, o tuttalpiù all'intrattenimento) le analisi delle spregiudicate inchieste del tempo.

Nondimeno, rapportare tale produzione agli auerbachiani *Racconti della foresta nera* sarebbe fuorviante: nei nostri rusticali, le istanze apologetiche convivevano con elementi spiccatamente polemici. Bersaglio ricorrente degli scrittori era l'indifferenza – se non l'ignoranza, la mancanza di carità e responsabilità – del mondo civilizzato nei confronti dei villani. Un pregiudizio atavico: ritenuti oziosi, maliziosi, furbi, superstiziosi e grossolani, i contadini erano spesso invisibili agli stessi riformatori. Pertanto «si arrivava sovente a rovesciare l'accusa»,<sup>23</sup> con la presentazione esemplare della rettitudine laboriosa della comunità campagnola, contrapposta alla corruzione della città moderna, con i suoi vizi, il suo vuoto morale e i suoi eccessi. Se per Manzoni, fare storia, e storia anche della gente povera, «era stato illuminare gli elementi di un ordine superiore della natura, ricostruire un mondo gerarchico fatto di umili e di potenti, visto come prototipo di una condizione eterna e immodificabile», per i nuovi scrittori si prospettava una nuova missione: prendendo atto del «principio della modificabilità e della misurabilità delle relazioni sociali, si apriva all'operare letterario la prospettiva di un'indagine della realtà che fosse ricognizione sociale e tensione di controllo e di modifica».<sup>24</sup> Un'apertura al popolo primitiva e inceppata, che eludeva la comprensione oggettiva dei fatti, giacché la realtà era invece sovente strumentalizzata: dietro il paternalismo che caratterizza questi primi tentativi 'rusticali', si celava infatti l'intento, da parte degli intellettuali, di assumere una funzione di guida delle classi inferiori, talché il confine tra letteratura e pedagogia tendeva a sfumarsi; e se il discorso populista italiano mise tendenzialmente l'accento «sulla fatalità della sorte del subalterno, rassegnato capro espiatorio di una situazione [...] inaffrontabile» ed eterna, non fu per genuino convincimento, come nel caso del Manzoni, ma per finalità estranee al dominio dell'arte nel senso più puro.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> S. Casini, *Introduzione*, cit., p. 49.

<sup>24</sup> M. Columi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 122.

<sup>25</sup> Ivi, p. 124.

Rinunciando alle evasioni del romanzo storico, che si era svuotato, tra gli epigoni del grande Lombardo, di ogni carica sperimentale, e ridotto a pittoresco d'epoca e colore esotico,<sup>26</sup> gli autori guardarono con interesse alla realtà contingente e prossima: vennero predisposte delle ambientazioni contemporanee, ma riadattando i *Promessi Sposi* e il suo serbatoio tematico alla nuova missione realistica.<sup>27</sup> D'altronde aggiornare il romanzo storico, forgiando, per la nuova Italia, un inedito «romanzo della vita contemporanea», era il verbo di Tenca, che sulle pagine del «Crepuscolo» e della «Rivista europea» stava ponendo le basi, in quegli anni, per la nascita di un'autentica letteratura popolare, allontanandosi sì dalle derive della scuola manzoniana,<sup>28</sup> ma rifunzionalizzando sapientemente la lezione dell'archetipo, a cui si guardava con ammirazione per la sensibilità mostrata per gli ultimi e gli oppressi, e l'acume sociologico *tout court*.<sup>29</sup>

Coerentemente con la riflessione dell'autorevole critico, gli scrittori adottarono uno stile semplice, ricorrendo a una documentazione particolareggiata e analitica della dimensione rurale. Il soggetto della produzione rusticale ha infatti poche affinità con

---

<sup>26</sup> P. Luciani, "Armonia" e "dipintura" nelle novelle di Giulio Carcano, cit., p. 532.

<sup>27</sup> Sui *Promessi Sposi* come «ipotesto» della letteratura dell'Ottocento cfr. F. Fido, *il fantasma dei 'Promessi Sposi' nel romanzo dell'Ottocento*, in *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 179-205.

<sup>28</sup> Resta tuttora valida sulla scuola manzoniana la sistemazione di F. De Sanctis, *La scuola cattolica liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di G. Candeloro e C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1953. Per un profilo storico cfr. S. Romagnoli, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, cit., pp. 89-99.

<sup>29</sup> Come ha scritto Columni Camerino, Tenca si poneva «su una linea diametralmente opposta a quella restrittiva di Manzoni, affermando che il romanzo storico non era superato nella misura in cui divenisse la forma di una sempre maggiore apertura al campo della realtà: non più dunque "epopea civile", narrazione delle antiche memorie del popolo italiano, destituita della primitiva carica innovatrice in una fase storica in cui sul richiamo del passato prevaleva l'urgenza di una realtà da analizzare in termini ideologici» (M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del risorgimento*, cit., p. 199). Ma nel saggio *Del romanzo in Italia*, pubblicato nel 1853, l'ottica muta sensibilmente: per l'articolaista del «Crepuscolo» Manzoni è un «genio», il pioniere di una rivoluzione estetica, colui che ha introdotto quel «popolo» in cui le nazioni avevano «cominciato a riconoscere la propria essenza», e che ha realizzato «quella mirabile coincidenza di sviluppo scientifico e letterario»: la *condicio sine qua* non, per Tenca, di una letteratura aderente allo spirito dei tempi contemporanei (*Del romanzo in Italia*, in «Storia in Lombardia», a cura di M. Viscardi, nn. 2-3, 2013 pp. 202-203). Insomma, l'autore a cui rifarsi e da superare. Ma la paternità dell'articolo è dubbia: la critica l'ha attribuito tanto alla penna dello stesso Tenca che a quella di un suo giovanissimo collaboratore, Giacomo Battaglia, verosimilmente un «tenchiano di sinistra» (*ibidem*). Secondo Marco Viscardi, l'ipotesi più plausibile è «che alla mano» del giovane Battaglia si «siano aggiunte le osservazioni e gli interventi del suo maestro in una intricata scrittura doppia di cui oggi è impossibile sciogliere i nodi» (M. Viscardi, *Giacomo Battaglia e Carlo Tenca, 'Del romanzo in Italia'*, in *ivi*, pp. 181-195). In ogni caso, si tratta di «un testo che si inserisce pienamente nel sistema teoretico elaborato da Tenca» (*ivi*, p. 182).

«le genti meccaniche» che Manzoni aveva promosso, dotandole di caratteristiche etiche più che sociali, a dignità letteraria.<sup>30</sup> Le genti campagnole, distinte da quelle di città, vengono ora individuate nella loro interna stratificazione, e dotate di un corrispettivo bagaglio culturale: pur non abbandonando il gusto per il primitivo, la «scena rusticale comincia ad essere popolata da una folla di braccianti, di pigionanti, di bifolchi, di fittavoli e, in misura maggioritaria, di donne divise tra mansioni agricolo-pastorali, impiegate nella raccolta del riso o [...] nelle filande».<sup>31</sup> A tratti con spregiudicatezza maggiore rispetto a Sand, i ‘rusticali’ non evitarono accenni ai conflitti di classe del tempo: nel concreto della scrittura, essi non si limitarono ad esternare una generica compartecipazione emotiva – di segno populistico – nei confronti dei contadini; invece, dipinsero con obiettività le loro condizioni materiali, e soprattutto ne rivendicarono talvolta le istanze, mettendo implicitamente in discussione – per spie ed indizi – i fondamenti e le strutture della società borghese.

## 2. *Letteratura e propaganda: modalità della soggettività umile nella narrativa di Giulio Carcano*

Esponente di spicco del gruppo cattolico-liberale lombardo, al cui interno ebbe grandi capacità organizzative, e di cui fu l’espressione più moderata, Giulio Carcano, manzoniano di formazione,<sup>32</sup> fu tra i primi a sperimentare una narrativa di soggetto contemporaneo che sostituisse l’ormai esaurita vena del romanzo storico, lanciandosi

---

<sup>30</sup> Se infatti per Manzoni «l’umiltà è una disposizione di spirito più che una posizione sociale; e l’umile è colui che non pretende farsi la propria vita, ma l’accetta» (A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, cit., p. 227), per i postmanzoniani «l’umiltà diventa [...] una posizione sociale: gli umili formano [...] una classe e la loro è un’umiltà tutta esteriore, non intima, essi sbandierano la povertà e vantano diritti: primo fra questi diritti è quello alla carità. Scomparsa la umiltà come stato d’animo, rimane soltanto la schiera degli individui che una sorte maligna costringe a una vita grama; l’umile [...] ora si identifica sempre col povero [...]» (G. Mariani, *Gli umili nella narrativa degli epigoni manzoniani*, Roma, Idea, 1953, p. 3).

<sup>31</sup> M. Colummi Camerino, *La cornice della letteratura rusticale*, cit., p. 25.

<sup>32</sup> Del resto, Carcano è stato considerato a lungo un semplice epigono manzoniano; e non di rado egli lo ricalca con delle riscritture evidenti, come la seguente: «Ricordati che il Signore non abbandona mai! Vedi, è Lui, che nel momento istesso che ti dà questo travaglio ti prepara anche la consolazione» (G. Carcano, *Angiola Maria e il manoscritto del vicecurato*, Milano, 1858, pp. 311-312).

con spregiudicatezza nell'esperienza campagnola;<sup>33</sup> produzione che nel 1871 riunì nella sua interezza nel volume intitolato *Novelle campagnuole*,<sup>34</sup> cui faceva da introduzione il testo di Cesare Correnti, comunemente interpretato come una sintesi ideologica del ruralismo di metà Ottocento e una teoria del romanzo campagnolo.

Redatto sotto forma di lettera, il testo è indirizzato a Carcano, che viene insignito del titolo di caposcuola del movimento nascente, perché già autore di alcuni racconti sul popolo cittadino e rurale, oltre che del saggio sulla *Poesia domestica* (1839), in cui viene teorizzata la poesia degli affetti domestici.<sup>35</sup> Correnti restringe il campo d'azione: oggetto della rappresentazione non saranno più le classi subalterne in generale, ma specificamente le plebi rurali, da rappresentare con presa realistica, e senza i patetismi sentimentali (che Correnti bonariamente rimprovera all'amico);<sup>36</sup> invito cui Carcano diede seguito con la composizione di nuovi racconti campagnoli (il primo dei quali fu *Nunziata*, composto tra il 1848 e il 1849, e pubblicato nel 1852), ancorché non rinunciando alla sua vena melodrammatica, che ne ha spesso condizionato la ricezione.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Sulla produzione di Carcano – e l'inquadramento storico dell'autore – cfr. P. Luciani, "Armonia" della casa e "dipintura" del popolo nelle novelle di Giulio Carcano, cit., 531-565 e F. Tancini, *Carcano novelliere rusticale*, in *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 161-201.

<sup>34</sup> G. Carcano, *Novelle campagnuole*, Milano, Carrara, 1871.

<sup>35</sup> Per un approfondimento si rimanda a M. Columi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., pp. 109-112.

<sup>36</sup> Il *primum movens* del manifesto è la ricerca di una tradizione autorevole: in aperta polemica con l'opinione comune, che reputava le lettere italiane «nobili e illustri», Correnti, che nel saggio si nasconde sotto la figura di un cacciatore semiletterato che si firma «O.Z.», rivendica la natura «popolare» della letteratura italiana. Non per nulla egli arriva a saldare i coevi esperimenti campagnoli in prosa con la vasta produzione rusticale in versi quattrocentesca e rinascimentale: dalla *Nencia* di Lorenzo il Magnifico alla *Beca da Dicomano*, dalle commedie rusticane cinquecentesche al *Lamento del Cecco di Varlungo*, fino alla *Tancia* di Buonarroti il Giovane (cfr. C. Correnti, *Della letteratura rusticale*, in *Scritti scelti, in parti inediti e rari*, a cura di T. Massarani, Roma, Forzani, 1891-1897, p. 204). È fondamentale la *Nota* redatta da Tenca, che si accompagnava al saggio, valorizzandone gli spunti e variamente integrandolo, in cui il critico allarga il perimetro delimitato da Correnti, annettendo al dominio della letteratura rusticale, oltre al Manzoni (scopritore della «poesia della vita volgare» e «della grandezza delle anime ordinarie»), gli economisti, pedagogisti e sociologi che avevano dedicato pagine accorate alle questioni agrarie (C. Tenca, *Nota*, in «Rivista Europea», marzo 1846, p. 365).

<sup>37</sup> Carcano è stato infatti considerato a lungo un semplice epigono manzoniano. Ciò fu presumibilmente dovuto alla stroncatura di De Sanctis, che vi aveva ravvisato l'espressione della massima degenerazione del manzonismo verso il formalismo e il sentimentalismo di maniera – per lui sintomatici dell'indebolimento morale che costituiva «il male del secolo» (F. De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 49-50). Inoltre fu condizionante il sostanziale disinteresse di Croce, che nella *Letteratura della nuova Italia* gli dedicò uno spazio esiguo. Una parziale rivalutazione dello scrittore prese avvio in pieno clima neorealista, quando vennero recuperati filoni minori della narrativa ottocentesca di stampo sociale, e soprattutto negli anni '70, nell'ambito di una attenzione peculiare al genere 'rusticale'.

In realtà, sebbene le novelle campagnole costituiscano solo una stagione creativa del suo *iter* intellettuale, «il tema attraversa in misura più o meno marginale» tutto il suo *corpus*,<sup>38</sup> coerentemente con un progetto di indagine delle classi popolari estensivo perseguito dall'autore: artigiani, operai, impiegati e i diseredati dei suburbi della città di Milano popolano le sue pagine, e vi figurano come protagonisti.

Tale intento si manifesta sin dai primi due testi di *Racconti semplici* (1843), la lettura dei cui esordi costituisce un prezioso strumento euristico, un canale preferenziale per l'individuazione dei due gesti narrativi che animano l'intera produzione carcaniana, e che lo scrittore variamente e dialetticamente rimodulò – con ibridazioni di forma e grado – nelle prove diegetiche della maturità:

Francesco fu il compagno della mia prima età, il primo amico del mio cuore.

Eravam nati tutt'e due sotto questo carissimo nostro cielo, anzi fra le mura di questa stessa nostra città: ed io era di pochi mesi appena innanzi a lui nel cammino della vita.

[...]

I nostri parenti ci avevan mandato a balia in una buona e povera famiglia di contadini, nello stesso paesetto, poche miglie discosto dalla città: e le due nutrici avevano posto in noi un grande amore.

Così noi siamo cresciuti insieme alcuni anni sotto il raggio allegro e mite di questo bel sole d'Italia, nell'aria aperta delle nostre campagne, che sembrano veramente un interminato giardino.<sup>39</sup>

Nell'incipit di *Memorie di un fanciullo* (1834), compare un narratore autobiografico, proiezione finzionale dello scrittore borghese, che media i sensi del racconto al lettore, cui viene presentata la storia dell'adolescente protagonista (compagno d'infanzia dell'io narrante). Si può essere più precisi: la *mediacy* non è appannaggio di un narratore autodiegetico, ma di quello che Stanzel definisce *io-testimone* o *narratore periferico*: un narratore «che non è al centro degli eventi ma alla loro periferia», e che sebbene dica io, «non è il protagonista della storia che racconta».<sup>40</sup> La sua presenza è

---

<sup>38</sup> F. Tancini, *Carcano novelliere rusticale*, cit., p. 167.

<sup>39</sup> G. Carcano, *Memorie di un fanciullo*, in *Racconti semplici*, Milano, Manzoni, 1843, p. 79. D'ora in poi citato RS.

<sup>40</sup> F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, cit., p. 232.

garanzia di veridicità per il lettore, che ha l'impressione di assistere ad eventi realmente accaduti e moralmente esemplari: struttura ricorrente nella narrativa campagnola, non per caso contraddistinta dalla tensione ideale al 'vero'. E questo narratore si limita alla rappresentazione delle azioni dei personaggi, o tutt'al più ne registra i discorsi (sempre ascrivibili all'ideologia delle classi dominanti): l'affondo nella dimensione interiore è precluso dal codice della *situazione narrativa in prima persona*.

A tale fenomenologia si contrappone il modello manzoniano – dominante nel *corpus* dell'autore – esemplificato dall'esordio di *Una povera tosa* (1835):

Quelle case a tre, quattro piani, a tre, quattr'ordini di ringhiere o di ballatoi, su' quali una porticella e una rozza finestretta quadrata s'alternano alla lunga a ogni piano, a ogni loggia, qui protette da un tavolato o da una imposta fessa per lo lungo scassinata, là da un lembo di tenda adente e bucherata, o da un vecchio disusato coltrone [...]; quelle case sono la misera, angusta dimora di una classe del nostro popolo milanese, che è di tutte la più numerosa e la meno studiata, la meno amata e la più sincera, la più dimenticata e povera [...].

Unico e vivo quadro del poco bene che si comparte in terra a una gran porzione degli uomini, quelle meschine dimore nascondono ben sovente le più grandi, le più vive passioni. – Anime generose e soffocate nel fango, angoli di virtù e di dolcezza coperti di cenci luridi [...]. Qui è l'uomo nella sua verità semplice, solenne; qui il cuore che batte a nudo [...]; la virtù nel vizio – come una perla nel fango.<sup>41</sup>

È il consueto incipit *emic*, con la manifestazione del narratore autoriale: non implicato in prima persona nel mondo d'invenzione, ma padrone della materia diegetica; compaiono sulla scena i segni miserabili della vita del subalterno, ancorché attenuati dai simpatetici commenti narratoriali, l'aggettivazione e i diminutivi, che preludono all'ingresso in scena della pia Rosa.

Mediante l'analisi di testi prototipici, si tenterà di delineare un percorso che sia esemplificativo della multiforme attività dello scrittore: all'analisi di *Angiola Maria*, caso di studio ideale delle strategie della soggettività popolare (per quanto la

---

<sup>41</sup> RS, pp. 67-68.



protagonista non appartenga propriamente al Quarto Stato), seguirà un *focus* su *Selmo e Fiorenza*, che si configura come la sintesi dialettica tra la narrazione allodiegetica e la narrazione eterodiegetica; infine, uno spazio circoscritto sarà dedicato a *Damiano*, che è parso opportuno isolare per la sua specificità contenutistica.<sup>42</sup>

### 2.1.1 'Angiola Maria'

Dal proposito di una lingua semplice e fruibile, e dalla tensione manzoniana agli umili, germinò il primo romanzo a tematica domestica, *Angiola Maria* (1839), pubblicato sette anni prima de *La Mare au Diable*, e generalmente ritenuto l'archetipo del genere campagnolo in Italia (benché non abbia un'ambientazione propriamente contadina).

In *Angiola Maria* è trasposta «per la prima volta in un contesto di contemporaneo la rete di situazioni, di figure, di tipi umani e sociali [...] dei *Promessi Sposi*».<sup>43</sup> Come nel romanzo di Renzo e Lucia, il gradiente di autorialità è elevatissimo. Il *teller-character* dirige paternalisticamente il racconto, ma si perde traccia dello statuto problematico della narrazione manzoniana: se ne *I promessi sposi* il traduttore del manoscritto seicentesco, sgomento dinanzi all'impossibilità di comprendere il male e gli imperscrutabili sentieri della Provvidenza, è spesso costretto alla reticenza e alla sospensione del giudizio, qui il narratore non mostra esitazioni sul senso ultimo della vicenda. Nondimeno, *Angiola Maria* costituisce un caso «esemplare» di emancipazione «dal mondo ideologico [...] del romanzo storico»: sia per «la sostituzione degli affreschi storici con gli schizzi ambientali», sia per «l'accentramento» dell'intreccio «intorno ad un unico protagonista», sia per «il confronto tra un nocciolo di modelli ideali [...] impressi nella memoria letteraria» e «il

---

<sup>42</sup> Si è scelto di rinunciare a un approfondimento su *La Nunziata* perché in tale racconto la strategia prevalente è la mimesi 'obiettiva' degli atti esteriori dei personaggi, mentre il discorso interiore ha una funzione marginale.

<sup>43</sup> S. Casini, *Introduzione*, cit., p. 52.

presente, la realtà, la vita, che li contraddicono» e «li falsificano».<sup>44</sup> D'altronde, ancorché abbozzata sull'«*idealtypus* dell'eroina romantica e manzoniana», la protagonista non è la semplice riproposizione del «modello di quieta e virtuosa bellezza di Lucia, sottomessa al sacrificio e ai disegni della provvidenza», né «tale nucleo ispirativo esaurisce» la portata innovativa «del romanzo», che si distingue anzitutto per la sua configurazione formale, invero non esente da imperfezioni.<sup>45</sup> La disposizione del materiale per mezzo di quadri giustapposti determina infatti una scarsa tensione drammatica, e una mancanza di «collisione»,<sup>46</sup> accentuata dal carattere affettivo-intimistico della scrittura, che non di rado ricorre a momenti patetici e lirici, o all'apporto della versificazione, che interrompe il flusso diegetico; ma tali elementi sono iscritti in una cornice in terza persona (dalle forti connotazioni autoriali).

L'opera è suddivisa in due libri. Il primo funge da prologo, con la presentazione dei principali attori del *plot*: da un lato la famiglia di Angiola Maria, composta dalla madre, il padre Andrea e il fratello vicecurato Carlo, il quale vive in una casetta sul lago di Como; dall'altro quella di Arnoldo Leslie (il signorotto inglese di cui la protagonista s'invaghisce). In questa prima parte, la narrazione indugia di rado sulla sfera psichica dei personaggi popolari: per lo più, si effonde la voce narrativa (con le sue digressioni e descrizioni paesistiche, o con commenti e asserzioni su verità universali); e quando l'attenzione si rivolge agli attori della vicenda, essi vengono ritratti nelle loro esperienze corporee (azioni, discorsi, silenzi ecc.). Tuttavia, nel primo libro vengono fornite le coordinate interpretative dello *storyworld*:

Quelle due donne erano madre e figlia; una, curva della persona, portava sul volto magro e già rugoso, sebbene non apparisse molto vecchia, i segni del dolore che accorcia l'età; l'altra era giovinetta e fresca, ma così pallida e bianca, che nessuno, in quell'abito oscuro, e sotto quel zendado nero, l'avrebbe detta una contadina. Era il suo viso di gracile contorno e d'un ovale perfetto; gli occhi,

---

<sup>44</sup> F. Finotti, *L'innocenza perduta: strutture narrative dal romanzo storico alla storia domestica*, in «Lettere italiane», n. 4, 1989, p. 568.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 568-569.

<sup>46</sup> F. De Sanctis, *Ultima degenerazione della scuola manzoniana, dal Grossi al Carcano*, in *La scuola cattolico-liberale*, cit., p. 33.

che parevano ancora rossi del piangere, teneva chini a terra, e le mani, congiunte sopra il seno con un fare onesto e rassegnato [...]. Insomma, c'era in lei qualche cosa di gentile e di raro, al primo vederla non avresti pensato mai la fosse nata tra povere genti, in un oscuro villaggio; che invece pareva, a' modi dilicati e contegnosi, allevata nel seno di ben più eletta condizione.<sup>47</sup>

È subito posto l'accento sull'estraneità, nell'aspetto e nel portamento, della contadina dal suo ceto. Angiola Maria è effettivamente figlia di un castaldo: «al primo vederla non avresti pensato mai la fosse nata tra povere genti, in un oscuro villaggio; che invece pareva, a' modi dilicati e contegnosi, allevata nel seno di ben più eletta condizione». Notazione tutt'altro che casuale: accudita filialmente dalla nobildonna Anna (moglie del conte Francesco, presso la cui villa il padre svolge appunto le sue mansioni), Angiola Maria ha avuto modo, come le balzachiane Francine e Péchina, di ingentilire il suo animo: «la sua mente» si distingue per il «trepido desiderio di pensare e di conoscere»,<sup>48</sup> alimentato dalle ricorrenti gite in città (sulle quali il padre ha subito funesti presagi: «Andrea [...] finiva ad obbedire, perché era la volontà dei padroni, ma in cuor suo pensava da quella domestichezza co' signori non poterne venir bene a una povera figliuola [...]»),<sup>49</sup> e soprattutto dall'avvicinamento alla lettura (incentivato dalla stessa contessa), grazie alla quale sviluppa notevolmente la sua immaginazione.<sup>50</sup>

Lo stato di quiete è turbato da due tragedie: le morti improvvise del conte Francesco (accompagnato poco dopo dalla consorte) e di Andrea, colpito da un malore improvviso. Le due donne si trovano sole a fronteggiare i problemi connessi alla gestione della casa e all'eredità (un capitale di cinquemila lire e un esiguo peculio

---

<sup>47</sup> G. Carcano, *Angiola Maria*, Firenze, Le Monnier, 1852, p. 13. D'ora in poi citato AM.

<sup>48</sup> Ivi, p. 34.

<sup>49</sup> Ivi, p. 35.

<sup>50</sup> «Quando la fanciulla si fe' più grandicella, la contessa se la teneva più sovente in compagnia, talvolta per le lunghe ore della mattina, talvolta per l'intera giornata, e le prodigava ogni cura, con sollecitudine quasi materna. Sotto gli occhi suoi, la fanciulla imparò a legger que' libri che sono l'amore delle tenere menti appena s'aprono facili agli accorti consigli del senno; e di que' libri, una Storia Sacra, tutta adorna di belle figure miniate, era il suo prediletto. [...]» (ivi, p. 35). Si tratta di un motivo ricorrente nel corpus carcaniano. Lo si trova ad esempio anche in *Tecla* (1849), in cui l'umile protagonista è a sua volta vorace lettrice, e per giunta de *I promessi sposi*. È infatti questa passione, oltre alla perdita della madre, il motore del suo cambiamento interiore: essa le fa «nascere nel cuore una inquieta avidità di conoscere» (Id., *Novelle*, in *Opere Complete*, vol. 3, Milano, Cogliati, 1893, p. 270). D'ora in poi citato NV.

lasciato alla protagonista dalla contessa), per i quali Angiola Maria chiede l'aiuto del fratello vicecurato, che per tre settimane soggiorna dalle donne.

In tali circostanze, mentre è diretto verso casa, dopo la messa, in una passeggiata serale, Carlo si imbatte per la prima volta in Arnoldo: un'anima singolarmente inquieta, per l'educazione ricevuta e per la sua dedizione ai piaceri mondani. Il giovane è turbato per il recente litigio con il padre Guglielmo. Quest'ultimo gli aveva combinato un matrimonio con una giovane aristocratica, ma Arnoldo si era rifiutato di obbedire, inducendo il genitore a uno sdegnoso mutismo, e alla sua partenza verso l'Italia (in compagnia delle figlie Elisa e Vittorina), dove aveva preso una casa a pigione (seguito poi da Arnoldo, che si era trasferito poco lontano dalla sua abitazione, nella speranza di riconciliarsi con lui).

Il ribelle trova in Carlo un caro amico, e inizia a frequentarlo assiduamente. Ma non è un rapporto disinteressato, perché Arnoldo s'è invaghito di Angiola Maria, e, recandosi in casa del vicecurato, spera segretamente di sedurla:

Egli non le aveva parlato quasi mai [ad Angiola Maria], quantunque la vedesse sovente [...]. Quindi Arnoldo ardeva del desiderio di conoscere i pensieri di quell'anima pudica e ritrosa, che pareva chiudere in sé stessa un tesoro di dolcezza e d'amore. E cominciò a pensare che la giovinetta doveva sentir con dolore la povertà della sua condizione[...]. *Arnoldo aveva egli potuto legger nel cuor di Maria?... O era il suo un incauto sospetto, un fumo che appannava il limpido specchio di quell'anima pura?*

L'idea che Maria fosse degna di miglior sorte, la fiducia di sollevarla, di darle una vita novella, lo sedusse, lo vinse: il suo pensiero non corse più in là. S'abbandonò a nuove e gentili illusioni [...].<sup>51</sup>

È un campione rilevante: l'istanza diegetica interferisce nel processo soggettivo. In luogo del monologo narrato, si rinvengono degli enunciati del narratore (in corsivo), che s'interroga sulle ragioni dell'agire del personaggio. Tale *invasione di campo* è sintomatica di una macrotendenza stilistica: la predilezione per l'autore di una voce

---

<sup>51</sup> AM, p. 79. Il corsivo è mio.

narrante intrusiva, poco propensa a rinunciare alla sua funzione interpretativa anche quando a essere rappresentata è la coscienza del personaggio.

Le zone introspettive si estendono considerevolmente nel secondo libro (in cui la fanciulla, incentivata dalle sorelle di Arnoldo, si reca in città per far fortuna e mutar vita). Esse sono concesse principalmente ad Angiola Maria, e senza particolari differenze di forma e grado rispetto ad Arnoldo; ma ciò non implica l'emancipazione del personaggio dal narratore:

Nondimeno colui che per la prima volta abbandona l'aria pura della campagna, la solitudine d'una terra ignota, non può trovare nella città quel soggiorno di delizie e di fortuna, che forse prima aveva sognato, né quella pace oscura che nessuno al mondo suole invidiare, tranne chi l'ha perduta. V'è una certa tristezza nella consueta tranquillità cittadina, una certa monotonia nella quotidiana vicenda delle sue costumanze, una noia negli spassi, un'inerzia nella vita, che talvolta ti par quasi di trovarti solo e abbandonato in mezzo alla frequenza della gente, e ti stanchi di vedere il malcontento in seno della ricchezza, da una parte l'orgoglio, e il disprezzo dall'altra [...].<sup>52</sup>

L'impulso centrifugo è un pericolo per il vivere civile, che lo scrittore moderato, occultato dietro il suo dispositivo, mira a disincentivare attraverso la formalizzazione di una parabola esemplarmente negativa. In tale contesto, l'affiorare dell'«anima» dei personaggi non è da interpretarsi come la concessione di una dignità; piuttosto, l'effusione della soggettivazione diviene lo strumento eminente di cui l'autore si serve per diffondere il suo messaggio. In altre parole, il personaggio è un'esemplificazione estetica dell'ideologia conservatrice dell'autore:

Quand'era sola poi, rifletteva allo strano mutamento della sua povera sorte, domandava a sé medesima, perché avesse acconsentito a seguire una famiglia che non era la sua [...]. Tutto le pareva un sogno; ma il turbamento che le s'era messo nel cuore, era vero. Allora sentiva il desiderio d'una consolazione lontana, ignota, che nessuna cosa al mondo le avrebbe potuto dare [...]. Per la prima volta, pensava a sé stessa, a sé sola, all'avvenire, ai suoi timori, alle sue speranze. *Oh! Perché tutte*

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 115.

*quelle angustie, perché quelle inquietudini e quel rammarico le si quietavano nel cuore, quando Elisa o Vittorina corresse a scuoterla da' suoi mesti pensieri con l'ingenuo bacio d'una sorella, quando sentisse soltanto pronunziar fra loro il nome d'Arnoldo, o sostasse al suono della sua voce, a quello de' suoi passi?*<sup>53</sup>

Trasferitasi a Milano, Angiola Maria si sente perduta in un mondo a lei estraneo; l'unica consolazione è ascoltare il nome di Arnoldo. La protagonista sente la sua passione come una tentazione, ma non sa resisterle; la virtù alla prova della realtà si fa esitante:

Intanto continuava a martoriarsi ne' suoi terrori: — Gran Dio! cosa sarà di me?... Quand'anche cercassi di tornare a casa mia, la mamma non vorrà più vedermi [...]. Così ella, che fin allora aveva indirizzata tutta la sua mente ad un candido affetto, [...] adesso ne rifuggiva con terrore [...]. L'idea della sua pace perduta, il dubbio e la vergogna, la memoria de' suoi cari, il dolore della sua povera sorte, i pensieri di Dio e della sua fede innocente, [...] tutto le pesava sul cuore debole e stanco; e una folla di nuove e tremende immagini le accerchiava la mente smarrita.<sup>54</sup>

Provata dalla solitudine (per l'assenza di Arnoldo, che, una volta tornato in città, ha ripreso la sua vita mondana), la fanciulla accarezza il desiderio di tornare a casa, ma l'impossibilità di realizzarlo la getta nello sconforto, e sviene. È il preludio della sventura: tornato in casa dopo una festa mondana, il rampollo Leslie vede la fanciulla distesa sul letto; e affiora un pensiero perverso, reso con l'espedito dell' "a parte": «No! no! [...]: credo che se osassi toccarle un dito, la maledizione del cielo cadrebbe sul mio capo! Ah! perché mai è tanta la magia della bellezza nel dolore?... No, io non devo restar qui! [...]».<sup>55</sup>

Alla fine del soliloquio di Arnoldo, la fanciulla si sveglia. Terrorizzata, prova a sfuggire al suo persecutore; ma, rinfocolato dalla pudicizia della contadina, il nobile la

---

<sup>53</sup> Ivi, pp. 117-118. Il corsivo è mio.

<sup>54</sup> Ivi, p. 121.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 124-125.

bacia contro la sua volontà. Il trauma si ripercuote sulla psiche di Maria, che nelle notti seguenti è tormentata dal senso di colpa e da incubi terribili:

Sognava le cime delle sue montagne, i temporali del lago, il fulmine che incendiava la casa di sua madre; sognava d'essere trasportata attraverso a un turbine di polvere, in una carrozza trascinata da cavalli coperti di schiuma, e si vedeva seder vicino un giovine, vestito di nero, pallido e muto, che la guardava con occhi immoti, ardenti... Ella voleva dar un grido, ma la voce le moriva soffocata nel seno; [...]. Voleva essa gettarsi dalla carrozza [...]. — Poi la scena mutavasi... Le pareva di trovarsi nella camera in cui era nata, nella camera del suo povero padre. Avvicinavasi allo scomposto letto, sul quale giaceva addormentata la madre sua; s'inginocchiava a lato del capezzale, pregando in silenzio [...]. Levavasi allora, stringeva tra le sue mani la destra della dormente; quella destra era fredda, fredda! Si chinava per baciare la fronte materna... ahi! sua madre era morta! — Ma quest'affanno non bastava; altro era il luogo del sogno, altri i terrori. Era la chiesa del suo paesello, era il confessionale del vecchio paroco; ella si metteva in ginocchioni presso la piccola grata, tentava di parlare [...] alla fine mormorò una parola sola, e la voce del confessore proferì sul suo capo la maledizione del Signore e la dannazione eterna.... gran Dio! era quella la voce del fratello suo!<sup>56</sup>

L'onta subita – ossessivamente rivissuta, con l'apparizione del giovane «vestito di nero, pallido» e «dagli occhi [...] ardenti» – è legata in un rapporto analogico, nella psiche della protagonista, alla distruzione della realtà edenica: il fulmine che incendia la sua casa, la morte della povera madre, l'accusa lanciatale dal fratello vicecurato per il peccato compiuto...; una prefigurazione del destino infausto che l'attende. Perché Arnoldo astutamente opera «la sua seduzione [...] attraverso la religione»:<sup>57</sup> confessa di essersi convertito al cattolicesimo, di aver acquisito la virtù. E nella psicologia inquieta della contadina fede e sentimento s'intrecciano. Angiola Maria combatte contro se stessa, e continua a sfuggirgli. Ma l'esperienza maturata con il passaggio dalla provincia in città non è sufficiente a prevenire il male. La fanciulla crede ingenuamente alle parole del nobile, il quale le assicura che, dopo un anno (che egli intende passare in patria), essi potranno finalmente unirsi in matrimonio; una promessa

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 134-135.

<sup>57</sup> F. Finotti, *L'innocenza perduta*, cit., p. 570.

subdola (infiorettata in bello stile), con cui quello stesso «nobile che sembrava così lontano dal prototipo del seduttore»<sup>58</sup> diviene infine simbolo della prosaicità dell'esistenza, e della sventura che attende tutti i popolani che rinnegano la loro condizione originaria.

### 2.1.2 'Selmo e Fiorenza'

1. Il teatro dei fatti narrati in *Selmo e Fiorenza* (uscito nel 1853 sul «Crepuscolo») è il Pian d'Erba, con la cui descrizione manzoniana (per la prospettiva panoramica e per l'analogia dei referenti) si apre il racconto. Ma in questo caso a prendere la parola non è un narratore estraneo alla storia (e al tempo) che racconta, bensì la proiezione dello scrittore, che ha conoscenza diretta dei luoghi di cui scrive, e che visita in prima persona:

E quante volte io ritorno a respirare quell'aria, a contemplare quei monti, quell'acque, quel cielo, là dove albergano già tant'altre memorie del mio cuore, mi par come di sentire, nel bello semplice e maestoso della natura, nell'armonia solenne delle linee alpine, mano mano digradanti fino all'ampia e ubertosa pianura, una voce misteriosa di speranza e di pace, un amore più vero della vita e del bene. Gli anni miei fanciulleschi corsero per la maggior parte nella serena e aperta campagna; e ora, negli anni delle deluse aspettative e della ferrea necessità umana che ride e trionfa, l'anima mia ritorna a quell'asilo dimenticato, col malinconico e sincero voto del mio vecchio poeta [Parini].<sup>59</sup>

È evocato l'antico mondo patriarcale della Brianza: qui, «il contadino, nel suo rozzo stampo nativo, sembra essere più indipendente, più schietto»; non per nulla vi si incontrano ancora i vecchi coloni, «che i campagnuoli tra loro sogliono [...] chiamare i *reggitori*, fedeli a' costumi de' padri loro».<sup>60</sup> Presentandolo con scrupolo

---

<sup>58</sup> Ivi., p. 571.

<sup>59</sup> G. Carcano, *Novelle*, in *Opere Complete*, vol. 3, Milano, Cogliati, 1893, p. 362.

<sup>60</sup> Ivi, p. 363. Il riferimento è storicamente accertato. Come nota Della Peruta, «il rapporto contrattuale tra proprietari e contadini più diffuso sino a circa l'inizio del secolo XIX era stato quello della masseria. La masseria era un nucleo patriarcale di quattro o cinque famiglie, che arrivava alle quaranta e più persone, diretto e rappresentato da un capo, detto *reggitore* [...]. Un tal contratto si stabiliva di solito duraturo per tre anni e



documentario, il narratore intende parlare dunque di tale contesto, e racconta una storia di «pochi anni» antecedente al presente della narrazione, che si finge sia vera; una vicenda «dimenticata», che egli ha potuto ascoltare «in una vecchia serata d'autunno, da un vecchio compare del paese» che «vi aveva avuto la sua parte».<sup>61</sup>

Sicché chi racconta non è un *narratore testimone*, perché l'io narrante non è collocato sullo stesso piano dei suoi personaggi (come ne *La vecchia della Mezzegra*), né sarebbe corretto affermare che il narratore miri a restituire sandianamente il discorso orale della sua fonte (alla maniera de *La Mare au Diable*, probabile modello intertestuale); invece, questo narratore si appropria senza indugi delle redini del *récit*. In altre parole, il racconto di secondo grado è condotto canonicamente con la *situazione narrativa autoriale* (sul modello di *Angiola Maria*); e l'incontro nel primo livello con il popolano, custode di una storia dimenticata, ha la sola funzione di corroborare l'impressione di veridicità della finzione: il narratore si fa garante dell'autenticità dei fatti, conquistando così la fiducia del lettore.

2. La tensione al vero del prologo viene disattesa nel concreto della narrazione. Carcano non riporta fedelmente le condizioni dei coloni della Brianza, bensì attinge al medesimo serbatoio tematico di *Angiola Maria*: dalla riproposizione dello scheletro narrativo del capolavoro manzoniano (i protagonisti sono palesi riscritture di Renzo e Lucia) all'opposizione manichea tra campagna e città. Né muta la sostanza ideologica dell'opera: in *Selmo e Fiorenza*, l'ideologia dell'*auctor* non è mai messa in discussione dai personaggi popolari. Nessuna ambiguità: la materia soggiace senza scampo alla pedagogia.

La parabola di Fiorenza è esemplare: singolarmente civettuola, la bella fanciulla campagnola suscita le voglie di un giovane aristocratico. In seguito a un banale litigio con il suo promesso sposo (Selmo), che per gelosia le proibisce di recarsi presso la villa

---

talora per nove; ma da parte del massaro per vecchia abitudine si supponeva durevole per lunga serie di anni, giacché ben di rado accadeva che il proprietario si riducesse a licenziare una famiglia ed a mutare la misura del fitto una volta statuita» (F. Della Peruta, *Le campagne lombarde*, cit., p. 44).

<sup>61</sup> NV, p. 365.

signorile in cui vive l'antagonista, la protagonista si lascia convincere da una cameriera della nobildonna proprietaria del fondo appigionato dalla sua famiglia ad abbandonare il suo innamorato e recarsi in città (dove invece diventa una cameriera fra tante).

L'impatto della popolana con il nuovo mondo è fonte di angoscia e terrore:

Tutto quello che vedeva, che le sonava agli orecchi, quelle sembianze, quella musica frastornata da risate, da batter di mani, tanta gente scatenata nel vortice de' balli più strani, quel barbaglio di lumi, quelle facce nere e bianche, incappucciate, sporgenti qua e là dai palchetti, e il vedersi a ogni poco quasi strappata dal braccio della compagna, tutto le cresceva incertezza, terrore; e le somigliava un sogno, una ronda di fantasmi, un delirio. [...]. Alla Fiorenza, in quel momento, tornarono in pensiero le rozze e semplici allegrie de' suoi monti, quelle veglie di stalla quand'essa rideva tanto di cuore e cantava con lieta e fresca voce, di qualche «cara tosa innamorata».<sup>62</sup>

Nell'immaginario di Fiorenza, l'ebbrezza carnevalesca dell'alta società si contrappone alle «rozze e semplici allegrie de' suoi monti», di cui immediatamente prova nostalgia. Spaventata dagli sguardi indiscreti, dallo «sghignazzar fragoroso»<sup>63</sup> di taluni e soprattutto dalla sfrontatezza di un uomo, che, «senza baloccarsi, le cinse con un braccio la persona, e quasi di peso portandola, se la traeva di botto fuor del teatro»,<sup>64</sup> Fiorenza trova sostegno in Antonio, un cameriere che giunge in suo soccorso in maniera cavalleresca, ma che ha intenti tutt'altro che nobili. Inizia un'opera di persuasione occulta: per conquistare la fiducia della vittima, egli diviene il suo protettore nel palazzo; e si alimentano i pettegolezzi. L'aria si fa irrespirabile, sinché, sollecitata dallo stesso Antonio, Fiorenza decide di lasciare la casa signorile, «e cercarsi altrove un pane che sapesse meno d'amaro».<sup>65</sup>

Sedotta e abbandonata dal cameriere, la giovane è costretta a vagare sola a lungo – incinta – in cerca di rifugio e protezione. Rincontrata dopo anni a Milano, presso una famiglia di lavandai (e con il suo bambino), dall'incredulo Selmo, Fiorenza si

---

<sup>62</sup> Ivi, pp. 400-401.

<sup>63</sup> Ivi, p. 401.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 401-402.

<sup>65</sup> Ivi, p. 405.

commuove, ripensando al suo passato felice e al momento nel quale disobbedì al suo promesso:

Di pensiero in pensiero, la Fiorenza ritesseva tutta la sua vita passata. Ella dimenticò, non sentì più né povertà, né angoscia, né fame; e osò gettare lo sguardo entro a quell'abisso in cui era precipitata [...]. Le belle illusioni d'un giorno, le accarezzate fantasie della fanciulla inesperta fuggirono per sempre [...]. *Com'era avvenuta una sciagura così grande, e che necessità l'aveva tirata al passo fatale? Non le sarebbe forse stato possibile neppure il confessarlo a sé medesima: in quell'ora meno che mai. Oh! quanti a cui ella credeva, l'avevano resa infelice [...]*!

E nel suo cuore, in quella crescente angoscia, risvegliavasi, quasi un nome da lungo tempo perduto, il ricordo d'una sera d'autunno, quando là, sulla sua collina, Selmo le aveva parlato così serio e mesto, perché ella più non mettesse piede dentro il cancello della villa; era stata la prima, l'unica preghiera di lui, e non lo aveva voluto ascoltare! Oh! tutto il male era cominciato da quel momento.<sup>66</sup>

Malgrado si rinvegnano atti linguistici che «si collocano [...] al confine [...] tra parola dell'autore e parole altrui» (nel lessico di Bachtin-Vološinov),<sup>67</sup> è indubbio che siano riportati i pensieri di Fiorenza: d'altra parte nel finale del campione affiora inequivocabilmente un monologo narrato («Oh! tutto il male era cominciato da quel momento»). Approfondimento soggettivo degno di nota: Fiorenza, a differenza di Angiola Maria, non ha ricevuto un'educazione che la distingua dal suo ceto (è una contadina a tutti gli effetti), e ha ceduto alla tentazione di sua iniziativa. Eppure lo scavo analitico non è indizio di una maggiore spregiudicatezza psicologica, ma solo di un'esemplarità condotta alle estreme conseguenze:

Il bambinello s'era desto, e la madre [...] lo prese tra le braccia; cercò riscaldarlo e gli diede il latte [...]. E altri e diversi terrori le si affacciarono; e, in mezzo a quelli, un desiderio, che da un pezzo non aveva mai sentito così vivo, un soave desiderio di pregare. Era già la persuasione che, a lei infelicissima, l'ultimo bene non mancava ancora, la fede in qualche cosa di più alto, di più vero della sua stessa miseria. Ricollocato entro il giaciglio il bambino, riprese l'umile preghiera prima

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 456-457. Il corsivo è mio.

<sup>67</sup> M. Bachtin-N. Vološinov, *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, cit., p. 133.

incominciata; nel pregare, sentì ancora un po' di speranza, un po' di conforto. E finì con poche e confuse parole susurrate appena, ma che le uscivano dal cuore [...].

Si lasciò cadere del tutto sfinite, e nelle fitte tenebre vedeva risplendere, a traverso di una più larga fenditura del tramezzo, la timida luce di una stella; questa luce, mentre a' suoi pensieri era dato levarsi nel cielo, le balenò come una promessa di consolazione.<sup>68</sup>

Avvilita, la fanciulla si abbandona al «desiderio di pregare»; e una luce improvvisa, manifestazione del divino, penetra nell'oscurità; una «promessa di consolazione», a cui affidarsi dopo tanta miseria e patimenti: passo di probabile filiazione manzoniana, sebbene svuotato di ogni controversa problematicità, giacché il ritrovo della fede è con tutta evidenza imposto dalle esigenze dell'ideologia, a cui la vitalità mimetica del personaggio è subordinata.<sup>69</sup>

Il perdono costerà alla donna un'espiazione lenta: propiziato dall'intervento mediatore del parroco del paese (che dà ai giovani la notizia inattesa della morte di Antonio: *deus ex machina*) e dall'intercessione della pietosa contessa (che risolve il debito contratto dal padre di Fiorenza con il fattore della villa), il matrimonio con Selmo, deciso infine a perdonarla, sarà possibile solo dopo la morte del figlioletto di Fiorenza, stroncato da una malattia. E il lieto fine è parziale: nonostante la ricostituzione del nucleo familiare, la sterilità della donna impedisce alla coppia di avere altri figli. Il travimento della contadina non può essere rimosso senza conseguenze.

3. Anche l'itinerario di Selmo risponde al sistema ideologico dell'autore, sebbene non siano infrequenti le zone in cui il narratore demanda la visione al personaggio. Tale concessione non è casuale. Figlio di un artigiano di Alserio, il protagonista ha una costituzione particolarmente delicata, un'indole taciturna e incline alle malinconie:

---

<sup>68</sup> NV, p. 458.

<sup>69</sup> Esso sembra ispirarsi alla notte tormentata che Lucia, in bilico tra angoscia e speranza, trascorre nel castello dell'Innominato, e segnatamente al momento dell'apparire improvviso del «chiarore fioco», che cattura la sua attenzione, infondendole speranza (cfr. *supra*, p. 41). Anche qui, come nel passo carcaniano, il narratore traduce le sensazioni del personaggio con l'ausilio della psiconarrazione.

tratti che lo distinguono dai suoi compaesani (e dai fratelli, ben più vigorosi), i quali non di rado stigmatizzano i suoi comportamenti.<sup>70</sup> In virtù di tale diversità, Selmo preferisce la vita del manovale, più dura e incerta, a quella grigia e incolore del bottegaio. Ma l'impulso alla libertà – inconciliabile con la propaganda carcaniana – costituisce la causa prima della sua sventura. La colpa prima di Selmo è aver tergiversato per il suo desiderio di emancipazione: ancorché rinunci al suo nomadismo per l'amore di Fiorenza, egli non nasconde di voler acquisire una sua proprietà; sicché ignora il suggerimento del parroco, che lo aveva invitato ad accelerare le tempistiche di matrimonio, e ad accogliere la fanciulla presso il suo nucleo familiare per prevenire ogni pericolo.<sup>71</sup> La fuga dell'amata è la giusta punizione per il suo orgoglio; ma troppo grande è il dolore: cosicché il sogno di fuggire lontano dall'Italia per dimenticare l'onta (alimentato dall'amico manovale Giannantonio) convive nella sua psiche con i suoi sentimenti amorosi, che Selmo non riesce a sopprimere.

Sintomatico di questo conflitto è il percorso che l'artigiano compie alla ricerca della sposa promessa in occasione del suo primo ingresso a Milano (che precede di qualche anno l'incontro risolutore con Fiorenza):

Né tardò a scoprir di lontano, sebbene fosse la sera, l'alta guglia del Duomo, e i campanili del sobborgo di porta Comasina. La notte era bella, il cielo tutto stellato, e la frescura dell'aria rintegrava, dopo quella non breve camminata, le forze del povero giovine [...]. Mentre s'avvicinava ai luoghi che, da parecchi anni, più non aveva riveduti, mille pensieri l'occupavano; e andava cercando inutilmente al suo cuore un consiglio deciso, una ragione per essere almen certo di non far male, cercando d'immischiarsi un'altra volta nel destino di quella che pure aveva così tristamente pagate la

---

<sup>70</sup> Sono diversi i luoghi in cui si insiste sul temperamento saturnino di Selmo. È emblematico il momento in cui il giovane torna in paese dopo un lungo viaggio a Milano: «Al vecchio Ignazio non parve nemmeno vero di vederlo comparire così all'insaputa; i fratelli gli furono subito intorno, con saluti e richieste curiose, interrotte: ché tutti lo amavano, sebbene, in causa di quella sua malinconica e solitaria inclinazione, egli non fosse mai stato, si può quasi dire, un della famiglia» (ivi, p. 449). L'opinione del curato è analoga: «So che siete un buon figliuolo, benché abbiate anche voi il cervello un po' strampalato» (ivi, p. 379).

<sup>71</sup> «– Lo so, ma in casa di vostro padre [di Selmo] può esserci intanto un cantuccio anche per voi due; non è il vostro nido quello, alla fine? –. –Sì, dice bene; ma io sono come il falco dei nostri monti che, preso il volo, non si ricorda più della pianta su cui è nato; e poi, mi pareva come più giusto, in un momento della vita come questo, non dipendere da nessuno, e trovarmi sul mio–» (ivi, p. 380).

sincerità e la fede di lui. Ma qualche altra cosa poteva succedere – pensava – e forse, tra lui e la figliuola di Bernardo, tutto non era finito ancora.<sup>72</sup>

Il richiamo a *I promessi sposi* non è solo di carattere tematico: come Renzo, Selmo osserva ammirato il Duomo; ed è analoga la focalizzazione interna sul popolano ignaro delle dinamiche cittadine.<sup>73</sup> Ma il recupero delle forme manzoniane della soggettivazione non ha per corrispettivo un approfondimento psicologico altrettanto raffinato. In effetti nel racconto carcaniano è assente il motivo della sommossa (e della seduzione che essa esercita sull'«eroe cercatore»). Avendo imparato dai suoi errori, Selmo è concentrato esclusivamente sul suo obiettivo, e non rinnega i valori della sua classe. L'eccezionalità del suo viaggio non pone un freno alla sua innata laboriosità: si impiega come garzone presso un capomastro di sua conoscenza, che gli fornisce vitali informazioni su Fiorenza: «l'onesto garzone, a cui non sarebbe stato possibile di starsene un pezzo a baloccare per Milano come un disutilaccio, adoperava la poca voglia lasciategli da' suoi crucci, lavorando per opera o come soprastante di fabbrica [...]».<sup>74</sup> Tuttavia, la sua missione è un fallimento: imbattutosi nel perfido Antonio, che sardonicamente gli dà notizia della fuga dell'amata dal palazzo nobile, il manovale si pente del suo proposito:

Rimpianse di non avergli dato ascolto [a Giannantonio], quando cercava [...] di tirarselo dietro. Così gli avesse creduto, così si fosse lasciato trascinare da lui in Francia, in America, in capo al mondo, piuttosto che tornare a casa, e sentire ciò che aveva sentito, di quella a cui prima avrebbe dato il sangue del proprio cuore!<sup>75</sup>

Selmo ritorna sui suoi passi; e il ritorno al paese, agli affetti e alla rassicurante dimensione domestica – reso con lo «stile dell'anima» (in corsivo) – è la riscoperta della felicità:

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 439.

<sup>73</sup> Cfr. *supra*, p. 34.

<sup>74</sup> Ivi, p. 442.

<sup>75</sup> Ivi, p. 444.

Allorché, a mezza mattina, salite le prime alture su cui siede il ridente villaggio di Fabbrica, gli si aperse allo sguardo la varia e bellissima scena della sottoposta Brianza, del Piano e dei laghetti, ov'era il suo povero paese natale, e di là, nel sereno orizzonte, il dorso di Mombarro e quella maestosa giogaia del *Resegone* e de' monti di Mandello, il cuore gli balzò ancora, come per l'impeto di nuova passione: fu una gioia malinconica, che non avrebbe saputo dire a nessuno, un pensiero di quiete e di desiderio soave, che, per la prima volta, dopo tanto tempo, gli rinasceva nell'animo profondo. *Oh! quanti sogni erano svaniti, al pari delle nebbie leggiere di quel mattino d'in su i laghetti, che allora scintillavano come tersi specchi davanti a lui! Con quanta amarezza di memorie rivedeva quel cielo, quelle montagne, quelle acque, dopo quasi un anno di lontananza!*<sup>76</sup>

L'istinto conservatore ha prevalso, contro lo spettro di qualsivoglia ascesa sociale; la fedeltà alle origini – e a Fiorenza – segna il definitivo trionfo della sanità rurale e della morale «domestica».

### 2.1.3 'Damiano'

Imparate dal popolo il coraggio di soffrire e di combattere senza stancarsi mai; e la virtù di risorgere, oppressi, e di non disperare, caduti. Interrogate le usanze, i costumi, le tradizioni, le credenze, i pregiudizj stessi del popolo, ed esso vi parrà sempre più grande; chiedetegli, se bisogna, i più dolorosi sacrificj, secoli interi di prova e di sciagure, e lo troverete sempre lo stesso; la sua fede nel bene non verrà meno mai. La fraternità de' pensieri, l'esempio dell'amore e dell'amicizia, e la confortatrice parola della virtù non hanno mistero. Convien sedere presso il focolare della famiglia, entrar nella chiesa e nel cimitero in compagnia de' poveri; bisogna confondersi nel tumulto delle feste

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 446. Il corsivo è mio. Non è superfluo rilevare che anche per l'umilissimo Selmo (come con Renzo), in maniera più pronunciata rispetto a Fiorenza, il narratore adopera tutti i dispositivi della soggettivazione, inclusi il monologo citato e il monologo narrato. Lo si evince nei seguenti campioni: «Pensava e ripensava alle ragioni perché la Fiorenza avesse abbandonata la casa di que' ricchi signori [...]; e parecchie n'andava mulinando, senza fermarsi mai su quella ch'era stata la vera. – *E perché dunque*, seguitava a dire fra sé – *non volle tornare a casa de' suoi? e perché almeno non fece loro sapere dove fosse?*» (ivi, p. 440. Il corsivo è mio); «Non voleva piegarsi al pensiero che potesse ributtarlo ancora, dopo averle a quel modo parlato a fin di bene. E poiché ell'era così cambiata [Fiorenza], così ridotta a mal termine, non avrebbe (egli credeva), resistito lungamente alla preghiera di tornare al paese, di andar presto a consolare i suoi, che certo non la volevano discacciare dalla lor porta. *E, se più non le importava di lui, non c'era ancora il padre suo? non c'era la Linda? e non l'amavano loro come prima?*» (ivi, p. 459. Il corsivo è mio).

popolari, mettere i nostri fratelli a parte di quella luce di conoscenza e d'affetto che sentiamo dentro di noi; bisogna, in una parola, amare ed operare.<sup>77</sup>

È con tale esortazione al ceto intellettuale che Carcano ribadisce in *Damiano*, con i consueti accenti populistici, l'intenzione di conferire rilievo e visibilità al ceto dimenticato, distinto categorialmente dalla corruzione della città, in cui «l'uomo si rannicchia nella picciolezza dell'egoismo», smarrendo la «solennità» della «religione».<sup>78</sup> Di palese filiazione manzoniana (in quanto a *plot* e fenomenologia della voce narrante), il romanzo carcaniano, ambientato a Milano (dove marginali, borghesi e aristocratici convivono nel medesimo spazio sociale), racconta non per caso le disavventure di un'umile famiglia, e in particolare del primogenito Damiano.<sup>79</sup> Esso si fonda pertanto sulla dialettica tra il classico racconto di casi domestici e un'inusitata tensione alla dimensione pubblica (difatti apprezzata da Tenca), come ebbe a evidenziare anche l'anonimo recensore del «Crepuscolo» in un articolo ricco di spunti:

Il suo [di Carcano] *Damiano* non ci offre più soltanto la monografia di una passione che nasce e si spegne inosservata in un cuore, o la storia d'un patimento tutto domestico e solitario; noi vi troviamo la lotta viva e palpitante tra la povertà e la ricchezza, tra la libertà e l'oppressione, la lotta della virtù che soffre e spera contro l'iniquità fortunata e trionfante. L'autore non s'è contentato di penetrare nel fondo di qualche anima ingenua e sventurata e d'espone i travagli e le delusioni; egli ha voluto frugare nel caos degli elementi sociali, a rintracciarvi alcuni delle sue più gravi disarmonie, e riprodurla squisita del suo stile leggiadro e patetico.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Id., *Damiano. Storia di una povera famiglia*, vol. 1, Milano, Borroni e Scotti, 1850, p. 40. D'ora in poi citato DM.

<sup>78</sup> Ivi, p. 46.

<sup>79</sup> Il riferimento intertestuale ai *Promessi Sposi* è esplicito, giacché il romanzo manzoniano costituisce un riferimento imprescindibile nella cultura del protagonista: «Damiano non era ancora a casa; ma essendosi intrattenuto presso il negoziante della piazza, di cui, come dicemmo, teneva i registri, andavasene solo e pieno di pensieri per la corsia del Duomo, colla intenzione di tornarne a tenere un po' di compagnia alla madre e alla sorella; e voleva che passassero qualche ora più lieta, facendo loro la lettura di quella cara storia de' *Promessi Sposi*, di quel libro che porta il nome il più grande, il più bello del nostro tempo, e che, venuto in luce qualche anni prima, era già così popolare in tutta Italia. Quel nome, il nostro giovine e le due povere donne l'amavano già tanto; e quel libro aveva fatto per lungo tempo, nei giorni di libertà, tutta la loro gioja, la loro poetica festa, il loro carnevale» (ivi, p. 107).

<sup>80</sup> *Damiano. Storia d'una povera famiglia raccontata da Giulio Carcano*, in «Il Crepuscolo», 30 marzo 1851, p. 54.



Ma l'attenzione alle «disarmonie» del corpo sociale – in cui il «rumoroso affollamento» della «vivace moltitudine»<sup>81</sup> fa da contraltare alla boria dei potenti (in realtà gravemente stereotipati) – non sottrae valore all'indagine psicologica, alla «monografia di una passione», giacché le due componenti si integrano senza frizioni nel sistema del romanzo.

Chiave di questo equilibrio è la caratterizzazione del protagonista. Figlio di un vecchio soldato di Napoleone morto nell'assoluta indigenza (condizione che incarna paradigmaticamente l'idea della mobilità sociale), l'orfano Damiano «porta in sé» elettivamente «i tormenti e le nobili fierezze della sua casta, tutta la luce che irradia un'anima generosa ed elevata».<sup>82</sup> Modesto e operoso come i suoi simili – ma singolarmente acuto (in virtù dell'educazione ricevuta dal padre in gioventù e dei suoi avvincenti racconti, che ne hanno stimolato l'immaginazione) – il misero giovane, derelitto e col peso sulle spalle di una madre, una sorella (Stella) e un fratello destinato al sacerdozio (Celso), si trova a sostenere con le sue sole forze la famiglia, cui non è rimasto altro sostegno al mondo che un amico commilitone del defunto padre (il signor Lorenzo). Ma l'orfano segretamente vagheggia una condizione più consona agli studi che va compiendo (frequenta il ginnasio, è un operaio intellettuale, in qualche misura), e soprattutto intende sfruttare il suo talento, coltivato con religioso entusiasmo: Damiano è infatti un pittore prodigioso; e l'affinarsi della sua sensibilità – alimentata con le letture degli autori classici (Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso ecc.) – e l'iniziazione ai sentieri dell'arte hanno per corrispettivo un deciso approfondimento psicologico, che si traduce nell'emersione del suo mondo interiore:

Damiano vedeva l'incertezza della riuscita, e pur non sapeva rinunciare a quella cara tentazione. - Finirò questi due anni di studio, diceva fra sé, e poi... O l'arte ch'io amo, o qualunque altro più umile mestiero, a cui mi metterò con coraggio, mi darà pane. E chi sa che la vita non possa ancora esser lieta e bella, per me e per questi cari che fan viaggio con me sulla terra! Penso infine che tanti sono

---

<sup>81</sup> *Ibidem*

<sup>82</sup> DM, p. 54.

più disgraziati di noi, e pur vivono e debbono vivere.... E poi, siamo in un tempo che anche il povero ha una voce grande e forte, una voce che comincia a farsi sentire per tutto. Si può dir quanto si vuole – finiva – ma la giustizia è una, e quel ch'è vero è vero!

*Il nostro Damiano la pensava così.*<sup>83</sup>

Il dolore per la morte del padre spinge Damiano ad abbracciare il destino di artista: servendosi del suo talento, si convince di poter far fortuna; ma tempestivamente interviene la voce del narratore, che, in maniera sottilmente ironica, si dissocia dal monologo del personaggio, facendo emergere il suo idealismo (corsivo) e la parzialità della sua visione: anche nei tempi in cui il «povero» sembra risorgere con «una voce grande e forte», insinua l'autore nel retroscena del testo, le gerarchie sociali sono entità assolute e immutabili.

Ha inizio lo scontro del protagonista con la società, dalla quale Damiano cerca impotente il riconoscimento della sua intelligenza. Le disavventure si susseguono senza sosta: intorno alla sorella – dolce, ingenua e bellissima: l'angelo tutolare della famiglia – si viene avviluppando una rete di intrighi e seduzioni, messa in atto da un vecchio e libertino patrizio, rinfocolato dall'innocenza della fanciulla, e intenzionato a violarla: il signor Omobono, che offre i suoi servigi a un signore ancor più corrotto e potente (l'Illustrissimo). E Damiano, il giovane studente, l'artista appassionato, vede rapirsi da un oscuro rivale il premio d'arte, a cui aveva agognato vegliando e spasimando per lunghi mesi. È il triste contatto con la realtà.

Scampato alla coscrizione, Damiano si impiega come artigiano presso un'officina, e ritrova la pace; ma la tela di misteriose persecuzioni ordita contro la sua famiglia si rinnova più forte e insistente di prima: trascinato in una rissa, inscenata ad arte dal signor Omobono, Damiano paga il prezzo della sua impulsività, e viene imprigionato. Nell'angusta cella ripensa ai suoi sogni svaniti, quando un giorno, udito il «canto lontano e malinconico» di Giovanni (l'amico prigioniero coinvolto come lui nella

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 71-73. Il corsivo è mio.

rissa), sentendo «crescer l'angoscia che portava nel cuore», riscopre le gioie di una vecchia abitudine, abbandonata colpevolmente da tempo:

Un dì, vennegli all'orecchio il canto lontano e malinconico d'un altro prigioniero; non poté distinguerne le parole; ma, ingannato, credè di conoscere la voce di Giovanni, del suo compagno in quella trista scampagnata del san Cristoforo. Pensando che anche quel povero Giovanni avesse perduto, per cagion sua, e chi sa per quanto tempo, pane e libertà, sentì crescer l'angoscia che portava nel cuore. Per la prima volta, da che si trovava colà, cadde ginocchione, levò la mente a Dio, e pregò. – Nel pregare, sentì una consolazione così pura, così soave che si fe' a pensare come colui che ha fede nella verità non deve maledir, né disperarsi, né lasciarsi vincere dall'oppressione; perché la giustizia è una sola, e la verità non può mancare.<sup>84</sup>

Superfluo, a questo punto, rimarcare la tendenziosità di queste pagine. Ovviamente, il ritrovamento del conforto divino – senza il quale il popolano non può che smarrirsi – prelude allo scioglimento della vicenda, e anzi ne è il principale motore: la provvidenza si incarna in un prete, Don Teodoro – pio, mite, amoroso: novello Fra Cristoforo – che si fa scudo della sventurata famiglia, affrontando *de visu* i nobili prevaricatori nel loro covo: un castello tetro e imponente; scena smaccatamente manzoniana, ma in questo caso risolutiva per il ripristino della pace.

Abbandonata Milano, in compagnia della madre e Stella, Damiano ottiene un posto come maestro di scuola in un paesello grazie all'intercessione del curato. Eppure nell'epilogo appare provato e spento; ed è egli stesso a mettere a fuoco, con un lungo rovello autoanalitico, le ragioni della sua infelicità:

– A che m'ha condotto tutto quello che ho tentato e sperato fin adesso? – pensava. – Quella magia della bellezza che m'aveva fatto animoso, per cercarmi un nome fra gli uomini, si è dissipata; ho scambiato la mia vanità per una sincera vocazione, ho creduto poter uscire della folla; e il primo tentativo m'ha rincacciato giù all'ultimo scalino. Pure, può essere stato per lo meglio. Adesso, mia madre potrà chiudere in pace i suoi giorni, mia sorella sarà felice lei pure, certo più felice di me....

---

<sup>84</sup> Id., *Damiano*, vol. 2, Milano, Borroni e Scotti, 1850, pp. 134-135. D'ora in poi citato DN.

Essa un giorno riusciva a leggermi nel cuore dubbi e speranze.... Ora, tutto è mutato. Quello che mi tormenta, essi non possono comprendere cosa sia; almeno vivano in pace; qui, la mia parte, io l'ho finita.... [...] Oh quando potrò dentro di me ritrovare la forza per vincere questa viltà che mi fa aver compassione di me stesso?.... No, io non voglio morir così.<sup>85</sup>

Al dispiegamento del mondo interiore del personaggio si avvicenda nuovamente il commento del narratore, che subdolamente allude al rapporto di natura causale che intercorre tra la sua cultura – da cui derivano le ambizioni improprie per la sua classe – e il triste destino cui è andato incontro: «Questi solitarii vaneggiamenti di Damiano eran fatti più affannosi, più amari dalle assidue letture d'alcuni libricciuoli che gli tenevano compagnia nelle lunghe passeggiate».<sup>86</sup> E i lunghi tormenti – come le prevaricazioni dei potenti a cui ha assistito impotente – hanno prodotto un cambiamento irreversibile nella sua personalità:

Il lungo contrasto in quegli anni sostenuto avevagli rapito per sempre il candore del desiderio, la pace della fede: dopo ch'ebbe veduta la maggioranza de' prepotenti edegl'ingannatori; dopo che, nel mondo a cui chiedeva così poco, i tristi gli ebbero versato in cuore il veleno dell'odio, d'ardito ch'egli era, si fe'torbido, insofferente; aveva voluto vivere per i suoi più cari; e fu inutilmente; sentiva bisogno d'amare; e povero e oppresso, amò i poveri e gli oppressi come lui; l'idea di far per loro il sacrificio di sè stesso e di quel poco che gli restava, divenne l'assidua, unica ispiratrice d'ogni sua volontà, il fine d'ogni sua aspettazione.<sup>87</sup>

Incapace di convivere con i suoi rimpianti, insofferente nei confronti di tutte le ingiustizie del mondo, Damiano si risolve a partire soldato per combattere in nome della libertà dei popoli: causa in cui riversa tutto il suo ardore e le speranze frustrate. Morirà sul campo di battaglia (a Montevideo), solo e dimenticato, ma incamminandosi senza più remore lungo i sentieri dell'ideale.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 289.

<sup>86</sup> Ivi, p. 290.

<sup>87</sup> Ivi, p. 291.

<sup>88</sup> Si tratta di un destino simile a quello di Joseph, benché in *Les Maîtres sonneurs* sia assente il motivo politico.

2. Diverso in ogni aspetto da Damiano, «turbato dalle inquietudini d'un'intelligenza operosa e benefica», che «cerca un campo di azione più vasto» e perciò «soccombe combattendo»,<sup>89</sup> il modello virtuoso del romanzo è Rocco. Fanciullo raccolto sulla via, mendico, deriso, appena creduto degno dei più bassi uffici in una bottega di un droghiere, questo personaggio rappresenta il popolo minuto, da cui anzi è messo ai margini; nondimeno, egli si ritaglia un ruolo di primo piano nell'intreccio, di cui è prova l'inedito affondo psicologico accordatogli dal narratore autoriale:

Anche Rocco [...] non aveva conosciuto padre nè madre. Appena si ricordava del tempo che, bambino ancora, nella casipola d'un contadino aveva cominciato a piangere, per la paura dell'accanita comare che lo batteva e malmenava [...]. Ma non si ricordava più che nessuno l'avesse baciato mai, come vedeva fare con gli altri fanciulli; che mai alla sua voce non si fosse volta la donna da lui nomata la mamma [...]. La sola delizia, il solo sentimento di consolazione a lui rimasto di quel tempo era la memoria della chiesa del villaggio, alla quale correva la mattina della domenica, in frotta cogli altri fanciulletti. *Com'era bello quell' altare, quel luogo venerato e tranquillo, rischiarato dal lume de' ceri, che parevangli tante stelle! Come stava attento alle mistiche funzioni che ancora non avevano per lui nessun significato, come pendeva dalle parole non comprese del curato, quando compariva sul pulpito, adorno d'una stola d'oro!*<sup>90</sup>

Non è una scena singolarità. Tuttavia, nel tracciare il ritratto interiore del personaggio, l'istanza diegetica non esita a entrare nella sua mente, restituendone la temperatura emotiva con lo «stile dell'anima» (in corsivo): emerge l'entusiasmo e la gioia e la commozione provate abitualmente dal personaggio nella chiesa del villaggio, l'unico luogo in cui trova rifugio dai mali del mondo; concessione degna di nota per un fanciullo cresciuto nel totale abbandono, e dunque sprovvisto di qualsiasi alfabetizzazione, al punto da risultare per molti tardo d'intelletto:

---

<sup>89</sup> Damiano, *storia d'una povera famiglia raccontata da Giulio Carcano*, cit. p. 54.

<sup>90</sup> DN, pp. 211-212. Il corsivo è mio.

Fu verso a quell'età [quattordici anni] che la sua mente, fino allora appannata, provò per la prima volta un forte commovimento; fu allora che lo assalsero ignoti e nuovi affetti [...]: comprese, per sola virtù, dell'intimo senso, il misero suo stato; e d'ogni intorno mirando le cose belle e gli uomini lieti e felici, gettato uno sguardo sopra sè medesimo, sentì nell'anima il primo dolore, dolore di morte. [...] Errava per le campagne correndo, ansando; parlava agli alberi, ai sassi, ai fiori della prateria, all'acqua fuggente; ogni oggetto prendeva vita agli occhi suoi; e nella sua rozza e ingenua aspirazione, invocava la nube che passa, il vento che spira tra le foglie, il baleno che solca il cielo. A poco a poco, il suo spirito, troppo fortemente agitato, incominciò a divenir giuoco di uno strano delirio. Ora si credeva un arbusto solitario; [...] ora si figurava d'essere un sasso [...].<sup>91</sup>

Ma la mancanza di una *forma mentis* razionale è compensata da una facoltà intuitiva di rara evenienza, che lo rende profondo e sensibile a suo modo, donandogli altresì una forte intesa con il mondo naturale; un 'primitivo' privo delle sottigliezze psicologiche dell'alta società, e perciò sommamente 'umile' (nell'accezione cattolica – e manzoniana – del termine), che *a fortiori* si lega simbioticamente a Damiano e la sorella, gli unici che lo hanno degnato di uno sguardo, accogliendolo oltretutto nella famiglia:

Per loro [Damiano e Stella] sarebbe corso nel fuoco: per loro, avrebbe dato libertà e vita. La sua gioja era quella di contemplare di lontano, come un'apparizione, la fanciulla, quando, col primo raggio dell'alba, usciva alla finestra, o quando stanca del ricamare, chinavasi sul davanzale e, aperta la gabbia, chiamava il canarino sulle sue dita.<sup>92</sup>

Soprattutto con Stella ha una naturale affinità, e se ne invaghisce teneramente; la giovane diviene sua compagna di giochi nonché educatrice. Difatti si prefigge di trasmettergli i primi rudimenti della cultura: «[Stella] s'era messa all'impegno d'insegnargli a leggere; e il povero garzone pensava già di toccar il cielo col dito, vedendo che riuscivagli di cucire insieme qualche parola, quando studiava sul libro di

---

<sup>91</sup> Ivi, pp. 213-214.

<sup>92</sup> Ivi, p. 220.

preghiere della sua giovine maestra»;<sup>93</sup> ma Rocco resta ingenuo e selvatico. Pertanto l'inedita declinazione della soggettività è il segno di una differenza ontologica più che sociologica: se i pensieri di Damiano sono sovente restituiti con lunghi soliloqui drammatici (intervallati da diffuse psiconarrazioni), a Rocco sono destinate unicamente le forme indirette della rappresentazione, volte a tradurre nel lessico narratorio il turbinio delle sue emozioni (avvertite solo a livello preconsciouso), o a simularne le *impressioni* visive e auditive; per giunta, accade che il suo racconto venga condito di sali comici, o contaminato da venature patetiche-sentimentali. Ma esso rimane complessivamente «serio» (nel senso che Auerbach dà all'aggettivo); e non è infrequente che il narratore si sbilanci verso il personaggio in scene ad alto tasso di drammaticità:

Il povero fattorino si sentì come una stretta al cuore al primo vedere quel vecchio signore; senza saper perchè, un brulichio di pensieri gli si mosse in mente [...]. Ben s'era imaginato che andassero nella casa della signora Teresa, e ne sentiva dispetto, anzi rabbia, dolore; voleva persuadersi che la era una sua fantasia; ma una voce interiore gli suggeriva che ci doveva essere qualche mistero, che ci covava alcun chè di sinistro [...].<sup>94</sup>

Si noti la transizione dall'aoristo all'imperfetto, che contribuisce a spostare il 'fuoco' del racconto sul soggetto finzionale; ma la prospettiva ritorna presto autoriale:

Passò un'ora buona prima che vedesse scender dalle lunghe scale i due signori: il vecchio gentiluomo rimontò nel carrozzino; il suo satellite, fatta una gran riverenza col cappello in mano, si dilungò per la via. Ciò che passò nel cuore di Rocco in quell'ora eterna, nessuno lo seppe, altro che lui. Voleva correre dalla mamma Teresa, per domandar la causa di tale straordinaria visita [...]; voleva raccontare la cosa.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 222.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 243-244.

<sup>95</sup> Ivi, p. 244.

Chi racconta sembra guardare più nettamente Rocco dall'alto verso il basso, sintetizzandone con parole le sue sensazioni e stati d'animo. Visti l'Illustrissimo e il signor Omobono confabulare segretamente prima di recarsi nella casa della signora Teresa (madre di Stella e Damiano), nella quale essi si spacciano per benefattori, il garzone, spaventato, corre ad avvisare il signor Lorenzo, che giunge in soccorso della famiglia acquisita, sventando con il suo coraggio i tentativi di manipolazione degli antagonisti. Un intervento provvidenziale in soccorso dei padroni.

Non sarà il solo: abbandonando infatti la sua bottega, è proprio l'orfano a presentarsi, senza avvisare l'amico, alla commissione di leva; ed è per suo merito che la famiglia riesce a sfuggire alle grinfie dei suoi persecutori. Rientrato dalla missione in Svizzera (in congedo e ferito nel braccio), il giovane raccoglie dalle mani di Don Teodoro l'eredità del persecutore della sua umilissima madre, morta dandolo alla luce; figura che ha preferito rimanere nell'anonimato (si tratta dell'Illustrissimo), in quanto Rocco è in realtà suo figlio illegittimo. Ma una volta scoperta la verità (e le tristi disavventure di Damiano e Stella), Don Teodoro, affidabile protettore degli umili, si serve di questa informazione come arma di ricatto nel confronto dialettico contro il tiranno. Da qui le ragioni del suo successo.

Abbandonata Milano, una volta ricevuta l'eredità, in compagnia di Damiano e Stella, Rocco diventa un piccolo possidente (compra un poderetto), e dà sostegno e conforto ai suoi amici; ma nel finale appare turbato da pensieri molesti:

Rocco stette lontano due giorni; al mattino del terzo tornò, rincantucciato in una sconnessa vettura fino a Varese; e di là a piedi s'incamminò per la solitaria valle. Andava lentamente, pensando fra sé che forse per l'ultima volta egli vedeva que' luoghi così belli, così cari.

Ma perché non gli parevano più i luoghi di prima? Una tristezza più profonda di quella che in altro tempo avevagli turbata la vita e tolto quasi il lume dell'intelletto, gli s'era fitta nel cuore: in tutto il viaggio non aveva cambiata una parola con alcuno [...].<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 295.



Incalzato da Damiano, l'orfano rivela il suo segreto: come il trovatello François (con cui condivide peraltro l'approfondimento soggettivo) egli ama la ragazza che l'ha accudito con amore quasi materno, benché sia qui scientemente aggirata la topica edipica; e in maniera analoga riesce infine a sposarla, divenendo così il salvatore della famiglia dopo un lungo percorso di formazione. Una possibile spia della ricezione del modello sandiano in Italia.<sup>97</sup>

Nel tessuto multicolore di *Damiano*, è dunque ravvisabile, intrecciata con altri paradigmi, una favola che è ragionevole definire picaresca: non nell'accezione ristretta del termine, con il quale Francisco Rico si riferisce a un concerto preciso e funzionale di scelte formali (*in primis* la narrazione autobiografica e l'adozione di un punto di vista ristretto), desunte dagli archetipi del genere (*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, 1554, e *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* 1599 e 1605), ma nel senso più ampio della formula (previsto altresì da Rico),<sup>98</sup> con il quale si allude a una certa omologia di temi, «che a torto o a ragione definiamo appunto picareschi», i quali sono tuttavia «calati in una forma allotria, e solo debolmente o episodicamente coordinati fra loro».<sup>99</sup> Più in particolare, tale dialettica corrisponde a quel tipo di picaresco, proprio della letteratura di medio Ottocento, che si presenta come «diluito e misto con altri geni nel gran genoma del realismo» europeo.<sup>100</sup> In effetti, come i picari Rocco è orfano costitutivamente, e non ha conosciuto i genitori (uno dei quali oltretutto dal passato oscuro e criminoso), conducendo una fanciullezza negletta, all'insegna della fame e del cambio continuo di mansioni e mestieri: prima fattorino presso un venditore di legnami, poi operaio «nella

---

<sup>97</sup> Una filiazione non è da escludersi: *Damiano* fu pubblicato due anni dopo *François le champi*. Ha avvalorato tale ipotesi interpretativa Paola Luciani, che rintraccia nel romanzo altri echi dei romanzi francesi coevi: secondo la studiosa «la peregrinazione» di Damiano «nei luoghi deputati della sua miseria» richiamerebbe infatti i «*Mystères de Paris*»; mentre dietro «la figura del veterano napoleonico» si celerebbe come ipotesto il «*Médecin*» balzachiano (P. Luciani, «*Armonia*» e «*dipintura*» nelle *novelle di Giulio Carcano*, cit., p. 558).

<sup>98</sup> Cfr. F. Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Milano, Mondadori, 2001, specialmente l'importante *Poscritto. Romanzo picaresco e storia del romanzo*, alle pp. 131-158.

<sup>99</sup> G. Maffei, *Le 'Confessioni' di un picaro italiano*, in *Le maschere del picaro. Storie di un personaggio e di un genere romanzesco*, a cura di A. Gargano, Pisa, Pacini, 2020, pp. 163-188.

<sup>100</sup> Ivi, p. 164.

bottega d'un arrotino a girar la mola per dieci ore al giorno»,<sup>101</sup> e ancora garzone presso il fondaco del droghiere e infine soldato. Non che non si rinvengano tratti divergenti: Rocco è infatti privo di qualsiasi malizia, e incline piuttosto alla rassegnazione e al sacrificio, in ottemperanza al cattolicesimo strumentale dell'autore; ma le analogie interessano particolarmente, perché *François le champi* e *Damiano* costituiscono solo due esempi, lo si vedrà, della declinazione di tale motivo nella produzione rusticale *tout court*: laddove il mondo interiore di personaggi consimili acquisisce diritto di cittadinanza e centralità, a conferma di una fenomenologia pervasiva – trasversale alle poetiche e agli autori – sulle cui ragioni sarebbe proficuo interrogarsi seriamente.<sup>102</sup>

### 3. *La soggettività popolare nei racconti di Caterina Percoto*

1. Quando l'articolo *Della letteratura rusticale* appariva sulla «Rivista Europea» del marzo 1846, la produzione narrativa di Caterina Percoto era iniziata da tempo; la lettura dello scritto del Correnti poteva soltanto offrirle utili spunti e suggestioni. La scrittrice aveva infatti già composto racconti d'argomento villereccio sufficientemente complessi. Si spiegano dunque le difficoltà d'inquadramento di una figura che si «rappresenta soggettivamente come “illetterata” e che si situa [...] ai margini del sistema letterario».<sup>103</sup>

Educata in un convento di clarisse a Udine, e uscitane «delicatamente religiosa, non bigotta»,<sup>104</sup> la contessa friulana Percoto trascorse tutta la vita a San Lorenzo di Soleschiano (dove era nata), che lasciò solo per qualche breve viaggio; un villaggio circondato da torrenti che rendevano difficoltosi i contatti con le città limitrofe. Si tratta pertanto di un'autrice isolata culturalmente e geograficamente: l'antica famiglia comitale cui apparteneva, lungi dal garantirle un facile inserimento negli ambienti

---

<sup>101</sup> DM, p. 217.

<sup>102</sup> Rimanendo a *Les Veillées du chanvreur*, e precisamente al terzo e al quarto episodio del ciclo, si nota che anche Joseph e Fadette corrispondono a grandi linee alla tipologia qui delineata; ma è dubbio se la diffusione di questa tematica nel contesto italiano sia da attribuirsi *in toto* alla forza modellizzante dell'opera sandiana.

<sup>103</sup> M. Columi Camerino, *La cornice della letteratura rusticale*, cit., p. 33.

<sup>104</sup> R. Barbiera, *Figure delle terre gloriose. Caterina Percoto*, in «Nuova Antologia», luglio-agosto 1918, p. 28.

mondani, viveva una critica situazione finanziaria, ed era «costretta a fare i conti con un'agricoltura arretrata, incapace di assumere le dimensioni industriali che già si manifestavano nella vicina Lombardia».<sup>105</sup> Il Friuli era difatti situato in una zona periferica, e si mostrava poco sensibile alle innovazioni: e per le (fortissime) sopravvivenze di strutture feudali, e per l'inesistenza di un'autentica «tradizione locale che andasse al di là di un» ricco «patrimonio folklorico», depauperato oltretutto dalla progressiva «decadenza di Venezia».<sup>106</sup>

Non stupisce dunque che Caterina potesse trovare conforto, al pari di Sand, nell'ambiente rurale: provata dalla rigida educazione (conforme al suo rango) del convento di Santa Chiara, le campagne rappresentavano un orizzonte d'evasione, la possibilità di una vita più libera e al contatto con la natura; e d'altra parte la scrittrice – dall'indole schiva e solitaria – preferì sempre la compagnia dei contadini alle frequentazioni aristocratiche. Tale esperienza di vita favorì una rappresentazione più problematica delle masse rurali: diversamente da Carcano, Percoto non rigettava *a priori* l'idea del progresso, ma lo considerava attuabile – s'intende – solo attraverso un equilibrio virtuoso tra le forze della città e del contado. E ai ceti rurali toccava la mediazione delle tensioni sociali: da qui il carattere interclassista della sua scrittura, che non esita ad esplorare – seppur con risultati meno soddisfacenti – le raffinatezze dei caratteri cittadini.

L'avvicinamento alla tematica rusticale fu stimolato dai contatti con le personalità eminenti della cultura e delle lettere a Venezia, Milano e Torino, dal cui spirito patriottico fu contagiata (in molti dei suoi racconti la tematica risorgimentale si intreccia d'altronde sovente con quella contadina). Ancor più dello scambio epistolare con Tenca,<sup>107</sup> furono decisive le sollecitazioni di Francesco Dall'Ongaro, che per primo ebbe il merito di apprezzare – commentando un suo articolo filologico comparso sulla

---

<sup>105</sup> T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., p. 7.

<sup>106</sup> Ivi, p. 7. Non sorprende quindi che la letteratura campagnola trovasse nel Veneto (e nel Friuli) un *humus* particolarmente fertile: oltre a Caterina Percoto, anche la trevigiana Luigia Codèmo si distinse infatti per i suoi romanzi e racconti sulla povera gente del contado.

<sup>107</sup> Esso divenne particolarmente intenso intorno agli anni '50. Al riguardo cfr. M. Columni Camerino, *La cornice della letteratura rusticale*, cit., pp. 33-34.

«Favilla»<sup>108</sup> – il talento di Caterina, intravedendone la naturale propensione per l'arte narrativa: «Volete un consiglio amichevole? Lasciate stare per un breve intervallo la filologia, le traduzioni e le critiche. Scendete nel vostro cuore, voi dovete averlo bello e caldo [...]. Datemi qualche frutto della vostra meditazione intima».<sup>109</sup> Così, dopo i primi esperimenti narrativi (*Il pazzo* del '42 e un'altra novella rimasta inedita) – intervallati da sporadici ritorni alla saggistica – Percoto imboccò, con la composizione di *Lis cidulis* (1844), la strada del racconto campagnolo, la cui portata innovativa fu presto colta dai redattori della «Favilla», che del racconto curarono altresì «un'edizione destinata a essere offerta in dono agli abbonati».<sup>110</sup> Né pare ininfluyente, anche in questo caso, il ruolo di Dall'Ongaro, come egli stesso ebbe modo di dichiarare (non senza vanità), nell'avvertenza *A chi legge* (che precede i suoi *Racconti*):

Ringraziando la mia incognita collaboratrice de' suoi eruditi articoli di critica letteraria, osai pregarla a mutar qualche volta registro; e poiché aveva l'onore di appartenere al sesso gentile, volesse mandarci qualche scritto *da donna*.

Tre mesi di silenzio punirono l'indiscreto consiglio. Poi sollecitata a rispondere, mi fece significare che non sapeva indovinare che cosa io intendessi per uno scritto *da donna*.

Invece di scriverle una dissertazione, scrissi e le mandai stampato il racconto [*I complimenti di Ceppo*], dicendole, nel miglior modo ch'io seppi, ch'io le davo in mano l'orditura di una tela ch'ella saprebbe tessere e ricamare meglio di me. Nata contessa, e vivendo alla buona cogli abitanti della sua terra, avrebbe potuto meglio d'ogni altro descrivere i mille aspetti della natura, i costumi, le tradizioni, le vicende, gli affetti di quei campagnoli.

Dopo un silenzio più lungo, la contessa Caterina Percoto mi mandò il manoscritto della sua prima novella, *Lis cidulis*. Ella aveva non solo compresa, non solo giustificata, ma superata la mia aspettazione.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Si tratta di un saggio di traduzione di Klopstock (*Il giudizio di Abbandona*).

<sup>109</sup> Cfr. la lettera di F. Dall'Ongaro a C. Percoto (Trieste, 11 gennaio 1842), in A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto. Ricordi e spogli*, a cura di A. De Gubernatis, Firenze, Tipografia editrice dell'associazione, 1875, p. 361.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>111</sup> F. Dall'Ongaro, *A chi legge*, in *Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1869, pp. I-IV.

Al di là degli effettivi meriti dello scrittore, che in queste pagine sembra atteggiarsi – non senza «qualche inesattezza» cronologica<sup>112</sup> – a ispiratore e guida della giovane donna, interessa che Dall’Ongaro abbia intravisto in *Lis cidulis* il segno di una svolta: «un modello narrativo» vergine, cui Percoto «sarebbe rimasta fedele» – con le naturali variazioni (e le influenze della produzione campagnola coeva) – «nella parte più feconda della sua produzione».<sup>113</sup>

2. La modalità dominante dei racconti di Percoto è, come in *Lis cidulis*, la narrazione eterodiegetica: la scrittrice friulana accoglie di rado la proposta di affidare la narrazione a un personaggio dello *storyworld*, preferendo attenersi al modello manzoniano di narratore onnisciente che si tiene a debita distanza dai suoi personaggi; e le rare volte che il lettore si imbatte nella narrazione omodiegetica (*Prete poco, Maria, Il cuc, Il vecchio Osvaldo e La Malata*), compare un narratore testimone – spesso giudice – di un mondo contadino al quale non appartiene: una fenomenologia affine a quella carcaniana. Ma la predilezione per la narrazione autoriale non esclude un approfondimento soggettivo dei personaggi del mondo contadino, che anzi è spesso apprezzabile. E su tali (parziali) concessioni di *autonomia* diegetica – interpretate di volta in volta a seconda del contesto di riferimento – intendiamo soffermarci. Proponiamo l’approfondimento di due racconti propriamente rusticali – *Lis Cidulis* e *Un episodio dell’anno della fame* – tra loro accomunati da temi e strutture portanti, e disposti in ordine crescente di problematizzazione della coscienza popolare.

### 3.1 ‘*Lis cidulis*’

1. Anteposta alla prima edizione dei suoi racconti, a conferma della sua portata innovativa, con il sottotitolo *Scene carniche*, *Lis cidulis* rappresenta un ideale *case study* per il nostro laboratorio, dal momento che la struttura del racconto mette in scena

---

<sup>112</sup> B. Maier, *Introduzione*, in *Novelle. Caterina Percoto*, a cura di B. Maier, Bologna, Cappelli, 1974, p. 8.

<sup>113</sup> T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., p. 18.

il progetto ideologico della letteratura rusticale: ancorché tendente a una rappresentazione esaustiva della società contemporanea, è infatti sostanzialmente riproposta la consueta «visione integrale e pacificata dei rapporti tra le classi».<sup>114</sup> In effetti, diversi interpreti hanno variamente rilevato, nel racconto, la compresenza di due piani distinti: da un lato «la storia istintiva [...] di un proletariato rurale nella cui lotta per la vita la Percoto identifica i valori di un corpo sociale in movimento», dall'altro «l'iter simbolico di [...] una classe [...] disillusa, malata, inaridita negli affetti», che necessita per l'appunto della «spinta vivificante del popolo» per rigenerarsi;<sup>115</sup> articolazione bifida cui è consequenziale il «contemperamento di realismo quotidiano e analisi psicologica».<sup>116</sup>

Tali trame procedono in maniera indipendente sino allo scioglimento finale:<sup>117</sup> nel primo livello si svolge la storia di un legnaiuolo del contado friulano (Giacomo) e di una giovane contadina (Rosa), impossibilitati a unirsi in matrimonio a causa della miseria e delle alterne fortune; nel secondo l'itinerario della borghese Massimina, donna esangue dell'alta società che si rifugia in campagna per porre rimedio alla sua fiacchezza spirituale e al suo male incurabile. E sarà proprio il suo intervento filantropico e illuminato – operazione che rimanda all'istanza della borghesia di porsi come organo mediatore dei ceti – a garantire il soddisfacimento delle genuine speranze dei popolani, che da soli avrebbero smarrito ogni speranza di salvezza.

Tuttavia, insistere sul pedagogismo di questo racconto nuocerebbe alla comprensione della portata innovativa di *Lis cidulis*, perché in certi momenti si registra un'inedita apertura tematica alla vita e alle complicazioni della plebi rurali, con la quale è restituita «al lettore una dimensione storicizzata della realtà», e tutt'altro che monodimensionale;<sup>118</sup> e soprattutto questo orizzonte è presentato obliquamente attraverso un personaggio che ne condivide la prospettiva e i valori. La manifestazione

---

<sup>114</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 213.

<sup>115</sup> Ivi, pp. 213-214.

<sup>116</sup> T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., p. 33.

<sup>117</sup> L'unica funzione di raccordo è esercitata da un medico, che comunica con i personaggi dei due livelli, prestando loro le sue cure e interagendo col protagonista.

<sup>118</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 214.

della soggettività popolare riveste dunque una funzione primaria, configurandosi come la strategia mimetica privilegiata, adottata dalla scrittrice, per conciliare nello spazio della diegesi le consuete mire ideologiche e il nuovo impulso realistico.<sup>119</sup>

2. Indugiare sulla soglia del testo è in questo caso operazione quanto mai feconda, giacché l'inusuale configurazione dell'incipit è il sintomo di una mutazione categoriale che interessò l'arte del racconto ottocentesco *tout court*; una rivoluzione di paradigmi che in verità si è soliti collocare almeno posteriormente alla grande forza modellizzante dell'esperienza flaubertiana, ma le cui tracce sono ravvisabili già in un racconto 'alto' come *Lis cidulis*, in cui l'esigenza di dar espressione definita alle psicologie popolari condusse la scrittrice, in maniera più o meno consapevole, ad esperire soluzioni originali e marcate, che sarebbero poi divenute canoniche nella seconda metà del secolo:

Volgeva il giorno al tramonto, e Giacomo, seduto sul dinanzi del pigro carrettone, giugneva appena sotto le sbiancate rupi di Amaro; egli avrebbe voluto divorare la via, guardava al sole che già si nascondeva dietro Cavasso, guardava ai cavalli stanchi, alla strada che si faceva sempre più ripida.

– Ancora una mezz'oretta, disse il carrettaio, e poi siamo a Càneva.

– Contate di passar la notte là? chiese il povero giovinotto, cui la speranza che l'aveva mantenuto allegro e facondo tutto il viaggio, or quasi scaduta cominciava a mettere in serietà.

---

<sup>119</sup> Naturalmente, lunghi campioni introspettivi sono conferiti sia al medico che a Massimina: «Qual era la spina che s'era fitta in questo cuore di vergine? Amava ella colla veemenza d'un primo affetto forse contrastato, forse illecito? più facilmente, come dicevano i suoi occhi lenti e freddi, avrebb'ella così giovanetta percorso un lungo stadio, e disingannata, piegherebbe la frale esistenza oppressa dal peso dell'umana malizia?» (C. Percoto, *Lis cidulis*, in *Racconti*, a cura di A. Chemello, Roma, Salerno, 2011, p. 16; d'ora in poi citato RV); «Più volte Massimina, quando veniva a bere le acque e sedevasi sulla panca del fonte, guardava a quella ricca verdura. Oh s'ella avesse potuto salire colassù! ammirare da di là il bel paese che le stava d'intorno! Le pareva così fresca quell'erbetta, così soave quell'aria ch'ella vedea tremolare tra quelle frondi, ed il suo cuore appassito avea tanto bisogno di freschezza e di riposo! Se in quell'amena solitudine ell'avesse potuto passeggiare a bell'agio [...] Ma ella si sentiva debole, malata [...]» (ivi, p. 52). Le analogie tra l'interiorità della contessa Giulia e quella di Massimina sono diverse; tuttavia, rispetto all'*Album della suocera*, il lettore ha modo di familiarizzare con l'indole analitica del personaggio femminile attraverso un ulteriore espediente narrativo: il ritrovamento del suo diario intimo da parte del dottore, che ha modo di leggere le sue confidenze e turbamenti.

– Farò dare due misure alle mie bestie e poi proseguirò, disse l'altro. Passarono entrambi quella mezz'ora in perfetto silenzio [...].<sup>120</sup>

A colpire è soprattutto il fatto che l'attacco – brusco e stringato – dà per scontate molte informazioni. In contrapposizione all'esordio *emic*, in cui il narratore introduce la storia in modo 'ordinato', presentando i personaggi, lo spazio in cui agiranno e il tempo in cui si svolge con un'esposizione orientata verso il destinatario (per metterlo a suo agio), qui i presupposti sono appena suggeriti. Il lettore deve dedurre da indizi le circostanze dell'azione; del resto, il ricorso all'imperfetto e ai deittici (come la presenza degli articoli determinativi «familiarizzanti») indica che la descrizione è modellata sul punto di vista di un personaggio, di cui è esplicitato il nome proprio *ex abrupto*.<sup>121</sup> Si tratta dell'incipit *etic*, elemento costitutivo, per Stanzel, della situazione narrativa figurale:

The generation on readers around the turn of the century was still accustomed to the earlier narrative style which included a teller-character and narrative preliminaries. These readers may have experienced an uneasiness of this sort upon first encountering narratives by James, for instance, but surely the modern reader no longer perceives a narrative opening of this kind unusual. [...] It is probably correct that a reader reacts differently in his imagination to narrative beginning with a reflector-character, than to one directed by a teller-character [...].<sup>122</sup>

Se è vero che le aperture narrative del modernista Henry James contraddissero l'«orizzonte d'attesa» dei suoi lettori, tale sensazione di «uneasiness» fu

---

<sup>120</sup> Ivi, pp. 3-4. Il corsivo è mio. Tale campione non è un caso isolato nel *corpus* percotiano. Un'analoga fenomenologia si trova ne *Il contrabbando*: «Passate le ultime case di Predemano, la fanciulla rimasta sola affrettava il passo verso l'alveo del torrente. Il sole era già tramontato, e un ultimo soffio di luce purpurea pareva baciare in oriente le lontane creste dei monti, mentre il suo riverbero faceva più gaio il verde delle sottoposte colline. [...] Portava sul capo un grosso fardello di lana, ch'ella s'aveva comprato coi guadagni de' suoi filati; e la notte imminente, e quella vasta spianata [...] le mettevano in cuore un senso di recondita paura [...]» (ivi, pp. 683-684).

<sup>121</sup> Permangono tuttavia, come è lecito aspettarsi, screziature di autorialità, di cui sono prova taluni giudizi del narratore (ad es. «il povero giovinotto»).

<sup>122</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of narrative*, cit., p. 164. Ha scritto pagine importanti sulla dinamica degli incipit moderni Genette, il quale ipotizza che tale «svolta» – ravvisabile nell'opera di Zola – sia avvenuta «diciamo simbolicamente» solo «nel 1885» (G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 58).



presumibilmente più accentuata per i contemporanei della Percoto, la quale ideò i suoi racconti in un tempo in cui il regime dell'autorialità primeggiava incontrastato.

Il lettore è dunque chiamato a familiarizzare *ab ovo* con Giacomo, di cui all'inizio non conosce alcunché. Presupposto essenziale per la fruizione è il processo di simbiosi con il personaggio, seguendo il cui flusso interiore si apprendono i suoi stati d'animo e i suoi obiettivi, nonché le ineludibili informazioni di contesto:

Lasciò la strada non ancora compiuta che passa per Terzo, e tenutosi basso tra le ghiaie del dirupato torrente, lo saliva a ritroso [...] tendendo l'orecchio perché il fragore delle acque gl'insegnasse il luogo dei ponticelli. In tre anni di assenza, quanti rivolgimenti! Il fiume inquieto aveva cangiato più volte di corso, ed egli era obbligato a rintracciare le seghe e i passi mutati. Era dirimpetto a Zuglio, quando le aeree campane di San Pietro suonarono l'Avemmaria. Quel suono lo commosse. Parevagli la voce conosciuta d'un amico che rivedi dopo lunga lontananza. Quante memorie gli tornarono allora nel cuore! La sua fanciullezza passata, i genitori, gli amici, la patria, il primo palpito della sua anima innamorata [...]. Arrivò sull'imbrunire ad Arta, guardò la montagna che sorge a sinistra del villaggio, e sulla cui cima è situata Cabia. Il cuore gli batteva impetuoso.<sup>123</sup>

Con lo «stile dell'anima» viene data espressione alla nostalgia del popolano, che dopo «tre anni di assenza» osserva i mutamenti del suo paese, che dal suo punto di vista mantiene inalterati i connotati idillici; ma la voce narrante si frappone nella diegesi, interrompendo temporaneamente l'effetto d'immedesimazione con il personaggio:

Erano tre anni ch'egli [Giacomo] aveva abbandonato Arta per guadagnarsi il pane col mestiere del legnaiuolo. Era giunto a farsi ben volere dal suo padrone, aveva accumulato qualche risparmio, e ritornava in patria a far provvista di legnami, e nello stesso tempo a vedere se la Rosa gli era ancora fedele.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> RP, pp. 5-6.

<sup>124</sup> Ivi, p. 7.

È messa in luce la singolarità di questo contadino onesto e operoso, che ha lasciato il suo paese per un desiderio di qualificazione sociale e che vi ritorna durante la *fièste de cìdulis* dopo avere accumulato qualche risparmio ed aver conquistato la stima del padrone, che gli affida un incarico di fiducia: provvedere in prima persona a un carico di legnami. Con il suo «desiderio di moderata emancipazione», Giacomo incarna dunque «la figura del popolano gradita alla borghesia illuminata e liberale».<sup>125</sup> Questa capacità di iniziativa non contraddice l'egemonia della classe media, ma anzi vi aderisce acriticamente; eppure, già nel suo desiderio di rivedere l'innamorata, notiamo in tale personaggio un'inusitata vitalità mimetica che sfugge al mero didascalismo. Non sentendo infatti gridare, una volta giunto nel suo villaggio, il nome di Rosa tra le ragazze più belle da marito, inizia a sospettare della sua fedeltà: «cominciò a pensare che la poveretta [Rosa] era così trascurata perchè aveva l'amante lontano [...]»;<sup>126</sup> e i suoi dilemmi interiori (oltre che la rievocazione della purezza angelica della madre) sono verbalizzati con enfasi melodrammatica:

Ch'era dunque stato della Rosa? Avrebbe voluto lanciarsi tra i compagni e chiederne conto, ma lo rattenne la paura d'una risposta fatale. Potevano dirgli ch'ella era morta.... o maritata.... Ah! ch'egli avrebbe dovuto prevederlo. Così bella!... Era impossibile che si fosse contentata d'aspettarlo; lui tapino che non aveva di suo che le braccia! Questo pensiero lo riempì d'amarezza, e per un istante gli pesò sul cuore tutta l'impotenza della sua umile condizione. Si ricordò allora di sua madre.... Con quanto affetto non lo avrebbe abbracciato la povera vecchia! Erano tre anni che non la vedeva. Quando partì, ella pianse tanto! Era infermiccia e temeva di morire senza rivederlo, gli diede tutto il danaro che a forza di privazioni aveva potuto raggranellare [...] ed egli aveva potuto ritardarle la consolazione di riabbracciarlo?...<sup>127</sup>

Una prova di rara finezza analitica, che non rientra nel dominio mimetico idillico. Ma i sospetti del legnaiuolo si rivelano infondati: Rosa è in realtà gravemente ammalata, «a causa della durezza di un lavoro nella cui descrizione il senso prevalente

---

<sup>125</sup> T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., p. 38.

<sup>126</sup> RP, p. 8.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 9-10.

di una vita di fatica [...] annulla l'ottica arcadica con cui ancora correntemente si guardava alla vita dei campi». <sup>128</sup> In altri termini, la delineazione della situazione ambientale friulana è effettuata con la competenza di chi conosce a fondo i problemi del mondo rurale. <sup>129</sup> Del resto la condizione precaria dei coloni e la fame e gli stenti erano al tempo (come si è visto) ferite aperte, che tuttavia pochissimi erano disposti ad ammettere senza eufemismi; invece, in *Lis cidulis* esse sono tematizzate attraverso il protagonista, che in questo modo diviene un'implicita istanza critica e di denuncia:

Aveva dei pensieri pel capo; stava talvolta le ore intere senza proferire parola. Nella sua famiglia pativano di miseria; più volte s'accorse che la cena che le due donne gli riserbavano era cavata dalla lor bocca, e che i fanciulletti stentavano il pane. Erano sparutelli, quasi nudi, ed egli comprendeva i lunghi lor pianti e tristamente gli suonavano nel cuore. <sup>130</sup>

Nella seconda parte del racconto, Giacomo scopre che la sua famiglia si è immiserita al punto da non poter più vivere del guadagno di un lavoro durissimo; <sup>131</sup> crisi che riguarda il nucleo domestico come l'ambiente circostante:

Le mandrie scendevano dalla montagna, la via di Paluzza era tutta ingombra. Venivano giù a processioni a processioni, e udivi un continuo tintinnio di quelle infinite campane misto al belato delle capre ed al muggire delle stanche giovenche. I pastori affranti dal lungo viaggio seguivano lenti

---

<sup>128</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 216.

<sup>129</sup> Se in *Lis cidulis* il personaggio popolare diviene lo specchio della realtà in cui è iscritto (e prevale il piglio obiettivo), nei racconti cittadini il paesaggio è spesso proiezione romantica dei movimenti interiori dell'anima del personaggio. Un esempio, tratto da *L'album della suocera*: «Oh s'ella avesse potuto ritornare a' suoi giovani anni! Rifare la via così crudelmente smarrita, non sarebbe stato tesoro di quaggiù ch'ella non avesse volentieri sacrificato per ricomparsi una sì dolce prospettiva! E né mai, quando l'educavano, farle consumare tante ore all'acquisto di cognizioni che dovevano poi servire solamente di ornamento, e non piuttosto insegnarle un po' meglio i doveri dello stato, a cui era destinata? Né farne un miserabile trastullo, un fiore vago sì ed odoroso» (RP, pp. 463-465). La sfera interiore del personaggio non è insensibile agli influssi dell'ambiente; vi è anzi un rapporto stretto che intercorre tra la psicologia di Giulia e il paesaggio. In *Lis Cidulis*, tale possibilità è concessa in maniera esclusiva a Massimina. Sul paesaggio in Percoto cfr. M. Dillon Wanke, *Il paesaggio nei racconti di Caterina Percoto*, a cura di R. Vecchiet, Udine, Biblioteca civica «V. Joppi», 2008, pp. 51-59 e A. Chemello, *Paesaggi reali e paesaggi dell'anima nei racconti di Caterina Percoto*, in *Caterina percoto: tra «impegno di vita» e «ingegno d'arte»*, a cura di F. Savorgnan, Udine, 2014, pp. 41-59 e T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., pp. 94-95.

<sup>130</sup> RP, p. 39.

<sup>131</sup> Dopo il primo paragrafo, la situazione narrativa figurale non persiste, e il racconto ritorna complessivamente ai consueti moduli autoriali (seppur intervallati da rare ma significative zone riflettorizzate).

quell'immenso torrente di bestiame. Erano tre mesi che mancavano dalle lor case; tre mesi di una vita durata allo scoperto e quasi nomade, e pur su que' volti squallidi e rifiniti dalla fatica vedevi un raggio d'ineffabile allegria. Tornavano alle lor mogli, ai figli, alla famiglia, e dappertutto ti si mostravano donne e fanciulli che lor venivano incontro, e ad ogni istante udivi un dolce salutarsi, e voci piene di affetto e di consolazione.<sup>132</sup>

Sebbene lo scavo delle contraddizioni non arrivi a intaccare «il nucleo di positività naturale» di cui è depositario «il popolo campagnuolo» (i fanciulli che riabbracciano i padri al loro ritorno è la degna ricompensa simbolica di un popolo laborioso e onesto),<sup>133</sup> le annotazioni sui pastori «affranti» sono significative, e fungono da preambolo al discorso toccante del fratello di Giacomo sulla pochezza del pascolo dell'annata. Non stupisce dunque che di fronte alla miseria della sua famiglia il protagonista scelga di mettere a repentaglio i suoi progetti futuri:

Era venuto in paese con qualche soldo di risparmio e con una somma affidatagli dal suo padrone perchè provvedesse legname. Comperò invece polenta pei suoi, provvide ai bisogni di Rosa ed intaccò ciò che non era suo. Sperava alcun poco nella prossima venuta del fratello; ma il suo bel sogno di piantar casa, metter su bottega da legnaiuolo e condur moglie era già quasi svanito, ed era costretto a rinunciare al suo patrimonio, donando prodigalmente i suoi averi per il bene dei cari.<sup>134</sup>

Columni Camerino ha quindi ragione quando sottolinea che la scelta di Giacomo è dettata dalla persuasione che col suo mestiere egli «potrà saldare il suo debito e realizzare, sia pure in un tempo lungo [...], il suo obiettivo di benessere familiare» (un progetto misurato calcolatamente – con mentalità piccolo borghese – sul metro della tranquillità economica);<sup>135</sup> ma la rinuncia non è meno dolorosa, ed è il frutto di una scelta maturata solo dopo un lungo esame di coscienza:

---

<sup>132</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>133</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 217.

<sup>134</sup> RP, p. 39.

<sup>135</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 217.

[Giacomo] Non potè serrar occhio in tutta la notte; pentivasi di non aver subito detto che quel danaro non era suo, pentivasi di averlo toccato. D'altra parte gli sanguinava il cuore all'idea di dover privare la sua povera famigliuola di quelle due mucche unico bene che possedeva, e gli si presentavano alla mente i nipotini nudi, chiedenti pane, e udiva quei pianti prolungati [...]. Vedeva sua madre malaticcia, cadente, strascinar nell'indigenza di tutti gli ultimi giorni; e Rosa? Avrebb'egli avuto cuore di sposarla così, senza avere di che mantenerla? Farla stentare come la sua povera cognata? E se un suo figlio [...] avesse dovuto piangere [...]? Ah, ch'ei voleva piuttosto patire tutta la sua vita, ma patir solo!<sup>136</sup>

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

### 3.2 'Un episodio dell'anno della fame'

1. Pubblicato per la prima volta nel 1845 su «La Favilla» di Trieste, *Un episodio dell'anno della fame* costituisce una specola privilegiata attraverso cui osservare la compenetrazione di impegno realistico e intenti pedagogici nell'arte di Percoto, che in questo racconto si traduce in una mimesi a tratti spregiudicata (in rapporto ai canoni

---

<sup>136</sup> RP, pp. 41-42.

rusticali, s'intende) della psicologia del Quarto Stato. In effetti, è legittimo sostenere che il populismo trovi qui «l'espressione forse più incisiva e equilibrata di tutta la produzione» della scrittrice.<sup>137</sup>

Conviene iniziare dall'esordio (spiccatamente manzoniano):

Chi passa per Manzinello a tre porte a diritta della chiesa, vede una meschina casuccia, le cui due uniche finestrelle sono ora quasi nascoste da una vite che lor dinanzi protende i tralci carichi di molta verdura e di bei grappoli color d'oro. Nel 1816, abitava ivi un povero bracciante di nome Pietro. L'inclemenza delle stagioni, le guerre antecedenti, e l'improvvidenza d'un governo affatto nuovo preparavano al Friuli quell'epoca tremenda, che doveva in seguito così crudelmente desolarlo, che a noi nati più tardi par catastrofe piuttosto immaginata che vera. La mercede giornaliera, unico mezzo di sussistenza di cui campava egli e la sua famigliuola composta di sua madre, di sua moglie e di un figliolino, andava facendosi sempre più meschina, e spesso anche il lavoro mancava affatto [...]. Venne l'ottobre; i campi desolati dalle gragnuole non lasciavano neppure la speranza delle vendemmie. Per non tradire le viti, s'aveva dovuto reciderne le trecce quando l'uva non era anco verde, e s'erano falciati i frumenti tuttavia in fiore. Un piovere ostinato aveva di poi guasti i granturchi, dimodoché vegetavano bianchicci: i gambi esili lungo i solchi slavati dalle acque parevano in camicia, e, quando si venne alla raccolta, le pannocchie rachitiche e mal mature erano la maggior parte nude di granelli.<sup>138</sup>

Interessa il rapido avvicinarsi di due momenti cronotopici distinti: tratteggiata rapidamente l'«arcadia» campagnola – con l'apparizione di una vite rigogliosa che si offre alla vista del passante contemporaneo – la linearità del racconto si arresta, e con un'analessi il lettore è ricondotto nell'infelice biennio 1816-1817, che s'impresse nella memoria collettiva a causa di una tremenda carestia.<sup>139</sup> Pertanto è introdotta la

---

<sup>137</sup> M. Columni Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 223.

<sup>138</sup> RP, pp. 133-134.

<sup>139</sup> Si trattò dell'«anno senza estate», conosciuto anche come l'anno della povertà; anno durante il quale gravi anomalie del clima estivo distrussero i raccolti nell'Europa settentrionale, negli stati americani del nord-est e nel Canada orientale. Si ipotizza che le aberrazioni climatiche furono causate dall'eruzione vulcanica del Tambora, nell'isola di Sumbawa dell'attuale Indonesia (allora Indie orientali olandesi), avvenuta dal 5 al 15 aprile 1815. Tale eruzione immise grandi quantità di cenere vulcanica negli strati superiori dell'atmosfera. Il vulcano Soufrière nell'isola di Saint Vincent nei Caraibi nel 1812, e il monte Mayon nelle Filippine nel 1814, avevano già eruttato abbondanti polveri e gas pesanti nell'atmosfera. Come è comune a seguito di grandi eruzioni vulcaniche, la temperatura si abbassò in tutto il globo, poiché la luce solare faticava ad attraversare

calamità, di cui sono elencati lapidariamente – con piglio quasi scientifico – le cause e gli effetti. A pagare le spese di quella drammatica situazione fu l'intera comunità campagnola, e anzitutto i braccianti; non per nulla, uno di essi è il protagonista del racconto: un giovane di nome Pietro, costretto ad assistere impotente al deperimento della sua famiglia.

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

Maria in silenzio guardava alla notte stellata [...]; e il pensiero, invece di tormentarsi del presente vagava nelle memorie del passato, e [...] le tornavano in mente le gioie della sua giovinezza. Prima del suo matrimonio ella era stata parecchi anni nella città d'Udine in casa di un mercante in qualità di fantesca [...]. Nata nella semplicità dei campi, ella aveva portato seco il suo cuore schietto e facile, e s'era attaccata a' suoi padroni come se fosse della famiglia. Serviva non per mestiere, ma per affetto; e [...] non le passava neanche per la mente che le attenzioni [...] che le si prodigavano provenissero dall'utile che si trovava dal suo ingenuo e disinteressato servizio. La povera fanciulla credeva di essere amata! *Non sapeva ella vedere l'immensa muraglia che il destino ha posto tra il ricco e il povero [...]*.<sup>140</sup>

Maria ha servito un mercante egoista con sollecitudine laboriosa e spirito di sacrificio (il modo in cui la borghesia amava immaginare gli umili). Si coglie tuttavia la prima spia di una denuncia sociale: se infatti nelle prime battute del *récit* «il male [...] conserva i tradizionali connotati di fatalità, essendo riferito in modo impersonale alla natura, alle guerre e al malgoverno, con uno spunto [...] di polemica antiaustriaca»,<sup>141</sup> affiora adesso il motivo della colpevolizzazione di un ceto dirigente insensibile e sordo (in corsivo); ma il narratore prontamente interviene, esplicitando la

---

l'atmosfera, tali fenomeni si sovrapposero ad un periodo in cui si verificò il minimo di Dalton, durante il quale si ritiene che il Sole abbia emanato meno energia; inoltre, al tempo era ancora in corso la cosiddetta piccola era glaciale, periodo di raffreddamento generale del pianeta che, dal Medioevo si protrasse fino al 1850 (cfr. H. Stommel-E. Stommel, *L'anno senza estate*, in *Le Scienze (Scientific American)*, n. 132, agosto 1979, pp. 94-100).

<sup>140</sup> RP, p. 135. Il corsivo è mio.

<sup>141</sup> M. Columi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 225.

distanza incolmabile tra i ceti, che l'ingenua contadina non coglie. Maria confida infatti ingenuamente nell'aiuto economico del suo ex padrone, sollecitando il marito a richiederli un prestito. Ma ai due toccherà scontrarsi con la gelida indifferenza del mercante.

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

Aveva liberato un sette carracci, quando gli parve udire una pedata; tornò a guardare, e s'accorse di uno che veniva a gran passi lungo la pianta che gli stava di fronte. Si pose a correre, allora udì un fischio [...]; il povero diavolo scappava alla disperata, riuscì a togliersi di via prima che i suoi persecutori lo chiudessero in mezzo, ma inciampò in uno sterpo e cadde boccone: non era appena rialzato, che udì suonare per terra una tale mazzata, che guai! se lo avesse colto. Intanto che il galantuomo che lo inseguiva si riebbe dallo sforzo fatto nel menargli quel colpo, egli aveva potuto guizzargli di mano e saltato il fosso [...]; ma aveva lasciato il cappello nel campo, e per soprappiù avea perduto anche la sua berretta di maglia. Nel dimani, giorno di Natale, come avrebbe fatto ad andare alla messa senza cappello? Tutti si sarebbero accorti del ladro; e Pietro, che per la prima volta costretto dal bisogno s'era posto a quella mala via, sentiva tutta la vergogna dell'essere scoperto.<sup>142</sup>

Tramite la strategia della focalizzazione interna – e il processo di empatia che ne consegue – il lettore è portato ad assolvere il contadino: è infatti verbalizzato il senso di colpa del protagonista, costretto a contravvenire alla sua morale.

Passa del tempo. All'inizio della Quaresima, sempre più disperato, Pietro si ricorda di un suo vecchio credito presso un signore di Cividale di cui era stato colono; si mette quindi in cammino verso la città, sperando di ottenere la restituzione del denaro.

Dinanzi a lui si profila una visione dolorosa:

Camminava a rapidi passi, e qui e colà sotto i pioppi che fiancheggiano il torrente, sui prati, lungo le siepi vedeva dei miserabili gettati per terra, chiedenti indarno un tozzo di pane, e moribondi per

---

<sup>142</sup> RP, p. 140.



inedia. Cacciati dalla fame, a torme scendevano dai monti, inondavano le città e i villaggi e, non trovata misericordia, si spandevano a morire per li campi. Le fioche loro grida squarciavano il cuore a Pietro, come un orribile presentimento.<sup>143</sup>

È documentata la disumana condizione in cui versavano i poveri durante la carestia. Ma a pertinentizzare tali dati è il personaggio, di cui sono riportate le sensazioni con la percezione indiretta libera.

Si tratta della rifunzionalizzazione di una struttura narrativa de *I promessi sposi*:

La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri o macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. [...]. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancora più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere. *Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andare a sentire qualche sciagura.*<sup>144</sup>

Analogamente, il testo manzoniano descrive il cammino desolato di Fra Cristoforo, e si chiude con un riferimento ad un oscuro presentimento nato nel cuore del viaggiatore (in corsivo).<sup>145</sup> Ma che in *Un episodio dell'anno della fame* questo privilegio sia concesso a un bracciante è notevole, perché tale esperienza conoscitiva è

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 143.

<sup>144</sup> PS, pp. 60-61. Il corsivo è mio.

<sup>145</sup> Si rinvieni una simile rifunzionalizzazione anche in *Damiano*, in cui Carcano attribuisce il passaggio in soggettiva a Don Teodoro, che visita in uno stato angoscioso l'ospizio di carità, e ripensa al triste caso di una donna: «Quel dì, l'abate Teodoro, più mesto e preoccupato del solito, s'incammina a casa con passo lento e ineguale, pensando al tristo caso d'una povera madre ch'egli aveva poche ore prima assistita nell'agonia. Essa era morta di lenta e penosa consunzione, lasciando quaggiù dieci figliuoli [...]. Il pensare, che nel giro della superba e splendida Milano, languivano, come quella, tant'altre famiglie alle quali non poteva bastare la larghezza della pietà cittadina; il ricordarsi ch'egli stesso era l'ultimo d'una numerosa famiglia venuta in basso, e che aveva veduto morire in breve tempo padre e madre [...] queste e altre più amare considerazioni avevan raccolta una tetra nube sull'anima del buon coadjutore» (DM, pp. 276-277. Il corsivo è mio).

la molla che fa realizzare al popolano l'insostenibilità della sua condizione: la concessione a un umile di un'inedita complessità psicologica.<sup>146</sup>

Il terreno è preparato per lo scontro drammatico: giunto nella cucina del creditore, «dove l'angoscia del contadino affamato è contrapposta agli odori inebrianti del pane e delle vivande per il padrone»,<sup>147</sup> ha luogo il colloquio risolutivo, costruito sull'opposizione tra le suppliche di Pietro e l'insofferenza del signore, che cerca ogni pretesto per liberarsi della sua presenza; e, messo alla porta, al contadino tocca assistere anche al crudele spettacolo della gente sazia, allegra ed elegante che affolla le strade della città, indifferente alla sofferenza di chi muore di fame:

Erano giovinette colla panierina che correvano per recare un abito nuovo, ed un elegante cappellino a qualche signora del vicinato, erano canonici paffuti, dal maestoso portamento, e passando gli vellicavano la faccia lagrimosa coi loro morbidi mantelletti di seta; e poi belle signore tutte camuffate, giovinotti dalla vispa andatura, dal ridere affettato, che or si attruppavano, or fermavansi in liete chiacchiere, or salutavano alle finestre di facciata, e dietro a loro un profluvio di odorate essenze; indi donne ed uomini ancora e fanciulli, e tutti volti sconosciuti, che non davano un guardo a lui, che non comprendevano, e certo non importava loro di comprendere, ciò che passava nel suo cuore.<sup>148</sup>

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

---

<sup>146</sup> Il manzonismo di certi racconti di Percoto – specie *La fila* (come rilevato dalla critica) – è del resto evidente. Emblematico un passo di *Schiarnete*, in cui il distacco della contadina Tina dal suo paese è risolto nelle linee elegiache di un paesaggio pieno di ricordi e di speranze deluse (riscrittura palese de *L'Addio ai monti*): «Dagli alberi ingialliti si staccava ogni tratto qualche foglia che veniva a rotolare dinanzi a' suoi passi; camminava spedita e deliberata nella presa risoluzione, ma i suoi pensieri involontariamente armonizzavano colle malinconie della natura. Quando fu sull'alto delle colline rivolse un ultimo sguardo al paese che lasciava. Le gioie dell'infanzia, le sollecitudini e l'affetto della famiglia, le memorie dell'amore stavano là. Si sentì al cuore come uno schianto [...]. A guisa di tappeto vagamente intarsiato le si spiegava dinanzi un ampio tratto di pianura, il basso Friuli fino al mare; ma i suoi occhi non vedevano che un punto, il villaggio nativo, e lì dappresso quasi impercettibile la bianca chiesetta del cimitero, dove le pareva di tristamente abbandonare le sante ossa della pia donna che morendo l'aveva chiamata col dolce nome di figlia e che adesso dinanzi al Signore doveva pur pregare per lei» (RP, p. 578).

<sup>147</sup> T. Scappaticci, *La contessa e i contadini*, cit., p. 62.

<sup>148</sup> RP, p. 145.

Girò gli occhi sull'udienza, e come per caso gli si fermarono su di una faccia pallida, ch'ei tosto riconobbe. Era Pietro. Gli stava piantato di costa e senza por mente nè al luogo dove trovavasi, né alle parole del predicatore ch'egli non intendeva, in maniche di camicia, colla giubba sulle spalle e col petto scoperto su cui potevi contare le costole [...]. Gli corse un brivido per l'ossa [...] e in quella folla di uditori che gli stavano d'intorno più non vedeva che una sola figura; quel contadino cencioso, che a guisa di scheletro si rizzava sulle nude gambe, col volto disfatto, coi capelli irti e cogli occhi incavati, fisi in lui e guardanti con un'espressione così sinistra, che non poté più sopportarli, ed usciva.<sup>149</sup>

È la messa in scena di una persecuzione muta ma ostinata, e d'altra parte Pietro oltre non potrebbe spingersi; una denuncia che nondimeno è efficace, giacché il signore gli concede, prima di fuggire lontano, un minimo gesto di carità: getta impulsivamente per terra un tallero, come per liberarsi di un tedioso senso di colpa.

Il narratore asseconda il punto di vista del signore, e non per caso la descrizione si carica espressionisticamente. Il contadino appare come una figura scheletrica, deforme, mostruosa. Si tratta di uno stile afferente ai moduli dell'orrido, che segnala un'alterità costitutiva e sociologica del personaggio; modalità che si discosta dalle tradizionali connotazioni comiche o idilliche, cui erano destinati, secondo la *Stiltrennung* auerbachiana, i soggetti del popolo basso prima della svolta paradigmatica di metà Ottocento. Pare pertanto lecito ipotizzare che tale fenomenologia sia ascrivibile a una categoria mimetica distinta: una possibilità alternativa con cui annettere, almeno a quest'altezza, determinati contenuti nell'ambito romanzesco; un altro tipo di cautela formale, attraverso la quale Percoto poté descrivere, esorcizzandoli con la forza dello stile, la fame e la miseria degli umili, che pochissimi al tempo erano disposti a rappresentare senza eufemismi. La separazione 'orrida' dello stile.

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

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 147.

Appoggiava la testa al muro, e sentiva sul cranio il ghiaccio della parete. Nella cameretta contigua colla testa appoggiata alla stessa parete giaceva sua madre morta, e morta di fame! Udiva il piangere del suo piccolo figliolino, che andava facendosi sempre più fioco, ed in ultimo non era più che un gemito prolungato e così pietoso, che gli rimbombava nel cuore; e abbasso nella via passavano i mugnai cogli asini e coi muli carichi di biada; egli udiva il pestare delle zampe e le grida dei conduttori. Poche pugna di quella biada bastato avrebbero a salvargli sua madre... Oh se i ricchi avessero voluto cedergli una delle loro facoltose giornate! quello che nelle loro case si gettò ai cani!... Tanti in questo mondo che nuotano nel ben di Dio, ed egli tapino neppur un tozzo di pane per vivere! [...]. In quel momento gli parve orribile la giustizia degli uomini, ed era tentato di spaccarsi il cranio pestandolo sulla parete che gli serviva di guanciaie.<sup>150</sup>

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

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

*Ma l'immagine di colei che era di là gli si presentò dinanzi come l'aveva veduta poche ora prima, colle labbra appoggiate ai piedi del Crocefisso, rassegnata a chiudere nel dolore una vita menata tutta di dolore; gli sovvenne l'ultima occhiata ch'ella gli diede, l'amore con che gli stese le braccia moribonde, come per stringerlo al cuore e confortarlo a patire; rammemorò l'affetto ch'ella gli aveva sempre portato; le preghiere che dalle sue labbra aveva imparate, quando nella chiesa ancora fanciulletto gli mostrava l'altare e insegnavagli a devotamente giugnere le mani; recitò quelle preghiere per lei... e nella sua memoria quietato, chiuse gli occhi lagrimosi e s'addormentò.<sup>151</sup>*

L'affiorare nella memoria dell'immagine della madre, capace di sopportare stoicamente ogni dolore, placa i tormenti di Pietro, che si addormenta sereno. Il contenuto potenzialmente eversivo è dunque aggirato, in questo punto strategico, mediante la consueta attribuzione di una soggettività fittizia e tendenziosa al personaggio; e si materializza di colpo – senza raccordo apparente – l'epilogo edificante, nel quale il prete del villaggio giunge provvidenzialmente in soccorso del

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 149. Il corsivo è mio.

<sup>151</sup> Ivi, p. 150. Il corsivo è mio.

bracciante, trovandogli un lavoro sicuro e ben remunerato, col quale verrà ripristinata la pace idillica: una scelta narrativa che stride con la prima parte della novella, che avrebbe richiesto una soluzione consona al livello di problematicità fino ad allora conseguito. In altre parole, si «determina uno squilibrio del tessuto narrativo»,<sup>152</sup> il quale risulta tuttavia fondamentale ai fini dell'interpretazione, giacché esso è il sintomo della contraddittorietà dell'ideologia di Percoto.

Considerando il testo nella sua totalità, si è infatti riscontrata una dialettica tra due esigenze opposte: il bisogno della scrittrice di empatizzare con i contadini, riportandone le condizioni con crudo realismo e compatendone i dolori, e al contempo l'esigenza di preservare gli equilibri sociali. Si tratta di una «formazione di compromesso», che si rende palese, oltre che nella scena della persecuzione (con la separazione orrida nello stile), nella chiusa del racconto, dove Percoto verosimilmente avvertì la necessità di rettificare (in modo anche maldestro) il messaggio che nel testo veniva configurandosi: un messaggio di implicito *dissenso* nei confronti dell'ideologia dominante. Ha infatti insegnato Francesco Orlando che la letteratura, quando non è mero congegno ideologico, è costitutivamente la sede elettiva di un ritorno del rimosso storico e sociale, di quello che ha chiamato represso.<sup>153</sup> Ebbene, in *Un episodio dell'anno della fame* il rimosso sociale si esprime attraverso il canale della soggettività popolare: perché attraverso la prospettiva di Pietro il lettore del tempo aveva modo indirettamente di mettere a fuoco che le disparità e la prevaricazione di classe e la miseria contadina (tutt'altro che occultate dal dispositivo narrativo) non erano effetto dell'eccezionalità della carestia (che pure avrebbe dovuto abbattersi indiscriminatamente sulla popolazione, e che invece colpisce i ceti più umili in maniera esclusiva), ma si protraevano e si perpetuavano con più vigore nelle campagne lombarde del tempo presente; scenario di crudezza realistica – emanazione dell'«inconscio politico» della scrittrice – che evidentemente strideva con le ragioni della propaganda, che mirava ad esorcizzare lo spettro della lotta di classe: da qui la

---

<sup>152</sup> M. Columi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, cit., p. 223.

<sup>153</sup> Il riferimento più ovvio è a F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

modifica autoriale *in extremis* (vieppiù sintomatica) del finale. Ambiguità che invita a sfumare e sfaccettare la diagnosi classista, a conferma che la letteratura buona è sempre cosa politicamente complicata, che rende difficile conferire a un testo i segni valutativi del più e del meno.

#### 4. *'Déclassés', veglie, picari. I sentieri della soggettivazione nella produzione rusticale di Ippolito Nievo*

Malgrado appartenesse a una generazione diversa (e conducesse uno stile di vita lontano da quello della contessa contadina, di cui condivise il medesimo progetto culturale e la presenza civile), anche Nievo, proveniente – quantomeno dal lato materno<sup>154</sup> – da una nobile famiglia come la Percoto (che conosceva personalmente),<sup>155</sup> fu un osservatore realistico e appassionato delle campagne a lui più familiari: quelle del Friuli, del Veneto e della bassa mantovana, che percorse «con lunghe e faticose escursioni miranti a raggiungere una conoscenza “dal basso” non solo della natura e del paesaggio agrario ma anche dei lavoratori della terra nel concreto della loro esistenza quotidiana».<sup>156</sup> Del resto Nievo aveva dei contadini, oltre che una conoscenza letteraria (era rimasto folgorato in età giovanile da *La Nouvelle Héloïse*, e poi da Sand) un'esperienza diretta: figlio di un magistrato, «apparteneva a uno dei ceti borghesi più attivi e che con maggiore convinzione avevano fatto propria la causa risorgimentale»;<sup>157</sup> un ceto a stretto contatto sia con i residui della classe feudale sia con l'artigianato e il proletariato contadino.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 141).

<sup>155</sup> Tra Percoto e Nievo «non vi fu per quanto risulta allo stato attuale delle ricerche un'amicizia, o almeno una consuetudine, uno scambio di tipo letterario o culturale, che aiuti a spiegare questa prossimità di opere rilevanti anche sul piano della storia letteraria italiana. Dal punto di vista documentario, sappiamo solo che i due scrittori si incontrarono una volta a Milano nel salotto di Clara Maffei; e che una volta Carlo Tenca affidò a Nievo, diretto in Friuli, una lettera destinata a Caterina» (S. Casini, *Sugli stessi luoghi. Il Friuli terra d'elezione della narrativa rusticale*, in *Caterina Percoto: tra "impegno di vita" e "ingegno d'arte"*. Atti del convegno di Manzano, 17-18 novembre 2012, Udine, Forum, 2014, pp. 51-70).

<sup>156</sup> F. Della Peruta, *Nievo «Politico» e la questione contadina*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, cit., p. 383.

<sup>157</sup> P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 141.

<sup>158</sup> Cfr. M. Columi Camerino, *Introduzione a Nievo*, cit., p. 24.

È per queste ragioni che l'autore de *Le confessioni di un italiano* (1857-1858) fu capace di maturare, unico tra i nostri 'rusticali', una coerente concezione sociale e politica, che si tradusse – a partire dal fervore democratico dei *Versi* del '55, per presentarsi poi in forma compiuta nel saggio *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale* (1859) – in una poetica dalla marcata connotazione civile, volta a fare della letteratura uno strumento capace di incidere concretamente nella società contemporanea, e tendente al progresso. Non per nulla egli aveva mutuato da Tenca – e da Mazzini, dai cui ideali era stato sedotto – la missione di un contenuto e di una lingua accessibili anche agli strati inferiori della popolazione. Erano però indispensabili indicazioni programmatiche meno generiche sulla nozione di letteratura popolare; ne scaturì la composizione degli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* (1854), uno scritto asistemático che si configura come un «ripensamento storico delle forme originarie e native dell'espressione poetica» (dalla letteratura greca e latina per passare alla tradizione italiana: da Dante a Giusti).<sup>159</sup> In esso si avverte impellente il bisogno di provvedere – con una letteratura popolare quale l'aveva intesa Berchet – all'educazione morale e civile dell'intera compagine nazionale, e peculiarmente degli strati sociali tenuti ancora ai margini della vita pubblica, per cui occorreva al contempo prodigarsi, in ossequio a un imperativo di umana solidarietà, per il miglioramento delle critiche condizioni di vita.

Vi erano insomma le basi per l'approdo alla narrativa campagnola. Un amore tardivo: prendendo come riferimento cronologico il manifesto di Correnti, si constata infatti che «Nievo arriva alla letteratura rusticale con dieci anni di ritardo, dieci anni nel corso dei quali non solo i programmi [...] erano stati aggiornati se non rivoluzionati dall'imprevisto successo dei *romans champêtres* della Sand»; ma era anche mutato lo scenario «dopo gli eventi del '48»,<sup>160</sup> quando in «Italia l'ipotesi campagnuola nella sua prima formulazione appariva ormai superata dagli eventi, almeno presso gli intellettuali milanesi che più l'avevano caldeggiata e promossa».<sup>161</sup> D'altra parte per lo

---

<sup>159</sup> P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, cit., p. 141.

<sup>160</sup> S. Casini, *L'ipotesi rusticale dal 'Conte pecorajo' alle 'Confessioni' di un italiano*, cit., p. 183.

<sup>161</sup> *Ibidem*

scrittore quella rusticale fu solo una fase (circostrivibile al biennio 1855-1856) di un percorso letterario originale e tumultuoso;<sup>162</sup> e, differentemente dai predecessori, fu Nievo in prima persona, sulla base delle sue riflessioni personali (maturate in completa autonomia), a contattare Tenca e Correnti (di cui verosimilmente conosceva il saggio *Della letteratura rusticale*),<sup>163</sup> oltre che Carcano, dal quale tentò di distanziarsi dal principio con l'elaborazione de *Il Conte pecorajo*: «ho in mente di far saltar fuori un Romanzo il quale in barba al Lampugnani sarà contadinesco e non alla Carcano».<sup>164</sup> L'unico autentico romanzo «contadinesco» della letteratura preunitaria.

Non si trattò di un'impresa isolata. Nate dalle medesime ispirazione, e che avrebbe poi voluto raccogliere in un *Novelliere campagnuolo*, come poi non fece,<sup>165</sup> furono scritte, tra il 1855 e il 1856, e quasi tutte in questi anni pubblicati in giornali e riviste, *La nostra famiglia di campagna*, *La santa di Arra*, *La pazza del Segrino*, il *Varmo*, e infine le tre novelle che si fingono parlate dal bifolco Carlone: *Il milione del bifolco*, *L'Avvocato*, *La viola di San Bastiano*,<sup>166</sup> testi polimorfi che si legano in un rapporto di continuità con il *Il Conte pecorajo*, ma in cui l'autore sperimentò, nel complesso con una maggiore forza inventiva (rinnovando dall'interno il genere rusticale), diverse modalità espressive,<sup>167</sup> che esploreremo attraverso un esame ravvicinato di tre casi rappresentativi, iniziando dal romanzo contadinesco.

---

<sup>162</sup> Cfr. S. Romagnoli, *Nievo scrittore rusticale*, cit., p. 9.

<sup>163</sup> Con tutta probabilità, ipotizza Casini, Nievo lesse anche un importante scritto programmatico correntiano (uscito sul *Nipote del Vesta verde* nel 1855), *Casa nostra*, in cui si rinvengono molti dei temi affrontati da Nievo nella sua narrativa campagnola (cfr. S. Casini, *L'ipotesi rusticale dal 'Conte pecorajo' alle 'Confessioni di un italiano'*, cit., pp. 187-188). L'autore del saggio dichiara infatti che è ormai finito il tempo della vecchia ipotesi della letteratura rusticale, e dei suoi lamentosi cantori (Torti, Grossi e Carcano), e annuncia un nuovo «Vangelo rusticale» che sappia interpretare in senso civile, e non meramente letterario, le esigenze dell'agricoltura e delle popolazioni rurali (C. Correnti, *Casa nostra*, in *Il Nipote del Vesta-Verde*, Strenna popolare per l'anno 1855, anno I, Milano, Tipografia del dottor Francesco Vallardi, 1855, p. 163).

<sup>164</sup> I. Nievo, Lettera ad Arnaldo Fusinato, gennaio 1856, in *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981, pp. 370-371.

<sup>165</sup> Nel suo insieme macrotestuale il *Novelliere campagnuolo* esiste solo come intenzione d'autore. Al riguardo cfr. la lettera a Fusinato del 10 maggio 1856 (ivi, p. 76).

<sup>166</sup> *La pazza del Segrino* e *La viola di San Bastiano* (l' "originale") uscirono più tardi, nel 1859.

<sup>167</sup> A riscoprire il Nievo 'campagnolo' fu Iginio de Luca, il quale lo collocò pertinentemente, nella già citata introduzione all'edizione Einaudi del *Novelliere*, nel contesto di riferimento, ricostruito nelle sue linee essenziali (I. De Luca, *Introduzione*, in I. Nievo, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, cit., pp. XI-LXXXII. D'ora in poi citato NC).



#### 4.1 'Il Conte Pecorajo'

Sullo sfondo del suggestivo paesaggio del Friuli e del piccolo borgo di Torlano – uno scenario feudale, dove si intravedono segnali di un nuovo dinamismo economico e sociale (con la conseguente crisi della classe aristocratica) – si snodano le vicende de *Il Conte Pecorajo* (1857). Si tratta di una *Storia del nostro secolo*, come recita il sottotitolo; di un racconto che si fonda strutturalmente su una contraddizione: lo «scarto tra il presente che Ippolito dichiara di voler indagare e il passato di cui è sinonimo il villaggio», «tra la presa realistica necessaria a raccontare» il presente e «l'idealizzazione di cui aveva gratificato il remoto mondo contadino».<sup>168</sup> Ne deriva la fusione dei procedimenti del romanzo storico – le note con funzioni documentaria, i commenti interni al testo e il dialogo ravvicinato col lettore, nonché l'ampia informazione che il testo offre circa la geografia, le tradizioni e i costumi delle campagne friulane – e i moduli del racconto contemporaneo: un narratore esterno (per lo più autoriale) racconta una vicenda che prende l'abbrivio al principio del XIX secolo, ma che sviluppa la sua parte centrale nel tempo dello scrittore.

Per quanto intenzionalmente ripudiato – come testimonia la radicale riscrittura cui Nievo sottopose il romanzo nell'edizione del '57 (al fine di distanziarsi dalla prosa languida e incolore dell'autore di *Selmo e Fiorenza*)<sup>169</sup> – il modello carcaniano pare presentissimo nella sostanza del testo: l'ossatura del *plot* è infatti piuttosto

---

<sup>168</sup> M. Columni Camerino, *Introduzione a Nievo*, Bari, Laterza, 1991, p. 57.

<sup>169</sup> Come ha infatti rilevato Casini, è «probabile che in questa [...] conversione degli orientamenti linguistici [...] di Nievo, intervenuta tra la prima stesura e la riscrittura del *Conte Pecorajo*, abbiano avuto un peso decisivo i giudizi negativi formulati da autorevoli esponenti della cultura milanese sul carattere troppo carcaniano del romanzo campagnuolo di Nievo, la cui prima stesura fu rifiutata [...] da Alessandro Lampugnani, editore delle riviste cui Nievo collaborava, e dallo stesso Tenca» (S. Casini, *L'ipotesi rusticale dal 'Conte pecorajo' alle 'Confessioni di un italiano'*, cit., p. 189). Si tratta insomma di una lingua artificiosa, che è d'ostacolo alla fruizione del romanzo. Al riguardo sono cruciali le riflessioni di Pier Vincenzo Mengaldo: «il prelievo dai vasti serbatoi del letterario fa tutt'uno con ciò che possiamo chiamare la fuga dal *mot propre* [...] a favore del sinonimo ricercato o della perifrasi, insomma dell'*eufemismo*»; così in Nievo «una consuetudine scrittoria introiettata e divenuta quasi automatismo fa violenza al gusto nativo per l'espressione concreta e diretta» (P.V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 230). In questa sede, mi rifarò al testo critico del '57, curato e introdotto da Casini (che citeremo d'ora in poi con la sigla CP); ma sempre Casini ha recuperato (ed è stata pubblicata nel 2011, sempre a sua cura, in un altro tomo dell'Edizione Nazionale) una primitiva stesura completa del *Conte*, che risale (tolte le varianti legate a fasi successive di revisione) alla primavera del 1855.

convenzionale e semplice, sicché parrebbe destinata a «lettori poco scaltriti».<sup>170</sup> La trama si riassume presto: Tullo, conte di Torlano (erede di una nobile famiglia decaduta), sopravvive sfruttando e opprimendo i contadini al pari del padre, usurpatore dei diritti di un ramo cadetto, cui invece appartiene Santo. Si tratta di un nobile pastore (titolo ossimorico), che insiste perché gli abitanti poveri della montagna imparino a coalizzarsi, negli organi rappresentativi del comune, contro le prepotenze del partito capitanato da Tullo. Ha una figlia graziosa, Maria, orfana di madre (una fornaia di Roma), che è insidiata dal rapace signorotto di Torlano. Sicché cede alle sue lusinghe e resta incinta. Ne consegue l'addio al paese natale, e la fuga in città, dove paga la sua colpa con la durezza dell'esilio; ma il ritorno al villaggio segna la riabilitazione dell'eroina, che, dopo la morte dell'antagonista, sposa Natale, un amico d'infanzia anch'esso tornato in patria dopo un viaggio d'iniziazione.

Una meccanica piuttosto elementare, che ripropone in buona sostanza i consueti schemi populistici. È sufficiente considerare le parole che Giuliana (umilissima amica di Maria) rivolge alla protagonista: «Ti hanno lasciato imparare troppe cose, la mia piccina; ed io ho sempre udito dire che la sapienza è come la ricchezza, che porta sventura».<sup>171</sup> Parole affidate strumentalmente al personaggio popolare, attraverso il quale il narratore suggerisce che tra la «contessa contadina» (come è soprannominata) e i suoi simili esiste una rilevante differenza tipologica. Maria ha infatti oltrepassato i confini del suo spazio sociale: affidata in custodia, per gli impegni lavorativi di Santo, alla famiglia di mastro Isidoro Romano (colono del conte Alberico), e sottoposta alle cure indulgenti – e all'educazione oltremodo permissiva – di sua moglie Maddalena, la fanciulla è solo in parte una contadina: da qui, con tutta probabilità, le ragioni dell'incremento dei momenti introspettivi rispetto alla sua amica.

Una *déclassée*: Maria si distingue non per caso per il portamento signorile, e soprattutto per la sua scarsa propensione al lavoro dei campi; del resto la fanciulla frequenta il castello, dove è irretita dallo scioperato Tullio. Ne deriva che all'origine

---

<sup>170</sup> G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 110.

<sup>171</sup> CP, p. 195.

del suo *Bildungsroman* vi sia un peccato di superbia (*hybris* imperdonabile, per una popolana, nel sistema ideologico rusticale) da espiare con un lungo percorso di redenzione, volto ad ottenere l'intercessione della Vergine, a cui la donna si rivolge, seguendo le orme della Lucia manzoniana, per fare un voto: «Sì, voglio anch'io fare un voto dal fondo dell'anima, un voto santo, come quello di Lucia, benché io non sia innocente al pari di quella santa fanciulla». <sup>172</sup>

Prevedibilmente, la sfera soggettiva della donna è il luogo elettivo per la diffusione della propaganda:

Aguzzando meglio le ciglia, le parve anche di vedere su quella costa tutta a solatío alcune macchie bianche, e presso ad un macigno una figura come d'uomo che posasse. Era il padre suo che guardava il gregge. Oh, allora sì che il suo cuore ebbe a sostenere una dura battaglia! [...]. Né meno la affannava il pensiero del disonore che l'avrebbe perseguitata dovunque; disonore ben meritato, ma che a suo padre sarebbe riuscito insopportabile, e tale forse da fargli maledire la figlia. Ché se la sua colpa fosse stata con uno del suo grado, qualche via c'era per coprirla, e quasi purificarla; *ma in campagna le mescolanze d'amore con la gente signorile non vanno mai perdonate, poiché assai facilmente l'opinione del volgo le giudica o infami mercati, o fallaci trame d'ambizione*. E perciò Maria era venuta nel proposito di fuggire, prima che qualcuno sapesse della sua ignominia. <sup>173</sup>

Dopo essersi confessata con il parroco del paese, Maria si prepara a lasciarsi tutto alle spalle; così, diretta verso il bosco, si ferma a contemplare le cascate di Monteperto, e poco dopo il casone solitario di Santo, che è costretta ad abbandonare. Il narratore non esita a interrompere l'illusione scenica, sovrapponendosi al flusso soggettivo del personaggio, per illustrare i sani valori della società campagnola e i tabù infranti dalla sua esponente (in corsivo).

Maria trascorre un'ultima cena in compagnia dei Romano, simulando una gioia affabile e ordinaria. Finanche costretta a depistare l'amica Giuliana, la fanciulla si addormenta infine stremata. Segue una notte insonne. Al risveglio, rivolgendosi

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 211.

<sup>173</sup> Ivi, p. 255. Il corsivo è mio.

malinconicamente lo sguardo al Castello – sopraffatta dai rimorsi, i timori per il futuro (dettati dall'istinto materno) e il rimpianto per l'amore perduto – inizia l'avventura nel mondo rurale friulano. Un itinerario fascinoso per la componente etnografica e per la dimensione psicologica, con lo snodarsi di varie esperienze formative per il personaggio, che recupera i valori campagnoli smarriti; ma il tutto si riduce alla consueta – capziosa – esemplarità:

Né il continuo spettacolo di tal casalinga concordia era privo, per Maria, d'insegnamenti e di rimorsi; ch  a quella ricorrendo talora, purtroppo vani, i suoi sospiri, tosto il cuore la ammoniva, che sarebbe stata sua, purch  l'avesse convenientemente apprezzata e voluta in addietro. Oh, la disgraziata ci pensava sovente a Natale! Ma ne distoglieva presto la mente, parendole quasi un sacrilegio, collocare quella pura rimembranza dove avevano dimorato brame cos  smoderate e colpevoli, e dove stavano tuttavia memorie e vergogne [...]. Eppure non poteva fare che da un profondo ripostiglio dell'anima non le sorrisse mestamente talvolta il ricordo [...] di quell'amore innocente soffocato nei primi germogli dai fumi della vanit  che gi  cominciavano ad ingombrarle il capo. «E s , che era proprio vanit ! – pensava Maria riandando a quei tempi gi  tanto lontani. – E avevano ragione le mie compaesane a rinfacciarmela, poich  non da altro che da superbia poteva nascere quel mio sciagurato impazzamento.<sup>174</sup>

Giunta, in seguito a numerose peregrinazioni, a Codroipo (dove   accolta dalla famiglia di un cordaio: apparizione che funge da preambolo all'evocazione di atmosfere sandiane), la protagonista osserva bonariamente una scena di serenit  domestica, in cui   colpita dall'intesa dell'umile e virtuosa coppia di coniugi; e per contrasto, ripensa al suo amore rovinato dalla vanit . La regia della voce non   neanche velata; il narratore contrappone il modello virtuoso alla colpa da scontare; e infine consegna a Maria, per mezzo del monologo, la morale della storia, che finge sia frutto dell'autonoma riflessione dal personaggio: «E s , che era proprio vanit ! [...]. E avevano ragione le mie compaesane a rinfacciarmela, poich  non da altro che da superbia poteva nascere quel mio sciagurato impazzamento».

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 370.

## 4.2 'La nostra famiglia di campagna'

1. Sebbene pubblicato prima del *Conte pecoraio*, *La nostra famiglia di campagna*, comparsa a puntate tra il maggio e il dicembre 1855 sul giornale mantovano «La Lucciola», è un racconto notevolmente più raffinato quanto alla rappresentazione delle masse rurali. Si tratta di un *pamphlet* di Nievo sul mondo contadino e un implicito manifesto di poetica, in cui l'autore presenta essenzialmente «due mondi», e «in ciascuno ambienta una scienza diversa, un modo diverso di porsi rispetto alla natura».<sup>175</sup> Alla «frivola» società «dei sapienti delle lettere», della «gente di città più effeminata che ingentilita, più dottrineggiante che addottrinata [...]»,<sup>176</sup> è contrapposto lo spazio dei contadini, immuni ai vizi della civiltà, che vivono al contatto con la natura, e ne mutuano i cicli eterni nel volgersi della loro esistenza. In virtù di questo rapporto simbiotico, i contadini «derivano una istintiva chiaroveggenza filosofica»,<sup>177</sup> grazie alla quale intuiscono, con la virtù cristiana e la stoica pazienza, lo spirito ideale della vita, che al contrario non può essere colto nella sfera delle città letterate, che ignora i segreti della natura e che perverte il vero con la sua filosofia «miope».<sup>178</sup>

Si intuisce perché gli scrittori intesi al «vero», anziché rimaner confinati «nel mondo pettegolino dei caffè e dei teatri», in cui allignano «l'ozioso novelliero e il damerino in guanti bianchi» e in cui «si trincia il progresso»,<sup>179</sup> debbano rivolgere lo sguardo al mondo rurale, per guadagnarne in sincerità e ricavarne la congrua materia morale e linguistica:

Chiarito che ora tu sei, o benigno lettore, del come io intenda la verità, vedrai molte sentenze di questa mia scrittura le quali a te parvero bugie, essere palpabilmente vere e genuine [...]. Così non ti parrà adesso d'udire una bestemmia, se io confessi che in un crocchio di villane raccolto nella stalla

---

<sup>175</sup> G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 119.

<sup>176</sup> NC, p. 60.

<sup>177</sup> G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 119.

<sup>178</sup> NC, p. 60.

<sup>179</sup> Ivi, p. 50.

intorno ad un fumoso lucignolo trovo maggior poesia che nel convegno delle eleganti dove l'odore del muschio, il lampeggiar delle occhiate, e il chiaro del canfino mettono i sensi in visibilio. Nella stalla trovomi più daccosto alla natura, madre d'ogni poesia, e se bambina e rozza ancora, tuttavia non degenerare; nel *salon* me ne sento così lontano da rabbrivire al solo pensarvi e da quasi dubitare fra me e me s'io mi trovo in un consorzio di femmine o di scimmie. E se taluno v'opponesse, che l'arte mutando abbellisce la natura, risponderai che l'abbellisce purché non la deturpi; risponderai che l'arte è il complemento non l'incamuffatura del vero; risponderai insomma molte altre cose di cotal sapore, alle quali s'arricchirebbero di sdegno i labbruzzi schifiltosi.<sup>180</sup>

Viene riproposta la contrapposizione paradigmatica dei due spazi sociali: alle dame «eleganti», che popolano il gran mondo dove tutto è ostentazione e vaniloquio, Nievo ammette di preferire la «poesia» delle «villane», che del «vero» sono mirabili interpreti, e che sono solite riunirsi, in luogo dei raffinati convegni dell'alta società (dove «l'odore del muschio [...] e il chiaro del canfino mettono i sensi in visibilio»),<sup>181</sup> nelle modeste stalle, luogo tradizionale delle veglie contadine. Perché l'archetipo di tutte le arti, continua lo scrittore, è l'eterna poesia della Natura, da cui la civiltà del progresso, con le sue immodeste contraffazioni, si è senza indugi allontanata, e a cui Nievo intende invece fedelmente ritornare:

L'arte è arte, o amico lettore, e non è una corbelleria. Tutti nel proprio ordine hanno a mettere studio ed amore efficacissimi nell'arte loro, onde averla facile ed efficace alla pratica. E la natura stessa non è che il sommo fra gli artefici, ubbidiente alla Somma Ragione come macchina a umano intendimento. Sicché potendo noi considerare la mente dell'inventore come operatrice di mirabili cose mediante i congegni meccanici, dalla natura stessa possiamo trarre del pari il formulario dominatore di ogni arte, come strumento e specchio ch'ella è dell'Intelligenza suprema. Io stimo pertanto maggiore l'ingegno posto da essa nello edificare, diamantare, e dipingere la grotta di Capri, di quanto spreco ne abbiano dieci geni a sbizzare un omaggio a Dio in quel povero Vaticano.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 50.

<sup>181</sup> La rievocazione delle veglie contadine si ritrova anche ne *La fila* di Percoto.

<sup>182</sup> NC, p. 24.

Se è vero che l'arte è tale quando si mostra «ubbidiente alla Somma Ragione» – e i vicinissimi alla natura sono i contadini – è chiaro che lo scrittore si accosti ad essi e al loro linguaggio per aderire alla realtà, meta somma per tutti coloro che non intendano pervertire le ragioni del «vero».

2. Fino a questo punto, nulla di sostanzialmente nuovo: chiunque abbia frequentato le soglie paratestuali di *La Mare au Diable* e *François le champi*, potrà scorgervi analogie tematiche e riprese lessicali, e soprattutto l' esigenza – comune a Nievo e a Sand – di immedesimazione con il mondo rurale.<sup>183</sup> Ma nel concreto della narrazione la prospettiva non è ingenuamente rousseauiana: rivolto a presentare a un pubblico di borghesia cittadina la società contadinesca dell'Alto Mantovano, presa ad emblema delle popolazioni agricole dell'Italia settentrionale, la novella si può leggere come una lezione di storia e di economia politica sullo sfruttamento della «parte peggio retribuita dell'umana famiglia».<sup>184</sup> Nella descrizione dello spazio rurale trovano infatti spazio, con inedita presa realistica, «il sapore aspro della fatica, la perpetua miseria, l'ostinata avarizia dei padroni, la condanna delle carestie, delle febbri, degli arruolamenti» e della guerra,<sup>185</sup> ben più sanguinosa, che nel panorama coevo si determinava per il profitto economico, che mieteva vittime nel ceto più umile della popolazione:

«Le annate peggiorano, e le prediali ingrossano e le famiglie e i bisogni pur anco; in mezzo a questo le brinate a malmenare i gelsi, le gragnuole a tempestar il frumento. E l'uva? Dio del paradiso, quando ci consentirete un dito di vino buono e genuino a tavola?... E que' bei soldi che s'intascavano anni addietro sulle vendemmie! Via! facciamoci sopra un crocione!... E la seta? Quella sì vuol costar molto ora che c'è questo diavolo di guerra in volta! Basta! bisognerà stringere, stringere più che si può, e vedere dove si possa arrivare!». [...].<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> Sulle affinità tra la teoria dell'arte enucleate nelle pagine di *La nostra famiglia di campagna* e la *Préface a La Mare au diable* e *L'Avant-propos* di *François le chami* si veda N. Jonard, *Ippolito Nievo et George Sand*, cit., pp. 274-276.

<sup>184</sup> NC, p. 60.

<sup>185</sup> I. De Luca, *Introduzione*, cit., p. XL.

<sup>186</sup> NC, p. 11.

La campagna si apre a noi con l'evidenza delle cose vere. Nievo evoca una piaga disastrosa per l'economia rurale del tempo: in Friuli «la peste dell'uva» si diffuse infatti con estrema rapidità dal 1850, «colpendo duramente l'economia di un paese povero»; essa fu pertanto «fatale per coloro che già vivevano a livelli di sussistenza».<sup>187</sup> Le conseguenze sociali sono immaginabili: pauperismo, accattonaggio, emigrazione, prostituzione, furti e proletarizzazione dei coloni costretti a diventare salariati; fenomeni da inquadrarsi nel contesto del capitalismo agrario, di cui il narratore, senza cautele formali, non esita a denunciare gli eccessi. Viene ritratta una società in mutamento, in cui gli antichi vincoli di solidarietà vacillano di fronte alla «guerra del quattrino»,<sup>188</sup> agone in cui sono coinvolti tutti i ceti, ma di cui fanno le spese principalmente i villani. Nievo non stigmatizza la regola economica che s'impone con il progresso, ma è profondamente critico delle modalità con cui tale principio si afferma. Si rende dunque necessaria la riflessione seria sui problemi rurali; e il narratore, rivolgendosi al lettore per coinvolgerlo nella sua battaglia, rivela la missione della sua scrittura creativa:

L'anima di tale specie di bimani [gli accorti galantuomini] così numerosa e stimata, io la chiamo anima lumaca, né ella è propriamente uno spirito, bensì qualche cosa di carnale e polputo, che si informa presso a poco dallo stampo d'una cipolla. Gli strati per altro non si stendono tutti all'intorno, ma sono come anelli disposti l'uno dentro l'altro, in modo che un punteruolo può scendere e toccare il più riposto, senza dar noia agli esteriori; [...] e solamente in un canto per un bucherello quasi invisibile si penetra all'interno, e per quanto minimo sia, pure sembra s'impicciolisca sempre più, sicché un giorno o l'altro quell'involto torrà certamente ogni respiro a tutto il restante. Questa cotal pellicina così delicata e tenace contiene sulle sue papille esterne [...] il senso dell'interesse, mentre gli anelli che stanno entro compongono tutta la scala delle virtualità e passioni umane [...].<sup>189</sup>

La lumaca è eletta ad emblema dell'uomo comune: i suoi anelli rappresentano i gradi che separano l'apparenza dall'essere. Il *quid* della lumaca è recondito, ma è giudicato

---

<sup>187</sup> S. Casini, *Introduzione*, cit., p. 22.

<sup>188</sup> NC, p. 12.

<sup>189</sup> Ivi, pp. 13-14.



positivamente; pertanto la natura dell'uomo non è malvagia. Nondimeno, tale nucleo profondo è coperto da innumerevoli anelli superficiali e va per così dire estratto; significativamente, è l'anello dell'interesse a fraporsi nel tentativo di disvelamento. Non che le sovrastrutture impediscano di accedere al 'nocciolo' dell'essere umano; tuttavia, lo scrittore deve operare per riportare alla luce il senso di giustizia che, sebbene dimenticato per secoli di prevaricazione, ciascuno possiede in sé.

3. Nonostante la tensione civile, il tono del racconto è tutt'altro che cattedratico: *La nostra famiglia di campagna* si inserisce a pieno titolo nella tradizione umoristica settecentesca. Un personaggio intellettuale – che dice 'io' (un narratore testimone dalla forte propensione autoriale) – percorre in biroccio, alla ricerca dei suoi valori, le campagne mantovane, intenzionato a mostrare le qualità di questo mondo al suo riottoso compagno, che sui contadini nutre diversi pregiudizi (conformemente all'opinione corrente della classe media cittadina): è *il viaggio sentimentale*, «un itinerario mentale fitto di inchieste, di interrogazioni, di divagazioni che allontanano, e fanno apparire problematica, la meta subito dichiarata».<sup>190</sup> In effetti le digressioni saggistiche frammentano la linearità del racconto; cosicché il testo si presenta come «un laborioso mosaico [...] di scene, dialoghi, episodi» (numerati in cinquanta brevi capitoli) «in vario modo esemplificative delle virtù e dei dolori della gente contadina, dell'avarizia di tanti padroni, dei giusti rimedi o dei correttivi alla portata di uomini di buona volontà».<sup>191</sup> Il personaggio-narratore parla di sé e del suo modo di scrivere, e frequentemente incalza i lettore, con appelli, soprassalti predicatori e parabole allusive, al fine di captarne l'attenzione e il consenso. Ma *La nostra famiglia di campagna* costituisce altresì il primo tentativo dell'autore di spostare l'istanza narrativa da un personaggio borghese (più o meno autobiografico) a un personaggio popolare. Per quanto interpolata dalle divagazioni narratoriali, la componente scenica del racconto è del resto tangibile; il viaggio sentimentale si articola in una serie di incontri con i

---

<sup>190</sup> M. Columi Camerino, *Introduzione a Nievo*, cit., p. 34.

<sup>191</sup> G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 124.

personaggi del mondo rurale, interagendo con i quali l'*alter ego* dello scrittore confuta i convincimenti del recalcitrante compagno.

Bucatasi in discesa una ruota del biroccio, i due viaggiatori si imbattono dapprima in un «contadino-artigiano renitente alla moderna divisione del lavoro, ai modi e ai tempi di un'attività fissa», che presta loro soccorso, facendosi così portavoce di un ideale comunitario proprio di un mondo arcaico cui egli è organico:<sup>192</sup>

Un vecchio d'alta statura e di fronte serena, che stava racconciando i pali d'una vigna lì presso, avvistosi del nostro accidente, veniva verso la strada, onde io gli chiesi, ove avremmo potuto riparare a quel gran guasto.

– A casa mia, signori; se loro non dispiace! – rispose il vecchio contadino additandoci una capannuccia lontana un cento passi.

– O che siete fabbro, falegname, e carrozzaio voi? – ridimandai.

– Sì, signore! – soggiunse gravemente: poi siccome io pareva sorprendermi di quella sua calma, riprese sorridendo, che si sarebbe ingegnato a raggiustare ogni cosa.<sup>193</sup>

È un passaggio cruciale. Il contadino è immancabilmente osservato dall' 'esterno'; è il narratore testimone a chiosare – variamente integrandole quando necessario (per l'insufficiente capacità speculativa dell'interlocutore) – le parole del contadino:

– Ah! ora vi capisco!» feci io – gli è che voi amate la libertà, e perciò difficilmente ve la intendete coi ricchi, che pretendono lavoriate a tempo fisso come un giumento. Ma ditemi un poco, e perché avviene che i poveretti vi siano meglio indulgenti, e che voi v'impegniate più volentieri con essi?»

– Non saprei davvero –, soggiunse il vecchio – ma il fatto sta –.

– Oh sì! Il fatto sta! – io pensava intanto fra me; – e vuoi saperlo perché sta? Perché i signori oltre l'arroganza del denaro che danno o promettono in mercede, hanno per giunta la prepotenza di tutto quello che dorme nello scrigno, e perciò ti saltano addosso, e vogliono quello che vogliono, e ti comandano a vociate, come all'asino del fornaciaio! Ma i poverelli invece sapendo di essere dappoco,

---

<sup>192</sup> M. Columi Camerino, *Narratori delle campagne*, cit., 415.

<sup>193</sup> NC, p. 8.

vengono quasi pregando, e conoscendoti galantuomo e facile a far credenza, non guardano pel sottile sui ritardi e non ti danno sulla voce col piglio dell'aguzzino!<sup>194</sup>

Il giudizio dello sfruttato sul suo aguzzino è finanche assolutorio; la prevaricazione di classe – e le storture dettate dalla «guerra del quattrino» – è introiettata dal ceto subalterno, e perciò ritenuta elemento ineludibile del sistema sociale:

– Cattivo? – rispose il vecchio tutto scandolezzato «non dica questo, veda! ché non ne conosco di migliori di lui [...]. Ma non è cattiveria, no; e avendo famiglia e figliuoli agli studi bisogna che la fili sottile anche lui! Si sa poi che prima si pensa e si provvede al proprio sangue, e poi se ne avanza, all'altra gente di fuori!<sup>195</sup>

– Cosa vuol mai, mio buon signore! – rispose tranquillamente il vecchio rimettendo la ruota al biroccio, «non la poteva andare altrimenti colla peste dell'uva che ci impedisce dal pagare gli affitti; e sarà peggio l'anno venturo, perché il padrone non può più anticiparmi il frumentone, e dovetti vendere le bestie, onde sarò ridotto ad assoldarmi per bracciante, se ci trovo un sito; o a vivere alla giornata [...].<sup>196</sup>

Importa poco che le stentate condizioni di vita delle masse contadine siano descritte con le parole di un loro rappresentante, perché quest'ultimo, oltre a non essere propriamente un narratore (ma solo un attore della vicenda), non si fa portavoce di nessuna istanza critica. Come se non bastasse, l'accesso alla sua dimensione invisibile è scientemente negato; al contrario, nel secondo incontro del viaggio sentimentale, in cui la proiezione finzionale dello scrittore si imbatte nel signor Giuliano, quest'ultimo diventa a tutti gli effetti un narratore. E Giuliano non è un popolano, bensì un vecchio fattore caduto in disgrazia («essere rarissimo della sua specie»),<sup>197</sup> che in prima persona racconta una sequenza narrativa (tra le più ampie della novella): la storia del fratello Basilio, narratore a sua volta di un micro-racconto incardinato sul precedente.

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 9.

<sup>195</sup> Ivi, p. 16.

<sup>196</sup> Ivi, p. 10.

<sup>197</sup> Ivi, p. 23.

Il mutamento del narratore determina il riassetto del punto di vista da cui è osservato il mondo narrato: immedesimandosi col fattore (e il suo orizzonte valoriale), il lettore può intendere il suo biasimo per lo scialacquatore Basilio, che dopo aver ereditato un'ingente somma da un parente defunto, acquista un terreno agricolo, indebitandosi fino al collo a causa della sua indulgenza nei confronti dei braccianti e delle loro richieste pretenziose; fratello molto meno avveduto nei negozi ma esempio di «come la sapienza del cuore possa fruttare il bene» – rileva sedotto il narratore – «nonostante l'insipienza del cervello».<sup>198</sup> Ridottosi in miseria, egli troverà accoglienza in casa della figlia e dell'umile genero. Ciò perché si era speso in prima persona perché i due si sposassero, malgrado il dislivello di classe – e di reddito – che intercorreva tra loro, in nome dell'amore e dell'autenticità dei sentimenti.

Si tratta di una parabola esemplificativa del sistema di valori campagnoli e la virtù e la laboriosità indefessa e la solidarietà interclassista di cui lo scrittore vuole farsi promotore, ma in cui emerge una critica tutt'altro che velata alla condotta di questo personaggio: la rovina di Basilio, esponente esemplare del nuovo ceto di affittuari in ascesa, è imputabile al fatto che egli ha ignorato «la guerra del quattrino», rinunciando ad avvalersi delle leggi del plusvalore. Il buon imprenditore deve perseguire il proprio interesse, che corrisponde, se accompagnato da una condotta assennata, all'interesse della collettività: collocarsi sullo stesso piano dei lavoratori è ingenuità grossolana. Insomma, gli attriti della realtà producono in Nievo «come uno strappo, un inasprimento di tensione nella ricerca di un'armonia necessaria su questa terra»;<sup>199</sup> ma per risolvere le contraddizioni sociali occorrerà affidarsi all'indulgenza dei ceti abbienti, affinché essi allentino la presa, munendosi di signorile compassione, nei confronti dei proletari posti sotto il loro giogo, ma badando bene, al contempo, di non eccedere nelle prodigalità: le gerarchie sociali devono essere preservate.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> M. Columi Camerino, *Narratori delle campagne*, cit., p. 418.

<sup>199</sup> I. De Luca, *Introduzione*, cit., p. XLI.

<sup>200</sup> Sulla teoria politica tracciata da Nievo in questo racconto cfr. M. Martelli, *Due momenti dell'ideologia nieviana: 'La nostra famiglia di campagna' e il 'Frammento sulla rivoluzione nazionale'*, in Belfagor, XXV, n. 5, 30 settembre 1970, pp. 330-351. Gli scritti giornalistici si possono leggere in I. Nievo, *Scritti giornalistici*, a cura di Ugo M. Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996.

Anche ne *La nostra famiglia di campagna*, come nel *Conte pecorajo*, la tensione morale non oltrepassa nei fatti il livello della retorica populistica: «Ammirateli ed amateli! [i contadini] Al qual effetto non è d'uopo scrivere un librottolo come malamente ho fatto io, ma avvicinarli, conoscerli, istruirli; insomma far loro del bene; e lasciare ch'essi a se stessi lo facciano alla loro maniera».<sup>201</sup>

#### 4.3 'Il milione del bifolco' e l'io narrante de 'Le confessioni'

1. Prefigurato ne *La nostra famiglia di campagna*, il narratore popolare è il protagonista del primo episodio della trilogia (su cui giova restringere l'indagine), Nievo conferisce il privilegio della *mediacy* a un semplice popolano. Una chiara scelta programmatica. Per quanto la «*fictio* dell'oralità» non faccia a meno di «idiomi e registri diversi» (vagliati da Testa),<sup>202</sup> è infatti innegabile che questa tecnica permetta all'autore di ritrarre il mondo campagnolo senza interferenze con quello borghese; ne consegue una maggiore «omogeneizzazione di toni che distaccano le novelle della “trilogia” da quella della tradizione rusticale».<sup>203</sup>

Il *Milione del Bifolco* si caratterizza per una situazione testuale plurima e fluida. Senza ricorrere ad espedienti che ne proiettino la figura nella diegesi, il narratore mette in scena – con l'apporto delle didascalie e dei dialoghi – un saggio e facondo bifolco, attorniato da un gruppo di contadine intente alla “fila” invernale; e *ab ovo* cede loro la parola: all'uno come «novelliero» portatore dell'istanza narrativa, alle altre come narratarie sollecitanti il racconto. In altre parole, il narratore extradiegetico «si fa [...] *sguardo*, superiore ed onnicomprensivo, emblematico del livello *dal quale* il bifolco, le donne, il racconto stesso sono osservati e rappresentati».<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> NC, p. 59.

<sup>202</sup> E. Testa, *Nella stalla di Carlone. Lingua e tecnica narrativa nelle novelle mantovane di Nievo*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, cit., pp. 305-320.

<sup>203</sup> M. Columi Camerino, *Narratori delle campagne*, cit., pp. 418-419.

<sup>204</sup> M.A. Cortini, *Narrazione e racconto nel 'Novelliere campagnolo' di Ippolito Nievo*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 20.

A differenza di *François le champi* (e de *La Mare au Diable*), con cui *Il milione del bifolco* ha diverse analogie (a partire dalla disposizione di una cornice), la narrazione è però propriamente autodiegetica: un bifolco giunto all'età della saggezza narra *a posteriori*, a tratti con insostenibile lentezza (puntualmente parodiata dallo scrittore), le tappe significative della sua vita romanzesca.<sup>205</sup> Non che questo *récit* sia privo di venature comiche; tuttavia, Carlone mette a più riprese a fuoco, parlando di se stesso da piccolo (quando era un semplice famiglio, soprannominato Carlino), le miserie dei villani con piglio obiettivo:

Ma cospetto! quella sì che per noi ragazzi era una vitaccia! Già tutti sanno come se la passino i poveri famigli, quando da casa loro non ci si pensi: un giacchettone di fustagno che perde i brendoli, con un solo bottone e anche questo per carità; calzoni lavorati e intarsiati come il davanti d'un altare, un cappello in testa rubato dallo spauracchio delle passere, e scarpe in piedi alla festa, se il cielo la manda buona!... Eccoli, che Iddio li benedica, i poveri famigli, finché, essendo piccini, non hanno voce in capitolo; onde poi, quando ingrandiscono, s'ingegnano a rifarsi sulla roba del padrone, e questi perde a mille doppi quanto ha dapprima guadagnato colla sua lesineria. Se invece poi di maltrattarli e tenerli in conto di scopature, si avesse cura di quegli innocenti cercando di crescerli buoni e laboriosi, ogni affittaiuolo o possidente troverebbe dei giornalieri onesti e dei bifolchi galantuomini, quando fossero divenuti adulti. Ma predicate mo a quegli aguzzini che adoperando come ora si adopera in riguardo a quei fanciulli vi è ancor meno interesse che carità!...<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> La narrazione omodiegetica, già esperita da Nievo nell'*Antiafrodisiaco dell'amor platonico* (1851), riguarda solo *Il milione del bifolco*. Negli altri due episodi del ciclo Carlone è un narratore intradiegetico che costituisce un semplice «tramite documentario», in quanto racconta storie di altri personaggi del mondo rurale; e la «funzione [...] di commento, autocommento e dialogo è tendenzialmente confinata nella cornice, secondo uno schema binario che riflette la volontà oggettivante dell'autore» (M. Columni Camerino, *Narratori delle campagne*, cit., p. 419). Tuttavia, ne *L'avvocato* alcune incursioni del narratore popolare sono degne di interesse: «E guardate ora un poco; come i signori e quei che sanno di lettera fanno conto in ogni luogo il proprio nome, per mezzo di scritte e di stampati; così noi povera gente che uno per uno non contiam nulla, ma qualche cosa siamo tenuti solo pel gran numero, e viviamo insieme non distinti questo da quello più che lira da lira, o sasso da sasso, noi, dico, abbiamo all'incontro quest'umile voce delle campane, la quale fa sapere che siam vivi e che anche qui in questo cantuccio di mondo dei buoni e ignoti contadini servono Iddio, preparando il pane ai fratelli col sudore d'ogni giorno» (NC, p. 265). Si tratta in questo caso di una digressione di ispirazione manzoniana che mette in luce la diffidenza popolare verso la scrittura come manifestazione dell'abuso di potere, ribadendo implicitamente la sanità e la virtù del popolo (inteso come entità collettiva), ma al contempo palesando la necessità del suo coinvolgimento politico, già evocata nella conclusione de *La nostra famiglia di campagna*: «meglio un passo fatto da dieci, che dieci fatti da uno» (ivi, p. 60).

<sup>206</sup> Ivi, p. 220.

Più delle sofferenze e gli stenti dei famigli (ritratti con accuratezza), colpiscono le considerazioni di Carlone, che non si limita a recriminare genericamente contro il padrone avaro e borioso; al contrario, avanza una proposta precisa, a cui è sottesa una critica a un atteggiamento diffuso, tra fittavoli e proprietari, nelle campagne: «Se invece poi di maltrattarli e tenerli in conto di scopature, si avesse cura di quegli innocenti cercando di crescerli buoni e laboriosi, ogni affittaiuolo o possidente troverebbe dei giornalieri onesti e dei bifolchi galantuomini, quando fossero divenuti adulti». Trattando con compassione e prodigalità i famigli, suggerisce Carlone, i padroni non potrebbero che guadagnarne. È un ragionamento singolare per un esponente del mondo rurale, dietro cui si intravede, malgrado il dispositivo della narrazione omodiegetica, la presenza occulta dello scrittore; effettivamente, Carlone non si limita a suggerire la benevolenza padronale in luogo delle angherie e le sopraffazioni, e della necessità, avendo dei famigli, di allevarli con cura e dedizione.

Comprendiamo la capziosità di queste pagine proseguendo nella lettura:

Per verità anche tutte le feste io andava a Rodigo di buon mattino per prendervi la messa ma tutto il resto poi della giornata non era più festa per me, e mi toccava parar le bestie al pascolo [...]; anzi il padrone voleva a tutti i patti che in quel giorno, essendo le campagne deserte, io me ne andassi a pascolare o a far erba sui rivali e lungo i fossi dei vicini; ma siccome a me pareva questo malfatto, così fingendo sulla prima di compiacerlo, dopo poi, appena egli avesse voltato l'occhio me ne tornava colle bestie sui pascoli delle Brugnine; e una volta per essere stato colto in simile disubbidienza n'ebbi da lui un tal calcio che caddi boccone e diedi del capo su una pietra; e guardate che ne ho tuttora qui in fronte la cicatrice. A dirvi la verità, anche adesso che parliamo, io mi meraviglio che tanta crudeltà ed ingiustizia unite al cattivo esempio non mi abbiano reso un gran birbaccione [...].<sup>207</sup>

Si tratta di un passaggio stupefacente. È infatti noto che, non solo nelle campagne del Lombardo Veneto, era concesso il diritto di raccolta di frasche nella foresta e di spigolatura nei campi (causa di conflitto e discordia ne *Les Paysans*), oltre che la libertà del pascolo; consuetudine poi progressivamente ridotta – fino a scomparire – con la

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 221.

razionalizzazione capitalistica della proprietà. Ebbene, in questo frammento il padrone ordina al suo famiglia di condurre le bestie lungo «i fossi dei vicini», ma il popolano, inorridito al solo pensiero di varcare la soglia della proprietà altrui, si rifiuta categoricamente di obbedire, essendo disposto a sopportare condizioni umilianti per la sua persona pur di mantener fede al suo proposito:

Figuratevi, che siccome il padrone era povero, borioso ed avaro, e quel fondo piccolo e magro, non rimaneva all'inverno cima di siepe per farne un fascinello e abbrustolire la polenta all'aperto; ed io piuttosto che saltar il fosso per raccattar legna secca su quella degli altri, m'accontentava di mangiar ghiacciato, e per disgelarmi le mani le sfregolava intorno alle corna de' buoi; e i piedi poi, per non restare intirizzito, li metteva dove ora mi vergognerei a dirlo.<sup>208</sup>

Il valore della proprietà, nel sistema valoriale del villano, è superiore all'obbedienza al padrone. Se ne inferisce, riprendendo le riflessioni di Carlone, che i proprietari, trattando benevolmente i propri lavoratori, non correrebbero rischi: l'ipotesi di una sollevazione popolare non è ritenuta credibile, la propensione all'ubbidienza e alla sottomissione della classe contadina è garanzia di concordia sociale. Le gerarchie sono considerate fisse e immutabili; la concessione della *mediacy* a un popolano è compensata con l'intromissione surrettizia del narratore delle istanze dell'ideologia, che si serve della *voce* di un marginale, della vitalità mimetica del personaggio (apparentemente pieno di iniziativa), per portare avanti i valori della propaganda borghese. Dispositivo malizioso.

Non solo: oltre ad essere qualificato (prevedibilmente) come «borioso ed avaro», si apprende che il padrone è «povero». Non si tratta di una casualità. Fornendo questa informazione, Nievo implicitamente giustifica la condotta dell'affittuale: le privazioni di Carlino sono proiezione degli stenti del suo padrone, il quale non è malvagio o impietoso, ma semplicemente incapace di provvedere, per mancanze materiali, al benessere dei suoi lavoratori.

---

<sup>208</sup> Ivi, pp. 221-222.



Il racconto del personaggio narratore prosegue. Trascorsa tra stenti e violenze (e confinato nel suo podere) la sua fanciullezza, Carlino, emulando il fratello (che «sebben più giovane, era pasciuto e vestito meglio di» lui), inizia a reclamare i suoi diritti una volta compiuti i sedici anni; ottiene allora la possibilità di indossare abiti presentabili («un vestitello decente, e un giustacuore rosso, e un paio di zoccoli da portar tutti i giorni») e nel complesso un riconoscimento del suo valore:<sup>209</sup> in occasione del raccolto primaverile, gli viene affidato il compito di guidare il carro di buoi, seguendo il mercante diretto a Rivalta. E la sola idea di vedere Mantova è un'emozione indescrivibile: «Figuratevi qual batticuore m'ebbi qui dentro appena ebbi sentore di questa fortuna!... Io andar a Mantova!... e così solo, proprio come un uomo!...».<sup>210</sup>

Giunto in città, Carlino è colpito dalla visione dei suoi simili, che gli sembrano possedere qualcosa di cui è sprovvisto. Imbattutosi in un mugnaio di Goito dal fare bravesco («un furbo d'un tarchiatello [...], amico del bicchiere e delle carte»),<sup>211</sup> che veniva «poppando ogni tratto da una pipa di gesso smozzicata due boccate di fumo»,<sup>212</sup> ha l'illuminazione: l'oggetto del suo desiderio è la pipa, e si prefigge di acquistarne una «con una bella cannuccia [...], e con una bella borsa di pelle [...]».<sup>213</sup>

La vanità, prevedibilmente, è il preludio delle sue sventure: per ben tre volte – con il poco denaro a disposizione – si procura ciò che vuole, ma la pipa di volta in volta si rompe in seguito a degli incidenti di percorso. Ormai al verde, incontra una vecchia mendicante, a cui racconta tutto. La donna gli predice delle fortune inenarrabili: «Le son bazzecole, figliuolo [...]. Voi non dovete badare a questo: poiché io ve lo leggo negli occhi, e o il cielo, per la prima volta m'inganna, o fra pochi anni voi palperete un milione».<sup>214</sup> Sembra un vaticino privo di fondamento: ma di fatto coincide con la svolta; divenuto di lì a poco prima bracciante e poi bifolco, egli si trova a ereditare, dopo l'imprevista morte del padre (un affittuale, come Carlino nato bracciante,

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 222.

<sup>210</sup> *Ibidem*

<sup>211</sup> Ivi, p. 226.

<sup>212</sup> *Ibidem*

<sup>213</sup> Ivi, p. 228.

<sup>214</sup> Ivi p. 235.

risposatosi dopo la scomparsa della moglie) una grossa somma di denaro, decidendo di farsi affittuale a sua volta. Compra un pezzo di terra, con il quale raddoppia il suo capitale: Carlino è artefice di un'ascesa sociale, e perpetua il destino del padre; simboleggia il ceto dei nuovi affittuali, venuti dal nulla e arricchitosi a discapito degli antichi padroni.

Appreso dell'imprevista morte del fratello di suo padre, arruolatosi come volontario nell'esercito di Napoleone (e arricchitosi in America come mercante), il protagonista si prepara a riscuotere «un mucchietto di qualche milione», che lo zio gli ha lasciato in eredità.<sup>215</sup> Senonché, preso dall'euforia, Carlino dona una parte cospicua dei suoi averi a mezzaiuoli e braccianti e bifolchi provati dalla fame; ma il destino gli riserva una beffa: recatosi a Venezia per riscuotere l'eredità, il bifolco apprende che per testamento il denaro era in realtà destinato alla cuoca dello zio, divenuta poi «sposa con un principe di quei paesi».<sup>216</sup>

Sfumato il sogno, e dilapidate le sue fortune, Carlino ritorna bifolco. Ma la sua parossistica ingenuità, la sua «minchioneria», non è motivo di rimpianto.<sup>217</sup> Egli accetta con serenità il suo destino, guardando con consolazione alla povertà, e rifiutando categoricamente di recuperare i suoi beni: «per quanto Geremia e quegli altri mi pregassero di ritornarmela, non ho voluto distruggere l'unico bene venutomi dalla minaccia del milione, qual si fu quel poco di carità fatta a chi se la meritava».<sup>218</sup> La formazione è incompiuta: un uomo che poteva scegliere di amministrare oculatamente, ha invece scelto la carità. Carlino rimane organico alla sua classe, o quantomeno al modo in cui gli scrittori campagnoli intendevano tendenziosamente rappresentarla:

2. Da famiglia a bracciante, da bracciante a bifolco. Carlino ha conosciuto la vita, ha salito i gradini della scala sociale: è per questo che il vecchio «novelliero», depositario di saggezza e conoscenza, assume legittimamente il giudizio sulle cose del

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 239.

<sup>216</sup> Ivi, p. 243.

<sup>217</sup> Ivi, p. 222.

<sup>218</sup> Ivi, p. 244.

mondo; dialoga affabilmente con l'uditorio di donne; disvela, ancorché imbeccato dallo scrittore, la morale delle storie alla stregua del narratore borghese col suo lettore.<sup>219</sup> E Carlino è orfano come lo era François (e Angiola Maria e Santa e Rocco), ponendo se stesso come soggetto esemplare di una storia che riguarda l'universo campagnolo nel suo complesso.

Una fanciullezza difficile e negletta, vissuta tra espedienti e la mutevolezza delle condizioni (e dei mestieri). È lo schema della *novela picaresca*, ma nell'accezione stretta richiana: *Il milione del Bifolco* è un *récit* in prima persona. Si tratta di un elemento cruciale, perché Carlone, a differenza di Étienne Depardieu, non è un borghese: la storia della sua iniziazione al mondo e al danaro, significato dal *topos* del viaggio in città e dal possesso, si conclude con la sua incapacità di familiarizzare con le logiche del capitale. L'affittuale ritorna bifolco: i modelli deteriorati della corruzione e lo sviluppo imprenditoriale urbano non penetrano nell'orizzonte rusticale; non corrompono la virtù comunitaria dei suoi abitanti; non intaccano la dimensione atemporale dell'idillio.

La tematica picaresca serpeggia anche nel capolavoro nieviano, *Le confessioni*, che presumibilmente non sarebbe stato concepito senza la ricerca dell'oralità condotta nelle rusticali. Legato al bifolco già da un rapporto di omonimia, Carlino Altoviti trascorre un'infanzia difficile, introversa e umiliata, che pare premonitrice di un destino diverso e più grande: orfano di madre, il padre in terre lontane, tollerato appena al castello dai parenti nobili e tenuto in una condizione semiservile...<sup>220</sup> una storia raccontata ancora in prima persona da chi è stato reso saggio dall'esperienza.<sup>221</sup> L'ottuagenario, appunto: un uomo qualsiasi, un antieroe, un «vecchio non-scrittore» che «racconta in tutta

---

<sup>219</sup> Anche ne *L'avvocato* il tema dell'ascesa sociale è centrale: Colomba e il padre Luigino salgono la scala della gerarchia contadina trasformandosi da braccianti in bifolchi; Giacinto da disoccupato ed emarginato diventa bracciante, mentre l'affittuario Graziano si è lasciato prendere dal «male della signoria» (Ivi, p. 252). In effetti tale novella «rappresenta in questo senso il punto di più ampia apertura a dati concreti, compatibilmente con la struttura chiusa dell'idillio» (M. Columi Camerino, *Introduzione a Nievo*, cit., p. 50).

<sup>220</sup> Per un approfondimento della questione cfr. G. Maffei, *Aspetti picareschi delle 'Confessioni'*, cit., pp. 1-13.

<sup>221</sup> Non è da escludersi come modello intertestuale di questa peculiare autobiografia un altro romanzo sandiano, *Mauprat*, come ha sostenuto E. Charani-Lesourd, *L'altra Sand di Nievo*, cit., pp. 155-174.

semplicità la propria vita, senza che l'autore appaia mai come detentore e mediatore della sua parola»; eppure questa parabola esistenziale è espressione paradigmatica «del popolo-nazione, di un'oscura e mediocre *italianità*, meno decifrabile in termini sociologici che come un'antropologia e come un'etica». <sup>222</sup> Ecco perché l'io narrante non appartiene al popolo minuto: Carlino diventa intendente di finanza e imprenditore e castaldo. Impara a leggere e a scrivere (pur tra inciampi e grossolanità), si laurea in giurisprudenza ecc.

Tale tratto lo distingue dal suo progenitore rusticale. Del resto ne *Le confessioni* il Quarto Stato c'è generalmente poco: «nel solo romanzo grande di quegli anni [...] – l'unico che si avvicinasse allusivamente, movendo dalla storia, al tipo tenchiano del “romanzo della vita contemporanea” – Nievo volò troppo alto nelle emozioni nazionali del secolo per riservare ampio spazio ai drammi quotidiani della contemporaneità». <sup>223</sup> Prevaleva una prospettiva interclassista, ispirato al *pathos* risorgimentale: bisognava lavorare alla solidarietà degli italiani, porre le basi di uno spirito comune (la «rivoluzione nazionale»), radicarlo in ogni classe, e, a far ciò, a conquistare una cultura, un'anima italiana anche alla maggioranza povera e ignorante dei fratelli, provvedendo alla loro vita materiale. Sicché l'autore bada a non insistere sulle condizioni del proletariato, o tutt'al più vi «allude per litote» (come nel caso del popolo bracciante). <sup>224</sup> E quando lo fa, viene alla «ribalta [...] un popolo contadino, e cittadino, senz'aureola, perduta nel fango della grottesca sommossa di Portogruaro»: <sup>225</sup>

A Portogruaro era a dir poco un parapiglia del diavolo; sfaccendati che gridavano; contadini a frotte che minacciavano; preti che persuadevano; birri che scantonavano, e in mezzo a tutto, al luogo del solito stendardo, un famoso albero della libertà, il primo ch'io m'abbia veduto, e che non mi fece anche un grande effetto in quei momenti e in quel sito. [...] Tutti quei gridatori erano gente nuova, usciti non si sapeva dove; gente a cui il giorno prima si avrebbe litigato il diritto di ragionare e allora imponevano legge con quattro sberrettate e quattro salti intorno a un palo di legno. Balzava da terra

---

<sup>222</sup> G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 161.

<sup>223</sup> Id., *La fame dei più*, cit., p. 3.

<sup>224</sup> Cfr. *ivi*, pp. 4-5.

<sup>225</sup> M. Columi Camerino, *Introduzione a Nievo*, cit., p. 56.

se non armata certo arrogante e presuntuosa una nuova potenza; lo spavento e la dappocaggine dei caduti faceva la sua forza; era il trionfo del Dio ignoto, il bacchanale dei liberti che senza saperlo si sentivano uomini.<sup>226</sup>

Il popolo in tumulto è una bestia fagocitante, che si fa oggetto di ostilità linguistica, declinata espressionisticamente: «parapiglia del diavolo», «il bacchanale dei liberti», «contadiname riottoso»,<sup>227</sup> «mille faccie da galera»,<sup>228</sup> «pazzi indemoniati».<sup>229</sup> Sono solo alcune delle qualificazioni del proletariato inurbato delle officine e dei mestieri, arrogante, bramoso di licenza e anarchia, che un giorno potrà essere sedotto dal socialismo. Ogni consolazione regressiva è abbandonata. Il demone del realismo reclama le sue leggi: la purezza agreste primigenia è fagocitata dalla crudeltà e l'insensatezza della Storia.<sup>230</sup>

3. Orfani, picari, declassati, *parvenus*, operai intellettuali. C'è qualcosa che accomuna la gran parte dei personaggi incontrati nel nostro percorso: personaggi del

---

<sup>226</sup> I. Nievo, *Confessioni d'un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p. 460.

<sup>227</sup> Ivi, p. 461.

<sup>228</sup> Ivi, p. 467.

<sup>229</sup> Ivi, p. 466.

<sup>230</sup> Tuttavia, ne *Le Confessioni* vi sono altri personaggi che possono essere considerati latamente proletari, in quanto si collocano al confine delle classi sociali. È il caso di Bruto e Leopardo Provedoni, la cui famiglia appartiene, più che al popolo, a un'embrionale borghesia, perché gode di prestigio e autorità nella giurisdizione comunale di Corvoredò. E per la caratterizzazione dei fratelli l'autore attinge all'esperienza rusticale, attribuendo loro una psicologia relativamente complessa. Significativamente, nel caso di Leopardo – presentatoci come un ingenuo e forte popolano – Nievo deroga al codice della narrazione omodiegetica, restituendoci il vissuto interiore di una soggettività diversa da quella dell'ottuagenario: una parallessi. Si osservino al riguardo questi due campioni, tratti rispettivamente dall'incontro con l'amata Doretta e dalla scena del suicidio: «Quella giovinezza innocente semplice e lieta, quella leggiadria ignara e noncurante di sé, quell'immodestia ancor fanciullesca e che ricordava la nudità degli angeletti che scherzano nei quadri del Pordenone, quei mille vezzi della persona snella e dilicata [...]; tutto ciò, si dipingeva con colori di meraviglia nelle pupille del giovine. Avrebbe dato ogni cosa che gli domandassero per essere uno di quei pesci tanto dimestici con lei; si sarebbe accontentato di rimaner là tutto il tempo di sua vita a contemplarla. Ma egli era piuttosto sottile di coscienza, e quei piaceri goduti di furto, anche nel rapimento dell'estasi, gli stuzzicarono entro una specie di rimorso» (ivi, p. 165, il corsivo è mio); «Indi a poco egli soffrse un nuovo assalto di dolori acutissimi, ma fu l'ultimo; il respiro divenne sempre più fiavole e frequente, gli occhi si socchiusero quasi alla contemplazione d'una visione incantevole, la sua mano si sollevava talvolta come per accarezzare taluno di quegli angeli che venivano incontro all'anima sua. Erano i fantasmi dorati della giovinezza che gli vagolavano dinanzi» (ivi, p. 585. Il corsivo è mio). Anche al confine delle classi è Alessandro Giorgi, figlio di un mugnaio che intraprende una carriera prodigiosa nell'esercito di Napoleone. Ma si tratta di un personaggio essenzialmente comico, di cui mai vengono restituiti i pensieri.

Quarto Stato a cui, a partire da Manzoni (il grande archetipo dell'esperienza rusticale), gli scrittori diedero in dote un *plot* teleologicamente orientato, la possibilità del compimento di un *destino* e la storia di una coscienza. Attributi che permettono a tali caratteri di distinguersi dalla ferinità, ed essere oggetto estensivo di racconto non solo nella novella (dove gli umili sono facilmente isolabili nella loro vita ciclica e atemporale: così Selmo e Fiorenza, così, ancorché rifuggendo la topica idillica, Pietro e Giacomo), ma anche nel romanzo. Perché in un genere che ambiva a rappresentare la totalità della vita e il corpo sociale in *movimento*, questi tratti paiono costituire la condizione preliminare affinché ci sia racconto, perché il soggetto popolare divenga *medium* elettivo degli eventi: si pensi ad Angiola Maria, Rocco, Damiano e ancora a Maria del *Conte Pecorajo* (nonché a François e le balzachiane Péchina e Francine). Osservati nel loro complesso, con uno sguardo rivolto alle analogie più che alle differenze, questi personaggi presentano una peculiare fisionomia, una *caratterizzazione* ricorrente e precisa: quasi si trattasse di una legge non scritta nel sistema estetico ottocentesco, della quale gli autori tacitamente condividevano gli assunti. Più in particolare, si tratta di personaggi socialmente ibridi, al confine tra due mondi. È principalmente a personaggi consimili – personaggi che incarnano l'idea della mobilità sociale (declassati, *parvenus* etc.), o che *eccedono* la dimensione del quotidiano (operai intellettuali, orfani etc.), facendosi portatori di una *devianza* – che gli scrittori affidarono le redini della narrazione, a conferma di una difficoltà costitutiva, quantomeno a quest'altezza, nel concepire un autentico romanzo sul proletariato. Non resta che proseguire nel viaggio, per comprendere l'evoluzione del problema.

## Parte quarta – sezione 1: soggettività e Quarto Stato nella narrativa naturalista

### 1. *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*

1. Nella nota prefazione-manifesto a *Les Frères Zemganno* (1879), discutendo dell'*Assommoir* e di *Germinie Lacerteux*, da lui definiti dei «brillants combats d'avant-garde», Edmond de Goncourt afferma che la meta ultima del «Réalisme» non è descrivere «ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue». <sup>1</sup> Per lo scrittore, la riproduzione fedele dei caratteri e delle ambientazioni del Quarto Stato costituisce solo una fase transitoria, il primo passo necessario verso una meta più ambiziosa e lontana: le basse sfere si sono dimostrate un buon laboratorio per temprare la scienza dei documenti umani, ma il vero obiettivo del Realismo è la rappresentazione di «ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon». <sup>2</sup> Nondimeno, l'applicazione dell'«analyse cruelle» di marca zoliana alle alte sfere della società presenta dei problemi difficilmente aggirabili:

Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le parisien et la parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape – et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne les devinera jamais ces gens de salon, avec les *racontars* d'amis qui vont pour lui à la découverte dans le monde. <sup>3</sup>

È qui delineata una bipartizione di ordine sociologico nei criteri della rappresentazione dei personaggi in relazione alla loro condizione sociale: uno per la

---

<sup>1</sup> E. de Goncourt, *Préface a Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. VII.

<sup>2</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>3</sup> Ivi, p. IX.

«canaille», più facile da osservare e dipingere; un altro per le classi alte, impenetrabili e dedite alla dissimulazione, i cui caratteri specifici «ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinevements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*».<sup>4</sup> Insomma, se l'«intérieur d'un ouvrier» può essere colto repentinamente con lo sguardo del semplice «observateur»,<sup>5</sup> per la riproduzione fedele di un «salon parisien»<sup>6</sup> la questione è sensibilmente diversa: lo scrittore dovrà addestrare e acuire lo sguardo, adeguarlo a tipi e ambienti in sommo grado complessi, e accumulare, nel tempo, un numero di rilievi, dati e testimonianze, sufficiente a dar conto di tale complessità.<sup>7</sup>

2. Nella prima parte del saggio dedicato a Edmond de Goncourt, contenuto nel volume *Le Roman expérimental* (che esprime le posizioni fondamentali, da un punto di vista teorico e morale, dell'autore sull'arte del romanzo),<sup>8</sup> Émile Zola si esprime diffusamente – con toni solo all'apparenza entusiastici – sulla prefazione anteposta a *Les Frères Zemganno*: «Cette préface, qui a l'importance d'un manifeste, est excellente».<sup>9</sup> Visibilmente sedotto, egli rimarca le convergenze con il suo pensiero: leggendo le riflessioni di Edmond de Goncourt, si desume infatti che il Naturalismo è una «formule, et non une rhétorique»; pertanto esso non si contraddistingue per «une certaine langue», ma per la «méthode scientifique appliquée aux milieux et aux

---

<sup>4</sup> Ivi, p. X.

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Per una lettura critica di questa prefazione cfr. K. Ashley, 'Les Frères Zemganno': *Author as Acrobat*, in *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalisme and Decadence*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2002, pp. 87-106; sul paratesto goncourtiano nel suo complesso cfr. ivi, 35-51. Le prefazioni alle opere narrative e teatrali dei Goncourt sono raccolte in E. et J. De Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, a cura di H. Juin, Genève, Slatkine, 1980.

<sup>8</sup> Come ha però notato Pellini, non si è mai insistito abbastanza «sulle intenzioni propagandistiche» sottese a *Le Roman expérimental*, «che consiste nello strumentalizzare la popolarità di Bernard, il grande medico da poco scomparso, per rivendicare al romanzo uno statuto scientifico e un'utilità sociale che lo mettano al riparo degli attacchi della critica». Sicché per comprendere appieno il pensiero dell'autore bisogna sfogliare anche i «i saggi meno citati [...] che l'autore dei *Rougon-Macquart* ha dedicato a Flaubert, a Stendhal, al teatro» (Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 23). Su Zola critico letterario si rimanda a Z.M. Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris, Champion, 2003.

<sup>9</sup> È. Zola, *Le Roman expérimental* (1880), 5<sup>e</sup> édition, Paris, Charpentier, 1881, p. 263.



personnages». <sup>10</sup> Ne deriva che la scelta del soggetto artistico non è dirimente, in quanto lo scrittore che si avvale di tale metodo intende rappresentare la società nella sua interezza:

De même que le savant applique sa loupe d'observateur sur la rose comme sur l'ortie, le romancier naturaliste a pour champ d'observation la société entière, depuis le salon jusqu'au bouge. Les imbéciles seuls l'ont du naturalisme la rhétorique de l'égout. M. Edmond de Goncourt exprime d'une façon excellente cette pensée très fine que, que, pour un certain public prévenu, léger, inintelligent si l'on veut, la formule naturaliste ne sera acceptée que lorsque ce public s'apercevra, par des exemples, qu'il s'agit d'une formule, d'une méthode générale, s'appliquant aussi bien aux duchesses qu'aux filles. <sup>11</sup>

Finora, gli scrittori sono perfettamente allineati. Ma Zola muove la sua prima (forte) obiezione all'impianto teorico della prefazione: nell'affermare che lo scopo ultimo del Realismo è rappresentare, coi mezzi dell'«écriture *artiste*», <sup>12</sup> «ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon», Edmond de Goncourt ha infatti alluso alla naturale inclinazione dei naturalisti per il brutto e il turpe, che essi ricercherebbero con dedizione ossessiva nelle basse sfere della società. L'autore de *L'Assommoir* dissente categoricamente: «Nous voulons le monde entier, nous entendons soumettre à notre analyse la beauté comme la laideur»; <sup>13</sup> e si mostra sorpreso che simili affermazioni siano pronunciate da un alfiere del Realismo, che come lui aveva esteso la sua indagine, oltre che al proletariato (solo un episodio del monumentale progetto zoliano: «*L'Assommoir* restera comme une note unique, au milieu de vingt autres volumes»), ad altri segmenti della società:

Pourquoi semble-t-il [M. de Goncourt] laisser croire que nous avons peint uniquement la laideur? Pourquoi ne nous montre-t-il pas menant la même besogne dans tous les milieux, dans toutes les

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 264.

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> E. de Goncourt, *Préface a Les Frères Zemganno*, cit., p. VIII.

<sup>13</sup> È. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 263.

classes à la fois? Nos adversaires seuls jouent ce vilain jeu de ne parler que des *Germinie Lacerteux* et des *Assommoirs*, en faisant le silence sur nos autres oeuvres. Il faut protester, il faut montrer l'ensemble de nos efforts. Je ne parlerai pas de moi, je ne rappellerai pas que j'ai entrepris, dans une série de romans, le tableau de toute une époque [...]. Mais j'insisterai sur le cas de M. de Goncourt lui même, et j'aurai de l'ambition pour lui, je le montrerai écrivant *Renée Mauperin* après *Germinie Lacerteux*, abordant les classes d'en haut après le peuple, et laissant un chef-d'oeuvre après un chef-d'oeuvre.<sup>14</sup>

Per quale ragione l'autore di *Renée Mauperin*, che ha dipinto superbamente «les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches» (da lui indicati come meta suprema del Realismo),<sup>15</sup> sembra disconoscere la sua stessa creazione, riconoscendosi solo nel metodo esibito in *Germinie Lacerteux*? Per Zola ciò non è imputabile a un'esibizione di modestia, o quantomeno non solo; egli individua un «point obscur»<sup>16</sup> nell'argomentazione dello scrittore: pur vagheggiando «une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle» delle classi alte, Edmond de Goncourt non intende infatti rinunciare al suo raffinato estetismo, e anzi indirettamente ne rivendica la superiorità. Un'aporia concettuale, la cui causa prima è l'idea di una più spiccata originalità – e complessità – degli strati sociali elevati, e dunque della maggior difficoltà della loro rappresentazione obiettiva.

Opponendosi a tale convincimento, Zola rivendica l'efficacia e il rigore del metodo sperimentale, ritenuto universalmente valido e applicabile senza restrizioni sociali di sorta. Perché applicando rigorosamente il metodo analitico alle classi elevate il risultato non sarà sensibilmente diverso:

Lorsque M. de Goncourt voudra peindre un salon parisien et dira la vérité, il aura certainement de jolies descriptions à faire, des toilettes, des fleurs, des politesses, des finesses, des nuances à l'infini; seulement, s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 265.

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> *Ibidem*

l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour, il lui faudra disséquer des monstruosité d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé.<sup>17</sup>

Zola afferma l'omogeneità di fondo di tutti gli uomini, senza che le differenze sociali possano fare da discriminare: «Voilà donc ce qu'il faut constater notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. En haut, en bas nous nous heurtons à la brute».<sup>18</sup> D'altra parte il talento dello scrittore non può essere giudicato in base alla scelta del soggetto: «je n'admets pas qu'il y ait plus de mérite à laisser un chef-d'oeuvre sur le peuple qu'un chef-d'oeuvre sur l'aristocratie».<sup>19</sup> Perché dipingere un contadino è operazione tutt'altro che elementare; anzi, per lo scrittore realista essa costituisce un'impresa altrettanto nobile e ardua:

M. de Goncourt parle de la difficulté qu'on éprouve à saisir dans sa vérité le Parisien et la Parisienne mais il y a une difficulté tout aussi grande à saisir le paysan. Je connais des livres très étudiés sur Paris, tandis qu'on trouve à peine çà et là quelques notes justes sur les campagnes. Tout est à étudier, voilà la vérité.<sup>20</sup>

Da tali presupposti scaturisce l'ultima critica: il lessico classista di Edmond de Goncourt. In particolare risulta inaccettabile l'uso della parola «canaille» per riferirsi alle classi popolari, giacché essa è sintomo di un'ideologia retrograda cui il critico mostra di opporsi: «Aussi M. de Goncourt ne parle-t-il que du “canaille littéraire”. Je ne comprends pas bien cette expression, je ne l'accepte pas pour mon compte. Elle ajoute une vieille idée de «chic».<sup>21</sup> Del resto in *Germinie Lacerteux*, provoca Zola, lo stesso Edmond de Goncourt (e il defunto fratello) ha dato vita – ancorché non ne fosse persuaso – a una «humanité saignante et superbe»,<sup>22</sup> come del resto, si evince

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 266-267.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 267-268.

<sup>19</sup> Ivi, p. 268.

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> Ivi, pp. 278-279.

<sup>22</sup> Ivi, p. 279.

indirettamente, ha fatto l'autore de *L'Assommoir*, supportato del metodo sperimentale, nel suo studio romanzesco sul popolo.

3. In Italia la carica politicamente eversiva dello scientismo zoliano fu meno permeante dell'ideale stilistico che Zola aveva modellato su Flaubert, delle proposte correlative d'innovazione della «forma»: sono noti, nei programmi del Verismo, in Giovanni Verga e Luigi Capuana, come poi in Federico De Roberto, il proposito comune della «sincerità», dell'«opera che dovrà sembrare essersi fatta da sé» ecc. Mentre la prefazione a *Les Frères Zemganno*, con la «priorità» accordata al «dato formale» (e la conseguente «necessità di una progressione tematica ascendente, dal popolo alle alte sfere mondane»),<sup>23</sup> ebbe su tutto il Naturalismo italiano, e sul progetto dei *Vinti* in special modo, un'influenza capitale: le coincidenze con la *Prefazione ai Malavoglia* sono numerose.<sup>24</sup> Come ha scritto Giancarlo Mazzacurati, per Edmond de Goncourt e per Verga le «demi-teintes» delle alte sfere

Sembrano ergersi, nella visione progettuale del cammino da compiere, come una minacciosa complicazione futura, come un valico tecnicamente arduo, per l'esattezza [...] della riproduzione artistica, per la sincerità della forma, insidiata dall'insincerità e dalle inafferrabili sfumature, psichiche e gestuali del proprio oggetto.<sup>25</sup>

Non che le differenze siano trascurabili: se l'intento di Goncourt è di «conciliare realismo e *écriture artiste*, rivendicando la superiorità del suo raffinato estetismo sulla

---

<sup>23</sup> Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 130-131 e G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, pp. 131-133.

<sup>24</sup> Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 130-131. Nella prefazione a *I Malavoglia* è previsto che lo stile dipenda dalla variabile sociale: nelle «basse sfere», com'è quella dei pescatori di Aci-Trezza, il «meccanismo delle passioni», «meno complicato», potrà osservarsi con «maggior precisione»; a raffigurarlo basterà un «disegno semplice». Ma il disegno dovrà evolvere per seguire i travagli dell'uomo nel «suo moto ascendente nelle classi sociali». Per Gesualdo, un «tipo borghese», dovrà farsi più «ampio e variegato». Per le posizioni ulteriori nella scala sociale dovrà essere sottile e sfumato, «arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo l'idea». È per questo che per Verga «la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale» (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1988, pp. 4-7. D'ora in poi citato MV).

<sup>25</sup> G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 78.

fisiologia di Zola»,<sup>26</sup> Giovanni Verga, al pari di De Roberto, ma contrariamente a Capuana,<sup>27</sup> non deprezza mai i suoi esperimenti siciliani, né considera un «ripiego» la rappresentazione delle basse sfere.<sup>28</sup> Tuttavia, un medesimo convincimento accomuna grossomodo questi scrittori: l'idea di una maggiore semplicità mimetica del personaggio popolare.<sup>29</sup> Un personaggio la cui soggettività può essere dipinta efficacemente con colori semplici, e per mezzo di una psicologia *in actu*: nella teoresi dei veristi le 'anime' degli umili sembrano prestarsi infatti elettivamente, per la loro elementarità e mancanza di raffinatezze, all'osservazione *in vitro*, dall'«esterno», comportamentista.

La volontà di rifarsi al principio dell'«osservazione obiettiva» è un assunto fondamentale specie nelle riflessioni verghiane sull'arte: è più volte ribadito, nei suoi manifesti di poetica, che il compito dello scrittore naturalista è di informarsi e documentarsi scrupolosamente sui luoghi, i costumi e il tipo di umanità che intende ritrarre; di descriverli, «spingendo l'impersonalità al punto di mostrare tutto soltanto dall' «esterno», come se a registrare l'azione fosse una cinepresa che non può leggere nelle menti».<sup>30</sup> Si pensi alla lettera dedicatoria a Salvatore Farina anteposta all'*Amante di Gramigna* (1880): «tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello

---

<sup>26</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 131.

<sup>27</sup> «Allora per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale [...], per farci la mano, per addestrarci a dipingere dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia» (L. Capuana, *Per l'Arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 29).

<sup>28</sup> Però Verga è ossessionato dalla ricerca di tecniche nuove, più complesse e raffinate, in definitiva superiori, per continuare *I Vinti*: e il ciclo non sarà mai terminato.

<sup>29</sup> L'eccezione è De Roberto, che individua una maggiore varietà di costumi e tipi nelle classi inferiori: l'umanità elegante che affolla l'alta società per lui è più uniforme; mancano nei salotti le differenze e le molteplicità di caratteri che rendono interessanti i tipi popolari. Per una discussione dettagliata delle idee sociologiche derobertiane cfr. D. Tanteri, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca della Fondazione, Verga, 1989, pp. 118-125; G. Scaravilli, *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*, in «Status Quaestionis», 12, 2017, pp. 176-209 e G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 204-212.

<sup>30</sup> G. Maffei, *L'«osservazione» naturalista I. Le certezze della scienza*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. II, *L'Ottocento*, p. 355.

scrittore».<sup>31</sup> L'autore intende rappresentare le azioni e i comportamenti dei personaggi senza alcun commento. A differenza di De Roberto, che riteneva l' «analisi psicologica» un metodo alternativo all' «osservazione fisiologica», uno strumento legittimo del Realismo, da applicarsi con probità sperimentale,<sup>32</sup> per Verga il romanziere non è abilitato ad insinuarsi nella psiche dei personaggi, in quanto deve limitarsi alle manifestazioni sensibili della loro psicologia: «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*».<sup>33</sup>

La persuasione della superiorità della psicologia degli «atti» non fu prerogativa esclusivamente verghiana, ancorché nell'autore de *I Malavoglia* la fedeltà al metodo fosse – quantomeno nelle intenzioni – assoluta.<sup>34</sup> Ma tali riflessioni necessitano di contestualizzazione. Come ha scritto Maffei, dal punto di vista del lettore contemporaneo (dotato di strumenti teorici più raffinati e più maturi, tra cui la chiave di lettura, ormai codificata nel lessico specialistico, della «focalizzazione esterna»), negli scrittori naturalisti si ravvisa una «distanza stupefacente» tra le formulazioni teoriche intorno al proprio lavoro artistico e le effettive realizzazioni estetiche:

Gli stessi naturalisti, che oggi ci sembrano aver aperto con piglio sicuro la strada alle esplorazioni novecentesche della vita interiore paiono, mentre riflettono sul proprio fare, misconoscere gli esercizi introspettivi di cui sono capaci e vantano (per sé o per i maestri riconosciuti) una poetica tutta diversa: ricostruzioni psicologiche condotte interamente dall'esterno, proposte tramite un'accorta esibizione

---

<sup>31</sup> G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Verga. Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, p. 202. D'ora in poi citata TN.

<sup>32</sup> Tali riflessioni sono espresse estensivamente nella prefazione a *Documenti umani* (cfr. F. De Roberto, *Prefazione a Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, pp. 159-166). L'idea che «osservazione» e «analisi», ovvero «fisiologia» e «psicologia», fossero strategie diverse sì e concorrenti, ma equivalenti ed eventualmente integrabili di accostamento alla conoscenza dell'uomo era emersa già nel 1891, in parecchie delle interviste agli scrittori (vera selva di concetti, schemi, antitesi e giudizi sommari) raccolte da Jules Huret per la sua *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, come pochi anni dopo dall'impresa analoga condotta in Italia da Ugo Ojetti.

<sup>33</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895, p. 66.

<sup>34</sup> Tuttavia, in Verga tale convincimento è più radicato: nell'intervista ad Ojetti, si evince che lo scrittore ritenne di non essere mai – o quasi mai – uscito, neanche ne *Il Mastro-Don-Gesualdo*, dal regime dell'esteriorità indiziaria.

di indizi esteriori (parole udibili e gesti visibili, come a teatro), insomma l'adozione di un metodo che qualche decennio dopo si sarebbe detto behaviorista.<sup>35</sup>

Del resto Maupassant aveva elogiato l'amato maestro Gustave Flaubert per l'attuazione – a suo avviso esemplare – del medesimo metodo artistico («Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, il la faisait simplement apparaître par leur actes. Les dedans étaient ainsi dévoilés par leur dehors sans aucune argumentation psychologique»);<sup>36</sup> e lo stesso principio si ritrova in una lettera di De Roberto a Capuana del gennaio 1886, in cui lo scrittore elogia il capolavoro dell'amico, *Giacinta*: «la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera del Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono».<sup>37</sup>

Ebbene, simili affermazioni non possono non stupire, perché, se la definizione che Verga dà della sua opera è alquanto singolare, o decisamente impropria per chi abbia familiarità con il suo stile (e le sue narrazioni polifoniche), vedere in Flaubert il tipo dello scrittore che privilegia gli atti esteriori, e che si disinteressa dello scavo interiore dei suoi personaggi, è quantomeno spiazzante. Si pensi a *Madame Bovary*, il romanzo che è stato modello imprescindibile di tutto il Modernismo per le tecniche di soggettivazione dei pensieri di Emma: delle riflettorizzazioni, per Stanzel; o alla stessa *Giacinta*, che De Roberto elogia per il suo 'behaviorismo' ortodosso, e che invece è piena di «menti trasparenti», di pensieri riportati della protagonista e degli altri personaggi. Ma, soprattutto, tali infrazioni non riguardano i personaggi delle alte sfere in maniera esclusiva: veristi e naturalisti, trattando i caratteri umili, non si limitarono a riportare sulla pagina le loro azioni, gesti e parole né si preclusero la via dell'introspezione. In diversi casi, gli autori ci danno modo di abitare, con

---

<sup>35</sup> G. Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., p. 31.

<sup>36</sup> G. de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert*, in *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, p. XVI.

<sup>37</sup> F. de Roberto, Lettera a Capuana da Catania del gennaio 1886, in S. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 1984, p. 180.

un'attenzione anzi nuova e tecnicamente armata, una soggettività del basso ceto, di percorrerla con agio, spingendosi per introspezione tra le pieghe del suo pensiero; e a tali personaggi è attribuito un vissuto, un' 'anima', con cui il lettore è invitato a simpatizzare. E se è vero che a partire grossomodo da Flaubert, «l'istanza 'terza' del personaggio sempre più spesso dà forma alla storia, tendendo a liberarsi dalle pastoie dell'autorialità»,<sup>38</sup> il fatto che tale privilegio possa essere concesso a un soggetto marginale costituisce un elemento per noi decisivo.

Specularmente alla sezione sulla letteratura rusticale, si proporrà dunque una bipartizione analitica: preceduta dall'analisi di alcuni testi francesi reputati tipicamente rappresentativi quanto alla rappresentazione della soggettività del Quarto Stato – *Germinie Lacerteux* (1865) dei fratelli Goncourt, *La Fortune des Rougon* (1871), *L'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885) e *La Terre* (1887) di Zola, che poterono costituire fonte di ispirazione per i nostri scrittori – verrà condotta, nel successivo capitolo, una ricognizione della narrativa di Verga, De Roberto e Capuana, cui sarà posposto un bilancio sintetico dei risultati della ricerca.

## 2. 'Germinie Lacerteux'

1. Comparso solo due anni dopo la pubblicazione di *Les Misérables* di Victor Hugo (che suscitò nei Goncourt emozioni contrastanti),<sup>39</sup> *Germinie Lacerteux* narra della degradazione fisica e morale della protagonista eponima; si tratta del romanzo che segna l'introduzione del Quarto Stato nel realismo serio, che difatti poté apparire a Remy de Gourmont il precursore di una nuova stagione letteraria: «le portique du Naturalisme». <sup>40</sup> Il racconto di un destino tragico: una donna del popolo alcolizzata,

---

<sup>38</sup> P. Giovannetti, *Da 'I Malavoglia' a 'Mastro-Don-Gesualdo': progressi della figuralità verghiana*, in *Spettatori del romanzo*, cit., p. 44.

<sup>39</sup> Cfr. E. Caramaschi, *Postface*, in E. et J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, a cura di E. Caramaschi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, pp. XXIV-XXVI e S. Thorel-Cailleteau, *Présentation*, in E. et J. de Goncourt, *Œuvres complètes*, Œuvres romanesques a cura di A. Montandon, t. IV: *Germinie Lacerteux*, edizione critica a cura di S. Thorel-Cailleteau, Paris, Champion, 2011, pp. 7-12. Quest'ultima edizione sarà d'ora in poi citata con la sigla GL.

<sup>40</sup> R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, V<sup>e</sup> série, Paris, Mercure de France, 1913, p. 67. Il carattere rivoluzionario del romanzo fu rimarcato anche da Zola: «*Germinie Lacerteux*, dans notre littérature



preda dei suoi amori brutali, passa di amante in amante fino all'inevitabile decesso. Una catàbasi.

L'origine dell'ispirazione è nota. In seguito alla morte misteriosa della donna di servizio Rose Malingre, che conduceva una doppia vita all'insaputa dei padroni (come si apprende leggendo un noto passaggio del *Journal*, che costituisce il nucleo generativo dell'opera),<sup>41</sup> gli autori si prefissero di riscriverne fedelmente la storia. Per dar vita all'invenzione romanzesca, i Goncourt ebbero dunque bisogno, come di consueto, «d'un appui sur le réel»:<sup>42</sup> «d'immenses emmagasinevements d'observations» – raccolte in questo caso nella loro stessa dimora – poi trasformate in materiale narrativo. Sicché il confine tra realtà e immaginazione si fa labile e a tratti indecidibile, alterando il regolare processo di fruizione. In altre parole, la dialettica tra istanze referenziali e componenti finzionali si manifesta talora problematicamente, alterando i processi della rappresentazione soggettiva, e minandone l'effetto di verosimiglianza.

Si considerino, come esempio, i primi due capitoli del romanzo. Dopo un inizio in *medias res*, il racconto procede con «une double rétrospection».<sup>43</sup> In prima battuta Germinie racconta alla sua signora (Mlle de Varandeuil), guarita dopo una terribile malattia, le traversie della sua infanzia:

– La pauvre femme! [sua madre] Je la revois la dernière fois qu'elle est sortie... pour me mener à la messe... un 21 janvier, je me rappelle... On lisait dans ce temps-là le testament du roi... Ah! elle en a eu des maux pour moi, maman! Elle avait quarante-deux ans, quand elle a été pour m'avoir... papa l'a fait assez pleurer [...] Je n'avais pas cinq ans quand elle est morte... Ce fut notre malheur à tous. J'avais un grand frère qui était blanc comme un linge [...] Ah! c'était un ouvrier, celui-là! Il avait beau avoir une santé de rien du tout... au petit jour il était toujours à son métier... parce que nous étions tisserands, faut vous dire... et il ne démarrait pas avec sa navette, jusqu'au soir... Et honnête avec ça, si vous saviez! On venait de partout lui apporter son fil, et toujours sans peser... Il était très

---

contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman» (É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, p. 250).

<sup>41</sup> Cfr. E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt*, edizione critica a cura di C. et J.-L. Cabanès, Paris, Champion, 2013, t. III, pp. 844-846.

<sup>42</sup> Cfr. E. Caramaschi, *Postface*, cit., pp. 155-157.

<sup>43</sup> J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, Paris, Fayard, 2020, p. 315.

ami avec le maître d'école, et c'était lui qui faisait les sentences au carnaval. Mon père, lui, c'était autre chose: il travaillait un moment, une heure, comme ça... et puis il s'en allait dans les champs... et puis quand il rentrait, il nous battait, et fort... Il était comme fou... on disait que c'était d'être poitrinaire.<sup>44</sup>

È riportato un lungo discorso diretto, che assume la funzione e l'andamento di un monologo.<sup>45</sup> Il linguaggio del personaggio è socialmente caratterizzato: il ritmo e la cadenza dell'oralità popolare, ha notato Mitterand, sono simulate con l'uso dei puntini sospensivi («*marque de l'éloquence en rafales d'une parlure sans freins ni réserve*»)<sup>46</sup> e un periodare franto, costituito da frasi brevi e semplici.

Attraverso questo racconto incastonato, il lettore ha modo di familiarizzare con il passato del personaggio: figlia di una famiglia di tessitori, che possiede un campicello e una vigna a Saint-Hilaire – successivamente venduti per la miseria (causata nel 1828 dalla grandine) – Germinie trascorre un'infanzia *paysanne*. Le disgrazie si susseguono senza sosta: prima la morte della madre (quando la fanciulla aveva cinque anni), poi la prematura scomparsa del padre violento e alcolizzato (malato di tubercolosi), e ancora la perdita dell'amato fratello (lavoratore onesto e indefesso), l'unico a proteggerla dalla violenza del mondo... Si tratta di famiglia disastrosa e senza entrate fisse, fatta eccezione per il salario che la primogenita, impiegata presso il sindaco di Leclos, invia a casa in sostegno dei suoi cari; ma quando quest'ultima è costretta, a causa delle proposte indecenti del suo datore di lavoro, a trasferirsi a Parigi, Germinie resta senza nessuno al mondo su cui contare: «*Je me trouvai toute seule...*».<sup>47</sup> Direttasi nella

---

<sup>44</sup> GL, pp. 49-50.

<sup>45</sup> È lo stesso narratore a precisarlo: «*Puis, avec le flot de paroles qui jaillit des larmes heureuses, elle reprit, comme si, dans l'émotion et l'épanchement de sa joie, toute son enfance refluit à son cœur*» (*ibidem*).

<sup>46</sup> H. Mitterand, *Germinie Lacerteux: les voix du peuple*, in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, a cura di J.-L. Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 23. Va tuttavia evidenziato che in *Germinie Lacerteux* «la parole populaire est toujours mise en situation, justifiée et vraisemblabilisée par son lieu, son moment et son objet» (ivi, p. 231). Specie la protagonista esibisce un'alternanza notevole di registri: «le langage de Germinie, sur un fond de simplicité fruste, se nuance, d'un bout à l'autre du roman, à la fois des couleurs de ses émotions jusqu'à la confidence pathétique ou à la colère froide, et des retenues d'une "éducation de Paris"», acquisita «tant bien que mal» per osmosi dalla sua padrona (ivi, p. 232). Sulla questione cfr. R. Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Colin, 1953.

<sup>47</sup> GL, p. 52.

capitale alla stregua di una mendicante («couverte de poux»),<sup>48</sup> l'orfana sarà affidata, prima ancora che alla padrona (l'unica persona caritatevole incontrata sul suo cammino), a un locandiere, divenendo «femme de chambre», e venendo così violata, alla tenera età di quindici anni, dal servo Joseph, che in origine la difendeva dalle *avances* degli uomini più impudenti e audaci).

Al racconto di Germinie succede, nel secondo capitolo, «une sorte de biographie rêveuse».<sup>49</sup> Con essa viene presentata la storia di Mlle de Varandeuil, dietro la quale si cela Louis-Marie le Bas de Courmont, la cugina degli autori deceduta all'età di ottantatré anni, alla cui figura i Goncourt ricorrono per evitare di mettersi direttamente in scena (minando così la credibilità della *fiction*):

La vieille femme resta silencieuse: elle comparait sa vie à celle de sa bonne. Mlle de Varandeuil était née en 1782. Elle naissait dans un hôtel de la rue Royale, et Mesdames de France la tenaient sur les fonts baptismaux. Son père était de l'intimité du comte d'Artois, dans la maison duquel il avait une charge. Il était de ses chasses et des familiers devant lesquels, à la messe qui précédait les chasses, celui qui devait être Charles X pressait l'officiant en lui disant à mi-voix : – « Psit! psit! curé, avale vite ton bon Dieu! » M. de Varandeuil avait fait un de ces mariages auxquels son temps était habitué [...].<sup>50</sup>

Un lacerto singolare: se non intervenisse il narratore («elle comparait sa vie à celle de sa bonne»), non si avrebbe nessun elemento distintivo per ricondurre questo discorso alla parola interiore del personaggio.<sup>51</sup> Piuttosto, sembrerebbe un *récit* tradizionale condotto da un narratore onnisciente, che si protrae tanto a lungo da poter assumere lo statuto di metaracconto. Ma nelle intenzioni autoriali esso è senz'altro a carico del personaggio, perché a tratti il narratore avverte la necessità di rammemorare surrettiziamente al lettore che a essere verbalizzati sono i ricordi di Sempronie Varandeuil: «Mlle de Varandeuil, dans ses souvenirs brouillés qui mêlaient leurs

---

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, cit., p. 15.

<sup>50</sup> GL, p. 53.

<sup>51</sup> Che si tratti di un flusso memoriale è tuttavia indubbio: al termine della sezione introspettiva, il narratore lo afferma a chiare lettere: «Dans sa rêverie, Mlle de Varandeuil avait fermé les yeux» (ivi, p. 71).

terreurs, voyait les tables rue Pavée». <sup>52</sup> Di drammatizzazione non vi è dunque traccia: la fantasticheria di Sermonie è un pretesto di cui il narratore si avvale per ricorrere a una lunga digressione; *flashback* interiore solo apparentemente irrelato, giacché vengono fornite delle informazioni senza le quali l'intero impianto narrativo verrebbe minato alle fondamenta. <sup>53</sup>

Pertanto Enzo Caramaschi ha ragione nell'affermare che questa sezione non ha meramente un valore documentario: la sua funzione primaria non è offrire un suggestivo spaccato storico della temperie rivoluzionaria (ricostruita «d'une façon très suggestive par des historiens qui ont collectionné [...] des milliers de documents d'époque»), <sup>54</sup> ma presentare agli occhi del lettore un carattere totalmente passivo, adatto a ricoprire il ruolo di un personaggio che assiste agli eventi senza comprendere e subisce senza reagire. <sup>55</sup> Solo così infatti l'assoluta cecità di Sempronie dinanzi alla stravaganze della sua domestica può risultare credibile. <sup>56</sup>

Del resto Mlle de Varandeuil è per certi versi un doppio di Germinie. Nata in una famiglia aristocratica parigina nel 1782 (figlia di un tesoriere e una cantante senza talento, che si allontana presto dalla figlia per non tornarvi mai più), non condivide nulla con i suoi genitori. Cagionevole di salute e tutt'altro che avvenente («laide avec un grand nez déjà ridicule, le nez de son père, dans une figure comme le poing»), <sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 56.

<sup>53</sup> Tuttavia, alcuni momenti sono innegabilmente introspettivi, come questo passaggio psiconarrato: «Elle commençait à souffrir du vide et du froid que fait autour d'une femme une jeunesse qui n'attire pas et ne séduit pas, une jeunesse déshéritée de beauté et de grâce sympathique. Elle se voyait inspirer une espèce de commisération avec son grand nez, son teint jaune, sa sécheresse, sa maigreur. Elle se sentait laide et d'une laideur pauvre dans ses misérables costumes, ses tristes robes de lainage qu'elle faisait elle-même et dont son père lui payait l'étoffe en rechignant: elle ne put obtenir de lui une petite pension pour sa toilette qu'à l'âge de trente-cinq ans» (ivi, p. 66).

<sup>54</sup> E. Caramaschi, *Postface*, cit., p. XII.

<sup>55</sup> Cfr. ivi, pp. XIII-XIV.

<sup>56</sup> Va chiarito che questa fenomenologia non è la spia di una difficoltà tecnica dei Goncourt nel riprodurre la sfera soggettiva di tale personaggio. Nel capitolo XXXVI, ad esempio, Mlle de Varandeuil inizia a nutrire dei sospetti sulla condotta della domestica per la scomparsa del suo denaro; e il suo pensiero è rappresentato compiutamente: «Où son argent passait-il? Elle lui avait presque avoué avoir retiré ses dix-huit cents francs de la Caisse d'épargne. Mademoiselle ruminait cela, puis se disait que c'était là tout le mystère de sa bonne, c'était de l'argent, des embarras, sans doute des engagements pris autrefois pour sa famille [...]. Elle avait si bon cœur et si peu d'ordre! Elle savait si peu ce qu'était une pièce de cent sous! Ce n'était que cela: mademoiselle en était sûre; et comme elle connaissait la nature entêtée de sa bonne et qu'elle n'espérait pas la faire changer, elle ne lui parlait de rien» (GL, p. 150).

<sup>57</sup> Ivi, p. 53.

sembra quasi appartenere – per fisionomia, portamento e linguaggio – alla sfera popolare: «Elle avait la voix brusque, la parole franche, la langue des vieilles femmes du dix-huitième siècle, relevée d'un accent de peuple, une élocution à elle, garçonnière et colorée [...]».<sup>58</sup> Non per niente sin dall'età di cinque anni viene relegata, a causa di un fiasco in un'esibizione di pianoforte, a una condizione di assoluta schiavitù, che diviene insostenibile dopo la fuga di casa della madre, in seguito alla quale Mlle de Varandeuil si riduce allo stato di domestica del padre egoista e dispotico, che la sottopone ad ogni genere di umiliazione fino all'età di quarant'anni, proibendole di fatto di sposarsi. Una vita di privazioni, cui corrisponde, analogamente alla protagonista, un effettivo *declassamento*: dopo il terremoto rivoluzionario, a causa delle sue decisioni dissennate, il padre perde il suo *status* nobiliare, riducendosi infine a vivere in provincia (Isle-Adam) alla stregua dei borghesi. E come Germinie, ad attenderla alla fine del percorso, in veneranda età (dopo la morte dei genitori e del fratello e di ogni parente cui si era legata) vi è una sconfortante solitudine: «il lui sembra qu'il n'y avait plus personne autour d'elle et qu'elle était toute seule sur la terre».<sup>59</sup> È su queste basi che si può instaurare la vicinanza simpatetica tra le due donne, che è la causa prima dell'indulgenza di Mlle de Varandeuil nei confronti della protagonista, l'unico affetto rimastole in una vita di patimenti, vittima come lei di ogni forma di ingiustizia e prevaricazione.

2. La digressione di Mlle de Varandeuil è un caso isolato: dalla prima all'ultima riga *Germinie Lacerteux* è il racconto dei tristi casi della protagonista. D'altra parte questa fanciulla si distingue dai suoi simili, ha una singolarità che cattura l'occhio. È un caso patologico: in balia degli eventi per la sua ipersensibilità nervosa (che la rende affine ai suoi autori), cagionevole di salute a causa delle privazioni dell'infanzia e di un corredo genetico infausto, in preda ai suoi umori ciclotimici e con un «cerveau trouble où, sous l'affluence et la soudaine montée du sang, la raison chancelait, se voilait au

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 70.

<sup>59</sup> Ivi, p. 22.

moindre choc de la vie»,<sup>60</sup> la donna è inevitabilmente soggetta a perdere «le jugement, le discernement, la netteté de vu; et d'appréciation des choses».<sup>61</sup>

Sicché il determinismo psico-fisiologico non costituisce l'ipotesi sperimentale di cui la narrazione è la verifica empirica (come avrebbe poi fatto Zola), perché in *Germinie Lacerteux* esso viene presentato come un dato acquisito davanti al quale gli autori sono stati «brutalment placés», cosicché essi si limitano a descriverlo con scrupolo realistico, «en proposant tout au plus des essais d'explications».<sup>62</sup> Non che ciò presupponga un approccio impassibile; al contrario, il tono è per lo più risentito, giacché il rancore dei Goncourt per Rose Malingre (e il pregiudizio di classe nei confronti del Quarto Stato) si infiltra nella diegesi per mezzo di un narratore che non esita a rilasciare giudizi morali sui suoi personaggi: «La boutique finit par devenir *son lieu d'acoquinement*, un lieu où sa pensée, sa parole, ses membres même et son corps trouvaient des aises merveilleuses».<sup>63</sup> Come ha scritto Auerbach, l'opera dei Goncourt non ha origine da «un impulso sociale, bensì estetico», perché non vi si rappresenta «un soggetto che metta in evidenza il nocciolo della struttura sociale, ma un fenomeno al margine di essa».<sup>64</sup> Nel caso specifico, il brutto, il patologico, il deforme. Ma anche le anomalie morali, gli stati liminari dell'intelligenza: una percezione costantemente minata dal delirio e dalla condizione allucinatoria della follia. Perché *Germinie Lacerteux* è anzitutto «roman du corps».<sup>65</sup> Il romanzo del sesso, dell'amore desublimato, ridotto a istinto ferino e brutale: «l'étude qui suit est la clinique de l'Amour», avevano preannunciato gli autori nella prefazione.<sup>66</sup> Non per caso i Goncourt sono ricorsi, per la caratterizzazione dell'isterica (e tistica) Germinie, al sapere medico ufficiale, consultato con scrupolosità persino ossessiva: tra le varie fonti,

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 180.

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> E. Caramaschi, *Postface*, cit., p. 16.

<sup>63</sup> GL, p. 88. Il corsivo è mio.

<sup>64</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 282.

<sup>65</sup> Cfr. J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, cit., pp. 316-320.

<sup>66</sup> GL, p. 37.

ebbero un ruolo centrale il *Traité de l'hystérie* de Jean-Louis Brachet e l'*Histoire philosophique et médicale de la femme* di Menville de Ponsan.<sup>67</sup>

Ciò ha delle ripercussioni narrative. La serva è un corpo soggetto a eccessi e convulsioni fatali, nel quale resta però traccia delle emozioni che vi transitano: «Germinie portait les deux mains à sa gorge, à son cou, et les égratignait; elle semblait vouloir arracher de là la sensation de quelque chose montant et descendant au *dedans d'elle*».<sup>68</sup> Questi umori appaiono come forze esterne e insondabili, che costituiscono finanche motivo di gaudio – fonte di energia propulsiva – per un personaggio che non ha nessuna prospettiva salvifica:

Il ne lui semblait plus puiser la vie comme autrefois, goutte à goutte, à une source avare; une force généreuse et pleine lui coulait dans les veines; le feu d'un sang riche lui courait dans le corps. Elle sentait une chaude santé la remplir, et il lui passait des joies de vivre qui battaient des ailes dans sa poitrine comme un oiseau dans du soleil. Une merveilleuse animation lui était venue. La misérable énergie nerveuse qui la soutenait avait fait place à une activité bien portante, à une allégresse bruyante, remuante, débordante. Elle ne connaissait plus ses anciennes faiblesses, l'accablement, la prostration, l'assoupissement, les molles paresse.<sup>69</sup>

È un passaggio celebre, nel quale lo psiconarratore descrive la torbida passione di Germinie per il depravato Jupillon (figlio di una lattaia). Pur perdendo progressivamente stima di sé, a causa delle umiliazioni subite e le abitudini degradanti, Germinie ritrova un'unità paradossale nel torpore dell'alcool, nelle convulsioni dell'isteria (che sono sovente preambolo di crisi di coscienza e orrorose fantasticherie)<sup>70</sup> e soprattutto negli ardori selvaggi:

La secousse était trop forte pour des nerfs aussi malades que les siens. L'ébranlement moral de ces huit jours d'angoisse la jetait et la livrait à une idée qui n'avait fait jusque-là que to tourner autour

---

<sup>67</sup> Cfr. J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, cit., p. 318.

<sup>68</sup> GL, p. 125. Il corsivo è mio.

<sup>69</sup> Ivi, p. 93.

<sup>70</sup> Si veda al riguardo i capitoli XLVI, L e LII.

d'elle: l'idée du suicide. Elle se mettait à écouter, la tête dans les deux mains, ce qui lui parlait de délivrance. Elle laissait venir à son oreille ce bruit doux de la mort qu'on entend derrière la vie comme une chute lointaine de grandes eaux qui tombent, en s'éteignant, dans du vide.<sup>71</sup>

I Goncourt, hanno rilevato Cabanès e Dufief, sono «les premiers poètes de l'instinct de mort»:<sup>72</sup> essi fanno apparire la prossimità del furore erotico e l'istinto funebre, che a volte si manifesta come tensione masochistica, altre come autentico – e perturbante – impulso omicida:

Elle se paraissait à elle-même tomber et rouler dans l'inconscience et l'aveuglement de la nuit. La volonté de ses idées s'éteignait. Toutes sortes de choses noires, ayant comme des ailes et des voix, lui battaient contre les tempes. Les sombres tentations qui montrent vaguement le crime à la folie lui faisaient passer devant les yeux, tout près d'elle, une lumière rouge, l'éclair d'un meurtre ; et il y avait dans son dos des mains qui la poussaient, par derrière, vers la table sur laquelle étaient les couteaux... Elle fermait les yeux, bougeait un pied; puis, ayant peur, se retenait aux draps; et à la fin, se retournant, elle retombait dans le lit, et renouait son sommeil au sommeil de l'homme qu'elle avait voulu assassiner; pourquoi ? elle ne le savait; pour rien, – pour tuer!<sup>73</sup>

Nei suoi deliri notturni, nel parossismo dell'eccitazione in cui si ritrova, la passione per l'operaio Gautruche e la sete di sangue si sovrappongono fino a risultare indistinguibili. Si tratta di una trascendenza negativa («Elle se sentait dans le courant de quelque chose allant toujours, qu'il était inutile, presque impie, de vouloir arrêter»),<sup>74</sup> un vortice impetuoso da cui la protagonista si sente trascinata, nell'assoluta impossibilità di reagire: ma la mancanza di energia volitiva non implica che Germinie sia, come spesso è stato sostenuto, «une sorte de coquille vide, une âme vide».<sup>75</sup> Perché il personaggio è dotato di una tenerezza che commuove:

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 181.

<sup>72</sup> Cfr. J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, cit., p. 318.

<sup>73</sup> Ivi, p. 188.

<sup>74</sup> Ivi, p. 169.

<sup>75</sup> C. Becker, *Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment «tuer le Romanesque»*, in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, cit., p. 185.



C'était comme une joie de feu du ciel et de la rivière, au milieu de laquelle Germinie tenait sa fille debout et la faisait piétiner sur elle, nue et rose, avec sa brassière écourtée, la peau tremblante de soleil par places, la chair frappée de rayons comme de la chair d'ange qu'elle avait vue dans les tableaux. Elle ressentait de divines douceurs, quand la petite, avec ces mains tâtilonnantes des enfants qui ne parlent pas encore, lui touchait le menton, la bouche, les joues, s'obstinait à lui mettre les doigts dans les yeux, les arrêta, en jouant, sur son regard, et promenait sur tout son visage le chatouillement et le tourment de ces chères petites menottes qui semblent chercher à l'aveuglette la face d'une mère: c'était comme si la vie et la chaleur de son enfant lui erraient sur la figure. De temps en temps, envoyant par-dessus la tête de la petite la moitié de son sourire à Jupillon, elle lui criait : – Mais regarde-la donc! Puis, l'enfant s'endormait avec cette bouche ouverte qui rit au sommeil. Germinie se penchait sur son souffle ; elle écoutait son repos. Et peu à peu bercée à cette respiration d'enfant, elle s'oubliait délicieusement à regarder ce pauvre lieu de son bonheur, le jardin agreste, les pommiers aux feuilles garnies de petits escargots jaunes, aux pommes rosées du côté du midi, les rames où s'enroulaient.<sup>76</sup>

Partita in estate per una villeggiatura fuori città in compagnia di Jupillon e la creatura che ha appena partorito, Germinie prova le gioie dell'amore materno che scaldano il cuore; i suoi occhi si illuminano come fosse tornata fanciulla, riuscendo per un momento a dimenticare, nell'edenico giardino di campagna, gli orrori della sua vita.

Sensibilità e candore, dunque, e una sostanziale bontà d'animo. Non bisogna dimenticare che la progressiva decadenza di Germinie è accompagnata da rimorsi di coscienza e dubbi amletici e fasi alterne di esaltazione e depressione, che rendono il personaggio più umano, avvicinandolo così al lettore:

Elle compara à ses gages le chiffre des gages dont se vantaient par vanité les autres bonnes de la maison. Elle trouva que mademoiselle était bienheureuse, qu'elle aurait dû l'augmenter davantage depuis qu'elle était chez elle. Et puis pourquoi, se demanda-t-elle tout à coup, laisse-t-elle la clef à sa cassette? Et elle se mit à penser que cet argent qui était là n'était pas de l'argent pour vivre, mais des économies de mademoiselle pour acheter une robe de velours à une filleule ; de l'argent qui dormait... se dit-elle encore. Elle précipitait ses raisons comme pour s'empêcher de discuter ses excuses. Et puis, c'est pour une fois... Elle me les prêterait, si je lui demandais... Et je les lui rendrai... Elle leva

---

<sup>76</sup> GL, p. 121.

les yeux: la glace lui jeta son visage. Devant cette figure qui était la sienne, elle eut peur; elle recula d'épouvante et de honte comme devant la face de son crime: *c'était la tête d'une voleuse qu'elle avait sur les épaules!*<sup>77</sup>

Attraverso un'ingegnosa meccanica narrativa, i Goncourt si sono assicurati che la serva fosse non solo percepita dal pubblico del romanzo, ma che lei stessa si guardasse agire; che si scoprisse «au miroir de ses propres jugements moraux».<sup>78</sup> Si materializza infatti un passo figuralizzato: Germinie ha necessità di procurarsi venti franchi ( richiestigli da Jupillon), e si risolve infine a rubare, tra la vergogna e le autoaccuse infamanti (in corsivo), il denaro alla sua padrona; ed è questo rovello autoanalitico a conferire *pathos* alla scena (e in generale alla sua storia). Un aspetto essenziale senza il quale il romanzo perderebbe parte del suo fascino.

Si legga anche questo lacerto, in cui Germinie mette lucidamente a fuoco, con una disamina retrospettiva (resa con l'effusione di monologhi narrati), di essere precipitata in un abisso senza scampo, di aver perduto la purezza che aveva contraddistinto la sua remota infanzia campagnola:

Quelquefois, en réfléchissant sur elle-même, elle était effrayée. Des idées, des peurs de village lui revenaient. Et ses superstitions de jeunesse lui disaient tout bas que cet homme lui avait jeté un sort, que peut-être il lui avait fait manger du pain à chanter. Et sans cela, aurait-elle été comme elle était? Aaurait-elle eu, rien qu'à le voir, cette émotion de tout l'être, cette sensation presque animale de l'approche d'un maître? Aaurait-elle senti tout son corps, sa bouche, ses bras, l'amour et la caresse de ses gestes aller involontairement à lui? Lui aurait-elle appartenu ainsi tout entière? Longuement et amèrement, elle se rappelait à elle-même tout ce qui aurait dû la guérir, la sauver, les dédains de cet homme, ses injures, la corruption des plaisirs qu'il avait exigés d'elle, et elle était forcée de s'avouer que rien ne lui avait coûté à sacrifier pour cet homme et qu'elle avait dévoré pour lui jusqu'aux derniers dégoûts. Elle cherchait à imaginer le degré d'abaissement où son amour refuserait de descendre, elle ne le trouvait pas. Il pouvait faire d'elle ce qu'il voulait, l'insulter, la battre, elle resterait à lui sous le talon de ses bottes!<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 155-156. Il corsivo è mio.

<sup>78</sup> Cfr. J.-L. Cabanès-P. Dufief, *Les Frères Goncourt*, cit., p. 316.

<sup>79</sup> GL, pp. 152-153.

Ridottasi a schiava di un soggetto abominevole, a Germinie non resterà che piegarsi infine a un destino che non ha scelto, e a cui per lunghi tratti ha – quand’anche solo con rimorsi e i tentennamenti – cercato di opporsi:

Quand, à ses heures découragées, elle retrouvait par le souvenir les amertumes de son passé, quand elle suivait depuis son enfance l’enchaînement de sa lamentable existence, cette file de douleurs qui avait suivi ses années et grandi avec elles, tout ce qui s’était succédé dans son existence comme une rencontre et un arrangement de misère, sans que jamais elle y eût vu apparaître la main de cette Providence dont on lui avait tant parlé, elle se disait qu’elle était de ces malheureuses vouées en naissant à une éternité de misère, de celles pour lesquelles le bonheur n’est pas fait et qui ne le connaissent qu’en l’enviant aux autres. Elle se repaissait et se nourrissait de cette idée, et à force d’en creuser le désespoir, à force de ressasser en elle-même la continuité de son infortune et la succession de ses chagrins, elle arrivait à voir une persécution de sa malechance dans les plus petits malheurs de sa vie, de son service.<sup>80</sup>

L’autocommiserazione segna la definitiva sconfitta; ma il lettore non può non provare una forma di empatia nell’assistere alla morte spirituale di un personaggio con cui ha avuto modo di familiarizzare; di cui è stato messo a parte dei pensieri, dei sogni e delle seppur flebili speranze di trovare, anche nei momenti più bui, un baluardo cui aggrapparsi per scampare alla crudeltà dell’esistenza, riversatasi su di lei sin dalla più tenera età.

3. «*Germinie Lacerteux* est dès lors l’oeuvre qu’elle est parce qu’elle a su tourner en puissance [...] la partielle impuissance romanesque des auteurs».<sup>81</sup> Sono le parole di Caramaschi, che rileva una predisposizione quasi temperamentale degli autori: un’inclinazione al frammento lirico che mal si concilia con le esigenze totalizzanti del romanzo. Eppure è per paradosso proprio questa «impuissance» la chiave del successo di *Germinie Lacerteux*: perché in questo testo l’«écriture artiste» fu pionieristicamente

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 169.

<sup>81</sup> E. Caramaschi, *Postface*, cit., pp. VII-VIII.

applicata a un soggetto – il popolo basso parigino – reputato costitutivamente indegno, per le tradizionali gerarchie stilistiche, dall’opinione universale.<sup>82</sup> Dotati di un’inedita sensibilità per le arti visive (erano critici d’arte autorevoli nonché pittori), essi si avvalsero di una complessa metodologia per infondere un movimento “poetico” alla frase; una singolare «fuite vers le haut»<sup>83</sup> che innalza il gradiente estetico del testo. Sicché l’opera goncourtiana costituisce un momento fondamentale nella storia delle forme letterarie, che non passò inosservata per questa sua specificità ai contemporanei, tra cui Barbey d’Aurevilly:

D’ailleurs, personne ne l’ignore, les Goncourt, qui sont presque des peintres et qui ont écrit sur la peinture, ont dû vivre beaucoup dans les ateliers. Ils en ont dû prendre les mœurs, du moins dans le langage; et ils ont pensé qu’en faisant entrer les mots de cette langue, spéciale aux ateliers, dans la langue littéraire, ce serait là un accroissement et une richesse de plus pour la langue et pour la littérature.<sup>84</sup>

Non sempre i toni furono celebrativi: il tentativo di trasposizione dei procedimenti delle arti visive nel romanzo fu invece oggetto di polemica. Critici quali Paul Bourget, Albert Cassagne o Gustave Lanson biasimarono questa operazione, ravvisando nella scrittura goncourtiana non solo una sensibilità genericamente impressionista, ma un codice marcato, tendente all’esasperazione dei procedimenti espressivi:<sup>85</sup> reo cioè di

---

<sup>82</sup> Si trova una descrizione precisa dei tratti linguistici e stilistici dell’«écriture artiste» in F. Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, vol. XIII, Paris, Colin, 1971, pp. 65-105; cfr. anche M. Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Droz, 2005 e H. Mitterand, *De l’écriture artiste au style décadent*, in *Histoire de la langue française*, a cura di G. Antoine e R. Martin, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, pp. 467-477.

<sup>83</sup> E. Caramaschi, *Postface*, cit., p. 32.

<sup>84</sup> J. Barbey d’Aurevilly, *Edmond et Jules de Goncourt (1875)*, in *Le Roman contemporaine*, Paris, Lemerre, 1902, p. 283.

<sup>85</sup> Cfr. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1886), Tomo secondo, riedito con cura e prefazione di A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, pp. 311-347; G. Lanson, *Conseils sur l’art d’écrire*, Paris, Hachette, 1890 e *L’Art de la prose* (1908), riedito con cura e prefazione di M. Sandras, Paris, La Table Ronde, 1996; A. Cassagne, *La Théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), riedito con cura e prefazione di D. Oster, Seyssel, Champ Vallon, 1996.

sottoporre «la langue à la torture», adoperando le parole di Ferdinand Brunetière, che vedeva in questa fenomenologia il sintomo di una crisi ideologica ed epocale.<sup>86</sup>

Al di là dei giudizi estetici, è comunque indubbio che il «paysage impressionniste s'affirme dans la prose française avec les frères Goncourt»;<sup>87</sup> più ancora di Théophile Gautier (indicato in genere come il precursore immediato), che «reste encore trop assujetti à un culte idéaliste de la belle forme plastique»,<sup>88</sup> furono i Goncourt i primi a tentare programmaticamente di restituire le proprietà mobili e cangianti della luce, le variazioni cromatiche, il pulviscolo di sensazioni registrate dal nervo ottico;<sup>89</sup> ad attuare insomma una decostruzione della visione tradizionale, di cui la descrizione incipitaria di *Germinie Lacerteux* (condotta dall'appartamento di Mlle de Varandeuil) è programmatico esempio: «Ceci se passait dans une petite chambre dont la fenêtre montrait un étroit morceau de ciel coupé de trois noirs tuyaux de tôle, des lignes de toits, et au loin, entre deux maisons qui se touchaient presque, la branche sans feuilles d'un arbre qu'on ne voyait pas».<sup>90</sup> La frammentazione della visione comporta la frammentazione del periodare, la sintassi nominale: elemento costitutivo dello stile impressionista.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> F. Brunetière, *L'Impressionisme dans le roman*, in *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 97. Sull'impressionismo letterario specificamente goncourtiano si veda F. Brunetière, *Les Artistes littéraires*, in *Essais sur la littérature contemporaine* (1889), Paris, Calmann-Lévy, 1913, pp. 220-221.

<sup>87</sup> E. Caramaschi, *À propos des 'Frères Zenganno'*, in *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano e Paris, Schena e Paris, 1985, p. 7.

<sup>88</sup> B. Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 26-27.

<sup>89</sup> Al riguardo si rimanda alle pagine dedicate da Meyer Schapiro alla nascita della sensibilità impressionista nella letteratura francese (M. Schapiro, *L'impressionismo e la letteratura*, in *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 324-369).

<sup>90</sup> GL, p. 48.

<sup>91</sup> Sulla sensibilità artistica della prosa dei Goncourt – e la loro peculiare costruzione della frase – si rimanda a É. Zola, *Edmond et Jules de Goncourt*, in *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, pp. 223-260. Si veda in particolare questo passaggio, in cui i Goncourt sono paragonati, per il loro modo di scrivere, a dei pittori: «Ils ne sentent pas comme on a senti avant eux. Ils ont des nerfs d'une délicatesse excessive, qui décuplent les moindres impressions. Ce qu'ils ont vu, ils le rendent en peinture, en musique, vibrant, éclatant, plein d'une vie personnelle. Un paysage n'est plus une description; sous les mots, les objets naissent; tout se reconstruit. Il y a, entre les lignes, une continuelle évocation, un mirage qui lève devant le lecteur la réalité des images. Et même la réalité est ici dépassée; la passion des deux écrivains la laisse frissonnante d'une fièvre d'art. [...] Les pages deviennent de véritables créatures, toutes pantelantes de leur outrance à vivre. Aussi la science d'écrire se trouve-t-elle transposée; les romanciers tiennent un pinceau, un ciseau [...]» (ivi, pp. 226-227). Ne deriva che «L'œuvre entière» diviene «une sorte de vaste névrose» (*ibidem*).

È superfluo rimarcare che le corrispondenze *inter artes* sollevano questioni spinosissime, per cui una certa vigilanza sulle procedure metodologiche sarebbe doverosa: il rischio è di sorvolare sulle specificità dei rispettivi *media* per dar risalto alle (talora semplicistiche) analogie; e non mancano trattazioni teoricamente evolute del problema, che interessa solo in parte in questa sede.<sup>92</sup> Interessa invece in massima misura quando l'alterazione dei procedimenti espressivi è deputata a simulare l'atto percettivo di un personaggio. In effetti, la rivoluzione epistemologica dell'impressionismo è consistita nello svuotare l'oggetto di ogni realtà autonoma in favore della sua percezione soggettiva e della sua rappresentazione pittorica, fino a ridurre (nei casi estremi) il referente a pura astrazione. Numerose sezioni descrittive di *Germinie Lacerteux* si impernano infatti sulla centralità del soggetto. Si comprende allora perché la fanciulla soffra di una «maladie d'impressionabilité»:<sup>93</sup> siccome l'«écriture artiste» è un'imperiosa necessità dell'arte goncourtiana (lo stile è l'uomo), a questi personaggi è richiesta una sensibilità, una vulnerabilità, una «nervosité» che possano giustificare una percezione del reale e delle reazioni psicologiche assimilabile a quella (sostanzialmente) degli autori.<sup>94</sup>

Le pagine ambientate nella *banlieue* parigina del capitolo XII sono sintomatiche di questo fenomeno. In una radiosa giornata di primavera, Germinie e Jupillon si incamminano nel quartiere che i cittadini chiamano «l'entrée des champs», nel quale si imbattono in un paesaggio al confine tra campagna e città:

Çà et là, ils s'arrêtaient, sentaient les fleurs, l'odeur d'un maigre lilas poussant dans une étroite cour. Germinie cueillait une feuille en passant et la mordillait. Des vols d'hirondelles, joyeux, circulaires et fous, tournaient et se nouaient sur sa tête. Les oiseaux s'appelaient. Le ciel répondait

---

<sup>92</sup> Cfr. B. Vouilloux, 'Mimésis' et sémiosis, in *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, cit., pp. 61-80 e E. Caramaschi, *Réalisme et impressionisme dans l'Oeuvre des frères Goncourt*, cit., pp. 69-244.

<sup>93</sup> E. Caramaschi, *Postface*, cit., p. 91.

<sup>94</sup> Da qui le obiezioni di Paul Valéry, che intravede nel «réalisme artiste» una contraddizione tra forma e soggetto, tra l'«attention au banal» dell'estetizzante prosa goncourtiana e i «personnages [...] vulgaires» (incapaci di interessarsi «aux couleurs, de jouir des formes des choses [...]» ecc.) a cui tali sottigliezze sono attribuite (P. Valéry, *La Tentation de (saint) Flaubert*, in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 200). Il seguito è interessante: «ces paysans, ces petits bourgeois vivaient donc et s'agitaient dans un monde qu'ils étaient aussi incapables de voir que l'est l'illettré de déchiffrer une écriture.» (ivi, pp. 200-01).

aux cages. Elle entendait tout chanter autour d'elle, et elle regardait d'un œil heureux les femmes en camisole aux fenêtres, les hommes en manches de chemise dans les jardinets, les mères, sur le pas des portes, avec de la marmaille entre les jambes.

La descente finissait, le pavé cessait. À la rue succédait une large route, blanche, crayeuse, poudreuse, faite de débris, de platras, d'émiettements de chaux et de briques, effondrée, sillonnée par les ornières, luisantes au bord, que font le fer de grosses roues et l'écrasement des charrois de pierres de taille.<sup>95</sup>

Il quadro è defocalizzato: manca un punto di fuga verso cui possa convergere l'intera rappresentazione. La prospettiva si adegua alla casuale mobilità dello sguardo di Germinie, e si assiste alla rinuncia a ogni proposito di ordinamento gerarchico degli elementi. L'effusione dell'imperfetto – le cui funzioni furono estese considerevolmente nella stagione naturalista<sup>96</sup> – restituisce un'atmosfera sognante: il tempo interiore della coscienza si oppone al grigiore della vita ordinaria. Si tratta di un procedimento modellato sulla tecnica della pittura, come ipotizzò Brunetière ne *L'Impressionisme dans le roman*; saggio fondativo nel quale il critico analizza in realtà lo stile di Daudet, che incarna a suo avviso paradigmaticamente le modalità impressioniste della scrittura romanzesca (diffusesi in Francia su larga scala):

Il s'agit maintenant de composer et de fixer les tableaux. C'est pour cela que M. Daudet mettra le plus souvent la narration à l'imparfait. [...] c'est un procédé de peintre. L'imparfait ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verb, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du lecteur. [...] Le parfait est narratif, l'imparfait est pictoresque.<sup>97</sup>

Se nei quadri impressionisti i contorni sono sfumati (e il susseguirsi dei colori graduale), allo stesso modo, in letteratura, l'imperfetto produce come un alone, un effetto di evanescenza: difatti i Goncourt prediligono l'imperfetto anche laddove

---

<sup>95</sup> GL, p. 97.

<sup>96</sup> Mi riferisco naturalmente alle pagine di H. Weinrich, *Tempus*, cit., pp. 128-129. Sull'imperfetto dei Goncourt in particolare cfr. E. Bordas, *Les Imparfait des Goncourt, ou les silences du romanesque*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 259, 2000, pp. 197-216.

<sup>97</sup> F. Brunetière, *L'Impressionisme dans le Roman*, cit., pp. 90-91. Nel saggio il tono è polemico: Brunetière biasima questa operazione letteraria; e tuttavia ne illustra la fenomenologia con chiarezza cristallina.

sarebbe lecito aspettarsi l'aoristo singolativo e oggettivo («La descente finissait, le pavé cessait»).

Tuttavia, quando Germinie volge lo sguardo al di là del sentiero, intravedendo all'orizzonte la grandezza sconfinata di Parigi, a subentrare è il narratore, che si riappropria della *mediacy*:

Alors commençait ce qui vient où Paris finit, ce qui pousse où l'herbe ne pousse pas, un de ces paysages d'aridité que les grandes villes créent autour d'elles, cette première zone de banlieue intra muros où la nature est tarie, la terre usée, la campagne semée d'écailles d'huîtres. Ce n'était plus que des terrains à demi clos, montrant des charrettes et des camions les brancards en l'air sur le ciel, des chantiers à scier des pierres, des usines en planches, des maisons d'ouvriers en construction [...].<sup>98</sup>

Il personaggio si riduce a una funzione: nel nuovo regime narrativo (i Goncourt si reputavano scrittori d'«avanguardia»),<sup>99</sup> è ineludibile che il personaggio veda il paesaggio con i propri occhi, perché altrimenti la descrizione parrebbe dettata dall'arbitrio dello scrittore.

Il *focus* ritorna sulle sensazioni di Germinie, che osserva in silenzio i passanti lungo la strada (donne, operai, bambini...): «Bientôt se dressait [...]. Germinie croisait des femmes portant la canne de leur mari [...]. Des ouvriers tiraient leurs enfants dans de petites voitures, des gamins revenaient [...]»;<sup>100</sup> e il periodare assume un ritmo asindetico:

Tous allaient tranquillement, bienheureusement, d'un pas qui voulait s'attarder, avec le dandinement allègre et la paresse heureuse de la promenade. Personne ne se pressait, et sur la ligne toute plate de l'horizon, traversée de temps en temps par la fumée blanche d'un train de chemin de fer, les groupes de promeneurs faisaient des taches noires, presque immobiles, au loin.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> GL, p. 97.

<sup>99</sup> È sufficiente leggere la prefazione. Sul Naturalismo come prima avanguardia letteraria cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 51-93.

<sup>100</sup> GL, p. 97.

<sup>101</sup> Ivi, p. 98.



La rappresentazione del fumo della locomotiva è tipicamente impressionista, come impressionista è la tecnica (assimilabile a quella di Monet) che riduce le ombre proiettate dagli escursionisti allo stato puntiforme («taches noires»). Perché le macchie cromatiche sono senz'altro riconducibili alla visione dell'osservatore: «Ouvrir les yeux d'abord et les habituer à voir la tache, habituer la main [...] à rendre [...] ce premier aspect des choses», scrive Brunetière a proposito dell'«écriture artiste» (formulandone epigrammaticamente il principio fondativo).<sup>102</sup>

Sfumatura dei contorni, rinuncia alla gerarchia degli elementi, frammentazione della visione; e infine un complesso gioco di corrispondenze tra personaggio e paesaggio:

Quand ils revenaient, elle voulait remonter sur le talus. Il n'y avait plus de soleil. Le ciel était gris en bas, rose au milieu, bleuâtre en haut. Les horizons s'assombrissaient; les verdure se fonçaient, s'assourdisaient, les toits de zinc des cabarets prenaient des lumières de lune, des feux commençaient à piquer l'ombre, la foule devenait grisâtre, les blancs de linge devenaient bleus. Tout peu à peu s'effaçait, s'estompait, se perdait dans un reste mourant de jour sans couleur, et de l'ombre qui s'épaississait commençait à monter, avec le tapage des crécelles, le bruit d'un peuple qui s'anime à la nuit, et du vin qui commence à chanter. Sur le talus, le haut des grandes herbes se balançait sous la brise qui les inclinait. Germinie se décidait à partir. Elle revenait, toute remplie de la nuit tombante, s'abandonnant à l'incertaine vision des choses entrevues, passant les maisons sans lumière, revoyant tout sur son chemin comme pâli [...].<sup>103</sup>

Brunetière ci fa ancora da guida: «il s'établit comme un perpétuel courant d'impressions entre le monde extérieur qui agit, l'homme physique qui est agi et l'homme moral qui réagit». [...] Du dehors vers le dedans elle [la psychologie] va s'insinuer jusqu'au plus intime des personnages».<sup>104</sup> Un rapporto biunivoco: il giorno

---

<sup>102</sup> F. Brunetière, *L'Impressionisme dans le roman*, cit., p. 89. Come è noto, «taches» è un lemma ricorrente negli scritti zoliani sull'arte di Manet.

<sup>103</sup> GL, p. 100.

<sup>104</sup> F. Brunetière, *L'Impressionisme dans le roman*, cit., p. 89. Si considerino al riguardo le pagine di Zola, che rileva acutamente il rapporto simbiotico tra personaggio e ambiente nell'opera goncourtiana: «MM. de Goncourt montrent le jardin, en jouissent [...]. Et ce n'est pas, pour eux, le plaisir qui devaient éprouver les anciens poètes descriptifs [...]. Les romanciers obéissent simplement à cette fatalité qui ne leur permet pas de abstraire un personnage des objets qui l'environnent; ils le voient dans son milieu, dans l'air où il trempe [...], tout ce qui le circonstancie et lui sert de cadre. L'art nouveau est là: on n'étudie plus les hommes [...] dégagées

cupo, morente e senza colore annuncia sottilmente la caduta di Germinie. Turbato da questo sinistro spettacolo, il personaggio decide infatti di ritornare sui suoi passi, abbandonandosi come in un sogno, avvolto dalla notte incombente, all'incerta visione delle cose appena visibili.<sup>105</sup>

4. Alla luce delle precedenti considerazioni, pare chiaro che la concezione dell'«écriture artiste» formulata da Edmond de Goncourt nella prefazione a *Les Frères Zemganno* è troppo ristretta: anziché essere confinata a «ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon», essa può applicarsi ai soggetti bassi, conferendogli rilievo sia con la mimesi 'seria' dei discorsi ad alta voce (non solo della protagonista, ma di molti esponenti del Quarto Stato),<sup>106</sup> sia con la rappresentazione del loro universo interiore, che attiva la cooperazione immaginativa del lettore. Ma quest'ultimo punto è problematico, perché il privilegio della *soggettività* è riservato elettivamente a Germinie: una declassata singolarmente sensibile (in virtù del suo stato mentale alterato), che è dotata di una rudimentale cultura che la distingue dalla sua classe; istruzione acquisita per merito della padrona, alla quale è legata da un affetto geloso ed esclusivo:

Germinie n'était pas la bête de service qui n'a rien que son ouvrage dans la tête. Elle n'était pas la domestique «qui reste de là» avec la figure alarmée et le dandinement balourd de l'inintelligence devant des paroles de maîtres qui lui passent devant le nez. Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris. Mlle de Varandeuil, inoccupée, curieuse à la façon d'une vieille fille des histoires du quartier, lui avait longtemps fait raconter ce qu'elle glanait de nouvelles, ce qu'elle savait des locataires, toute la chronique de la maison et de la rue ; et cette habitude de conter, de causer comme une sorte de demoiselle de compagnie avec sa maîtresse, de peindre les gens,

---

de la nature ambiante; on croit au contraire que les hommes n'existent pas seuls, qu'ils tiennent aux paysages, que les paysages dans lesquels ils marchent les complètent et les expliquent (É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, cit., pp. 227-228).

<sup>105</sup> Si registra un caso analogo nel notissimo passaggio ambientato nel bosco di Vincennes: «La chaleur, ce jour-là, était étouffante; il faisait un soleil sourd et roulant dans les nuages, une lumière orangeuse, voilée et diffuse, qui aveuglait presque le regard. L'air avait une lourdeur morte; rien ne remuait; les verdure avec leurs petites ombres sèches ne bougeaient pas, le bois était las et comme accablé sous le ciel pesant» (GL, p. 120).

<sup>106</sup> Cfr. H. Mitterand, *Germinie Lacerteux: les voix du peuple*, cit., pp. 225-226.

d'esquisser les silhouettes, avait développé à la longue en elle une facilité d'expressions vives, de traits heureux et échappés, un piquant et parfois un mordant d'observation singuliers dans une bouche de servante. Elle était arrivée à surprendre souvent Mlle de Varandeuil par sa vivacité de compréhension, sa promptitude à saisir des choses à demi dites, son bonheur et sa facilité à trouver des mots de belle parleuse.<sup>107</sup>

È una digressione del capitolo XLIX (un punto molto avanzato del romanzo), con la quale il narratore dà ragione dell'origine della passione della domestica per Gautruche, un operaio educato dalla strada, ma a suo modo un artista: membro di ogni comitiva allegra della periferia parigina, egli ha una parlantina inesauribile, è un genio comico della folla, un commediante e un cantante amatoriale. Si tratta di un'anima affine: tutt'altro che assimilabile a una «bête de service» ordinaria, Germinie sa esprimersi (quando occorre) con proprietà di linguaggio, si diletta a leggere – quand'anche superficialmente – i romanzi d'appendice, con cui ha alimentato la sua immaginazione, e ama la musica e il teatro, che occasionalmente frequenta.<sup>108</sup>

Una borghese *in potentia*, apparentemente non dissimile – in quanto a caratterizzazione (sono riproposti i medesimi tratti: mobilità sociale, logica della devianza, orfana...) – dalla tipologia di personaggio su cui abbiamo ristretto l'analisi nei precedenti capitoli. A dispetto dei proclami della prefazione, *Germinie lacerteux* non è il romanzo dell'apertura al «monde sous un monde»: <sup>109</sup> se infatti la campagna è un orizzonte lontano, «aperçu depuis les faubourgs, depuis les barrières et les fortifications», <sup>110</sup> il popolo parigino *stricto sensu* – operai, muratori ecc. – è finanche

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 178.

<sup>108</sup> «Elle s'exprimait sans cuir [...]. Elle avait aussi ce fond de lectures brouillées qu'ont les femmes de sa classe quand elles lisent. Chez les deux ou trois femmes entretenues qu'elle avait servies, elle avait passé ses nuits à dévorer des romans; depuis elle avait continué à lire les feuilletons coupés au bas des journaux par toutes ses connaissances; et elle en avait retenu comme une vague idée de beaucoup de choses, et de quelques rois de France. Il lui en était resté ce qu'il faut pour avoir envie d'en parler avec d'autres. Par une femme de la maison qui faisait dans la rue le ménage d'un auteur, et qui avait des billets, elle avait été souvent au spectacle; elle en revenait en se rappelant toute la pièce, et les noms des acteurs qu'elle avait vus sur le programme. Elle aimait à acheter des chansons, des romances à un sou, et à les lire» (ivi, pp. 125-126).

<sup>109</sup> Ivi, p. 37.

<sup>110</sup> B. Laville, *La Spatialité romanesque dans 'Germinie Lacerteux'*, in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, cit., p. 197.

assente, ad eccezione di un breve intermezzo del capitolo XII (durante la camminata), in cui agli occhi di Germinie esso appare come disseminato nella *banlieue* parigina:

Un peu d'herbe était là frisée, jaunie et veloutée par le soleil qu'on apercevait se couchant tout en feu dans les entre-deux des maisons. Et Germinie aimait à y retrouver les cardeuses de matelas au travail, les chevaux d'équarrissage pâturant la terre pelée, les pantalons garance des soldats jouant aux boules, les enfants enlevant un cerf-volant noir dans le ciel clair. Au bout de cela, l'on tournait, pour aller traverser le pont du chemin de fer, par ce mauvais campement de chiffonniers, le quartier des limousins du bas de Clignancourt. Ils passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées, et suant les horreurs qu'elles cachent; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie: elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit.<sup>111</sup>

Un'umanità degradata, immagine inquietante dell'alterità. In *Germinie Lacerteux*, ha notato Guy Larroux nella sua disamina sulla topografia del romanzo, il popolo è descritto solo nei suoi luoghi di piacere e perdizione (scelta finalizzata a intercettare la sensibilità del lettore con il ricorso al pittoresco); la Parigi del lavoro invece è suggerita per mezzo di pallide figure «representantes les petits métiers dans des situations échappant au temps et au lieu professionnel» (le domestiche sono confinate nel retrobottega della latteria, «le garçon boucher est évoqué par sa maîtresse» ecc.).<sup>112</sup> Insomma, ad essere dipinta, tramite la presenza di Germinie nelle botteghe, è per lo più la classe dei piccoli commercianti; scelta finalizzata oltretutto a dar rilievo, con effetto drammatico, al motivo della persecuzione della protagonista. In effetti Germinie è oggetto di vendetta del quartiere: il popolo è insomma caratterizzato *in absentia*, ma

---

<sup>111</sup> GL, p. 108. Alcuni operai sono osservati da Germinie in un altro passo – dal tono senz'altro più gaio – del capitolo XII: «Mais aux fortifications, son plaisir revenait. Elle courait s'asseoir avec Jupillon sur le talus. À côté d'elle, étaient des familles en tas, des ouvriers couchés à plat sur le ventre, de petits rentiers regardant les horizons avec une lunette d'approche, des philosophes de misère, arcbutés des deux mains sur leurs genoux, l'habit gras de vieillesse, le chapeau noir aussi roux que leur barbe rousse. L'air était plein de bruits d'orgue. Au-dessous d'elle, dans le fossé, des sociétés jouaient aux quatre coins. Devant les yeux, elle avait une foule bariolée, des blouses blanches, des tabliers bleus d'enfants qui couraient, un jeu de bague qui tournait, des cafés, des débits de vin, des fritureries, des jeux de macarons, des tirs à demi cachés dans un bouquet de verdure d'où s'élevaient des mâts aux flammes tricolores; puis au-delà, dans une vapeur, dans une brume bleuâtre, une ligne de têtes d'arbres dessinait une route» (*ibidem*).

<sup>112</sup> B. Laville, *La spatialité romanesque dans 'Germinie Lacerteux'*, cit., p. 191.

è uno dei motori propulsori del *plot*, giacché esso ha un effetto tangibile, seppur indirettamente (come minaccia sullo sfondo, e perenne agente del male), sulla psicologia della protagonista e sulle sue scelte. Sicché *Germinie Lacerteux* rimane pienamente opera-soglia, romanzo di frontiera: altri strumenti e altre sensibilità erano richiesti per fare del Quarto Stato materia estensiva – e soggetto ‘serio’ – di un romanzo. Zola raccoglierà il testimone; ma una nuova stagione era iniziata: nessuno scrittore naturalista avrebbe potuto ignorare le nuove prospettive che l’opera goncourtiana – con la sua peculiarissima sintesi di raffinatezze e brutalità, di «vice facile» e «délicatesses» d’artista<sup>113</sup> – aveva dischiuso alla letteratura occidentale.

### 3. Zola e il Quarto Stato

Negli appunti preparatori ai *Rougon-Macquart*, ispirandosi all’architettura mirifica e alla «distribution [...] sociologisante»<sup>114</sup> de *La Comédie humaine* (che l’autore aveva letto, ammirato, nel 1866-1867),<sup>115</sup> oltre che presumibilmente al prologo a *La Fille au yeux d’or* – dal quale aveva potuto desumere la visione di una società divisa in «mondes», dove i membri di ciascun livello si adoperano affinché i figli ascendano al piano superiore del metaforico edificio delle classi sociali (sospinti dalla ossessione comune per «l’or et le plaisir») –,<sup>116</sup> Zola elabora una teoria dei ceti. Distingue tra

---

<sup>113</sup> É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, cit., pp. 244-245.

<sup>114</sup> H. Mitterand, *Notice*, in *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, 1989, p. 480.

<sup>115</sup> Cfr. *ivi*, pp. 474-475. Del resto è noto che il proposito zoliano di dipingere la storia di una famiglia sullo sfondo della società del Secondo Impero fu concepito sul modello balzachiano, che aveva rappresentato esaustivamente la Francia di Luigi Filippo. Ma se Balzac, morto da appena vent’anni, è senz’altro il maestro incontrastato, l’allievo non intende apparire come un semplice epigono, e si prefigge di rivoluzionarne dall’interno il sistema narrativo. Al riguardo si veda l’appunto manoscritto *Différences entre Balzac et moi* (cfr. É. Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, a cura di C. Becker, vol. 1, Paris, Champion, 2003 (d’ora in poi, quest’edizione sarà citata con la sigla DP). In esso lo scrittore precisa che il suo studio è circoscritto a «una comune discendenza di una comune antenata; insiste sui determinismi ereditari, rifiuta, in linea generale, il meccanismo del ritorno dei personaggi da un romanzo e l’altro» ed «esclude gli interventi ideologici dell’autore» (P. Pellini, *Introduzione*, in É. Zola, *Romanzi*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2010, p. XX). Sull’influenza di Balzac nell’ideazione del progetto dei *Rougon-Macquart* cfr. A. Pagès, *Écrire après Balzac. L’arbre des Rougon-Macquart*, in *Relire ‘La Fortune des Rougon’*, a cura di P. Glaudes e A. Pagès, Paris, Garnier, 2015, pp. 73-88.

<sup>116</sup> Furono altrettanto decisivi – per l’interiorizzazione delle leggi dell’eredità – la lettura della *Physiologie des passions* di Letourneau, e soprattutto del *Traité philosophique et physiologique de l’hérédité naturelle* di

popolo («ouvrier» e «militaire»), commercianti («Spéculateur sur les démolitions» et «haut commerce»), borghesia, «Grand monde» («fonctionnaires officiels avec personnages du grand monde, *politique*»), e poi individua «un monde à part», di cui elenca i componenti: «putain», «meurtrier», «prêtre, «artiste».<sup>117</sup> Una categorizzazione senz'altro discutibile da un punto di vista sociologico, e tuttavia «illuminante», nota Mazzoni, «per i criteri della narrativa» ottocentesca: «La puttana, l'assassino, il prete e l'artista sono infatti uniti da un'analogia di posizione: non sono “persone come noi”; il loro destino sfugge, per un verso o per un altro, alla *middle station of life*, la loro esperienza è più avventurosa o più riflessiva»: dimensione «che la società riserva, di solito, ai *laboratores*».<sup>118</sup> Si tratta di personaggi che «eccedono la quotidianità».<sup>119</sup> Non per nulla, il territorio romanzesco tra Ottocento e Novecento, continua Mazzoni, ospita frequentemente «le età della vita che precedono il disciplinamento adulto: *l'infanzia*, *l'adolescenza*, *la gioventù*» (caratteri prediletti del *Bildungsroman*), oltre che innumerevoli *eroi intellettuali*, personaggi «che stanno ai margini della *vita activa* e che pensano».<sup>120</sup> È una tripartizione dal notevole valore euristico, che potrebbe essere utilmente integrata, alla luce di quanto detto, con l'individuazione di un'ulteriore categoria, che si configura come una variante della seconda tipologia: è il personaggio de *l'enfant trouvé*, la cui solitudine, dalle narrazioni picaresche in poi, è non di rado, per l'immaginazione letteraria, garanzia di libertà avventurosa, prima che *handicap* sociale.<sup>121</sup>

Cose note. Tuttavia, è sorprendente rilevare che, non solo negli studi sul «monde à part», ma anche nei romanzi sul popolo Zola affidi ad eroi (in parte) irregolari le redini della narrazione: i protagonisti *L'Assommoir*, *Germinal* e *La Terre* sono estranei che penetrano in un mondo sconosciuto, per scoprirne le logiche e disvelarne i misteri;

---

Lucas, di cui Zola stese un riassunto esaustivo, e che gli servì da dizionario o «répertoire des personnages et des situations romanesques, plus encore que d'instrument de formation scientifique» (ivi, p. 479).

<sup>117</sup> DP, p. 50. Sulla genesi del progetto dei «mondes» nell'immaginario zoliano cfr. H. Mitterand, *L'Origine des «mondes»*, in *Zola, Tel qu'en lui-même*, Paris, Puf, 2009, pp. 27-41.

<sup>118</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 343.

<sup>119</sup> *Ibidem*

<sup>120</sup> Ivi, pp. 343-344

<sup>121</sup> Cfr. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

personaggi alla ricerca di un'integrazione impossibile con una comunità che li respinge. È il sintomo di una difficoltà costitutiva, anche per lo scrittore naturalista, nell'attribuire a un soggetto del proletariato (urbano e rurale) il privilegio estensivo della *mediacy*, la singolarità di un destino e la storia interiore di una coscienza: nel rendere gli umili 'eroi' autentici *motori di trame*.<sup>122</sup> E nondimeno, è innegabile che Zola sia più audace rispetto ai predecessori. Perché a diversi caratteri popolari egli conferisce, anche per lunghi tratti, una profondità introspettiva autenticamente rivoluzionaria, su cui gioverà riflettere a lungo attraverso un percorso scandito in quattro tappe emblematiche, iniziando da *La Fortune des Rougon*: romanzo grossomodo tradizionale nella forma (e permeato da una sensibilità romantica), ma ricco di spunti per lo studio dell'interiorità del Quarto Stato, sebbene anche in questo caso attribuita a personaggi marginali e al confine tra le classi.

### 3.1 'La Fortune des Rougon'

1. Scritto nel 1868-1869, per poi essere pubblicato nel 1871 nell'edizione stampata da Lacroix, *La Fortune des Rougon* è il primo romanzo della serie dei *Rougon-Macquart*. Il testo presenta una «struttura di genere molto complessa»: «romanzo familiare e genealogico, storia d'amore e di morte», oltre che «satira politica»,<sup>123</sup> l'opera si presenta come una *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, come recita l'ambizioso sottotitolo. Nella concezione del giovane Zola, i *Rougon-Macquart* – sin dal prologo – non dovevano cioè limitarsi all'analisi fisiologica di singoli personaggi («storia naturale»), ma ambivano ad essere, sul modello della *Comédie humaine*, studi scientifici calati in un preciso contesto sociale («storia sociale»), seppur circoscritti all'esame dei determinismi ereditari di una singola famiglia. Ciò per mezzo dell'analisi ravvicinata della doppia discendenza di una comune antenata affetta da nevrosi e scompensi psichici eterogenei (Adélaïde

---

<sup>122</sup> Il riferimento è naturalmente a P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995,

<sup>123</sup> P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del Naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 196.

Fouque). Un'«histoire biologique et socio-politique»,<sup>124</sup> dunque, che ne *La Fortune des Rougon* assume uno statuto prodigiosamente ambiguo: al confine tra romanzo storico e del tempo presente.<sup>125</sup>

Il romanzo, ambientato nel 1851 (in soli otto giorni), al momento del colpo di stato di Luigi Napoleone Bonaparte, narra dell'azione insurrezionale della fazione repubblicana nel département del Var; esso si apre con una descrizione condotta da un narratore onnisciente, che presenta l'immaginaria città di Plassans (trasposizione finzionale della città in cui visse l'autore, Aix-en-Provence).<sup>126</sup> Essa si caratterizza per la calma assoluta di una città di provincia «endormie dans son isolement, dans son agencement inamovible, dans sa claustration». <sup>127</sup> Simbolo di questo orizzonte cupo è il cimitero di Saint-Mittre: il luogo del passato e della morte, un «terrain vague dont seules quelques tombes rappellent l'ancien usage». <sup>128</sup> Dei peri mostruosi sono cresciuti tra le tombe, attestando la fecondità e la vitalità della stessa morte; la carne dei defunti alimenta il terreno sul quale cresce questa vegetazione esuberante: «Ce sol gras, dans lequel les fossoyeurs ne pouvaient plus donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain, eut une fertilité formidable». <sup>129</sup> L'esistenza biologica e sociale si presenta come il luogo della costante alternanza tra la vita e la morte; come ha notato Mitterand, la storia di questo cimitero è ricca di valenze simboliche: «A l'extérieur de la cité, mais en bordure de la route; lieu tout à la fois éloigné de la ville des vivants, mais accessible à leur pèlerinage. Des murs le protègent des regards sacrilèges, et en même temps protègent les yeux des vivants du spectacle insoutenable de la mort

---

<sup>124</sup> M. Agulhon, *Préface*, in *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, 1981, p. 9.

<sup>125</sup> Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., pp. 191-203. Il romanzo è ambientato nel 1851.

<sup>126</sup> Cfr. M. Agulhon, *Préface*, cit., pp. 10-15. Sulle fonti storiche utilizzate da Zola cfr. R. Ricatte, *Introduction*, in É. Zola, *La Fortune des Rougon*, a cura di R. Ricatte, Paris, Garnier, 1969; E. Reverzy, *La Scène de bataille. L'écriture de la guerre dans 'La Fortune des Rougon'*, in *Relire 'La Fortune des Rougon'*, cit., pp. 219-257; D. Charles, *'La Fortune des Rougon' et l'insurrection de la Commune de Paris*, in *ivi*, pp. 285-298; N. White, *Entre République et empire. 'La Fortune des Rougon' et la relecture de l'histoire*, in *ivi*, pp. 299-310.

<sup>127</sup> B. Laville, *Le Romanesque dans 'La fortune des Rougon'*, in *ivi*, p. 190.

<sup>128</sup> H. Mitterand, *Une Archéologie mentale: 'Le Roman expérimental' et 'La fortune des Rougon'*, in *Le Discours du roman*, cit., p. 173.

<sup>129</sup> É. Zola, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a cura di A. Lanoux e H. Mitterand, vol. 1, Paris, Gallimard, 1960, p. 895, p. 5. D'ora in poi citato con la sigla FR.



[...].<sup>130</sup> Frequentato a lungo solo dai ragazzi delle periferie, che «escaladaient la muraille, par bandes, le soir, au crépuscule, pour aller voler les poires»,<sup>131</sup> l'aire Saint-Mittre fu impunemente profanata: il terreno perquisito, le tombe saccheggiate, e i morti deportati altrove dalla rapace «société marchande», incurante di ogni forma di rispetto per le tradizioni, perché interessata unicamente al profitto.<sup>132</sup>

Questo terreno maledetto è diventato «le lieu de récréation» degli esseri marginali e dei derelitti, che lo hanno eletto a loro domicilio: bambini, operai, *bohémiens* in transito... Significativamente, il cimitero è il luogo di ritrovo di Silvère Mouret e Marie Chantegreuil (detta Miette), due giovani innamorati, al cui incontro notturno del dicembre del 1851 il lettore è invitato ad assistere: il protagonista, munito di una carabina lunga e pesante, fa il suo ingresso in scena. Il luogo spettrale (vibrante «de tiédeur, de solitude et d'amour»),<sup>133</sup> in cui ogni cosa richiama la morte, appare allo sguardo di Silvère come un «damier blanc et noir de lumière et d'ombre», un'«allée verte» ma «pareille à une tranchée d'ombre».<sup>134</sup>

Il giovane si siede su una pietra tombale, preparandosi ad una lunga attesa; la luce lunare illumina la sua figura nell'oscurità:

C'était un garçon à l'air vigoureux, dont la bouche fine et la peau encore délicate annonçaient la jeunesse. Il devait avoir dix-sept ans. Il était beau d'une beauté caractéristique. Sa face, maigre et allongée, semblait creusée par le coup de pouce d'un sculpteur puissant; le front montueux, les arcades sourcilières proéminentes, le nez en bec d'aigle, le menton fait d'un large méplat, les joues accusant les pommettes et coupées de plans fuyants, donnaient à la tête un relief d'une vigueur singulière. Avec l'âge, cette tête devait prendre un caractère osseux trop prononcé, une maigreur de chevalier errant. Mais, à cette heure de puberté, à peine couverte aux joues et au menton de poils

---

<sup>130</sup> H. Mitterand, *Une Archéologie mentale*, cit., p. 174.

<sup>131</sup> FR, p. 6.

<sup>132</sup> Tuttavia, questo atto non è privo di conseguenze, giacché i morti riescono ad ottenere la loro metaforica vendetta: «Le pis était que ce tombeau devait traverser Plassans dans toute sa longueur, et que le mauvais pavé des rues lui faisait semer, à chaque cahot, des fragments d'os et des poignées de terre grasse. Pas la moindre cérémonie religieuse; un charroi lent et brutal. Jamais ville ne fut plus écorchée» (*ibidem*). In altre parole, la morte ha vinto «la dernière manche, en marquant de son sceau une ville cupide, oublieuse et impie» (H. Mitterand, *Une archéologie mentale*, cit., p. 175).

<sup>133</sup> FR, p. 9.

<sup>134</sup> *Ibidem*

follets, elle était corrigée dans sa rudesse par certaines molleses charmantes, par certains coins de la physionomie restés vagues et enfantins.<sup>135</sup>

Viene tracciato un ritratto del personaggio. La rozzezza contadina è compensata da un'espressione tenera tipica della fanciullezza; il quindicenne Silvère unisce in sé le caratteristiche di diverse classi sociali, presentandosi come la sintesi ideale tra un operaio e un borghese:<sup>136</sup> le braccia nerborute e le mani da operaio convivono con tratti muliebri; analogamente, il suo temperamento è capace «d'abandons comme une femme et de courage comme un héros».<sup>137</sup>

L'improvviso suono dell'orologio ridesta dalle fantasticherie il ragazzo, che ode una voce nell'oscurità. Sopraggiunge la sua compagna di giochi; Marie, soprannominata Miette, fa il suo ingresso in scena arrampicandosi sul tronco di un gelso con movenze feline, intuendo all'istante che questo incontro sarà diverso: osserva inquieta l'espressione seriosa dell'amico e la carabina posata sull'erba. Un presagio di sventura: difatti Silvère le annuncia poco dopo di volersi unire – all'alba dell'indomani – agli insorti della Palud e di Saint-Martin-de-Vaulx (le cui file si erano ingrossate con gli operai di Plassans). Decisione cui la fanciulla era in realtà preparata, ma che nondimeno la getta nello sconforto; cosicché prende forma una nuova descrizione:

Miette était couverte d'une grande mante brune à capuchon, qui lui tombait jusqu'aux pieds et l'enveloppait tout entière. On ne voyait que sa tête et ses mains. [...] En arrivant, Miette avait rejeté le capuchon en arrière. Vivant en plein air, de sang brûlant, elle ne portait jamais de bonnet. Sa tête nue se détachait vigoureusement sur la muraille blanchie par la lune. C'était une enfant, mais une

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 11.

<sup>136</sup> «Il était de taille moyenne, légèrement trapu. Au bout de ses bras trop développés, des mains d'ouvrier, que le travail avait déjà durcies, s'emmanchaient solidement; ses pieds, chaussés de gros souliers lacés, paraissaient forts, carrés du bout. Par les attaches et les extrémités, par l'attitude alourdie des membres, il était peuple; mais il y avait en lui, dans le redressement du cou et dans les lueurs pesantes des yeux, comme une révolte sourde contre l'abrutissement du métier manuel qui commençait à le courber vers la terre. Ce devait être une nature intelligente noyée au fond de la pesanteur de sa race et de sa classe, un de ces esprits tendres et exquis logés en pleine chair, et qui souffrent de ne pouvoir sortir rayonnants de leur épaisse enveloppe» (ivi, p. 12).

<sup>137</sup> *Ibidem*

enfant qui devenait femme. Elle se trouvait à cette heure indécise et adorable où la grande fille naît dans la gamine.<sup>138</sup>

Miette è appieno una rappresentante del popolo provenzale del 1851; una preadolescente orfana di madre dal fascino selvaggio e dalla bellezza puerile (ha appena undici anni), in cui tuttavia già si intravede – nell’esitazione delle forme – la donna in procinto di sbocciare.

Il *focus* ritorna sulle azioni dei personaggi. Sconsolati e infreddoliti, i giovani si incamminano verso il mulino. Dapprima si lasciano alle spalle la pietra tombale, per poi nascondersi nell’ombra di una catasta d’assi, dove si uniscono, avvolti da una pelliccia, in un tenero e caldo abbraccio: «Quand ils furent ainsi confondus en un seul être, quand ils se trouvèrent enfouis dans les plis de la pelisse au point de perdre toute forme humaine, ils se mirent à marcher à petits pas, se dirigeant vers la route, traversant sans crainte les espaces nus du chantier, blancs de lune».<sup>139</sup> È tematizzata l’unione inscindibile dei personaggi. Questo rapporto simbiotico ha importanti conseguenze narrative, giacché non di rado la voce narrante riproduce la sfera psichica dei personaggi, i quali sono contraddistinti da una medesima sensibilità: «Ils retrouvaient, avec une muette joie, le charme tiède de leur étreinte. Leurs cœurs étaient tristes, la félicité qu’ils goûtaient à se serrer l’un contre l’autre avait l’émotion douloureuse d’un adieu, et il leur semblait qu’ils n’épuiseraient jamais la douceur et l’amertume de ce silence [...]».<sup>140</sup> Si tratta di una psiconarrazione per così dire ‘plurale’: Silvère e Miette condividono le medesime sensazioni; davanti allo spettacolo della natura, i loro cuori battono all’unisono. Ad essere avvolti dalla pelliccia – in cui trovano rifugio dalle ostilità del mondo – non sono due soggetti, ma un unico corpo: «Cette pelisse, ce vêtement commun, était comme le nid naturel de leur amour».<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 17.

<sup>139</sup> Ivi, p. 23.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>141</sup> Ivi, p. 53.

Ma tale unione non annulla le differenze temperamentali. Contrariamente a Silvère, la contadina Miette è sovente preda degli umori saturnini: «Il y a des jours où je suis bien triste. [...] Il a eu raison [l'oncle de Miette] de faire de moi une paysanne; [...] car vois-tu, Silvère, il y a des moments où je me crois maudite...».<sup>142</sup> Inoltre la sua adesione alla causa repubblicana ha origine dal desiderio di vendicare le umiliazioni subite dal padre (un desiderio di rivalse sociale), un bracconiere condannato all'ergastolo per aver sparato a un gendarme; episodio infausto in seguito al quale viene affidata alle cure dello zio (un mezzadro di Rébufat), e dunque relegata al destino di emarginata: «Mais que veux-tu? j'ai des craintes, je me sens des révoltes, parfois. Il me semble qu'on m'a fait tort, et alors j'ai des envies d'être méchante. [...] Chaque fois qu'on me jette le nom de mon père au visage, j'éprouve une brûlure par tout le corps».<sup>143</sup> Infine, se Silvère ha uno slancio politico puro, in Miette alberga un desiderio di vendetta, che il giovane in quest'occasione appunto le rimprovera («Tu as tort, Miette; ta colère est mauvaise. Il ne faut pas se révolter contre la justice»),<sup>144</sup> ricevendo dalla fanciulla una risposta piccata, perché ingelosita dal fatto che le attenzioni dell'amato siano rivolte esclusivamente alle astrazioni politiche.

Dopo il confronto verbale, i due si dirigono verso il fondovalle. Percorrono viali alberati e praterie, e giungono su un ponte:

Ils regardaient, à travers les plis de la pelisse, les champs qui s'étendaient aux deux bords de la route [...]. Il leur semblait qu'ils avaient emporté leur maison avec eux, jouissant de la campagne comme on en jouit par une fenêtre, aimant ces solitudes calmes, ces nappes de lumière dormante, ces bouts de nature, vagues sous le linceul de l'hiver et de la nuit, cette vallée entière qui, en les charmant, n'était cependant pas assez forte pour se mettre entre leurs deux cœurs serrés l'un contre l'autre.<sup>145</sup>

È la prima delle descrizioni paesaggistiche di queste pagine, immancabilmente filtrate dai due personaggi, che vivono la medesima esperienza sensoriale ed emotiva.

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 20.

<sup>143</sup> *Ibidem*

<sup>144</sup> Ivi, p. 21.

<sup>145</sup> Ivi, p. 23.

Miette e Silvère dimenticano le loro preoccupazioni, per focalizzarsi sul sentimento amoroso che li accomuna: «Silvère oubliait ses enthousiasmes républicains; Miette ne songeait plus que son amoureux devait la quitter dans une heure, pour longtemps, pour toujours peut-être.<sup>146</sup>

Proseguono nel cammino, sinché non arrivano nelle praterie di Sainte-Claire, che si estendono fino alle acque della Viorne. Alla vista del fiume, sulle cui sponde essi avevano giocato durante l'infanzia, affiorano alla memoria i dolci ricordi del loro amore («Ils se souvenaient des moindres plis de la rive; des pierres sur lesquelles il fallait sauter pour enjamber la Viorne [...]; de certains trous d'herbe dans lesquels ils avaient rêvé leurs rêves de tendresse»)<sup>147</sup> e le carezzevoli parole che erano soliti scambiarsi nelle calde notti d'estate ai primi e innocenti baci sulle guance: «C'était là qu'ils avaient osé se baiser sur les joues. Ce souvenir, que l'enfant venait d'évoquer, leur causa à tous deux une sensation délicieuse [...]».<sup>148</sup> L'intermezzo lirico è di breve durata. Ascoltando dei rumori confusi provenienti da dietro le alture tra le quali si perde la strada di Nizza, Silvère capisce di trovarsi finalmente davanti all'esercito degli insorti, che marciano verso sud-est intonando le note della Marsigliese. L'emozione è travolgente: «La Marseillaise emplit le ciel, comme soufflée par des bouches géantes dans de monstrueuses trompettes qui la jetaient, vibrante, avec des sécheresses de cuivre, à tous les coins de la vallée [...]»;<sup>149</sup> evento invece accolto tristemente da Miette, di cui viene mostrato lo sconforto per vedersi privata delle attenzioni dell'amato: «Il lui sembla que la bande entière venait se mettre entre elle et lui. Ils étaient si heureux, quelques minutes auparavant, si étroitement unis, si seuls, si perdus dans le grand silence et les clartés discrètes de la lune».<sup>150</sup> Silvère, pallido per l'emozione, osserva i battaglioni sfilare uno dietro l'altro, indicandoli di volta in volta all'intimorita Miette. L'entusiasmo del giovane è contagioso; e dinanzi allo spettacolo prodigioso di quella folla ebbra di coraggio e fede, Marie non rimane indifferente.

---

<sup>146</sup> *Ibidem*

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>149</sup> *Ibidem*

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 59.

L'ideale repubblicano inizia ad infiammare il suo cuore: «Ce rugissement de la révolte, cet appel à la lutte et à la mort, [...] ses désirs brûlants de liberté [...]». <sup>151</sup> E la passione si manifesta come istinto bellico: «Elle devenait un garçon. Volontiers elle eût pris une arme et suivi les insurgés». <sup>152</sup>

Attraversata la Viorne, i giovani s'imbattono negli operai di Plassans, con i quali intrattengono una conversazione. Gli insorti riconoscono la fanciulla («Eh! c'est la Chantegreil, dit un homme du faubourg, la nièce de Rébufat»); in particolare, si distingue una voce animosa tra la folla, che richiama alla memoria collettiva i crimini commessi dal padre di Miette, definito, oltre che assassino, un «voleur». <sup>153</sup> Ma all'accusa di furto Miette si oppone con sdegno: (– «Vous mentez [...]»; si mon père a tué, il n'a pas volé»). <sup>154</sup> Nell'udire queste parole, si fa avanti un altro soldato, che aveva conosciuto personalmente il contrabbandiere, giacché era stato suo onesto compagno repubblicano. Egli conferma la versione della fanciulla, e aggiunge che l'omicidio commesso dal bracconiere, più che atto gratuito compiuto da un violento, fosse da interpretarsi come legittima difesa contro una forma di prevaricazione di un gendarme indegno (figura del potere abusivo da estirpare): «Moi, j'ai toujours cru à la vérité de ses déclarations devant les juges. Le gendarme [...] devait déjà le tenir lui-même au bout de sa carabine. On se défend, que voulez-vous!». <sup>155</sup> Udendo per la prima volta delle parole lusinghiere sul conto del genitore, Marie si commuove; la sua adesione alla causa repubblicana diviene quindi un moto spontaneo, sospingendola ad una repentina quanto simbolica risoluzione: «À côté d'elle se tenait debout l'insurgé qui portait le drapeau. Elle toucha la hampe du drapeau et, pour tout remerciement, elle dit d'une voix suppliante: – Donnez-le-moi, je le porterai». <sup>156</sup> Allora, opponendosi alle perplessità dei più scettici – che dubitano della sua resistenza fisica (necessaria per

---

<sup>151</sup> Ivi, p. 32.

<sup>152</sup> *Ibidem*

<sup>153</sup> *Ibidem*

<sup>154</sup> Ivi, p. 34.

<sup>155</sup> *Ibidem*

<sup>156</sup> Ivi, p. 70.

sorreggere a lungo la bandiera) –, Miette prende trionfalmente la guida dell'esercito in marcia:

Alors elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds [...]. Elle prit le drapeau, en serra la hampe contre sa poitrine, et se tint droite, dans les plis de cette bannière sanglante qui flottait derrière elle. Sa tête d'enfant exaltée, avec ses cheveux crépus, ses grands yeux humides, ses lèvres entrouvertes par un sourire, eut un élan d'énergique fierté, en se levant à demi vers le ciel. À ce moment, elle fut la vierge Liberté.<sup>157</sup>

L'orfana scettica nei confronti del moto rivoluzionario è divenuta il simbolo stesso della «vierge liberté» da perseguire (richiamo evidente a Hugo). Così, nella fantasia di Silvère, l'amata arriva ad incarnare la figura di cui attende da tempo l'avvento; l'amore per la Repubblica e per la donna amata si sovrappongono, costituendo un'unica radiosa immagine di purezza: «Miette lui était apparue si belle, si grande, si sainte! Pendant toute la montée de la côte, il la revit devant lui, rayonnante, dans une gloire empourprée. Maintenant, il la confondait avec son autre maîtresse adorée, la République».<sup>158</sup>

2. Il capitolo introduttivo costituisce una chiave di accesso privilegiata per l'interpretazione della vicenda di Silvère e Miette, che non potrebbe essere intesa nella sua complessità senza l'apporto delle digressioni esplicative delle successive sezioni, con le quali lo scrittore colloca tale idillio amoroso nello spazio finzionale del romanzo; opera di contestualizzazione necessaria ai fini della caratterizzazione del temperamento dei protagonisti, determinato in sommo grado (come sempre in Zola) dai fattori ereditari e ambientali. Si tratta di un episodio capitale, sul cui significato la critica ha a più riprese dibattuto, giacché esso costituisce «une étrange prothèse à l'économie

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 35.

<sup>158</sup> Ivi, p. 36.

narrative»<sup>159</sup> de *La Fortune des Rougons*, ma anche un caso *sui generis* nella produzione dello scrittore.

Bisogna soffermarsi sul secondo capitolo, dedicato alla storia di Silvère e alla nascita del suo idealismo repubblicano. Questa storia è presentata congiuntamente all'epopea delle origini dei Rougon-Macquart e all'evoluzione urbanistica di Plassans, in cui si distinguono tre categorie sociali distinte e tra loro non comunicanti: aristocrazia, borghesia e operai (rimasti ai margini del sistema sociale cittadino almeno fino al 1830). Discendente della vecchia Adélaïde Fouque – figlia di un ricco ortolano, ma moglie dell'avidò contadino Rougon (scelta di matrimonio incomprensibile per la comunità, che non le perdona la relazione scandalosa con il contrabbandiere Macquart) – il giovane appartiene al ramo bastardo della famiglia. Più precisamente, è l'ultimo figlio di Ursule Macquart (terzogenita cresciuta nel completo abbandono genitoriale, e presa in moglie – senza dote – dall'innamoratissimo «ouvrier chapelier» Mouret), nonché nipote di Antoine Macquart: il capofamiglia diseredato da Pierre Rougon. Perché al contrario del laborioso fratellastro, artefice di una scalata sociale ottenuta con sotterfugi ed espedienti (con i quali è diventato borghese), Antoine è un militare in congedo dedito ad ogni scioperatezza, e viene mantenuto dalla moglie Joséphine Gavaudan (una laboriosissima domestica) e dai figli (Lisa, Jean e Gervaise), abituati a privarsi di ogni guadagno in nome del benessere del loro aguzzino, che, pur rimanendo operaio, giunge a condurre un'esistenza agiata da benestante della *middle class*.

Rimasto orfano di madre (morta per una grave malattia) e del padre (suicidatosi perché incapace di vivere senza di lei), Silvère è dunque affidato alle cure premurose di Adélaïde (da lui soprannominata Tante Dide), ridotta allo stato di povertà, dopo essersi isolata dalla vita sociale a causa di una vita di dolore: è l'unione di due solitudini, di due anime emarginate e derelitte; per la vecchia, Silvère costituisce l'unica speranza in una vita desolata, e reciprocamente il ragazzo ha nei confronti della donna una tenerezza inconsueta. Cresciuto in quest'atmosfera greve e malinconica, Silvère mostra un carattere serio e pensoso; ha però un animo volitivo: la suscettibilità

---

<sup>159</sup> R. Brethes, *Aux origines du mythe, le roman grec*, in *Relire 'La Fortune des Rougon'*, cit., p. 45.



e la sensibilità nervosa (ereditata dal ceppo materno) si manifesta in lui attraverso una naturale propensione all'astrazione e alle speculazioni metafisiche. Non è un intellettuale propriamente detto: pur ricercando dal principio «l'instruction avec une sorte d'entêtement» (apprende da un maestro carradore i rudimenti dell'ortografia e dell'aritmetica, per poi iscriversi a una scuola di disegno),<sup>160</sup> egli rimane sprovvisto delle basi per un sapere solido. Sicché è indotto a colmare queste lacune con una ricerca affannosa da autodidatta, che gli lascia in eredità una cultura raffazzonata: «il lut tous les volumes dépareillés qui lui tombèrent sous la main, et se composa ainsi un étrange bagage».<sup>161</sup> Si tratta insomma di un operaio intellettuale, il quale è vittima, avverte profeticamente – in maniera nient'affatto impersonale – la voce narrante («Rien ne détraque autant un esprit qu'une pareille instruction»),<sup>162</sup> della sua stessa istruzione scriteriata, che costituisce un grave pericolo per un temperamento ardente e represso, terreno fertile per le nebulose idee politiche: «Chez Silvère, les bribes de savoir volé ne firent qu'accroître les exaltations généreuses».<sup>163</sup>

Manca solo il fattore scatenante per lo sviluppo del suo idealismo. Esso è da ricercarsi nella scoperta del pensiero di Rousseau; una rivelazione, da cui scaturisce una profonda e quasi mistica religione del pensiero, che lo eleva al di sopra della condizione di operaio, pur non affrancandolo dalla sua ingenuità: «Sa demi-instruction lui faisait voir plus loin que les autres ouvriers [...]; mais ses naïvetés profondes, son ignorance complète des hommes, le maintenaient en plein rêve théorique [...]».<sup>164</sup> A ciò si aggiunga che egli ha modo introiettare l'ideologia borghese: lavora nella fabbrica dello zio Pierre (che gli insegna il mestiere), e subisce la nociva influenza di Antoine, che dal principio ostenta una straordinaria quanto strumentale ammirazione per le sue idee. Al contrario del nipote, egli si schiera infatti con i repubblicani per gelosia dei privilegiati (e del fratello, che ricopre una posizione di spicco, insieme alla moglie e i

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 137.

<sup>161</sup> *Ibidem*

<sup>162</sup> Ivi, p. 138.

<sup>163</sup> *Ibidem*

<sup>164</sup> *Ibidem*

figli, nel «salon jaune», luogo di ritrovo dei bonapartisti),<sup>165</sup> e impiega gran parte del suo tempo nelle osterie sobillando gli operai per progettare un colpo di stato, con il quale ambisce ad arricchirsi; piano nel quale appunto coinvolge – con l’ausilio della sua retorica tendenziosa – il pacifico Silvère, iniziandolo alla società dei Montagnardi e inducendolo a desiderare la lotta armata.<sup>166</sup>

Il lettore è ricondotto nel presente della scrittura, dove ritrova Silvère che entra in città – in compagnia di Miette – dalla Porte de Rome. Mentre l’armata invade il municipio, egli penetra nella caserma. Senonché, inebriato dallo slancio, si scontra con il gendarme Rengade, con lo scopo di sottrargli di mano la carabina; ma, per la foga, lo ferisce gravemente. È il duro impatto con la realtà; il giovane prova sulla sua pelle la colpa della violenza, cui tenta di sfuggire ripensando alla sua infanzia innocente. Avendo invitato Miette a sedersi su una panchina di pietra, per poi lasciarle in custodia la carabina, torna allora di corsa dalla nonna, onde rifugiarsi – seppur per qualche minuto – tra le sue braccia, e lavarsi le mani imbrattate di sangue nella vasca del pozzo in fondo al suo cortiletto. Dopo essersi imbattuto in un’invasata Adélaïde – che, appresa la notizia, ripensa estaticamente al destino del suo amato Macquart (che con la medesima carabina aveva ucciso, analogamente al nipote, un gendarme) – il giovane ritorna di corsa al mercato, dove trova il ventenne Justin, il figlio del mezzadro Rébufat, ingiuriare e percuotere Miette, che aveva rifiutato di concederglisi. Silvère soccorre la Chantegreuil, avendo la meglio su Justin; sicché la fanciulla riafferra la bandiera repubblicana, e riprende a marciare, a capo di una colonna di uomini che discende il cours Sauvaire, nelle strade illuminate dal chiarore lunare.

3. Trascinati dall’entusiasmo della banda, giunta sulle pendici delle Garrigues, i due marciano sostenendosi l’un l’altro, finché, provati dalla stanchezza, si siedono in cima ad uno scoglio, al di sotto del quale si estende un abisso di tenebre. Ascoltano con

---

<sup>165</sup> Ricatte ha notato che nel romanzo sono presenti due sistemi spaziali, cui corrispondono differenti sistemi assiologici: allo spazio angusto dei complotti bonapartisti si contrappone lo spazio libero della campagna repubblicana (Cfr. R. Ricatte, *Introduction*, cit., pp. 25-26).

<sup>166</sup> Le azioni di Macquart sono raccontate distesamente nel quarto capitolo.

tristezza i rintocchi delle campane del villaggio al margine della strada, e, al buio, dimentichi di ogni conato ribellistico – che appare d’un tratto superfluo e vano – si tengono per mano, in preda al fascino di sentirsi soli. Irritata con Silvère per le sue eccessive premure (il giovane aveva insistito perché Miette riprendesse le forze), la fanciulla non cela il suo disappunto: «J’ai peur que tu ne m’aimes plus. [...] Tu vas croire que je suis une enfant».<sup>167</sup> È il rancore di una donna che vede mortificata la sua femminilità: «Il ne faut pas toujours me traiter comme une sœur; je veux être ta femme».<sup>168</sup> Non sapendo cosa replicare, Silvère l’abbraccia calorosamente, tenendola stretta a lungo; e la loro tenera amicizia evolve definitivamente in amore:

Ils restaient muets, étroitement serrés l’un contre l’autre. Miette avait dit: «Réchauffons-nous comme cela» [...]. Des tiédeurs leur vinrent bientôt à travers leurs vêtements; ils sentirent peu à peu leur étreinte les brûler [...]. Une langueur les envahit, qui les plongea dans une somnolence fiévreuse. Ils avaient chaud maintenant; des lueurs passaient devant leurs paupières closes, des bruits confus montaient à leur cerveau. [...]. Et alors ce fut dans une sorte de rêve, que leurs lèvres se rencontrèrent. Leur baiser fut long, avide. Il leur sembla que jamais ils ne s’étaient embrassés. Ils souffraient, ils se séparèrent. Puis, quand le froid de la nuit eut glacé leur fièvre, ils demeurèrent à quelque distance l’un de l’autre, dans une grande confusion.<sup>169</sup>

La restituzione dei pensieri dei personaggi (ancora una psiconarrazione plurale) precede il lungo e appassionato bacio, che sconvolge Miette, la quale viene travolta da un turbinio di pensieri e sensazioni sconosciute, di cui il narratore dà ragione con un’articolata indagine introspettiva:

Après l’ardent baiser de Silvère, [...] elle se rappela les grossièretés de Justin. Quelques heures auparavant, elle avait écouté sans rougir ce garçon, qui la traitait de fille perdue; il demandait à quand le baptême, il lui criait que son père la délivrerait à coups de pied, si jamais elle s’avisait de rentrer au Jas-Meiffren, et elle avait pleuré sans comprendre [...]. Maintenant qu’elle devenait femme, elle se disait, avec ses innocences dernières, que le baiser, dont elle sentait encore la brûlure en elle,

---

<sup>167</sup> FR, p. 165.

<sup>168</sup> *Ibidem*

<sup>169</sup> Ivi, p. 166.

suffisait peut-être pour l'emplir de cette honte dont son cousin l'accusait. Alors elle fut prise de douleur, elle sanglota.<sup>170</sup>

La fanciulla ripensa alle allusioni oscene rivoltele dal rancoroso cugino, di cui per la prima volta intuisce il significato. Il primo bacio e la timida scoperta del desiderio, scrive Anne Belgrand, sono dalla donna «perçus immédiatement», come sempre in Zola, «comme un danger et une faute»,<sup>171</sup> cui è consequenziale il senso di colpa: «Ah! je suis une malheureuse. [...] Justin a eu raison de me mépriser devant le monde. Nous venons de faire le mal, Silvère»;<sup>172</sup> «Il ne faut plus faire cela, vois-tu ça doit être défendu, car je me suis sentie toute singulière. Maintenant, les hommes vont rire, quand je passerai». <sup>173</sup> Per placare i suoi tormenti, Silvère le dà un nuovo bacio, promettendole di prenderla in sposa; ma Miette rifiuta, rimarcando il fatto che con ogni probabilità egli l'avrebbe presto abbandonata. Allora l'operaio scoppia in lacrime; e Miette appare profondamente turbata:

Miette, effrayée de sentir le pauvre garçon secoué dans ses bras, le baisa au visage, oubliant qu'elle brûlait ses lèvres. C'était sa faute. Elle était une niaise de n'avoir pu supporter la douceur cuisante d'une caresse. Elle ne savait pas pourquoi elle avait songé à des choses tristes, juste au moment où son amoureux l'embrassait comme il ne l'avait jamais fait encore. Et elle le pressait contre sa poitrine pour lui demander pardon de l'avoir chagriné.<sup>174</sup>

L'effusione dei monologhi narrati segnala la svolta interiore del soggetto finzionale. Si tratta dell'accettazione dell'*eros*, che viene però vissuto ugualmente – da parte sua e di Silvère – con un senso di incombente di fatalità: «– Il vaut mieux mourir, répétait Silvère au milieu de ses sanglots, il vaut mieux mourir...»;<sup>175</sup> «Oui, tu le disais tout à

---

<sup>170</sup> *Ibidem*

<sup>171</sup> A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La Fortune des Rougon'*, in «Romantisme», n. 62, 1988, p. 56.

<sup>172</sup> FR, p. 166.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>175</sup> *Ibidem*

l'heure, murmura la jeune fille, il vaut mieux mourir».<sup>176</sup> Come in *Germinie Lacerteux*, il desiderio amoroso si lega inscindibilmente al desiderio di morte:

À ce désir de mort, ils eurent une étreinte plus étroite. Miette comptait bien mourir avec Silvère; celui-ci n'avait parlé que de lui, mais elle sentait qu'il l'emporterait avec joie dans la terre. Ils s'y aimeraient plus librement qu'au grand soleil. [...] Mourir! mourir! les cloches répétaient ce mot avec un emportement croissant, et les amoureux se laissaient aller à ces appels de l'ombre.<sup>177</sup>

Un richiamo irresistibile; per quanto turbata da un oscuro presentimento, Miette accetta infatti senza remore il suo sentimento, prendendo l'iniziativa: «C'était elle, maintenant, qui collait sa bouche sur celle de Silvère, qui cherchait avec une muette ardeur cette joie dont elle n'avait pu d'abord supporter l'amère cuisson. Le rêve d'une mort prochaine l'avait enfiévrée; elle ne se sentait plus rougir, elle s'attachait à son amant».<sup>178</sup> Ancorché incerta, per l'im maturità e l'imperizia linguistica (le mancano le parole per verbalizzare i suoi istinti), sulla natura della sua richiesta, la giovane donna, certa di andare incontro a un destino tragico, chiede a Silvère una dimostrazione concreta del suo amore, per vivere un seppur fugace momento di felicità: «Je ne veux pas mourir sans que tu m'aimes, murmura-t-elle; je veux que tu m'aimes encore davantage...»;<sup>179</sup> ma l'operaio non la asseconda, limitandosi a dichiararle verbalmente il suo amore. Il *kairos* è perduto, e Miette si addormenta tra le carezze del giovane; sicché viene introdotta una nuova analessi, con la quale è narrata la storia del loro amore, che assume i connotati di un idillio: «ces jeunes gens, jusqu'à cette nuit de trouble, avaient vécu une de ces naïves idylles qui naissent au milieu de la classe ouvrière»;<sup>180</sup> idillio della classe operaia – presente dal principio nei programmi dello scrittore – <sup>181</sup> mutuato per esplicita ammissione dal romanzo greco («Leur idylle

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 169.

<sup>177</sup> *Ibidem*

<sup>178</sup> Ivi, p. 169.

<sup>179</sup> *Ibidem*

<sup>180</sup> Ivi, p. 170.

<sup>181</sup> In uno dei testi preparatori, prima di ideare i dettagli della trama, Zola menziona semplicemente «Tâcher de trouver un coin d'idylle» (DP, p. 318). In altre parole, si tratta «de trouver une fonction avant des personnages, un rôle avant des individualités»: una fuga dalla corrotta civiltà borghese degli intrighi verso la

traversa les [...] brûlantes sollicitations de juillet, sans glisser à la honte des amours communes; elle garda son charme exquis de conte grec [...]»<sup>182</sup> e più in particolare da *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, che costituisce un autentico ipotesto de *La Fortune des Rougon*.<sup>183</sup>

Il lettore è ricondotto al momento nel quale una Miette di appena nove anni viene affidata al mezzadro Rébufat. Le condizioni di vita sono precarie: sottoposta alle vessazioni del cugino Justin e dello zio (che la tratta alla stregua di una bestia da soma), a Marie non resta che piangere in silenzio e sopportare. Una vita da paria, che l'avrebbe inasprita se non avesse incontrato l'amore: nella proprietà adiacente a quella di Rébufat, separata dal muro del Jas-Meiffren – che tagliava in due un pozzo in comune – vivevano difatti Silvère e la nonna. Il loro primo incontro è propiziato dal destino. Salito sul muro, dopo aver collocato una puleggia di legno (rottasi il giorno prima), e rimastovi a cavalcioni per osservare l'ampia distesa del Jas-Meiffren, il carradore si imbatte in Miette, rimanendo d'impatto impressionato – e al contempo intimidito – dalla sua baldanza e avvenenza. Silvère ha modo di presentarsi all'ignota contadina dai capelli rossi, e di stringere amicizia; un'esperienza gioiosa che i due emarginati si promettono di rivivere. Naturalmente, questo pozzo in comune – lo stesso in cui Silvère si sarebbe precipitato, solo due anni dopo, per lavarsi le mani imbrattate di sangue – diviene il luogo dei loro incontri furtivi:

À partir de ce jour, les jeunes gens ne manquèrent pas une fois de se trouver au rendez-vous. De chaque côté du mur, les margelles s'arrondissaient en un large demi-cercle. L'eau se trouvait à trois ou quatre mètres, au plus. Cette eau dormante, ces glaces blanches où ils contemplaient leur image,

---

purezza, la sincerità e l'amore (A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La fortune des Rougon'*, cit., p. 52).

<sup>182</sup> Ivi, pp. 306-307.

<sup>183</sup> Al riguardo cfr. R. Brethes, *Aux origines du mythe, le roman grec*, cit., pp. 43-59. Zola si esprime diffusamente su *Dafni e Cloe* in una nota intervista (cfr. É. Zola, *Deux définitions du roman*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002, t. II, p. 505). Il romanzo è incentrato sull'amore dei due eponimi protagonisti, abbandonati nella campagna dell'isola di Lesbo e nutriti rispettivamente da una capra e una pecora, per poi essere scoperti e adottati da dei semplici contadini, salvo scoprirsi nell'epilogo originari di una classe sociale elevata. Pertanto essi crescono insieme in contatto con una natura armoniosa e complice, che funge da modello di comportamento.

donnaient à leurs entrevues un charme infini qui suffit longtemps à leur imagination joueuse d'enfants.<sup>184</sup>

Due mezzelune: immagine perfetta della loro identità, quando nascono i loro sentimenti innocenti. La contemplazione paziente del riflesso è anteriore alla presa di coscienza della realtà, e alla perturbante scoperta della sessualità; la visione della loro immagine nel pozzo, come «la reconnaissance de soi et de l'autre», rinvia «aussi à la possibilité du mystère»:<sup>185</sup> «Ces bruits surtout, venus de l'invisible, les inquiétaient; souvent il leur semblait que des voix répondaient aux leurs; alors ils se taisaient, et ils entendaient mille petites plaintes qu'ils ne s'expliquaient pas».<sup>186</sup> Come di consueto, la psiconarrazione ha la funzione di presentare la medesima esperienza emotiva vissuta dai personaggi: nello specifico, l'ascolto di voci sinistre provenienti dalle remote profondità del pozzo, che rimandano a un'ignota dimensione ultraterrena, in perenne contatto con i viventi; e tuttavia, analogamente al capitolo introduttivo, il narratore rimarca una differenza ontologica tra i due giovani, che si ripercuote sul modo di concepire il sentimento amoroso:

Le soir, retiré dans le réduit où il couchait, après avoir accroché sa lampe au chevet de son lit de sangle, il retrouvait Miette à chaque page du vieux volume poudreux qu'il [...] lisait dévotement. Il ne pouvait être question, dans ses lectures, d'une jeune fille, d'une créature belle et bonne, sans qu'il la remplaçât immédiatement par son amoureuse. Et lui-même il se mettait en scène. S'il lisait une histoire romanesque, il épousait Miette au dénouement ou mourait avec elle. S'il lisait, au contraire, quelque pamphlet politique, quelque grave dissertation sur l'économie sociale, [...] il trouvait encore moyen de l'intéresser aux choses mortellement ennuyeuses que souvent il ne parvenait même pas à comprendre; il croyait apprendre la façon d'être bon et aimant pour elle, quand ils seraient mariés. Il la mêlait ainsi à ses songeries les plus creuses.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Ivi, p. 181.

<sup>185</sup> B. Laville, *Le Romanesque dans 'La Fortune des Rougon'*, in *Relire 'La Fortune des Rougon'*, cit., p. 196.

<sup>186</sup> FR, p. 182.

<sup>187</sup> Ivi, p. 185.

Fin dall'inizio, l'emarginata Miette (di cui ha appreso, ascoltando i pettegolezzi della comunità, la triste storia) incarna per Silvère la «la joie et l'ambition de sa vie»;<sup>188</sup> il suo spirito romanzesco alimenta le *rêveries*, che lo conducono a una «généreuse et étrange religion sociale».<sup>189</sup> Coltivandosi maldestramente, l'operaio «laisse son imagination lui peindre des naïfs projets de mariage»;<sup>190</sup> egli mischia la giovane donna «à ses songeries les plus creuses», e ama «s'enfermer avec elle dans les utopies humanitaires»; perché gli ideali di giustizia rappresentano una delle basi su cui si fonda il loro legame:

Il y avait encore dans l'amour de Silvère, outre son admiration pour la crânerie de son amoureuse, les douceurs de son cœur tendre aux malheureux. Lui qui ne pouvait voir un être abandonné, un pauvre homme, un enfant marchant nu-pieds dans la poussière des routes, sans éprouver à la gorge un serrement de pitié, il aimait Miette, parce que personne ne l'aimait, parce qu'elle menait une existence rude de paria. [...] Il pensait à Miette en rédempteur. Toutes ses lectures lui remontaient au cerveau; il voulait épouser un jour son amie pour la relever aux yeux du monde; il se donnait une mission sainte, le rachat, le salut de la fille du forçat.<sup>191</sup>

Non è solo alle storie d'amore che Silvère associa l'immagine di Miette, bensì alle «lectures difficiles» di carattere politico e sociale, dove la giovane diventa «nécessaire à l'abolition du paupérisme et au triomphe définitif de la révolution». Pare pertanto innegabile che alla storia di questo idillio sia sottesa una critica politica nemmeno troppo velata; «l'analisi crudele del narratore insiste sull'inadeguatezza dei miti romantici» del ragazzo:<sup>192</sup> è una denuncia dei pericoli del bovarismo.<sup>193</sup> L'amore è «le support de la prise de conscience politique»; «La femme n'est pas aimée pour elle-même, et le regard amoureux ne s'arrête pas Ibià la contemplation de l'Autre»,<sup>194</sup> bensì

---

<sup>188</sup> *Ibidem*

<sup>189</sup> *Ibidem*

<sup>190</sup> A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La Fortune des Rougon'*, cit., p. 55.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 204

<sup>192</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 89.

<sup>193</sup> A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La Fortune des Rougon'*, cit., pp. 54-55.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 56.



ricerca, con un sentimento di adorazione superstiziosa, qualcosa che trascenda l'oggetto desiderato in quanto tale (concezione opposta alla sensualità divoratrice del naturalismo tradizionale): «il s'égarait en plein mysticisme social, il imaginait des réhabilitations d'apothéose, il voyait Miette assise sur un trône, au bout du cours Sauvaire, et toute la ville s'inclinant, demandant pardon, chantant des louanges».<sup>195</sup> Da qui l'identificazione di Marie con la stessa «Vierge liberté»: «– Toi, tu es ma femme. [...] J'aime la République, vois-tu, parce que je t'aime».<sup>196</sup> Né pare irrilevante l'ambiguità della loro relazione, costantemente messa in rilievo, nota ancora Belgrand, dall'interscambiabilità dei termini impiegati nel romanzo, «tout au long duquel interfèrent plusieurs champs sémantiques: amitié-camaraderie/fraternité/sexualité»;<sup>197</sup> confusione assiologica che impedisce a Silvère di riconoscere e identificare il suo desiderio.

Insomma, il rapporto amoroso dona all'uomo «une mission essentielle de protection»:<sup>198</sup> salvando la donna, Silvère intende salvare tutti gli oppressi e gli emarginati («il aimait Miette, parce que personne ne l'aimait, parce qu'elle menait une existence rude de paria»). Sicché si comprende, sulla base di tale relazione asimmetrica – cui dovrebbero aggiungersi, per opposizione, i modelli di sessualità brutale offerti dagli altri personaggi del romanzo (espressione del corrotto orizzonte borghese) –, come la *libido* possa rappresentare un rischio per il protagonista, e al contempo un ostacolo per la purezza della fanciulla, che subito intuisce il pericolo della concezione amorosa del compagno di giochi («Tu l'aimes bien, ta République [...]. M'aimes-tu autant qu'elle?»),<sup>199</sup> in quanto dotata di un'innata sensualità, che la renderebbe istintivamente recettiva, più che alle astrazioni del mondo della cultura (assorbite per osmosi da Silvère), ai richiami della natura e alla fecondità: «Elle n'était point de nature rêveuse, elle jouissait par tout son corps, par tous ses sens, du ciel, de la rivière, des

---

<sup>195</sup> FR, pp. 204-205.

<sup>196</sup> Ivi, p. 22.

<sup>197</sup> A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La fortune des Rougon'*, cit., p. 57.

<sup>198</sup> Ivi, p. 56.

<sup>199</sup> FR, p. 22.

ombres, des clartés».<sup>200</sup> Ed è per volere di Miette che i due iniziano a bagnarsi – completamente nudi, di notte – nelle acque della Viorne, con l'intento di imparare a nuotare. Sono pagine dall'atmosfera quasi fiabesca, in cui è assente – quantomeno nella fanciulla, ignara della componente carnale del suo sentimento – qualsiasi tipo di malizia: «Le froid du bain les mettait dans une pureté de cristal. C'était, sous la nuit tiède, au milieu des feuillages pâmés, deux innocences nues qui riaient».<sup>201</sup> Analogamente a *Dafni e Cloe*, la natura sembra in un primo tempo favorire gli slanci amorosi, ma è insufficiente a soddisfarli a causa dell'imperizia erotica dei ragazzi;<sup>202</sup> solo Silvère, vedendo Miette nuotare gioiosa «par tout son corps, par tous ses sens, du ciel, de la rivière, des ombres, des clartés»,<sup>203</sup> si vergogna di esser stato riluttante a lanciarsi in un gioco senz'altro innocente. Un significativo turbamento di natura pulsionale.

La genesi del sentimento di morte nel cuore dei fanciulli si deve a un episodio cronologicamente anteriore, ma capitale per la loro 'educazione sentimentale'. Un giorno, venendo per caso al pozzo, Tante Dide viene a conoscenza degli incontri del nipote con la contadina; una visione che la riporta con un tuffo al cuore nel passato, al tempo dei suoi amori con il bracconiere Macquart, che vede ripresentarsi ciclicamente nella sua discendenza, nella quale l'idillio appare senza scampo legato alla morte:

La vue des deux enfants amoureux qui attendaient son regard, confus, la tête baissée, la retint sur le seuil, prise d'une douleur plus vive. Elle comprenait maintenant. Jusqu'au bout, elle devait se retrouver, elle et Macquart, aux bras l'un de l'autre, dans la claire matinée. Une seconde fois, la porte était complice. Par où l'amour avait passé, l'amour passait de nouveau. C'était l'éternel recommencement, avec ses joies présentes et ses larmes futures. Tante Dide ne vit que les larmes, et elle eut comme un pressentiment rapide qui lui montra les deux enfants saignants, frappés au cœur. Toute secouée par le souvenir des souffrances de sa vie, que ce lieu venait de réveiller en elle, elle pleura son cher Silvère. Elle seule était coupable; si elle n'avait pas jadis troué la muraille, Silvère ne

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 202.

<sup>201</sup> *Ibidem*

<sup>202</sup> Cfr. R. Brethes, *Aux origines du mythe, le roman grec*, cit., pp. 48-51.

<sup>203</sup> FR p. 298. In effetti, dopo qualche mese sarà Silvère a interrompere, imbarazzato dal suo desiderio, questa abitudine goliardica.

serait point dans ce coin perdu, aux pieds d'une fille, à se griser d'un bonheur qui irrite la mort et la rend jalouse.<sup>204</sup>

Ne consegue il drammatico vaticinio: «– Prends garde, mon garçon, on en meurt».<sup>205</sup> I conti tornano. Nel romanzo, ha scritto Ricatte, si distinguono infatti due tempi distinti: il tempo «du clan Rougon», che è «un temps qui régresse, une durée de vieilles gens qui veulent rétablir le passé pour y asseoir leur fortune», e il tempo di Dide, Miette e Silvère, che si presenta come «une durée qui toujours revient sur elle-même»: il tempo dell'eterno presente, dove per l'appunto «s'installe l'amour de Silvère et de Miette», nonché quello dell'antenata dei Rougon.<sup>206</sup>

Ci si può spingere oltre: non solo i giovani rivivono i tragici amori di Dide e del contrabbandiere, ma, nell'antico cimitero divenuto l'aire Saint-Mittre (la cui enigmatica descrizione non per caso apre il romanzo), l'appello incessante dei vecchi corpi «pousse les deux adolescents à renouveler de plus anciennes amours»;<sup>207</sup> tema ripreso circolarmente in questo *flashback*, giacché il cimitero abbandonato è uno dei luoghi adibiti ai loro incontri:

Silvère avait ramassé à plusieurs reprises des fragments d'os, des débris de crâne, et ils aimaient à parler de l'ancien cimetière. Vaguement, avec leur imagination vive, ils se disaient que leur amour avait poussé, comme une belle plante robuste et grasse, dans ce terreau, dans ce coin de terre fertilisé par la mort. Et ils s'expliquaient les haleines tièdes passant sur leur front, les huchotements entendus dans l'ombre, le long frisson qui secouait l'allée: c'étaient les morts qui leur soufflaient leurs passions disparues au visage, les morts qui leur contaient leur nuit de noces, les morts qui se retournaient dans la terre, pris du furieux désir d'aimer, de recommencer l'amour.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 189. A ben vedere, la progenitrice della famiglia dei Rougon, ha sostenuto Laville, «porte la trace d'un romanesque nécessairement revisité par le chaper des charges naturaliste, où la force des voluptés du corps se substitue à la pureté des penchants de l'âme» (B. Laville, *Le Romanesque dans 'La Fortune des Rougon'*, cit. p. 197). Ne deriva che questo personaggio singolare vive «en dehors de la vie ordinaire» (FR, p. 82), «étrangère au monde» (ivi, p. 94), ovvero fuori dal tempo; un personaggio nel quale si concentra un amore e una tenerezza resistenti a qualsiasi forza del mondo esterno.

<sup>205</sup> FR, p. 281.

<sup>206</sup> R. Ricatte, *Introduction*, cit., p. 24.

<sup>207</sup> FR, p. 281.

<sup>208</sup> *Ibidem*

Seduti sulla pietra tombale (la stessa su cui Silvère si sarebbe trattenuto per attendere l'avvento di Miette nella notte antecedente alla rivoluzione), i due comprendono che il loro amore è alimentato da misteriose forze: «Ces ossements, ils le sentaient bien, étaient pleins de tendresse pour eux [...]. Et quand ils s'éloignaient, l'ancien cimetière pleurait. [...] Les morts [...] voulaient les noces de Miette et de Silvère».<sup>209</sup> Come spesso accade, la scrittura di Zola è oggetto di una «trasfigurazione simbolica» e mitopoietica; essa apre a «una terza dimensione»<sup>210</sup> (pancronica e universale), che a volte si presenta come rasserenante (la vita che si alimenta gioiosamente dalla morte, come la vegetazione del cimitero cresce tra le lapidi), e altre annuncia l'inesorabilità dell'idillio, destinato a culminare in tragedia: in una notte estiva, Marie fissa lo sguardo su una tomba, in cui trova una sua omonima morta in tenera età: «Alors ils lurent l'inscription tronquée: *Cy gist... Marie... morte...* Et Miette [...] était restée toute saisie».<sup>211</sup> I pensieri funesti si accavallano; la fanciulla si convince che la causa di questo triste decesso sia imputabile a una disgrazia di natura amorosa.<sup>212</sup> E affiora un nuovo presagio di morte: «Tu verras, ça nous portera malheur... Moi, si tu mourais, je viendrais mourir ici, et je voudrais qu'on roulât ce bloc sur mon corps»;<sup>213</sup> nella storia (immaginaria) di questa defunta – che diventa un'ossessione persecutoria – Miette ha intravisto il suo epilogo da martire repubblicana.

4. Tutti i tasselli sono predisposti; non resta che seguire il filo del racconto. Il lettore è ricondotto sulle pendici delle Garrigues, dove ritrova, al sorgere del sole, Silvère e

---

<sup>209</sup> Ivi, pp. 206-207.

<sup>210</sup> P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p. 198. Per la lettura 'mitica' dell'opera zoliana R. Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion 1981 e A. Dezalay, *L'Opéra des 'Rougon Macquart'*, Paris, Klincksieck, 1983.

<sup>211</sup> FR, p. 208.

<sup>212</sup> «Miette ne pouvait s'empêcher de nommer cette morte, cette Marie inconnue dont la tombe avait si longtemps facilité leurs rendez-vous. Les os de la pauvre fille étaient peut-être encore là. Elle eut un soir l'étrange fantaisie de vouloir que Silvère retournât la pierre pour voir ce qu'il y avait dessous. Il s'y refusa comme à un sacrilège, et ce refus entretint les rêveries de Miette sur le cher fantôme qui portait son nom. Elle voulait absolument qu'elle fût morte à son âge, à treize ans, en pleine tendresse» (*ibidem*).

<sup>213</sup> *Ibidem*

Miette teneramente abbracciati; e l'istanza diegetica interviene con un rilievo d'ordine strutturale: «Miette dormait paisible, la tête sur la poitrine de Silvère, pendant qu'il rêvait aux rendez-vous lointains, à ces belles années de continuel enchantement».<sup>214</sup> Apprendiamo che la lunga rivisitazione dell'idillio non si configura come una digressione narratoria, bensì come la fantasia interiore del protagonista. Ciò a dispetto dei numerosi pensieri riportati di Miette (che a rigore Silvère non potrebbe conoscere). Si tratta di un prezioso indizio ermeneutico: se da un lato la delega narrativa è testimonianza della maggiore vocazione introspettiva – per il variegato bagaglio culturale e il singolare corredo genetico – dell'operaio intellettuale, dall'altro la parlessi, presumibilmente preterintenzionale, conferma la centralità della contadina nel sistema romanzesco. I due personaggi sono infatti accomunati da «une sorte de gemellité» (che giustifica la proliferazione delle percezioni e psiconarrazioni plurali):<sup>215</sup> orfani, sono raccolti e accuditi dopo la morte dei loro genitori; il padre di Miette è accusato di avere ucciso un gendarme, e, analogamente, Silvère ferisce (quasi a morte) Rengade. Sono inoltre paria, e dunque espressione, come *Germinie Lacerteux*, della logica della devianza. Eppure nel mondo gretto de *La Fortune des Rougon*, dove gli uomini si muovono solo secondo interesse, i palpiti del sentimento amoroso sono prerogativa esclusiva di questi umili (e di Dide). In quest'ottica, la fenomenologia della soggettività riveste una funzione primaria: in parte, la pittura degli stati d'animo – della «naïveté des deux amoureux» – permette a Zola «une escapade générique» verso l'idealismo romantico e l'irrazionale, con l'incontro imprevisto tra il Naturalismo e «la pastorale»;<sup>216</sup> d'altro canto, essa conferisce a questi personaggi un senso tragico, non riconducibile all'esigenza di evasione della «pastorale»: una componente essenziale per l'«acclimatation»<sup>217</sup> dell'idillio nel XIX secolo.

Tale funzione è ricoperta soprattutto da Silvère, il protagonista, di cui è opportuno ricostruire gli ultimi istanti di vita. In seguito al risveglio di Miette, i due ridiscendono

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 209.

<sup>215</sup> A. Belgrand, *La Couple Silvère-Miette dans 'La Fortune des Rougon'*, p. 54.

<sup>216</sup> R. Brethes, *Aux origines du mythe, 'Le roman grec'*, cit., p. 57.

<sup>217</sup> V. Boneu, *L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2014, p. 15.

per il pendio, senza far più menzione del bacio; sbucano ad Orchères, dove arrivano alle loro orecchie i clamori della folla: la colonna di insorti è entrata in città, ricevendo un'accoglienza trionfale. Sicché trascorrono una giornata gioiosa con le truppe.<sup>218</sup> Sarà l'ultima: l'entusiasmo si dilegua nelle tenebre; le truppe apprendono della sconfitta delle truppe repubblicane a Parigi. Sopraggiunge il terrore; Orchères appare d'un tratto una postazione indifendibile, e l'esercito si ritira sulle alture di Saint-Roure, dove si compie il dramma:

Les deux enfants étaient restés machinalement, sans rien comprendre. À mesure que le bataillon diminuait, Miette élevait le drapeau davantage; elle le tenait, comme un grand cierge, devant elle, les poings fermés. Il était criblé de balles. Quand Silvère n'eut plus de cartouches dans les poches, il cessa de tirer, il regarda sa carabine d'un air stupide. Ce fut alors qu'une ombre lui passa sur la face, comme si un oiseau colossal eût effleuré son front d'un battement d'aile. Et, levant les yeux, il vit le drapeau qui tombait des mains de Miette. L'enfant, les deux poings serrés sur sa poitrine, la tête renversée, avec une expression atroce de souffrance, tournait lentement sur elle-même. Elle ne poussa pas un cri; elle s'affaissa en arrière, sur la nappe rouge du drapeau.<sup>219</sup>

Il destino, implacabile, presenta il suo conto; la previsione di Miette prende corpo, e il mondo di Silvère, che assiste impotente all'uccisione dell'amata, si infrange in mille pezzi: «Il collait sa bouche sanglotante sur la peau de l'enfant. Ces baisers d'amant mirent une dernière joie dans les yeux de Miette. Ils s'aimaient, et leur idylle se dénouait dans la mort».<sup>220</sup>

Il giovane ha risposto troppo tardi ai richiami di una natura complice, custode di un sapere ignoto agli uomini, perduto con le storture della civiltà e le superfetazioni della cultura. L'abbraccio finale al corpo insanguinato, come il bacio sulla gola nuda, sulla carne ormai fredda, è solo una richiesta (tardiva e disperata) di perdono alla defunta

---

<sup>218</sup> È in quest'occasione, di sera, che avviene il celebre incontro tra Silvère e il dottor Pascal, che si meraviglia della singolare manifestazione dell'isteria della progenitrice Dide nel cugino: «– Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours ces diables de nerfs! Puis, concluant tout haut, résumant sa pensée:– La famille est complète, reprit-il. Elle aura un héros» (FR, p. 212).

<sup>219</sup> Ivi, p. 216.

<sup>220</sup> Ivi, p. 218.

per aver procrastinato, in nome delle future nozze, il loro connubio amoroso, che li avrebbe uniti per sempre; e con la scomparsa di Miette sfuma il sogno repubblicano. Il primo bacio scaraventa i giovani in un mondo troppo complesso e adulto perché essi possano integrarsi. La morte è l'esito della relazione d'amore e, per Silvère, dell'impegno politico: perché se l'idillio è per definizione un genere antistorico, «les amoureux de Zola sont finalement rattrapés par l'histoire»;<sup>221</sup> il fallimento, preannunciato sin dai piani preparatori dello scrittore, è inevitabile: «L'idylle entre Miette et Silvère sera de la part de Miette: un amour charnel qui s'ignore, et de la part de Silvère un amour charnel également, mais mêlé à un enthousiame. Cet amour rentre dans ma théorie que la chair est au fond des tendresses le plus innocentes».<sup>222</sup>

Il richiamo della carne ignorato; la storia di una caduta fragorosa dalle vette dell'ideale: gli scrittori naturalisti, ricorda Pellini, si sono «scontrati, in momenti diversi della loro carriera, con l'impossibilità di scrivere un romanzo di formazione»; non per nulla l'esistenza di questo giovane innamorato e idealista – incline al misticismo del pensiero per predestinazione biologica più che per fattori sociali – si conclude «ingloriosamente e assurdamente con una squallida fucilazione».<sup>223</sup> Non c'è ascesa sociale né trasformazione lineare.<sup>224</sup> E tuttavia, Silvère non è un modello completamente negativo; con l'approfondimento introspettivo viene innescato, massimamente nel finale, un moto simpatetico tra lettore e personaggio attraverso cui quest'ultimo è in parte riabilitato; una misura compensativa cui è sottesa un'attenzione peculiare dello scrittore per questo orfano (repubblicano, provinciale e ostracizzato come il giovane Zola, che difatti si reputava votato «a un destino di fallimento»)<sup>225</sup>. Condotta dal maggiore Rengade (orbo e ferito), dopo essere stato catturato dallo schieramento nemico, all'aia Saint-Mittre (ora cupa e invecchiata), Silvère pensa

---

<sup>221</sup> R. Brethes, *Aux origines du mythe, 'Le roman grec'*, cit., p. 57.

<sup>222</sup> MS. 10303, F°6, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, cit., p. 252.

<sup>223</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 89.

<sup>224</sup> «Zola non vuole impiegare la retorica del romanzo di formazione [...]; i suoi sono personaggi fissi, piatti, inchiodati al ritmo ripetitivo di un'esistenza alienata. Solo la voce oscura delle tare genetiche può provocare – autentico *deus ex machina* – cambiamenti bruschi e irrazionali. Per cui un principio di stretta osservanza scienziata consente di recuperare un movimento 'romanzesco'» (ivi, p. 110).

<sup>225</sup> Id., *Introduzione*, cit., p. XI.

malinconicamente al passato, quando il cimitero era rallegrato dalla voce argentina di Miette:

Il se souvint d'un dimanche lointain où, par un beau clair de lune, il avait traversé le chantier. Quelle douceur attendrie! comme les rayons pâles coulaient lentement le long des madriers! Du ciel glacé tombait un silence souverain. Et, dans ce silence, la bohémienne aux cheveux crépus chantait à voix basse dans une langue inconnue. Puis, Silvère se rappela que ce dimanche lointain datait de huit jours. Il y avait huit jours qu'il était venu dire adieu à Miette. Que cela était loin! Il lui semblait qu'il n'avait plus mis les pieds dans le chantier depuis des années. Mais quand il entra dans l'allée étroite, son cœur défaillit. Il reconnaissait l'odeur des herbes, les ombres des planches, les trous de la muraille. Une voix explorée monta de toutes ces choses. L'allée s'allongeait, triste, vide; elle lui parut plus longue; il y sentit souffler un vent froid. Ce coin avait cruellement vieilli.<sup>226</sup>

Rievocazione del tempo felice della sua vita – di cui è stato incapace di godere appieno – che s'innalza liricamente nel momento in cui ascolta, una volta giunto a Sainte-Claire, il rumore attutito della Viorne, lì dove aveva scambiato i suoi primi casti baci, e dove la fanciulla, ridendo innocentemente, aveva imparato a nuotare tra le sue braccia. Nel sentiero dove si sono concentrati i suoi affetti, commosso, dice addio a tutto ciò che ha amato: le erbe, le assi di legno, le pietre del vecchio muro che Marie aveva vivificato con la sua presenza; e, per un attimo, persuadendosi che la contadina sia ancora viva, fantastica di fuggire lontano con lei, per sposarsi e mantenere la sua promessa:

Là, pendant deux ans, avait tenu sa vie. La lente approche de la mort, dans ce sentier où depuis si longtemps il promenait son cœur, était d'une douceur ineffable. Il s'attardait, il jouissait longuement de ses adieux à tout ce qu'il aimait, les herbes, les pièces de bois, les pierres du vieux mur, ces choses que Miette avait faites vivantes. Et sa pensée s'égarait de nouveau. Ils attendaient d'avoir l'âge pour se marier. Tante Dide serait restée avec eux. Ah! s'ils avaient fui loin, bien loin, au fond de quelque village inconnu, où les vauriens du faubourg ne seraient plus venus jeter au visage de la Chantegreil le crime de son père! Quelle paix heureuse! Il aurait ouvert un atelier de charron, sur le bord d'une

---

<sup>226</sup> FR, pp. 309-310.



grande route. [...] Dans la stupeur de son désespoir, il ne put se rappeler pourquoi son rêve de félicité ne se réaliserait jamais. Que ne s'en allait-il, avec Miette et tante Dide?<sup>227</sup>

Una speranza crudele; il trauma della sua morte, e con essa della perdita delle speranze repubblicane, si ripresenta vividamente ai suoi occhi. Nel vialetto ode le voci dei morti risuonare, le stesse voci che turbavano misteriosamente lui e la sua innamorata, e che ora gli promettono di restituirgli Miette; infine giunge nel luogo in cui tutto ha avuto origine:

Le jeune homme regarda devant lui. Il était arrivé au bout de l'allée. Il aperçut la pierre tombale, et il eut un tressaillement. Miette avait raison, cette pierre était pour elle. *Cy gist... Marie... morte.* Elle était morte, le bloc avait roulé sur elle. Alors, défaillant, il s'appuya sur la pierre glacée. Comme elle était tiède autrefois, lorsqu'ils jasaient, assis dans un coin, pendant les longues soirées! Elle venait par là, elle avait usé un coin du bloc à poser les pieds, quand elle descendait du mur. Il restait un peu d'elle, de son corps souple, dans cette empreinte. Et lui pensait que toutes ces choses étaient fatales, que cette pierre se trouvait à cette place pour qu'il pût y venir mourir, après y avoir aimé.<sup>228</sup>

Miette aveva ragione; ad attenderli alla fine del viaggio non c'è nient'altro che la morte, il cui pensiero colma ora di dolcezza il suo cuore; sarà ucciso impietosamente dal gendarme, col ridente Justin ad assistere alla sua fucilazione, sulla stessa tomba che aveva visto nascere il loro amore.

### 3.2 'L'Assommoir'

Le roman doit être ceci: montrer le milieu peuple, et expliquer par ce milieu les mœurs peuple; comme quoi, à Paris, la soûlerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc... En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier; et ce tableau ayant comme dessous, - sans thèse cependant - le sol particulier dans lequel poussent toutes ces choses. Ne pas flatter l'ouvrier, et ne pas

---

<sup>227</sup> Ivi, p. 311.

<sup>228</sup> Ivi, p. 312.

le noircir. Une réalité absolument exacte. Au bout, la morale se dégageant elle-même [...]. Un effroyable tableau qui portera sa morale en soi.<sup>229</sup>

In questo noto abbozzo programmatico, Zola esprime con chiarezza il progetto de *L'Assommoir* (1877): dipingere «un tableau très exact de la vie du peuple», con un'attenzione privilegiata al proletariato cittadino. È una precisazione importante: la seconda metà del XIX secolo fu segnata da profonde mutazioni delle condizioni della classe operaia. Certo, in Francia i contadini costituivano ancora la maggioranza della popolazione (per quanto il loro numero cominciasse a decrescere), ma l'evoluzione economica delle aree settentrionali, della regione Lyon-Saint-Étienne e di quella parigina (poli d'attrazione per una manodopera giovane, per lo più emigrata dalle campagne) comportò la diffusione a macchia d'olio degli stabilimenti industriali e di coloro che vi prestavano servizio.<sup>230</sup> Si poneva insomma con urgenza la questione sociale: restaurato il diritto di coalizione nel 1864, numerosi scioperi scoppiavano in Francia e a Parigi, dove l'opera – che riscosse un successo non del tutto inatteso – è significativamente ambientata, nell'arco cronologico che va dal 1850 al 1869 (all'incirca la durata del Secondo Impero).<sup>231</sup>

Un romanzo dedicato esclusivamente al proletariato, che non ha la possibilità di entrare in contatto con i rappresentanti degli altri *mondi*. Si tratta di una compagine sociale cristallizzata: contrariamente al concitato prologo balzachiano a *La Fille aux yeux d'or*, è negato il «valore [...] della mobilità ascendente», «è escluso che un operaio possa trasformarsi in borghese, che un commerciante possa entrare nell'alta società». <sup>232</sup> Zola costringe i suoi personaggi in uno spazio chiuso e simbolico, li limita nel perimetro angusto di un solo quartiere (la Goutte d'Or): esclusi dal centro cittadino dalla presenza sempre incombente della barriera e del muro del dazio, essi gravitano

---

<sup>229</sup> DP, vol. 2, p. 936.

<sup>230</sup> C. Becker, *La Condition ouvrière en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, in Id., *L'Assommoir*. Zola, Paris, Hatier, 1972, p. 21

<sup>231</sup> Cfr. J. Dubois, *Introduction*, in É. Zola, *L'Assommoir*, a cura di J. Dubois, Paris, Livre de Poche, 1996, pp. 9-12.

<sup>232</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 112.

tra un mattatoio e un ospedale (cronotopi pregni di valenze metaforiche); una claustrazione cui i personaggi sfuggono solo in due occasioni: la visita al Louvre («che sancisce in forme stranianti l'esclusione dei proletari dall'universo della cultura») e le visite di Gervaise Macquart al manicomio di Sainte-Anne, dove sta morendo il marito Coupeau: «un altro ospedale – e neanche una parola sul percorso che ce la porta, attraversando la Parigi *intra muros*».<sup>233</sup> In tale *milieu* deplorabile si articola il dramma, che consiste nella «*déchéance*» fisica e morale – raccontata in dodici capitoli – di una coppia funestata dalle disgrazie del destino, che delle dinamiche perverse di questo mondo è deterministicamente vittima: «Le roman est la *déchéance* de Gervaise et de Coupeau, celui-ci entraînant celle-là, dans le milieu ouvrier. Expliquer les mœurs du peuple, les vices, les chutes, la laideur physique et morale, par ce milieu, par la condition faite à l'ouvrier dans notre société».<sup>234</sup> Un universo ostile nel quale di ciascun tentativo di evasione si registra l'inesorabile scacco: in cui l'alcool – su cui l'autore scrupolosamente si documentò con materiale eteroclito (tra cui *De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement*, 1878, del dottor Magnan)<sup>235</sup> – è piaga pervasiva e al contempo unico rimedio per alleviare le pene di un'insostenibile esistenza. Perché la società è connivente: tollera la diffusione dell'«eau-de-vie» (denominazione affatto antifrastica), costringe alla disoccupazione, dà salari insufficienti, incoraggia la prostituzione o il furto, non assicura contro incidenti, malattie, vecchiaia; perché la promiscuità, la ristrettezza degli alloggi, la mancanza di istruzione, il lavoro in età minorile degradano la vita psicologica – oltre che materiale – del proletariato.

Una requisitoria indignata del repubblicano Zola di orientamento riformista, si sarebbe portati a pensare, se non fosse che nel concreto del testo le cose si complicano: l'autore non attacca mai le strutture della società o il quadro istituzionale, per concentrarsi sugli effetti; e non è prospettata nessuna soluzione: la chiusura immediata

---

<sup>233</sup> *Ibidem*

<sup>234</sup> DP, p. 760.

<sup>235</sup> Cfr. J. Dubois, *Introduction*, cit., p. 15.

delle bettole per legge, a cui la logica implicita del testo allude, era di fatto impraticabile, né verosimilmente avrebbe sortito alcun effetto tangibile. È smentita ogni illusione edificante: «Coupeau cade dal tetto quando è ancora un lavoratore sobrio e pieno di buoni sentimenti, all'eccellente operaio Goujet il padrone taglia il salario; [...] l'accanimento al lavoro di Gervaise [...] non produce ricchezza, né tantomeno felicità».<sup>236</sup> Inoltre prevalgono scene ambientate nelle osterie d'infimo ordine, per le strade e nelle abitazioni. Ne *L'Assommoir*, ha non di rado rimproverato la critica di sinistra, ci sono molti operai che lavorano poco, o che non lavorano affatto: il capolavoro zoliano, scrive Jean Fréville, «ne représente qu'une fraction retardataire, apolitique, du prolétariat, une arrière-garde coupée de l'armée en marche».<sup>237</sup> Sulla scia dei Goncourt, lo scrittore «ha sentito e sfruttato la suggestione del brutto e del repellente».<sup>238</sup> Vi compare un'umanità patologica, 'marginale': dei bruti sadici e violenti, degli alcolizzati senza ritegno e degli intemperanti nel mangiare e nel sesso; degli approfittatori sociali che strumentalizzano l'ideologia repubblicana per fini deplorabili (Lantier), o che ne sono involontaria parodia per il loro ingenuo e nebuloso idealismo (Goujet). Nel 'primo romanzo operaio' «la fabbrica è assente», Zola «dà spazio, tutt'al più, alle piccole imprese artigianali dei *faubourgs*»: «la meccanizzazione è appena agli inizi».<sup>239</sup> Ma l'immagine della macchina è in realtà pervasiva. Si pensi al celebre alambicco, che appare agli occhi di Gervaise (nella famosa descrizione del secondo capitolo) come un *monstrum* orripilante, e al contempo desiderabile come una perversa tentazione; pericolo per la salute dei proletari «ma anche una minaccia, di sapore vagamente rivoluzionario»,<sup>240</sup> per i borghesi infossati nella «trou immense de Paris».<sup>241</sup> È un'esemplificazione dell'ambivalenza assiologica del testo zoliano nei riguardi della tecnologia e dell'universo capitalistico *tout court*, a cui va iscritta la

---

<sup>236</sup> P. Pellini, *Introduzione a L'Assommoir*, cit., p. 248.

<sup>237</sup> J. Fréville, *Zola, Semeurs d'orages*, Paris, Éditions sociales, 1952, p. 101.

<sup>238</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, vol. 2, cit., p. 290.

<sup>239</sup> P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p. 243.

<sup>240</sup> Id., *La poetica del romanzo*, cit., p. 117. Sulle macchine zoliane cfr. J. Noiray, *Le Romancier et la machine*, I, *L'Univers de Zola*, Palermo, Sellerio, 1981.

<sup>241</sup> É. Zola, *L'Assommoir*, in *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 2, cit., p. 412. D'ora in poi citato AM.

rappresentazione – anch'essa ideologicamente ambigua – del marxiano feticismo delle merci. Del resto il principio della trasfigurazione mitica – che irradia il testo nella sua interezza – e la disposizione dell'autore a relegare le vicende storiche sullo sfondo, sino al punto da evitare ogni riferimento alla Comune, al conflitto di classe e finanche allo sfruttamento capitalistico della forza lavoro, hanno sovente spinto la critica a privilegiare un'esegesi che sottrae il testo dalla contingenza politica per proiettarlo in un'astorica universalità.<sup>242</sup> Né Zola avrebbe forse dissentito, a giudicare dalle sue dichiarazioni contenute in un frammento dell'*Ébauche* (1876): «Le roman de Gervaise n'est pas le roman politique, mais le romans des mœurs du peuple; le côté politique s'y trouve forcément; mais au second plan, dans une limite restreinte».<sup>243</sup> Il romanzo politico sarà *Germinal* (1885); *L'Assommoir* è un romanzo sociale consustanziale al suo specifico *milieu*. Pertanto la reale forza di scandalo dell'opera – tale da spaventare il potere costituito e indignare i recensori borghesi – risiede, nota a ragione Pellini, nella «libertà di parola concessa a chi, all'epoca, non aveva voce; la sfolgorante promozione letteraria del gergo popolare e perfino del turpiloquio»: «la «lingua del corpo»».<sup>244</sup> Nella mimesi spregiudicata – senza indulgenze e censure – dell'*argot* parigino, del «langage grossier» del proletariato, come ebbe modo di definirlo Zola nel frammento dei dossier preparatori precedentemente esibito: «le premier roman [...] qui ait l'odeur de peuple»,<sup>245</sup> si legge nella notissima prefazione autoriale all'opera, che mette a fuoco lo scarto evolutivo dell'operazione zoliana da tutti coloro che del popolo – con un'ottica risentita e propensione all'esotismo (Balzac) o con vena miserabilista (Hugo e Sue), con abbandoni idillici (Sand) o con una singolare commistione tra teratologia ed estetismo (Goncourt) – si erano distesamente occupati. Insomma nel significativo, nella dimensione squisitamente formale, che già nell'esordio (*etic*) si mostra oltremodo difforme dalla fenomenologia de *La Fortune des Rougon*: «Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante [...], elle

---

<sup>242</sup> Cfr. P. Pellini, *Introduzione a L'Assommoir*, cit., pp. 248-253.

<sup>243</sup> DP, p. 950.

<sup>244</sup> P. Pellini, *Introduzione a 'L'Assommoir'*, cit., p. 250.

<sup>245</sup> AM, p. 374.

s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes».<sup>246</sup> I personaggi entrano in scena senza alcuna presentazione. Il trapassato prossimo «avait attendu» suggerisce una durata anteriore all'esordio del romanzo di cui non si fa menzione, ma che è parte integrante dello *storyworld*; il lettore si immerge dal principio in un mondo che non conosce, è portato a interrogarsi *attivamente*, alla stregua di un osservatore 'reale' degli eventi, su ciò che vede: nella fattispecie sulle ragioni della tristezza di Gervaise. Una forma di coinvolgimento che non presuppone un legame simpatetico con il soggetto finzionale, e che anzi richiede (spesso) una forma di *sospetto* critico nei confronti di ciò che viene verbalizzato o proferito a voce – dall'istanza diegetica come dai personaggi. Si tratta di un fattore decisivo: perché senza il ruolo attivo del destinatario, e il sovvertimento costante del suo «orizzonte di attesa», la polifonia aporetica dei testi zoliani risulterebbe incomprensibile.

È fin troppo noto che ne *L'Assommoir* domina incontrastato lo stile indiretto libero – un'autentica 'ossessione' autoriale che involgarirebbe la rappresentazione, nella lettura (datata) che Marguerite Lips ha dato del fenomeno – il quale consente invece di riferire pionieristicamente le vicende dall'angolo prospettico dei personaggi popolari, di veicolare la loro visione del mondo.<sup>247</sup> L'eclissi del narratore è funzionale alla delega alla collettività (estesa nei testi zoliani fino alla cornice), che a sua volta comporta la dispersione centrifuga dei sensi del racconto, il «brouillage axiologique»,<sup>248</sup> che rende complesso per il lettore stabilire una rigida gerarchia dei valori, giacché i giudizi (moralì, politici, ideologici...) si relativizzano e si confondono vicendevolmente: «i personaggi [...] negativi dicono più spesso la verità, hanno una visione del mondo più lucida e convincente di quelli tendenzialmente positivi; realtà e moralità si contraddicono, per cui la credibilità dei diversi interlocutori [...] e dei loro discorsi

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 375.

<sup>247</sup> Cfr. M. Lips, *Le Style indirect libre*, cit., pp. 194-196. Sull'uso – e abuso – dell'indiretto libero zoliano cfr anche C. Bally, *Le Style indirect libre en français moderne*, cit., pp. 549-556 e pp. 597-606; R. Pascal, *The French Masters*, in *The Dual Voice*, cit., pp. 112-123. Sull'indiretto libero adoperato specificamente ne *L'Assommoir* cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 66-72; J. Dubois, *Introduction*, cit., pp. 38-41 e si vedano i capitoli V e VI in Id., *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1994, pp. 131-172.

<sup>248</sup> Cfr. P. Hamon, *Le Personnel du roman*, cit., pp. 60-85.

[...] appare compromessa». <sup>249</sup> La parola del narratore è *voce* tra le *voci*, si mescola a tratti inestricabilmente con quella dei personaggi: ne risulta inficiato il processo di identificazione con il soggetto finzionale, che appare spesso debole, piatto, sgradevole; e quando l'istanza diegetica interviene, essa non rischiarà il senso del racconto, non si fa portatrice di nessuna verità: talora, le sue affermazioni non risultano nemmeno coerenti e attendibili. Non di rado, tuttavia, il narratore assolve a una funzione di regia, riportando con l'indiretto libero i discorsi di *singoli* personaggi che compaiono sulla scena:

Pendant un mois, les bons rapports de la jeune femme et de l'ouvrier zingueur continuèrent. Il la trouvait joliment courageuse, quand il la voyait se tuer au travail, soigner les enfants, trouver encore le moyen de coudre le soir à toutes sortes de chiffons. Il y avait des femmes pas propres, noceuses, sur leur bouche; mais, sacré mâtin! elle ne leur ressemblait guère, elle prenait trop la vie au sérieux! Alors, elle riait, elle se défendait modestement. Pour son malheur, elle n'avait pas été toujours aussi sage. Et elle faisait allusion à ses premières couches, dès quatorze ans; elle revenait sur les litres d'anisette vidés avec sa mère, autrefois. L'expérience la corrigeait un peu, voilà tout. On avait tort de lui croire une grosse volonté; elle était très faible, au contraire; elle se laissait aller où on la poussait, par crainte de causer de la peine à quelqu'un. Son rêve était de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir [...]. <sup>250</sup>

Si assiste allo slittamento dal resoconto dell'istanza diegetica («Pendant un mois, les bons rapports de la jeune femme et de l'ouvrier zingueur continuèrent») alla sfera interiore di Coupeau, che ammira la laboriosità di Gervaise (una breve psiconarrazione: «Il la trouvait joliment courageuse, quand il la voyait se tuer au travail [...]»), che poi lascia spazio all'*oratio obliqua* dell'operaio, il quale tenta di vezzeggiare – con mire evidentemente seduttive – la protagonista; dopo un ulteriore raccordo narrativo («Alors, elle riait, elle se défendait modestement»), si diffonde l'indiretto libero di Gervaise, che racconta le peripezie del suo passato al galante corteggiatore, e la sua aspirazione a una vita semplice e 'onesta' (ideale che si oppone alla violenza de

---

<sup>249</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 64.

<sup>250</sup> AM, pp. 416-417.

*L'Assommoir*: parola che dà il titolo al libro, e che «significa, letteralmente, colpo violento, e, soprattutto, metaforica sbronza».<sup>251</sup>

Narratore e personaggi interagiscono dialetticamente. Ne scaturisce un singolare processo di *messa in sordina*, cui è sottesa, come spesso accade nel caso della mimesi di parole pronunciate, l'impetosa ironia autoriale.<sup>252</sup> Effettivamente, questo indiretto libero non rende l'impressione precisa dell'eloquio del soggetto, né vengono riportati tutti i dettagli del discorso, il quale risulta così proiettato, anziché in primo piano (come nel caso del discorso diretto), sullo sfondo: un discorso tra gli innumerevoli discorsi degli abitanti della Goutte d'Or, registrato in un momento qualunque – una «tranche de vie» – di un'esistenza prosaica, incolore e senza scarti; la parola si trasforma in *vaniloquio*. La voce mette in atto dei procedimenti condensativi, che producono globalmente un *effetto dissonante*; distanziamento critico essenziale per cogliere la natura illusoria dei convincimenti di Gervaise: perché in un ambiente degradato dalla miseria, le parole “onesto” e “onestà” – di cui la lavandaia ama riempirsi la bocca – rischiano di perdere senso; perché la laboriosità indefessa della donna – oggetto di ammirazione per Coupeau – si rovescerà drammaticamente nel suo contrario. E delle innumerevoli *voci* del quartiere il macchinista si fa del resto fedele 'auscultatore' e stenografo; il racconto è costruito per addizione di momenti eterogenei, i commenti sui fatti prevalgono sulle narrazioni dei fatti stessi, le interpretazioni contraddittorie si susseguono vorticosamente sfilacciando il racconto oggettivo:<sup>253</sup>

Les Lorilleux étaient jaloux des Goujet. Ça leur paraissait drôle, tout de même, de voir Cadet-Cassis et la Banban aller sans cesse avec des étrangers, quand ils avaient une famille. Ah bien! oui! ils s'en souciaient comme d'une guigne, de leur famille! Depuis qu'ils avaient quatre sous de côté,

---

<sup>251</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, in *Émile Zola. Romanzi*, vol. 1, cit., p. 1375. Secondo Pellini, le continue interferenze del narratore dei primi capitoli sarebbero prova del fatto che «Zola sta mettendo a punto una nuova tecnica romanzesca», sicché «il meccanismo non è ancora oliato» (ivi, p. 1376). Per il critico ciò si rende evidente nella conclusione del passo, quando il narratore si manifesta apertamente «con un medaglione alquanto tradizionale», in cui dà un giudizio su Coupeau: «Il n'était pas méchant diable» (AM, p. 417).

<sup>252</sup> Cfr. M. Fludernik, *The Fictions of Language and The Languages of Fiction*, cit., pp. 60-89.

<sup>253</sup> È il principio della ridondanza discorsiva. Al riguardo Cfr. P. Hamon, *Le Personnel du roman*, cit., pp. 90-105.



ils faisaient joliment leur tête. Mme Lorilleux, très vexée de voir son frère lui échapper, recommençait à vomir des injures contre Gervaise.<sup>254</sup>

Les Lorilleux s'étaient brouillés à mort avec Gervaise. D'abord, pendant les réparations de la boutique, ils avaient failli crever de rage; rien qu'à voir les peintres de loin, ils passaient sur l'autre trottoir, ils remontaient chez eux les dents serrées. Une boutique bleue à cette rien-du-tout, si ce n'était pas fait pour casser les bras des honnêtes gens!<sup>255</sup>

Sono due passaggi in cui è lasciato libero campo al vociare della famiglia Lorilleux (Mme Lorilleux è la sorella di Coupeau), che offre come un controcanto alla narrazione di primo grado, deformando a più riprese le azioni e la condotta della protagonista. Sono rispettivamente prese di mira – con subdole insinuazioni – la tenera amicizia di Gervaise con il fabbro Goujet, e i successi lavorativi della donna, il suo sogno di mettersi in proprio come la sua capacità di realizzarlo (sebbene transitoriamente). Ma nel microcosmo babelico della Goutte d'Or i Lorilleux sono a loro volta oggetto di dicerie e commenti denigratori:

Sans doute, les Coupeau devaient s'en prendre à eux seuls. L'existence a beau être dure, on s'en tire toujours, lorsqu'on a de l'ordre et de l'économie, témoins les Lorilleux qui allongeaient leurs termes régulièrement, pliés dans des morceaux de papier sales; mais, ceux-là, vraiment, menaient une vie d'araignées maigres, à dégoûter du travail.<sup>256</sup>

La sintassi restituisce, con il registro basso, il movimento dell'oralità, la declinazione della voce collettiva del quartiere. L'*origo* dell'enunciazione rimane incerta; sono contrapposti giudizi polarmente discordi: dei parlanti imprecisati elogiano l'indole parsimoniosa dei Lorilleux, altri (la cui prospettiva è introdotta con il «mais») ne disprezzano la parossistica avarizia. Una delle innumerevoli declinazioni della polifonia zoliana, che raggiunge la sua piena espressione nel capitolo VII. Esso è

---

<sup>254</sup> AM, p. 476-477.

<sup>255</sup> Ivi, p. 498.

<sup>256</sup> Ivi, p. 683.

dedicato al pranzo pantagruelico predisposto, per la sua festa di compleanno, da Gervaise, che ha appena compiuto trent'anni; un'esplosione di vitalità – nella quale già si annidano i germi del male – che costituisce il vertice della parabola ascendente della protagonista, e che prelude a una fragorosa ed inesorabile caduta:

Ah! Dieu de Dieu! les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention! La société riait, approuvait ; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin dégrasait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants; puis, lorsque le farceur vous jouait des tours, eh bien ! le roi n'était pas votre oncle, Paris vous appartenait. Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose! Hein! à cette heure, justement, est-ce qu'on ne se fichait pas de l'empereur? Peut-être bien que l'empereur lui aussi était rond, mais ça n'empêchait pas, on se fichait de lui, on le défiait bien d'être plus rond et de rigoler davantage. Zut pour les aristos! Coupeau envoyait le monde à la balançoire.<sup>257</sup>

La pluridiscorsività zoliana approda a vette espressionistiche; la voce dei invitati e quella di Coupeau caoticamente si sovrappongono con un indiretto libero corale. Prende forma un inno al vino e all'ubriachezza dalle venature carnevalesche, trasgressive e liberatorie; la «rivendicazione di un piacere fisico (il bere, il mangiare) che, nell'identità materiale, corporea, della natura umana annulla le gerarchie sociali, afferma in modo incontrovertibile l'uguaglianza fra un lattoniere e un imperatore»; l'istanza dell'«appagamento del corpo», anche se per un attimo, riesce a «far traballare un intero edificio sociale».<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Ivi, p. 579.

<sup>258</sup> P. Pellini, *Tradurre L'Assommoir*, in *Naturalismo e modernismo*, Roma, Editoriale Artemide, p. 99. Secondo una lettura diffusa a partire dagli anni Settanta del Novecento, il banchetto nella bottega di Gervaise si farebbe beffe dell'ideologia piccolo-borghese del risparmio, autorizzando un'esegesi trasgressiva dell'intero romanzo. Al riguardo cfr. D. Baguley, *Rite et tragédie dans 'L'Assommoir'*, in «Les Cahiers naturalistes», 1978, pp. 80-96 e C. Wilson, *City Space and the Politics of Carnival in Zola's 'L'Assommoir'*, in «French Studies», LVII, 3, 2004, pp. 343-356.

### 3.2.1 *La parola interiore*

Nei romanzi naturalisti, l'eccezione e la marginalità, l'infrazione dei codici morali e sociali sono l'*ubi consistam* della narrazione: avviano il movimento della trama, consentono allo scrittore di mettere a fuoco le deviazioni dalla norma e di denunciare le piaghe della società. Ne consegue il rifiuto zoliano del tipico in senso tradizionale (à la Balzac): i suoi romanzi descrivono un singolo caso, che non ambisce a cristallizzarsi in un paradigma. Ne *L'Assommoir*, ciò si verifica per il nucleo familiare della protagonista (oltre che limitatamente per Goujet, nel racconto delle cui vicende lo scrittore recupera tinte idilliche), e per la piccola Lalie Bijard, orfana di madre capace di allevare i fratellini nonostante i violenti pestaggi cui la sottopone il padre alcolizzato (una fenomenologia melodrammatica).<sup>259</sup> Nondimeno, i personaggi secondari sono grossomodo «classés en deux catégories, les bons et les méchants, selon le manichéisme moral et psychologique des roman populaires du XIX<sup>e</sup> siècle»; essi sono il prodotto di un certo *milieu* combinato ai risultati dell'eredità, o semplicemente «des pantins mus pour les instincts le plus bas».<sup>260</sup> Pertanto sono privati di qualsiasi approfondimento psicologico; ma per Gervaise, Coupeau e Goujet (e prevedibilmente per Nanà, che difatti ricompare da protagonista in un episodio del ciclo)<sup>261</sup> la *parola*

---

<sup>259</sup> Al riguardo cfr. J.-P. Leduc-Adine, *Tentation, fonction et construction du mélodrame dans «L'Assommoir»: un fait divers, Lalie Bijard ou «la petit mère»*, in *Zola sans frontières*, a cura di A. Dezalay, Strasbourg, Press Universitaires de Strasbourg, 1996.

<sup>260</sup> C. Becker, *L'Assommoir*. Zola, cit., p. 51.

<sup>261</sup> Che Nanà abbia un approfondimento soggettivo non sorprende, in quanto la fanciulla è dal principio racchiusa dall'autore nel «mond à part»: «Nana grandissait, devenait garce. À quinze ans, elle avait poussé comme un veau, très blanche de chair, très grasse, si dodue même qu'on aurait dit une pelote. [...] Une vraie frimousse de margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche, un nez drôle, un bec rose, des quinquets luisants auxquels les hommes avaient envie d'allumer leur pipe» (AM, pp. 708-709). L'approfondimento introspettivo ha luogo nel capitolo XI, che copre l'arco di tre anni (dall'aprile 1866 al 1868), nei quali vediamo Nanà progressivamente ribellarsi all'autorità familiare per intraprendere la sua avventura come donna 'irregolare'. Dotata di una sensualità prorompente, Nanà si rende protagonista di azioni controverse, che suscitano la disapprovazione della collettività. Non per nulla è un capitolo imperniato sulla collettività vociferante e sullo stile indiretto libero; ma in certe zone emerge la prospettiva della fanciulla: «Pendant le premier mois, Nana s'amusa joliment de son vieux. Il fallait le voir, toujours en petoche autour d'elle. Un vrai fouille-au-pot, qui tâtait sa jupe par-derrière, dans la foule, sans avoir l'air de rien. Et ses jambes! des cotrets de charbonnier, de vraies allumettes. Plus de mousse sur le caillou, quatre cheveux frisant à plat dans le cou, si bien qu'elle était toujours tentée de lui demander l'adresse du merlan qui lui faisait la raie. Ah! quel vieux birbe! [...]. Elle avait une peur sourde de lui [...]» (ivi, p. 725)». È da subito evidente la vanità muliebre: «Et c'était vrai ce qu'il disait, elle aurait bien voulu avoir une croix avec un velours au cou, ou encore de petites

*interiore* è fondamentale nel processo di caratterizzazione: non che si lasci sempre isolare facilmente (le interferenze del coro sono pervasive), tuttavia in alcuni casi essa concorre all'instaurazione – ancorché complessa e ambivalente – del moto di identificazione con il lettore, corollario della situazione narrativa figurale, di cui Zola sfrutta estesamente le risorse perché funzionali alla poetica dell'impersonalità. È opportuno distinguere caso per caso.

### 3.2.2 *Gervaise*

Proveniente dal ramo proletario della progenie di Adélaïde, Gervaise era già comparsa, ne *La Fortune des Rougon*, in uno stato di totale subordinazione nei confronti del padre Antoine (dispotismo accentuatosi dopo la morte della madre, quando rimane orfana); ma transitando nello *storyworld* de *L'Assommoir* il personaggio, per ammissione dello stesso Zola, subisce un significativo mutamento:

À Paris j'ai une Gervaise nouvelle. Elle ne boit plus, elle aime Lantier, elle se dévoue pour ses enfants. [...] D'abord, je l'ai dit, une bête de somme au travail, puis une nature tendre; un fond de femme excellent, que l'éducation aurait pu développer, mai qui se perd. Chacune de ses qualités tourne contre elle. Le travail l'abrutit, la tendresse la conduit à des faiblesses extraordinaires. On peut rendre ses qualités matérielles, en lui donnant un idéal. Dans le commencement, elle dit: «Moi, je voudrai un coin, petit, où je serais eueux. Voir mes enfant bien établis, manger du pain tous les jours. Ne pas être battue. Mourir chez moi, etc». Enfin lui prêter le désir, très modeste, de tout ce qu'elle n'aura pas.<sup>262</sup>

---

boucles d'oreilles de corail [...]» (ivi, p. 726). Il narratore insiste sulla *libido* di Nana, che, corteggiata dal vecchio, si allietta per i piaceri della carne malgrado la paura per l'ignoto: «Elle s'arrêtait toute pâle de désir, elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances dont elle était bousculée [...]. Et, ça ne manquait jamais, justement à ces moments-là, son vieux lui coulait à l'oreille des propositions». (*ibidem*). Il lettore viene inoltre messo a parte, con il monologo narrato, della sua insofferenza per l'autorità dei genitori e del suo desiderio di libertà: «Non, cette sacrée vie-là ne pouvait pas continuer, elle ne voulait point y laisser sa peau. Son père, depuis longtemps, ne comptait plus; quand un père se soule comme le sien se soulait, ce n'est pas un père, c'est une sale bête dont on voudrait bien être débarrassé. Et, maintenant, sa mère dégringolait à son tour dans son amitié. Elle buvait, elle aussi» (ivi, pp. 726-727).

<sup>262</sup> DP, p. 940.

A dispetto dell'innata zoppia, Gervaise è una stakanovista, ma al contempo contraddistinta da mollezze di spirito, che in quanto tali rappresentano, specie perché non coltivate a dovere, un'imperdonabile debolezza nell'orizzonte corrotto della Goutte d'Or.<sup>263</sup> Provinciale, abbandonata da Auguste Lantier in una situazione familiare irregolare, Gervaise è «marginale in un quartiere a sua volta ai margini della grande città»:<sup>264</sup> rientra a pieno titolo nella logica della devianza. Una donna destinata a pagare a caro prezzo le sue qualità morali: «Chacune de ses qualités tourne contre elle». Non stupisce che nelle intenzioni originarie dell'autore il titolo attribuito all'opera fosse «La simple vie de Gervaise Macquart». Gervaise infatti è personaggio profondo, contraddittorio e sfaccettato: da un lato, vi è la popolana «qui alterne» agli «abandons de tous ordres» gli slanci vitalistici – nei quali rientra il desiderio di essere ammirata e celebrata dalla collettività (da qui l'organizzazione del banchetto pantagruelico e delle cerimonie rituali) – dall'altro, una piccolo-borghese «qui ne manque pas d'affinités avec [...] Emma Bovary», con cui condivide il «rêve de sortir de sa condition», oltre che di passar da un uomo all'altro.<sup>265</sup> E questo «bovarysme prolétarien»<sup>266</sup> comporta l'estensione dei moduli della soggettività: nel romanzo sul proletariato, è *de facto* un personaggio socialmente ibrido – il suo *plot*, il suo destino – il centro del dispositivo romanzesco; «d'elle partent, et vers elle reviennent, les paroles, les regards et les sensations».<sup>267</sup> Vale la pena studiare questa fenomenologia attraverso una bipartizione categoriale.

---

<sup>263</sup> La compresenza di questi caratteri oppositivi è condensata icasticamente nella descrizione del suo profilo: «Gervaise n'avait que vingt-deux ans. Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de sa vie. Dépeignée, en savates, grelottant sous sa camisole blanche où les meubles avaient laissé de leur poussière et de leur graisse, elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer. Le mot de Lantier la fit sortir de son attitude peureuse et résignée» (ivi, p. 56).

<sup>264</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit. p. 243.

<sup>265</sup> J. Dubois, *Introduction*, cit., p. 22.

<sup>266</sup> *Ibidem*

<sup>267</sup> A. Pagès-O. Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses Éditions, 2016, p. 251.

### 3.2.2.1 *Passività percettiva*

L'arte zoliana si contraddistingue per l'esubero descrittivo. Coerentemente con la teoria positivista del *milieu*, Zola era infatti portato a privilegiare, perché la denuncia sociale fosse realmente documentata, lo sfondo ambientale, di cui venivano ricostruiti i minimi dettagli, che invadevano zone sempre più ampie del testo. Rispetto al romanzo tradizionale, il principio dell'impersonalità impone tuttavia una nuova pratica estetica: non più affidati alla visione demiurgica dell'io narrante, Zola delega i brani descrittivi all'ottica dei personaggi, «i quali molto spesso sono convocati in scena al solo scopo di vedere (o ascoltare, o sentire) un ambiente, una situazione, una vetrina, una conversazione, un suono, un odore».<sup>268</sup> Ciò vale massimamente per Gervaise:

Et, pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées, elle retourna s'accouder à la fenêtre, elle reprit son attente de la nuit, interrogeant les trottoirs, au loin.

L'hôtel se trouvait sur le boulevard de la Chapelle, à gauche de la barrière Poissonnière. C'était une mesure de deux étages, peinte en rouge lie de vin jusqu'au second, avec des persiennes pourries par la pluie. Au-dessus d'une lanterne aux vitres étoilées, on parvenait à lire, entre les deux fenêtres: *Hôtel Boncœur, tenu par Marsoullier*, en grandes lettres jaunes, dont la moisissure du plâtre avait emporté des morceaux. Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, son mouchoir sur les lèvres. Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées.<sup>269</sup>

Nell'esordio del primo capitolo, la protagonista, affranta perché Lantier non accenna a rientrare dopo una notte trascorsa fuori di casa, con gli occhi offuscati dalle lacrime, Gervaise si affaccia alla finestra, che diventa la cornice immaginaria del *tableau* di vita parigina dipinto dall'autore. Si tratta di un'astuzia escogitata da Zola per dar libero

---

<sup>268</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., p. 84. A tratti questa modalità è già ravvisabile, come visto, ne *La Fortune des Rougon*, in cui convivono principi narrativi tradizionali ed elementi che preludono alla strategia dell'impersonalità. Sulla descrizione come problema del romanzo naturalista è imprescindibile P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

<sup>269</sup> AM, p. 376.

sfogo alla sua vena descrittiva senza derogare al canone naturalista: il narratore onnisciente si nasconde dietro lo sguardo del personaggio.<sup>270</sup> Similmente a *Germinie Lacerteux*, la voce si adegua progressivamente alla mobilità dello sguardo del personaggio: «Elle regardait à gauche [...]. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi [...]. Quand elle levait les yeux [...]».<sup>271</sup> Abbondano gli imperfetti, che restituiscono la natura pulviscolare della luce e soprattutto e le esalazioni mefitiche di Parigi («l'odeur du peuple»), cifra distintiva del realismo sensoriale di Zola («et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées»);<sup>272</sup> anche ne *L'Assommoir* la scrittura è contaminata da una sensibilità impressionista («Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras»);<sup>273</sup> ma capita che il narratore interferisca con il processo percettivo mediante delle accensioni metaforiche di gusto romantico, ovvero degli scatti linguistici verso l'alto con i quali si riappropria della *mediacy*: «et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement».<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> «Le personnage, chez Zola, se différencie du personnage balzacien d'un double point de vue: c'est un "délégué" et c'est un "motivé"; d'abord, il va être chargé d'assumer (c'est sa *délegation*) indirectement ce qui, chez Balzac, était assumé généralement par des intrusions autoritaires du narrateur [...]; ensuite il va être chargé de "distribuer", de "naturaliser" et d'intégrer de façon aussi vraisemblable que possible ces tranches informatives au flux de l'action elle-même, d'éviter le "hors-d'oeuvre" trop compact et trop détachable» (P. Hamon, *Le Personnel du roman*, cit., p. 103). Sulla finestra come pretesto narrativo adoperato per le sue descrizioni cfr. Id., *Du descriptif*, cit. Si pensi a *Une page d'amour*, in cui attraverso gli occhi di Hélène Macquart, che si affaccia dalla finestra della sua stanza, vengono condotte cinque descrizioni di Parigi in altrettanti momenti diversi della giornata, in cui Zola si sofferma sulla natura cangiante della luce nel paesaggio.

<sup>271</sup> AM, p. 376.

<sup>272</sup> Le percezioni indirette libere zoliane attribuiscono una funzione primaria alla sfera olfattiva. Si pensi alle scene di lavoro di Gervaise in lavanderia al capitolo V: «Le triage dura une grosse demi-heure. Gervaise faisait des tas autour d'elle, jetait ensemble les chemises d'homme, les chemises de femme, les mouchoirs, les chaussettes, les torchons. Quand une pièce d'un nouveau client lui passait entre les mains, elle la marquait d'une croix au fil rouge, pour la reconnaître. Dans l'air chaud, une puanteur fade montait de tout ce linge sale remué» (ivi, p. 191); «Cependant, les tas avaient monté autour de Gervaise. Maintenant, toujours assise au bord du tabouret, elle disparaissait entre les chemises et les jupons; elle avait devant elle les draps, les pantalons, les nappes, une débâcle de malpropreté; et, là-dedans, au milieu de cette mare grandissante, elle gardait ses bras nus, son cou nu, avec ses mèches de petits cheveux blonds collés à ses tempes, plus rose et plus alanguie» (ivi, p. 505).

<sup>273</sup> Ivi, p. 377.

<sup>274</sup> *Ibidem*. Un ulteriore esempio della combinazione tra fenomenologia impressionista e lingua autoriale si trova nello stesso capitolo: «À la barrière, le piétinement de troupeau continuait, dans le froid du matin. On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un

Non di rado, l'osservazione degli elementi del paesaggio evoca per analogia i sentimenti del personaggio che è assorto nel contemplarli:

Gervaise s'entêta encore à la fenêtre pendant deux mortelles heures, jusqu'à huit heures. Les boutiques s'étaient ouvertes. Le flot de blouses descendant des hauteurs avait cessé; et seuls quelques retardataires franchissaient la barrière à grandes enjambées. [...] Et les boulevards avaient pris leur paix du matin; les rentiers du voisinage se promenaient au soleil; les mères, en cheveux, en jupes sales, berçaient dans leurs bras des enfants au maillot [...]; toute une marmaille mal mouchée, débraillée, se bousculait, se traînait par terre, au milieu de piaulements, de rires et de pleurs. Alors, Gervaise se sentit étouffer, saisie d'un vertige d'angoisse, à bout d'espoir, il lui semblait que tout était fini, que les temps étaient finis, que Lantier ne rentrerait plus jamais.<sup>275</sup>

Affacciata alla finestra, Gervaise è catturata dalla visione di alcune donne intente a cullare dei fanciulli, e poi da un assembramento di ragazzini coinvolti in una rissa tra strilla e pianti; questa scena richiama alla memoria la miseria del suo stato, il suo destino di donna – e madre – abbandonata al suo destino con due figli da accudire (Claude ed Étienne): «Alors, Gervaise se sentit étouffer, saisie d'un vertige d'angoisse, à bout d'espoir, il lui semblait que tout était fini, que les temps étaient finis, que Lantier ne rentrerait plus jamais»); così lo sguardo si rivolge all'orizzonte claustrofobico del quartiere, ai due edifici che ne delimitano simbolicamente l'orizzonte: «Elle allait, les regards perdus, des vieux abattoirs noirs de leur massacre et de leur puanteur, à l'hôpital neuf, blafard, montrant [...] des salles nues où la mort devait faucher».<sup>276</sup>

In tali descrizioni, il personaggio svolge dunque un ruolo passivo, appare privo di qualsiasi volontà: «il mondo esterno si incide» sulla sua retina «come una lastra fotografica»; il nervo ottico di Gervaise registra il caos della moderna metropoli,

---

ton neutre où le bleu déteint et le gris sale dominaient. Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière» (ivi, p. 378). Questi scarti tonali non sono di rara evenienza; per quanto rappresentino formalmente delle incongruità nell'ingegneria strutturale del racconto, essi contribuiscono al fascino dello stile zoliano, perché l'innalzamento lirico del linguaggio è sotteso al principio della trasfigurazione mitica.

<sup>275</sup> Ivi, p. 379.

<sup>276</sup> Ivi, p. 380.



«l'interiorità è invasa dagli oggetti, che si installano nel luogo da sempre deputato alla sublime purezza dei sentimenti»: cosicché «è l'esistenza dell'uomo a essere riportata alla logica delle cose»:<sup>277</sup>

Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à soûler, fonctionnant sous le vitrage de l'étroite cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer. Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge; et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde.<sup>278</sup>

Et elle jetait des regards obliques sur la machine à soûler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir.<sup>279</sup>

Una Gervaise senza più desideri e speranze si abbandona al richiamo dell'alcool, osservando nuovamente in prima persona – con fascino misto a sgomento – il mostro mitico dalle molte braccia, l'alambicco dell'osteria del *père Colombe*, nei confronti del quale appare completamente sopraffatta, incapace di opporre qualsivoglia forma di resistenza.

### 3.2.2.2 *Dimensione invisibile: tra simpatia e dissonanza*

Nei suoi dossier preparatori Zola rilascia una preziosa dichiarazione d'intenti: «Gervaise doit être une figure sympathique. [...] Elle est de tempérament tendre et passionné, voilà pour la faute. Quant à l'ivrognerie, elle a bu, parce que sa mère buvait. Mais au fond, c'est une bête de somme dévouée comme sa mère».<sup>280</sup> Gervaise è dunque dotata di una tenerezza che induce alla *simpatia*: non per niente la protagonista viene

---

<sup>277</sup> P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 82-84.

<sup>278</sup> AM, p. 704.

<sup>279</sup> Ivi, pp. 705-706.

<sup>280</sup> DP, p. 938.

introdotta in uno stato di penoso isolamento, mentre osserva l'immensità parigina da una finestra; una madre abbandonata da un amante fedifrago, il quale viene sedotto dalla civettuola Adèle, poi sorprendentemente percossa – nella truculenta rissa del lavatoio – dalla stessa (gelosissima) protagonista.<sup>281</sup> Sicché l'affondo nella dimensione invisibile del personaggio è un elemento strutturalmente portante; esso consente al lettore di conoscere i desideri di Gervaise, di 'mettersi nella sua pelle' e parteggiare per lei:

La maison ne lui semblait pas laide. Parmi les loques pendues aux fenêtres, des coins de gaieté riaient, une giroflée fleurie dans un pot, une cage de serins d'où tombait un gazouillement, des miroirs à barbe mettant au fond de l'ombre des éclats d'étoiles rondes. [...] Si Gervaise avait demeuré là, elle aurait voulu un logement au fond, du côté du soleil. [...] Et elle choisissait déjà sa fenêtre, une fenêtre dans l'encoignure de gauche, où il y avait une petite caisse, plantée de haricots d'Espagne, dont les tiges minces commençaient à s'enrouler autour d'un berceau de ficelles.<sup>282</sup>

Corteggiata da Coupeau, che la conduce in rue de la Goutte d'Or (dove abita la famiglia dell'operaio), Gervaise osserva il modesto caseggiato, che le appare un luogo desiderabile in cui stabilirsi e metter su famiglia; ideale di vita modesta – che suscita benevolenza nel lettore – che verrà puntualmente disatteso, come tutte le sue aspirazioni, dal destino, che le capovolgerà crudelmente nel loro contrario. Ma non sempre la rappresentazione è *consonante*; in alcuni di questi indugi introspettivi il narratore ironizza sottilmente sulle ambizioni piccolo-borghesi di Gervaise (sposatasi da poco con Coupeau), che si sovrappongono al suo sogno di pace:

Quand leurs économies atteignirent la somme de six cents francs, la jeune femme ne dormit plus, obsédée d'un rêve d'ambition: elle voulait s'établir, louer une petite boutique, prendre à son tour des ouvrières. [...] En trois années, elle avait contenté une seule de ses envies, elle s'était achetée une pendule; encore cette pendule, une pendule de palissandre, à colonnes torses, à balancier de cuivre

---

<sup>281</sup> La compresenza di remissività e energia volitiva è dunque condensata icasticamente nel primo capitolo del romanzo.

<sup>282</sup> AM, p. 415.

doré, devait-elle être payée en un an, par acompte de vingt sous tous les lundis. Elle se fâchait, lorsque Coupeau parlait de la monter; elle seule enlevait le globe, essuyait les colonnes avec religion, comme si le marbre de sa commode s'était transformé en chapelle. Sous le globe, derrière la pendule, elle cachait le livret de la Caisse d'épargne. Et souvent, quand elle rêvait à sa boutique, elle s'oubliait là, devant le cadran, à regarder fixement tourner les aiguilles, ayant l'air d'attendre quelque minute particulière et solennelle pour se décider.<sup>283</sup>

Con metafora religiosa frequentissima nei *Rougon-Macquart*, «la pendola sopra il cassettone» – che «dà il tocco finale al *kitsch* di casa Coupeau – «si trasforma in una sorta di tabernacolo del nuovo culto economico»; simbolo «di uno *status* sociale leggermente superiore a quello del proletariato miserabile, custodisce la bibbia del moderno dio-denaro: il libretto della Cassa di risparmio».<sup>284</sup> Si insinua il sospetto che sia il desiderio di ascendere a un differente livello della gerarchia sociale – a un altro *mondo* – la causa prima della rovina di Gervaise; un ideologema verghiano (*ante litteram*) che tuttavia non s'impone con assoluta evidenza: nel sistema polifonico zoliano, la rappresentazione è ambivalente; il lettore è portato a sorvolare sulla vanità del personaggio perché conquistato dal suo spirito di sacrificio, dal suo affetto per Coupeau, di cui, dopo il drammatico capitolombolo dal tetto (quando si rompe la gamba), si prende maternamente cura («Son homme avait la jambe droite cassée; [...] on la lui remettrait, voilà tout. Quant au reste, au cœur décroché, ce n'était rien. Elle le lui raccrocherait, son cœur»),<sup>285</sup> difendendolo a più riprese dalle critiche del quartiere. Sfama l'intera famiglia, lavora senza tregua, sentendosi in colpa per essere costretta a riposare un solo giorno dopo la nascita di Nanà; eppure inizia la fatale caduta di Coupeau, che diventa ozioso, scialacquatore e dedito ai piaceri dell'alcool. Ma lei, da buona moglie fedele, continua ad assolverlo: «Quand elle entendait les gens la plaindre, elle excusait vite Coupeau. Pensez donc! il avait tant souffert, ce n'était pas étonnant, si son caractère prenait de l'aigreur!»<sup>286</sup> I vicini – Lorilleux e Boche *in primis* – le

---

<sup>283</sup> Ivi, p. 476.

<sup>284</sup> P. Pellini, *Note e notizie dei testi*, cit., p. 1400.

<sup>285</sup> AM, p. 484.

<sup>286</sup> Ivi, p. 490.

ricordano il suo sogno infranto con malcelato sadismo, ma Gervaise non abbandona le sue aspirazioni, contemplando malinconicamente – in ogni momento libero – l’oggetto del suo desiderio; un’ossessione che rappresenta anche l’unica via di fuga dalla vita di stenti che conduce quotidianamente: «Matin et soir, elle allait, rue de la Goutte-d’Or, voir la boutique, qui était toujours à louer [...]. Cette boutique recommençait à lui tourner la tête; la nuit [...] elle trouvait à y songer, les yeux ouverts, le charme d’un plaisir défendu». <sup>287</sup>

Per affittare la bottega, Gervaise ricorre infine al prestito del fabbro Goujet (infatuato di lei), che le presta teneramente – di sua iniziativa – i suoi risparmi, contrariando la madre, che pronuncia un vaticinio infausto: «elle n’approuvait plus le projet de Gervaise; et elle dit nettement pourquoi: Coupeau tournait mal, Coupeau lui mangerait sa boutique». <sup>288</sup> Il sogno d’indipendenza della protagonista nasce sotto cattivi auspici. Sia pure involontariamente, Gervaise manda a monte il matrimonio di Goujet; e l’ironia del narratore non tarda a manifestarsi:

L’emménagement eut lieu tout de suite. Gervaise, les premiers jours, éprouvait des joies d’enfant, quand elle traversait la rue, en rentrant d’une commission. Elle s’attardait, souriait à son chez elle. De loin, au milieu de la file noire des autres devantures, sa boutique lui apparaissait toute claire, d’une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre [...]. Dans la vitrine, fermée au fond par des petits rideaux de mousseline, tapissée de papier bleu pour faire valoir la blancheur du linge, des chemises d’homme restaient en montre, des bonnets de femme pendaient [...]. Gervaise s’asseyait sur un tabouret, soufflait un peu de contentement, heureuse de cette belle propriété, couvant des yeux ses outils neufs. Mais son premier regard allait toujours à sa mécanique, un poêle de fonte, où dix fers pouvaient chauffer à la fois, rangés autour du foyer, sur des plaques obliques. Elle venait se mettre à genoux, regardait avec la continuelle peur que sa petite bête d’apprentie ne fit éclater la fonte, en fourrant trop de coke. <sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> *Ibidem*

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 492.

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 465.

È un passo rappresentativo della complessa dialettica tra narratore e personaggio: nonostante l'ingenuo feticismo di Gervaise – che s'inginocchia religiosamente davanti alla stufa – sia sottilmente parodiato dall'istanza diegetica, non è escluso il processo di identificazione: il lettore vede con gli occhi del personaggio, e si allietta per la materializzazione del suo desiderio: «sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre [...]». A soli ventott'anni, la lavandaia diventa proprietaria: la vita sembra sorriderle, ha molto lavoro e il quartiere, fatta eccezione per poche voci, la stima; così inizia a diffondersi la voce della tenerezza di Goujet nei suoi confronti, verso il quale Gervaise non è affatto indifferente:

Tout le monde disait [...] à Gervaise que Goujet avait un béguin pour elle. Elle le savait bien, elle rougissait comme une jeune fille, avec une fleur de pudeur qui lui mettait aux joues des tons vifs de pomme d'api. Ah! le pauvre cher garçon, il n'était pas gênant! Jamais il ne lui avait parlé de ça; jamais un geste sale, jamais un mot polisson. [...] Et, sans vouloir l'avouer, elle goûtait une grande joie à être aimée ainsi, pareillement à une sainte vierge. [...] Ensemble, s'ils restaient seuls, ils n'étaient pas gênés du tout; ils se regardaient avec des sourires, bien en face, sans se raconter ce qu'ils éprouvaient. C'était une tendresse raisonnable, ne songeant pas aux vilaines choses [...].<sup>290</sup>

Un amore casto e infantile, quello del fabbro, che solletica la vanità di Gervaise, a cui piace sentirsi adorata come «une sainte vierge»; un idillio nel quale non è esclusa, da parte della donna, un'autentica attrazione carnale, perché questo avvenente colosso dalla barba bionda (e dal tratto infantile), immune alle attrattive dell'«eau de vie», si oppone paradigmaticamente all'imbolsito (e avvinazzato) Copueau, precipitato irrimediabilmente in un baratro, malgrado le instancabili cure della moglie.<sup>291</sup> Nubi

---

<sup>290</sup> Ivi, p. 518.

<sup>291</sup> È celebre il passo della fucina del capitolo VI, quando Gervaise osserva incantata il giovane all'opera: «Bien sûr, ce n'était pas de l'eau-de-vie que la Gueule-d'Or avait dans les veines [...]. Ses cheveux courts, frisant sur son front bas, sa belle barbe jaune, aux anneaux tombants s'allumaient, lui éclairaient toute la figure de leurs fils d'or, une vraie figure d'or, sans mentir. Avec ça, un cou pareil à une colonne, blanc comme un cou d'enfant; une poitrine vaste, large à y coucher une femme en travers; des épaules et des bras sculptés qui paraissaient copiés sur ceux d'un géant, dans un musée. Quand il prenait son élan, on voyait ses muscles se gonfler, des montagnes de chair roulant et durcissant sous la peau; ses épaules, sa poitrine, son cou enflaient; il faisait de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un bon Dieu» (ivi, p. 533).

oscure si addensano all'orizzonte: Lantier è tornato alla Goutte d'Or, accaparrandosi, con il suo *savoir-faire*, tutti i consensi del quartiere; il pensiero della ricomparsa dell'antico amante inquieta Gervaise, ma lei continua a pensare – anziché al marito – al tenero fabbro che le ha rubato il cuore: «Le nom de Lantier lui causait toujours une brûlure au creux de l'estomac [...]. [...] Aussi ne songeait-elle pas à Coupeau [...]. Elle songeait au forgeron, le cœur tout hésitant et malade». <sup>292</sup>

Dopo il banchetto pantagruelico, al termine del quale lo stesso Coupeau accoglie fraternamente in casa sua, per suprema ironia, l'antico amante della moglie, gli eventi precipitano in maniera vertiginosa; significativamente, il racconto subisce una torsione introspettiva: la riflettorizzazione di Gervaise (lo «*style des pensées*»), <sup>293</sup> per quanto contaminata dal dettato popolare, diviene uno strumento privilegiato. Quasi sospinta dalle maldicenze del quartiere, nel quale la relazione tra Gervaise e Lantier era già data per certa, Gervaise, al termine di una serata nella quale trova, rientrando dal lavoro, l'ebbro Coupeau in uno stato miserevole, si abbandona, per pura inerzia, tra le braccia dell'antico amante (mentre la piccola Nanà osserva curiosa ed eccitata la scena dalla sua stanza). Gervaise accetta passivamente di dividere se stessa, e i suoi magri guadagni, fra Coupeau e Lantier per semplice desiderio di quieto vivere; però il lettore, che ha assistito al susseguirsi di eventi avversi nella sua vita (solo di rado effetto diretto delle sue azioni), non può non provare una forma di compassione nell'osservare i sogni della lavandaia andare in frantumi:

Les premiers jours, la blanchisseuse s'asseyait et pleurait. Ça lui semblait trop dur, de ne plus pouvoir se remuer chez elle, après avoir toujours été au large. Elle suffoquait, elle restait à la fenêtre pendant des heures, écrasée entre le mur et la commode, à prendre des torticolis. Là seulement elle respirait. La cour, pourtant, ne lui inspirait guère que des idées tristes. En face d'elle, du côté du soleil, elle apercevait son rêve d'autrefois, cette fenêtre du cinquième où des haricots d'Espagne, à chaque printemps, enroulaient leurs tiges minces sur un berceau de ficelles. Sa chambre, à elle, était du côté

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 549.

<sup>293</sup> J. Dubois, *Introduction*, cit., p. 39. Sull'uso dello «*style des pensées*» e in particolare del soliloquio cfr. id., *L'Assommoir de Zola*, cit., pp. 159-172.

de l'ombre, les pots de réséda y mouraient en huit jours. Ah! non, la vie ne tournait pas gentiment, ce n'était guère l'existence qu'elle avait espérée.<sup>294</sup>

«Ah! non, la vie ne tournait pas gentiment, ce n'était guère l'existence qu'elle avait espérée»: il monologo narrato riassume la sua sconfitta; Gervaise è costretta a vendere la bottega per debiti. Incurante di tutti (incluso Coupeau), la donna ingrassa e precipita sempre più in basso: ritorna semplice operaia e ricade nell'alcool (ed è inoltre costretta a rassegnarsi alla vita irregolare di Nanà, che fugge di casa); eppure non smette di prendersi cura degli animali e dei più deboli:

le père Bru, ce pauvre vieux, qu'on laissait crever, parce qu'il ne pouvait plus tenir un outil, était comme un chien pour elle, un bête hors de service, dont les équarrisseurs ne voulaient même pas acheter la peau ni la graisse. Elle en gardait un poids sur le cœur, de le savoir continuellement là, de l'autre côté du corridor, abandonné de Dieu et des hommes, se nourrissant uniquement de lui-même, retournant à la taille d'un enfant, ratatiné et desséché à la manière des oranges qui se racornissent sur les cheminées.<sup>295</sup>

Oltre al père Bru, un vecchio logorato dal lavoro che, abbandonato da tutti, si accinge a morire per miseria, la donna rivolge il suo affetto alla povera Lalie Bijard, che ammira, così piccola, per il coraggio che lei non possiede: «Lorsque Gervaise songeait à Lalie, elle n'osait plus se plaindre. Elle aurait voulu avoir le courage de cette bambine de huit ans, qui en endurait à elle seule autant que toutes les femmes de l'escalier réunies».<sup>296</sup>

Eppure lo spettro della morte incombe; è la stessa lavandaia a sentirsi attratta dall'oblio, nel quale spera di trovare finalmente riposo.<sup>297</sup> Ma le ragioni del declino

---

<sup>294</sup> AM, p. 672.

<sup>295</sup> Ivi, p. 686.

<sup>296</sup> Ivi, p. 694.

<sup>297</sup> L'attrazione di Gervaise per il becchino Bazouge è sintomatica di questa pulsione di morte: «Bazouge lui faisait l'effet que les beaux hommes font aux femmes honnêtes [...]. Eh bien! si la peur ne l'avait pas retenue, Gervaise aurait voulu tâter la mort, voir comment c'était bâti» (Ivi, p. 687). Ed è proprio a questo personaggio (comico e sinistro, tenero e insensibile), alle sue battute e riflessioni filosofiche, che Zola, rinunciando al privilegio gnoseologico del narratore, affida sorprendentemente le ultime battute del romanzo.

sono oscure: che Gervaise vada in malora per motivazioni d'ordine sociologico (si degrada per effetto della miseria e della promiscuità, cui occorre far fronte con riforme radicali) o che sia vittima di un determinismo ereditario (l'alcolismo della madre), che sia «un'umile eroina da compiangere» o «zimbello di un'inesplicabile fatalità» (l'incidente di Coupeau, che non era ubriaco, è in fondo frutto del caso) o ancora che sia «andata in malora per sua colpa»,<sup>298</sup> non è chiaro. Il giudizio è sospeso; importa però che nel terribile capitolo XII, nel quale Gervaise giunge a prostituirsi per fame (differenza significativa con *Germinie Lacerteux*, sospinta invece all'estremo passo dalla *libido* isterica),<sup>299</sup> il narratore ricorra dal principio – e per amplissimi tratti – alla situazione narrativa figurale: «Ce devait être le samedi après le terme, quelque chose comme le 12 ou le 13 janvier, Gervaise ne savait plus au juste. Elle perdait la boule [...]. Ah! quelle semaine infernale!»<sup>300</sup> La voce asseconda la prospettiva del personaggio, dando corpo alla sua disperazione (senza alcuna forma di ironia):

Coupeau pouvait faire la Saint-Lundi des semaines entières, tirer des bordées qui duraient des mois, rentrer fou de boisson et vouloir la réguser, elle s'était habituée, elle le trouvait tannant, pas davantage. Et c'était ces jours-là, qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson! dans le derrière, le quartier qui la méprisait! Tout Paris y entrait, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengeance pourtant de le fourrer là.<sup>301</sup>

Un soliloquio dai connotati liberatori, col quale Gervaise, ridottasi a mendicare, maledice tutti coloro che le hanno fatto del male. Provata dai morsi della fame, crede la morte imminente: «mon Dieu! est-ce qu'elle allait mourir? Grelottante, hagarde, elle vit qu'il faisait jour encore. La nuit ne viendrait donc pas! Comme le temps est long, quand on n'a rien dans le ventre!».<sup>302</sup> Sotto il cielo livido di Parigi, vede il corpo

---

<sup>298</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 246.

<sup>299</sup> In questo caso, il motivo sociale prevale sul motivo psico-patologico.

<sup>300</sup> AM, p. 749.

<sup>301</sup> Ivi, p. 751.

<sup>302</sup> Ivi, p. 753.



esanime di Lalie, uccisa impietosamente dal padre: «Des pieds à la tête, elle n'était qu'un noir. Oh! ce massacre de l'enfance, ces lourdes pattes d'homme écrasant cet amour de quiqui, cette abomination de tant de faiblesse râlant sous une pareille croix»!». <sup>303</sup> Le rimane solo il disgusto per una vita atroce e ingiusta: «Non, non, la vie était trop abominable! Ah! quelle sale chose! ah! quelle sale chose!». <sup>304</sup> Scovato nella bettola del *père Colombe* Coupeau, che le aveva promesso di portarla a uno spettacolo serale, una volta compreso che il marito ha dilapidato tutti i suoi risparmi bevendo, esce per strada, sola e abbandonata. Decide di prostituirsi; e mentre matura questo proposito rivolge lo sguardo al via vai della folla, alle figure di ricchi benestanti dediti esclusivamente ai loro piaceri, e incuranti di ogni forma di miseria:

Perdue dans la cohue du large trottoir, le long des petits platanes, Gervaise se sentait seule et abandonnée. Ces échappées d'avenues, tout là-bas, lui vidaient l'estomac davantage; et dire que, parmi ce flot de monde, où il y avait pourtant des gens à leur aise, pas un chrétien ne devinait sa situation et ne lui glissait dix sous dans la main! Oui, c'était trop grand, c'était trop beau, sa tête tournait et ses jambes s'en allaient, sous ce pan démesuré de ciel gris, tendu au-dessus d'un si vaste espace. Le crépuscule avait cette sale couleur jaune des crépuscules parisiens, une couleur qui donne envie de mourir. <sup>305</sup>

Ripreso il cammino, scorge la locanda *Boncoeur*, dove tutto ha avuto inizio. Persuasa di essere alla fine del suo cammino, Gervaise giunge infine alla ferrovia, e d'un tratto vede passare un treno proveniente da Parigi con gli sbuffi del suo respiro affannoso:

Elle se tourna, comme pour suivre la locomotive invisible, dont le grondement se mourait. De ce côté, elle devinait la campagne, le ciel libre, au fond d'une trouée, avec de hautes maisons à droite et à gauche, isolées, plantées sans ordre, présentant des façades, des murs non crépis, des murs peints

---

<sup>303</sup> Ivi, p. 759.

<sup>304</sup> Ivi, p. 760.

<sup>305</sup> Ivi, pp. 764-765.

de réclames géantes, salis de la même teinte jaunâtre par la suie des machines. Oh ! si elle avait pu partir ainsi, s'en aller là-bas, en dehors de ces maisons de misère et de souffrance!<sup>306</sup>

È l'ultima, flebile speranza di partire lontano e mutar vita; ma quando vede la sua ombra proiettata sull'asfalto Gervaise realizza pienamente l'entità del suo degrado (fisico e morale):

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas ; un vrai guignol ! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant, emplissait le boulevard, avec des révérences qui lui cassaient le nez contre les arbres et contre les maisons. Mon Dieu! qu'elle était drôle et effrayante! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement.<sup>307</sup>

Ogni speranza è perduta. Nel momento più triste Gervaise si imbatte nel père Bru, che, dopo aver girovagato per il quartiere tutta la serata, le chiede umilmente l'elemosina. In un silenzio misto a imbarazzo, dopo essersi riconosciuti, i due si separano, andando ciascuno per la sua strada e pensando ai propri guai.

### 3.2.2.3 *Coupeau*

Coupeau, soprannominato Cadet-Cassis, compare nel capitolo II, mangiando in compagnia di Gervaise una prugna all'acquavite all'*Assommoir* del père Colombe, quando si presenta come un operaio onesto e virtuoso, che evita l'alcool perché traumatizzato dal triste destino del padre (lattoniere come lui), e soprattutto perché si sente immune al suo fascino.<sup>308</sup> Sono queste doti che convincono Gervaise, in cerca di

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 768.

<sup>307</sup> Ivi, pp. 771-772.

<sup>308</sup> «Coupeau, lui aussi, ne comprenait pas qu'on pût avaler de pleins verres d'eau-de-vie. Une prune par-ci par-là, ça n'était pas mauvais. Quant au vitriol, à l'absinthe et aux autres cochonneries, bonsoir! il n'en fallait pas. Les camarades avaient beau le blaguer, il restait à la porte, lorsque ces cheulards-là entraient à la mine à

stabilità, a sposarlo; difatti il personaggio appare inizialmente dotato di una peculiare grandezza. Si consideri la scena che precede il drammatico incidente, quando al suo lavoro manuale è conferita una dignità assoluta:

Alors, il se risqua, avec ces mouvements ralentis des ouvriers, pleins d'aisance et de lourdeur. Un moment, il fut au-dessus du pavé, ne se tenant plus, tranquille, à son affaire ; et, d'en bas, sous le fer promené d'une main soigneuse, on voyait grésiller la petite flamme blanche de la soudure. Gervaise, muette, la gorge étranglée par l'angoisse, avait serré les mains, les élevait d'un geste machinal de supplication. Mais elle respira bruyamment, Coupeau venait de remonter sur le toit, sans se presser, en prenant le temps de cracher une dernière fois dans la rue.<sup>309</sup>

Osservato da Gervaise e Nanà, con una «alternanza di primi piani e campate più ampie», Coupeau volteggia leggiadramente sui tetti; «i suoi gesti si ammantano di una bellezza non inferiore a quella che una tradizione millenaria ci ha abituati a riconoscere nella possente eleganza degli eroi in battaglia».<sup>310</sup> È questa dignità che il personaggio perde dopo la travagliata convalescenza, quando, ozioso e smarrito, si riduce schiavo dello stesso alcool di cui – quasi sardonicamente – si era fatto beffa:

Il filait, il allait acheter son tabac à la *Petite-Civette*, rue des Poissonniers, où il prenait généralement une prune, lorsqu'il rencontrait un ami. Puis, il achevait de casser la pièce de vingt sous chez François, au coin de la rue de la Goutte-d'Or, où il y avait un joli vin, tout jeune, chatouillant le gosier. C'était un mannezingue de l'ancien jeu, une boutique noire, sous un plafond bas, avec une salle enfumée, à côté, dans laquelle on vendait de la soupe. Et il restait là jusqu'au soir, à jouer des canons au tourniquet; il avait l'œil chez François, qui promettait formellement de ne jamais présenter la note à la bourgeoise. N'est-ce pas? il fallait bien se rincer un peu la dalle, pour la débarrasser des crasses de la veille. Un verre de vin en pousse un autre. Lui, d'ailleurs, toujours bon zigue, ne donnant pas une chiquenaude au sexe, aimant la rigolade, bien sûr, et se piquant le nez à son tour, mais

---

poivre. Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du n° 25; et ce souvenir, dans la famille, les rendait tous sages» (ivi, p. 410).

<sup>309</sup> Ivi, p. 481.

<sup>310</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1402.

gentiment, plein de mépris pour ces saloperies d'hommes tombés dans l'alcool, qu'on ne voit pas dessoûler! Il rentrait gai et galant comme un pinson.<sup>311</sup>

Siamo nel capitolo V. Coupeau ha smarrito la sua laboriosità; mediante l'impiego sistematico dell'*argot* e dell'indiretto libero (che mima la conversazione quotidiana) la voce dell'operaio viene intercalata sistematicamente ai pettegolezzi e ai giudizi – ora solidali ora ostili – del quartiere. È un campione rappresentativo della propensione dello scrittore a iscrivere la sfera soggettiva di Coupeau nell'orizzonte multanime della Goutte-d'Or. Forse perché privo di qualsiasi forma di istruzione (non sa leggere e si rifiuta di imparare durante la malattia), l'operaio è prevalentemente osservato da soggettività *altrui*; se la sua voce si manifesta, ciò avviene tramite il dialogo o il discorso indiretto libero singolativo (o appunto corale), mediante il quale si manifesta il suo caratteristico turpiloquio espressionistico. Non si tratta, si badi, di una preclusione sistematica alla dimensione soggettiva. Al suo filtro percettivo sono infatti affidati alcuni brani descrittivi;<sup>312</sup> inoltre egli ha accesso alle forme indirette della rappresentazione interiore:

À l'église, Coupeau pleura tout le temps. C'était bête, mais il ne pouvait se retenir. Ça le saisissait, le curé faisant les grands bras, les petites filles pareilles à des anges défilant les mains jointes; et la musique des orgues lui barbotait dans le ventre, et la bonne odeur de l'encens l'obligeait à renifler, comme si on lui avait poussé un bouquet dans la figure. Enfin, il voyait bleu, il était pincé au cœur. Il y eut particulièrement un cantique, quelque chose de suave, pendant que les gamines avalaient le bon Dieu, qui lui sembla couler dans son cou, avec un frisson tout le long de l'échine. Autour de lui,

---

<sup>311</sup> AM, p. 516.

<sup>312</sup> Si veda un esempio del capitolo IV: «Coupeau, le soir, descendait maintenant, fumait sa pipe sur le pas de la porte. La rue, sans trottoir, le pavé défoncé, montait. En haut, du côté de la rue de la Goutte-d'Or, il y avait des boutiques sombres, aux carreaux sales, des cordonniers, des tonneliers, une épicerie borgne, un marchand de vin en faillite, dont les volets fermés depuis des semaines se couvraient d'affiches. À l'autre bout, vers Paris, des maisons de quatre étages barraient le ciel, occupées à leur rez-de-chaussée par des blanchisseuses, les unes près des autres, en tas; seule, une devanture de perruquier de petite ville, peinte en vert, toute pleine de flacons aux couleurs tendres, égayait ce coin d'ombre du vif éclair de ses plats de cuivre, tenus très propres. Mais la gaieté de la rue se trouvait au milieu, à l'endroit où les constructions, en devenant plus rares et plus basses, laissaient descendre l'air et le soleil» (ivi, p. 466).

d'ailleurs, les personnes sensibles trempaient aussi leur mouchoir. Vrai, c'était un beau jour, le plus beau jour de la vie.<sup>313</sup>

Durante la comunione di Nanà, toccato dalla cerimonia religiosa e la musica dell'organo, pensando forse alla sua innocenza perduta, si commuove oltre ogni misura. Uno dei rari affondi prolungati nella sua dimensione invisibile; significativamente, quando verrà ricoverato al Sainte-Anne per gli eccessi del suo alcolismo, il narratore non penetra infatti all'interno della sua coscienza alterata; a osservare lo spettacolo sconvolgente del suo delirio è l'attonita Gervaise (timorosa di contrarre irrazionalmente il morbo), nonché gli impassibili medici (immagine dello scienziato positivista, e forse del romanziere naturalista, occultato nel retroscena del testo in nome della religione del fatto).<sup>314</sup>

#### 3.2.2.4 *Goujet*

«L'autre logement de la petite maison était occupé par deux personnes, la mère et le fils, les Goujet, comme on les appelait».<sup>315</sup> È l'ingresso in scena del fabbro Goujet, vicino di casa di Gervaise: presentato significativamente – dalla voce popolare – insieme alla madre, quasi si trattasse di una sua proiezione, o per meglio dire di una coppia di coniugi: «les Goujet». Un indizio prolettico sul rapporto edipico che lega il giovane alla merlettaia. I due provengono dal dipartimento del Nord, laddove Goujet *père*, rientrato un giorno a casa ubriaco, aveva ucciso un compagno di lavoro a colpi di spranga, per poi impiccarsi senza tentennamenti con insospettabile risoluzione (atrocità dalle tinte melodrammatiche);<sup>316</sup> rimasto orfano, Goujet diviene operaio modello e diligente risparmiatore, ma il giovane appare al contempo gagliardo ed

---

<sup>313</sup> Ivi, p. 680.

<sup>314</sup> Sul delirio di Coupeau cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro*, pp. 131-139 e pp. 149-153.

<sup>315</sup> AM, p. 473.

<sup>316</sup> Rievocare in poche righe di flashback questo episodio – confinandolo in un orizzonte lontano ed esotico (il dipartimento del Nord, al confine col Belgio) – è un «compromesso, quasi uno spostamento (in senso freudiano), grazie al quale Zola recupera quelle atmosfere truci che ha espunto dalla trama principale» (P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1397).

effeminato, moralmente inattaccabile e psicologicamente infantile. Purissimo, ha difficoltà ad approcciarsi al sesso femminile, e ha ricevuto una buona istruzione, con la quale ha potuto maturare le sue idee politiche, divenendo repubblicano moderato. Un operaio intellettuale (vagamente idealizzato), che dimostra di interpretare con singolare lucidità il quadro politico contemporaneo.<sup>317</sup> Non per nulla l'autore gli affida, nella scena ambientata all'officina del capitolo VI, attraverso la rappresentazione soggettiva e il discorso indiretto libero (rivolto all'interlocutrice Gervaise), una rilevante requisitoria contro la massiva meccanizzazione della società che minaccia il lavoro proletario; macchine che tuttavia esercitano anche sul fabbro – come sempre in Zola – un ineffabile quanto ambiguo fascino:

Cependant, Goujet s'était arrêté devant une des machines à rivets. Il restait là, songeur, la tête basse, les regards fixes. La machine forgeait des rivets de quarante millimètres, avec une aisance tranquille de géante. Et rien n'était plus simple en vérité. [...]. En douze heures, cette sacrée mécanique en fabriquait des centaines de kilogrammes. [...] Un jour, bien sûr, la machine tuerait l'ouvrier; déjà leurs journées étaient tombées de douze francs à neuf francs, et on parlait de les diminuer encore; enfin, elles n'avaient rien de gai, ces grosses bêtes, qui faisaient des rivets et des boulons comme elles auraient fait de la saucisse. [...] Il se tourna vers Gervaise qui se serrait contre lui, il dit avec un sourire triste :

– Hein! ça nous dégotte joliment ! Mais peut-être que plus tard ça servira au bonheur de tous.<sup>318</sup>

Si tratta di una forma di autoscienza involontariamente tragica: perché il salario dell'infaticabile Goujet calerà proprio per la concorrenza delle macchine; fallimento

---

<sup>317</sup> In un passaggio in indiretto libero, Goujet attribuisce al trauma originario del '48 – alla crisi economica e alla repressione borghese – la causa dello scoraggiamento delle classi popolari: «Goujet, en remontant la rue du Faubourg-Poissonnière, marchait vite, la figure grave. Lui, s'occupait de politique, était républicain, sagement, au nom de la justice et du bonheur de tous. Cependant, il n'avait pas fait le coup de fusil. Et il donnait ses raisons: le peuple se lassait de payer aux bourgeois les marrons qu'il tirait des cendres, en se brûlant les pattes; février et juin étaient de fameuses leçons; aussi, désormais, les faubourgs laisseraient-ils la ville s'arranger comme elle l'entendrait. Puis, arrivé sur la hauteur, rue des Poissonniers, il avait tourné la tête, regardant Paris; on bâclait tout de même là-bas de la fichue besogne, le peuple un jour pourrait se repentir de s'être croisé les bras» (AM, p. 475). Si tratta, nota Pellini, di un'«analisi» che «coincide nella sostanza con quella svolta da Karl Marx nel *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*» (P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1399).

<sup>318</sup> AM, pp. 536-537.

come lavoratore – l’ascesa sociale frutto di lavoro e onestà è preclusa ne *L’Assommoir* – che si accompagna alla sua impotenza ad agire, alla sua conclamata inettitudine erotica con Gervaise, che ama segretamente (ricambiato) ma che si limita a venerare a distanza con le sue fantasticherie.<sup>319</sup> Incapace di accettare la relazione della lavandaia con Lantier, sentitosi tradito, si chiude nel suo mondo di solitudine; incontrerà la protagonista nel finale, sul marciapiede dove Gervaise si accinge a prostituirsi, per condurla a casa (dove la stanza dell’ormai defunta madre è custodita come un santuario) e offrirle un pasto caldo; gentilezza che la donna intende ricambiare, dopo anni di tenerezze impalpabili, con un’offerta sessuale:

Et lui, debout en face d’elle, la contemplait. Maintenant, il la voyait bien, sous la vive clarté de l’abat-jour. Comme elle était vieillie et dégommée! La chaleur fondait la neige sur ses cheveux et ses vêtements, elle ruisselait. Sa pauvre tête branlante était toute grise, des mèches grises que le vent avait envolées. [...] Et il se rappelait leurs amours, lorsqu’elle était toute rose, tapant ses fers, montrant le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou. Il allait, dans ce temps, la reluquer pendant des heures, satisfait de la voir. Plus tard, elle était venue à la forge, et là ils avaient goûté de grosses jouissances[...]. Alors, que de fois il avait mordu son oreiller, la nuit, en souhaitant de la tenir ainsi dans sa chambre! Oh! il l’aurait cassée, s’il l’avait prise, tant il la désirait!<sup>320</sup>

Al pari di Frédéric Moureau, in un complesso intreccio tra desideri e reticenze (neanche velatamente edipiche), Goujet si rifugia nelle attrattive dell’ideale; non riesce a profanare il suo fantasma: «Il la baisa sur le front, sur une mèche de ses cheveux gris. Il n’avait embrassé personne, depuis que sa mère était morte».<sup>321</sup> Uscirà di scena singhiozzando pateticamente come un bambino, a suggello della sua definitiva

---

<sup>319</sup> Un amore a prima vista: «Pendant deux heures, jusqu’à dix heures [...] en regardant Gervaise tourner autour du malade. [...] Il s’attendrissait à la voir verser de la tisane dans une tasse, remuer le sucre sans faire de bruit avec la cuiller. Lorsqu’elle bordait le lit et qu’elle encourageait Coupeau d’une voix douce, il restait tout secoué. Jamais il n’avait rencontré une aussi brave femme. [...] Et le forgeron, dans cet air de dévouement, au milieu des drogues traînant sur les meubles, se prenait d’une grande affection pour Gervaise, à la regarder ainsi aimer et soigner Coupeau de tout son cœur» (ivi, p. 486).

<sup>320</sup> Ivi, p. 776.

<sup>321</sup> Ivi, p. 777.

sconfitta: «quand il l'eut baisée avec tant de respect, il s'en alla à reculons tomber en travers de son lit, la gorge crevée de sanglots».<sup>322</sup>

### 3.3 'Germinal'

Publicato nel 1885, dopo un'intricata vicenda compositiva,<sup>323</sup> e scandito geometricamente in sette parti (tante quante i giorni della creazione biblica), *Germinal* è il «deuxième roman ouvrier» di Zola: non previsto nell'originaria lista di opere consegnate nel 1868 all'editore Lacroix (il progetto dei «mondes») – perché concepito *in itinere* – ma destinato a divenire per distacco il più celebre – il *bestseller* – dei *Rougon-Macquart*.<sup>324</sup> Esso si distingue da *L'Assommoir* non solo per le scelte formali e stilistiche (votate nel complesso a un minore estremismo provocatorio: sia per la marginalizzazione della soluzione della delega alla collettività vociferante, sia per un'efficacia comunicativa maggiormente didascalica),<sup>325</sup> ma soprattutto per il soggetto, come ebbe modo di rimarcare per primo Paul Alexis, pur non menzionando il titolo dell'opera futura, nel libro dedicato all'amico Zola nel 1882: «L'auteur des *Rougon-Macquart* [...] fera un second roman sur le peuple. *L'Assommoir* décrit les moeurs de l'ouvrier; il resta à étudier sa vie sociale et politique. Les réunions publiques, ce qu'on entend par la question sociale, les aspirations et les utopies du prolétariat y seront analysées».<sup>326</sup>

---

<sup>322</sup> *Ibidem*

<sup>323</sup> Sulla genesi del romanzo cfr A. Pagès, *Douze mois pour écrire un roman. Chronologie de «Germinal»*, in «Europe», 1985, 678, pp. 24-33 e C. Becker, *Introduction*, in *Germinal*, a cura di C. Becker, Paris, Garnier, 2014, pp. IX-XXIII.

<sup>324</sup> Gli eventi che sconvolsero la Francia tra il 1870 e il 1871, *in primis* la Comune, spinsero Zola a concepire due nuovi progetti, redigendo poco dopo una seconda lista di diciassette opere, nella quale compaiono due idee nuove: un «Roman sur la [guerre] le siege et la Commune» e appunto «un deuxième roman ouvrier. Particulièrement politique. L'ouvrier de l'insurrection [outil révolutionnaire], de la Commune. Une photographie d'insurgé tué en 48. Aboutissant à mai 72» (DP, vol. 1, p. 156). Dal primo dei due progetti nascerà *La Débâcle*, dal secondo *Germinal*, che tuttavia sembra lontano dal progetto originario ma a tratti strettamente legato. Al riguardo cfr. *ivi*, pp. XIX-XXIV.

<sup>325</sup> Sulla fenomenologia dell'indiretto libero in *Germinal* si trovano riflessioni interessanti in R. Pascal, *The Dual Voice*, cit., pp. 114-122 e A. Banfield, *Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction*, cit., pp. 61-75.

<sup>326</sup> P. Alexis, *Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 119.



Tale impostazione fu favorita da due mutamenti storici: se negli anni Settanta il movimento operaio era ridotto al silenzio dalla dura repressione seguita alla Comune, la svolta repubblicana dei primi anni Ottanta, con l'amnistia concessa ai comunardi nel 1880 e le due leggi dell'estate dell'anno successivo (che consentirono le libere riunioni e tolsero il bavaglio alla stampa), crearono le condizioni per una rinnovata visibilità delle rivendicazioni sindacali e dei progetti socialisti; a ciò si aggiunsero, dal 1878, i movimenti di protesta (spesso violenti, con numerosi scioperi) in tutti i bacini minerari francesi.<sup>327</sup> Per quanto *Germinal* sfugga infatti alle classificazioni monolitiche per la sua irriducibile complessità – solo in parte assimilabile all'idealtipo di romanzo naturalista, poiché Zola sembra «mosso dall'ansia di compendiare l'intera enciclopedia delle forme narrative ottocentesche» («favola iniziatica, *Bildungsroman* socialista, catabasi rigeneratrice, racconto nero, melodramma sentimentale, prosa poetica e simbolica, tragedia erotica, romanzo storico, narrazione carnevalesca [...], epica moderna, mitopoiesi visionaria») –,<sup>328</sup> esso è anzitutto un romanzo d'inchiesta sulla condizione operaia (contraddistinto dal trattamento serio dei caratteri popolari conforme alla grande tradizione del realismo europeo), e nella fattispecie sulle modalità – estreme, disumane – del lavoro in miniera alla fine del XIX secolo, come testimoniato dalle «Notes sur Anzin», *reportage* condotto in prima persona dall'autore nei luoghi della finzione, in cui scrupolosamente si documentò.<sup>329</sup> Perché è indubbio, rifacendosi alla lezione seminale di Auerbach, che *Germinal* veicoli anzitutto un sapere storico *particolare*, riguardante un mondo sociale specifico (il movimento operaio), un luogo d'osservazione (l'industria mineraria) e un'epoca; *tableau* in verità non privo di anacronismi: il racconto si svolge dal marzo 1866 all'aprile 1867, ma la (nutritissima) documentazione autoriale è tutta posteriore, talché Zola sovrappone le condizioni della vita politica degli anni 1880-1884 a quelle della fine del Secondo Impero. Eppure questi anacronismi poco sottraggono all'effetto complessivo della finzione, perché le

---

<sup>327</sup> Cfr. P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., vol. 3, pp. 1544-1555.

<sup>328</sup> Id., *Introduzione*, in É. Zola, *Romanzi*, vol. 3, cit., p. 39.

<sup>329</sup> Cfr. É. Zola, *Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France*, a cura di H. Mitterand, Paris, Plon, 1986. Tuttavia, al momento del soggiorno ad Anzin, Zola aveva già ideato la «carcasse en grand» del romanzo (DP, vol. 5, p. 490).

condizioni e i metodi di lavoro dei minatori non mutarono sostanzialmente nell'arco del ventennio.<sup>330</sup>

Tale «savoir» particolare produce pertanto «tout l'univers dénoté du livre: descriptions techniques, analyses des stratifications sociales, observations sur le murissement de la conscience de classe, mise au jour des facteurs politiques etc.». <sup>331</sup> Con l'ausilio delle informazioni relative alla tecnologia, il testo rappresenta «un décor, un paysage». <sup>332</sup> Si tratta dell'immaginaria Montsou, concepita sul modello di Anzin, una città mineraria del nord della Francia; uno spazio scavato dall'uomo e organizzato fattivamente, ha ben illustrato Mitterand, dal suo lavoro:

Au coeur du paysage de Montsou, apparaît la mine, à la fois produit de la nature et du travail humain: s'y opposent un espace des profondeurs et de la verticalité, avec ses puits, et un espace de la surface et de l'horizontalité, avec, ses routes, ses habitations et ses locaux industriels. Le monde du dessus se définit en termes de topographie – les routes, les quartiers d'habitations, les installations minières – et en termes de hiérarchie sociale – le château, la maison du maître, les lieux de commerce, l'habitat ouvrier. Il appartient aux maîtres, que protègent leurs murs et la distance qui les sépare de l'habitat populaire. [...] Le monde du dessous a pour occupants les ouvriers confinés dans les tunnels du fond: espace du labyrinthe souterrain et de la nuit, mais également des besoins incontrôlés de l'instinct, faim, peur, sexualité, révolte. <sup>333</sup>

Opposto paradigmaticamente all'universo ctonio della miniera («cet horizon de misère, fermé comme une tombe»), <sup>334</sup> spazio delle tenebre in cui i minatori sono come sepolti vivi, dando libero sfogo alla loro sessualità animalesca, si distende in superficie

---

<sup>330</sup> Cfr. C. Becker, *Introduction*, cit., pp. XXXIX-XLIV. Le diverse fazioni ideologiche del movimento – incarnate dai personaggi di Rasseneur, Pluchart, Étienne, Souvarine – che Zola mostra nella sua opera non esistevano infatti nel 1866-1877, quando la Prima internazionale era appena stata fondata a Londra. È dopo la scissione del 1882 che i distinsero la maggioranza brussiana, i possibilisti e la minoranza guesdista e marxista, alle quali si aggiunsero i blanchisti di Édouard Vaillant e gli anarchici. Il personaggio che solleva più problemi è certamente Souvarine, intellettuale che ha commesso un attentato contro lo Zar, per la cui vicenda Zola si ispirò all'attentato commesso contro il sovrano russo il 13 marzo 1881.

<sup>331</sup> H. Mitterand, *L'Idéologie et le mythe: 'Germinal' et les fantasmes de la révolte*, in *Le Discours du roman*, cit., p. 141.

<sup>332</sup> *Ibidem*

<sup>333</sup> Id., *Zola, Tel qu'en lui-même*, cit., p. 61.

<sup>334</sup> É. Zola, *Germinal*, in *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 3, cit, p. 1292. D'ora in poi citato GM.

l'orizzonte borghese degli Hennebau (il cui capofamiglia è direttore della miniera) e della famiglia Grégoire (azionisti rappresentanti della proprietà)<sup>335</sup> – caratterizzati all'inverso dall'abbondanza alimentare, gli sprechi e le frustrazioni sessuali – e quello (più triste e incolore) di Victor Deneulin (cugino di Grégoire), ingegnere intraprendente che rischia il suo denaro, lavora accanto ai suoi operai, trattandoli paternalisticamente con toni burberi e fraterni. Quest'ultimo rappresenta il «capitalismo dal volto umano»<sup>336</sup> (figura desueta, destinata non per caso alla rovina) che a sua volta si oppone all'anonimato – ai corpi astratti – degli azionisti parassitari, espressione di un quadro economico dominato dai nuovi cartelli monopolistici.<sup>337</sup> È un idolo mostruoso, quello del Capitale-Minotauro (metafora che ricorre ossessivamente in *Germinal*) che trova il suo corrispettivo analogico nel pozzo della miniera, il Voreux, trasfigurato a sua volta in mostro mitologico, e insaziabilmente avido, come il capitale finanziario, di carne umana;<sup>338</sup> un Dio vorace e malefico (di cui il direttore della miniera è «semplice, scialba, emanazione»),<sup>339</sup> «cachée au fond de son tabernacle, dans cet inconnu lointain où les misérables la nourrissaient de leur chair, sans l'avoir jamais vue».<sup>340</sup> Un capitale lontano e inaccessibile che assurge a una dimensione metafisica. La scelta di Zola non avrebbe potuto essere più lungimirante; rispetto all'universo balzachiano (in cui il conflitto economico-sociale è ricondotto «a una dimensione in

---

<sup>335</sup> Dotato di quarantaseimila franchi di rendita, e padre di una figlia (Cécile, che sarà poi uccisa dal vecchio Maheu, il veterano della miniera), Grégoire è l'unico azionista che Zola delinea dettagliatamente nel testo. Così come nel caso degli altri borghesi, la «costante ironia nei confronti della superficialità dei borghesi soddisfatti non esclude una qualche identificazione con i loro onesti piaceri pantofolai» (P. Pellini, *Commentare 'Germinal'*, in *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 120).

<sup>336</sup> Id., *Introduzione*, cit., p. 10.

<sup>337</sup> *Germinal* è imperniato su un sistema di parlessimi e opposizioni paradigmatiche. Al riguardo cfr. C. Becker, *Introduction*, cit., pp. XXXII-XXXIV e H. Mitterand, *l'Idéologie et le mythe: 'Germinal' et les fantasmes de la révolte*, cit., pp. 142-145.

<sup>338</sup> Cfr. C. Becker, *Le Capital-Minotaure*, in *Émile Zola: 'Germinal'*, Paris, PUF, 1984, pp. 109-121.

<sup>339</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 8.

<sup>340</sup> GM, p. 1591. Già presente – ma differentemente declinata in *Au bonheur des dames* – questa immagine s'impone sin dalle prime righe dell'*Ébauche* di *Germinal*, in cui tuttavia essa si riferisce a un'anonima società per azioni, diversificata nei suoi differeti rami, di cui la miniera di Monstou non è che un ingranaggio: «J'aurai d'une part les ouvriers et de l'autre la directions, puis derrière les actionnaires, avec des conseils d'administration, etc. (tout un mécanisme à étudier). Mais, après avoir posé ce mécanisme discrètement, je pense que je laisserai de côté les actionnaires, les comités, etc., pour en faire une sorte de tabernacle reculé, de dieu vivant, et mangeant les ouvriers dans l'ombre (DP, p. 470)

senso lato antropomorfa»),<sup>341</sup> l'autore dei *Rougon-Macquart*, seppur ricorrendo a strategie narrative compromissorie (nelle quali si intravede il proposito di non rinunciare del tutto al *pathos* che scaturisce dal conflitto tra personaggi che incarnano come da tradizione principi contrapposti),<sup>342</sup> sottomette modernamente l'esistenza degli uomini alle cose. Sulla base di tale asimmetria – la contrapposizione tra fragile dimensione creaturale e l'evanescenza di un capitale ormai disincarnato, ma ovunque soverchiante – è inscenato il conflitto tra operai e proprietari, nonché la rivolta proletaria, che costituisce il fulcro estetico e ideologico, per ammissione dello stesso Zola, del romanzo: «Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société qui craque un instant: en un mot, la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question qui sera la plus importante du XXe siècle».<sup>343</sup>

La volontà di predire l'avvenire (inedita per il cantore delle aberrazioni del Secondo Impero), di infondere nella stenografica oggettività naturalista un afflato profetico che travalichi l'orizzonte temporale nel quale la vicenda si iscrive: *Germinal* è una «bombe verbale explosant sous les pieds de l'institution, de l'argent, du pouvoir, du savoir, des idées reçues, de la répression»;<sup>344</sup> è un grido – «le cri des bouches noires» – unico e inquietante. Si ascolta la parola di un movimento proletario rinato dall'emorragia e dalla sorveglianza del periodo post-Comune, la fragorosa mobilitazione degli operai della miniera e della fabbrica, le scosse tornate rumorose in un'epoca che non ha imparato a gestire i suoi conflitti interni, l'ansia delle «honnêtes gens»<sup>345</sup> di fronte ai nuovi terremoti.

---

<sup>341</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 9.

<sup>342</sup> Esempio in tal senso il dramma di Deneulin. Per un approfondimento della questione cfr. P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 8-13.

<sup>343</sup> DP, p. 468.

<sup>344</sup> H. Mitterand, *Le Vent terrible de 'Germinal'*, in *Le Roman à l'œuvre, genèse, motifs et valeurs*, Paris, PUF, 1998, p. 207.

<sup>345</sup> Si tratta dell'ultimo sintagma di *Le Ventre de Paris*: «Quels gredins que les honnêtes gens» (É. Zola, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 1, cit., p. 895).

È l'avvento della Rivoluzione, che si manifesta attraverso il tumultuoso ed efferato sciopero: solo parzialmente ispirato a quello del 1884, cui l'autore assistette *in loco*, e piuttosto modellato, con significative estremizzazioni (nell'invenzione dei fatti come nelle modalità rappresentative) sui «mouvements de la fin du Second Empire». <sup>346</sup> Perché della Rivoluzione si dà un ritratto a tinte fosche. Sono del resto secolari le *querelles* sull'interpretazione del romanzo, senz'altro alimentate dalla posizione ideologica – profondamente ambivalente, al di là dei luoghi comuni – dell'uomo Zola: «razionalista, positivista di un progresso graduale, [...] di un riformismo socialdemocratico», per natura sospettoso nei confronti dei capipopolo (non per nulla dipinti come ambiziosi e opportunisti), nonché terrorizzato da ogni «sommovimento sociale» (per lui nient'altro che cieca violenza proletaria: la ferita aperta della Comune), ma al contempo segretamente «affascinato [...] dall'idea di una rivoluzione violenta», risposta drastica alla «pessimistica constatazione di un'impasse storica». <sup>347</sup> L'urgente bisogno di una rifondazione radicale che a tratti si sostituiva ai cauti propositi costruttivi. <sup>348</sup> Dopotutto questo romanzo – che Zola non esitò a definire, in una lettera a Rod del 16 marzo 1884, «socialiste» <sup>349</sup> – dà voce alle rivendicazioni collettiviste come al riformismo moderato dell'oste Rasseneur (dalla cui ideologia l'uomo Zola in realtà non diverge sensibilmente) <sup>350</sup> e, in maniera ancor più ambigua (tra condanna e sottaciuta fascinazione per le sue gesta), alle accensioni anarchiche dell'androgino Souvarine, devoto discepolo di Bakunin e macchinista del Voreux, di cui causerà la distruzione degli impianti minerari con un atto vandalico criminale ma

---

<sup>346</sup> C. Becker, *Introduction*, cit., p. XL.

<sup>347</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

<sup>348</sup> Un brano di una lettera del 3 febbraio 1885 – inviata a un ammiratore – riassume bene il suo atteggiamento: «Je suis pessimiste. Chaque jour qui s'écoule aggrave le mal et rend la guérison plus douteuse. C'est la société qu'il faut refondre, et tout ce qu'on peut espérer c'est que cette refonte se passe humainement. Le siècle prochain garde son secret, il faut que la bourgeoisie cède, ou que la bourgeoisie soit emportée» (É. Zola, *Correspondance*, vol. 5, a cura di B.-H. Bakker, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1985, p. 230).

<sup>349</sup> Ivi, p. 83.

<sup>350</sup> Va però ricordato che Rasseneur, come tutti i capipopolo di Zola, non è in buona fede, in quanto è geloso della popolarità di Étienne tra i minatori (di cui un tempo era il *leader* incontestato), sicché sarebbe erroneo scorgervi il segno di un'effettiva identificazione.

non privo di eroismo.<sup>351</sup> Né Zola si risparmia dal descrivere la situazione materiale dei minatori, mettendo in evidenza il ruolo delle masse e la necessità di un'azione collettiva organizzata, che tuttavia risulta infine precaria e insufficiente: da qui le ragioni del fallimento. In altre parole, egli stabilisce «un rapport explicite entre leur misère et les règles de l'économie capitaliste»; è sul luogo di lavoro «que les ouvriers prennent conscience de leur situation, de leur rôle, et de leur force».<sup>352</sup> L'importanza accordata alle cause immediate dello sciopero – la riduzione dei tassi di contrattazione e il pagamento del legname e i ricatti della Compagnie sulla puntellatura – è cruciale; e alle rivendicazioni salariali dei proletari si contrappongono le forze dello Stato (prefetto, gendarmeria, esercito) che incarnano il ruolo repressivo al servizio della borghesia.

Non stupisce dunque che si siano contrapposte *ab origine* una fazione critica reazionaria, scandalizzata dall'apertura del romanzo sull'avvenire, e una progressista, con cui in seguito si sarebbe allineata certa critica marxista, che rimproverava all'autore di aver dato, come al tempo all'*Assommoir*, un'immagine troppo nera del popolo, e di aver proiettato sul mondo operaio i più classici stereotipi della *Weltanschauung* borghese:

C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins; et il ruissellerait du sang des bourgeois. Il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des

---

<sup>351</sup> Al buio, sospeso nel vuoto, il sabaotatore porta a termine un lavoro tanto preciso da ottenere l'effetto catastrofico sperato – l'inondazione del pozzo, riuscendo perciò a rimanere illeso. Sicché «il quasi miracoloso sabotaggio acquista per un attimo la dignità mitica della lotta di un eroe coraggioso contro un orco, o contro un drago malefico» (P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1700). Il ruolo di Souvarine, persuaso della necessità degli atti incendiari per la rigenerazione dell'umanità, che guarda dall'alto con sovrana indifferenza, si inserisce nel sistema mitico del romanzo; egli personifica le forze del Male, della distruzione e della Morte, contrariamente a Étienne, fautore della rigenerazione, del progresso della Via e della germinazione.

<sup>352</sup> H. Mitterand, *Le Savoir et l'imaginaire: 'Germinal' et les idéologies*, in *Le Discours du roman*, cit., p. 135.

incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille, où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. Oui, c'étaient ces choses qui passaient sur la route, comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage. Un grand cri s'éleva, domina la *Marseillaise* :

– Du pain! du pain! du pain!<sup>353</sup>

È una pagina celeberrima. Di ritorno da una scampagnata, la moglie di Hennebeau, l'ingegner Négrel (suo amante), Cécile Gregoire e le figlie di Deneulin, Lucie e Jeanne, incrociano sul percorso l'orda affamata dei minatori in sciopero; la «mise en mouvement du prolétariat devient [...] le déferlement d'un troupeau de brutes, d'une meute de fauves, le débordement d'un torrent, la réapparition des figures de la Terreur, la résurgence des jacqueries anciennes».<sup>354</sup>

Furore, violenza barbarica e sangue: la «vision rouge de la révolution» evoca lo spettro di una disfatta annunciata, della (temutissima) vendetta proletaria, a causa della quale l'uomo regredirà senza scampo allo stato primitivo: «Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins [...]. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre». L'autore implementa concetti che pertengono sia all'ordine della catastrofe naturale (inondazione, terremoto, incendio) sia dell'istinto (furore, violenza, gusto per lo stupro, il fuoco e il sangue). Sicché il *récit*, ha scritto Mitterand, sembra sottrarsi alla storia, alla dialettica delle classi sociali, inserendo «le tragique social dans la série des cataclysmes qui affectent périodiquement l'ordre du monde, et sont constitutifs de cet ordre».<sup>355</sup> È il *topos* dello Zola lirico e simbolista, del cantore di una «épopée pessimiste de l'animalité» (come

---

<sup>353</sup> GM, pp. 1436-1437. Tuttavia, gran parte della ricezione di *Germinal*, nel complesso positiva, è viziata dal tentativo di eludere il conflitto politico in nome dell'universale poetico: significativamente, i pontefici della critica ostile al Naturalismo, come Brunetière, Sarcey e Pontmarin si astengono dall'intervenire nel dibattito.

<sup>354</sup> H. Mitterand, *L'Idéologie et le mythe*, cit., p. 140.

<sup>355</sup> Ivi, p. 147.

per primo scrisse Jules Lemaître nella sua influente recensione);<sup>356</sup> lettura che tende ad assimilare l'immobilità della gerarchie sociali – con una serie molto coerente di opposizioni figurali –<sup>357</sup> alla ciclica fissità degli eventi naturali, e l'orizzonte proletario allo stato di ferinità assoluta e inerte (come diverse isotopie nel romanzo parrebbero suggerire: operai come formiche rinchiusi nei cunicoli angusti della miniera, scioperanti come lupi famelici e fiere selvagge etc.).

Certo. Ma non bisogna dimenticare che la scena è filtrata dalle borghesi Lucie e Jeanne, nascoste dietro la stalla, che osservano sgomento, attraverso il loro orizzonte valoriale, la fiumana abominevole dei proletari; delega narrativa che solleva in questo caso interrogativi insolubili: perché se da un lato «la profezia palingenetica potrebbe essere attribuita [...] all'indiretto libero delle due ragazze, profondamente turbate nonostante la loro passione romantica e *naïve*» (le figlie di Deneulin hanno velleità artistiche), o forse al cinico Négrel, anch'egli atterrito dall'ondata rivoluzionaria, d'altro canto, Pellini ha ragione, «l'intensità asseverativa profetica dell'intero brano [...]» sembra rinviare a un determinismo storico cui forse «solo l'autore», con le sue conoscenze, «può dare cauzione».<sup>358</sup> Anche in *Germinal* il narratore borghese partecipa problematicamente alla polifonia di voci e giudizi; punti di vista multipli si alternano nella diegesi, senza che sia possibile tracciare una gerarchia dei valori: ogni istanza è relativa e parziale, sicché sarebbe fuorviante ricercare in un singolo passaggio testuale il messaggio definitivo dell'autore.

D'altra parte la violenza dirompente del moto rivoluzionario è anzitutto il portato dell'ordine economico deviato e ingiusto delle società moderne; il testo richiede talora spregiudicatamente al lettore un moto di partecipazione sotterranea – prima ancora che di orrore e ripugnanza – nei confronti della massa dei rivoltosi (gregge sbandato che sfugge al controllo del suo capo): esemplare il caso dell'evirazione del cadavere del

---

<sup>356</sup> Il saggio si può leggere nell'antologia curata da S. Thorel-Cailleteau, *Zola*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 193-211.

<sup>357</sup> Al riguardo cfr. H. Mitterand, *L'Idéologie et le mythe*, cit., pp. 142-145 e C. Becker, «*Le Siècle prochain garde son secret...*». *Temps de l'histoire et temps du mythe dans 'Germinal'*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 1985, n. 3, pp. 464-474.

<sup>358</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 19.



droghiere Maigrat (protetto dalla Compagnie, e aduso ai più turpi ricatti) ad opera delle stesse donne proletarie di cui era solito viscidamente abusare.<sup>359</sup> Ed è soprattutto innegabile che al romanzo sia sotteso un messaggio di speranza, preannunciato già dal titolo dell'opera, geniale invenzione linguistica dell'autore: *Germinal*, primo mese primaverile del calendario rivoluzionario, è il tempo dell'orgoglio, della paura e dell'ipocrisia, delle morti in miniera e, infine, di un'utopia politica. Quella rinascita che avrebbe potuto offrire agli uomini, secondo una formula di Franco Fortini, «ancora una primavera», quando sarebbe potuto germinare il seme della ribellione.<sup>360</sup> Speranza di un radicale rivolgimento sociale – malgrado il fallimento dello sciopero e la tragica ecatombe dei Maheu (la famiglia proletaria che lavora in miniera da cinque generazioni, su cui si focalizza la lente dello scrittore) – con cui si chiude emblematicamente, con «la quasi paradossale catabasi *en plein air* di Étienne»,<sup>361</sup> la narrazione:

Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Cfr. *ivi*, pp. 25-27.

<sup>360</sup> F. Fortini, *Zola, ancora una primavera*, in *Id.*, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-288.

<sup>361</sup> F. De Cristofaro, *Addio tempo crudele. Note sull'imperfetto dei naturalisti (e oltre)*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., p. 230.

<sup>362</sup> *GM*, p. 1591.

Tale epilogo è decisivo ai fini dell'interpretazione del romanzo, in quanto esso non era stato inizialmente previsto dall'autore, che aveva progettato una narrazione «à l'Imparfait» (Zola lo scrive con la maiuscola, quasi ipostatizzandolo)<sup>363</sup> ambientata di notte, e dunque simmetrica rispetto all'incipit (in cui il nero si impone come modalità cromatica dominante): un finale di allegorica potenza, che avrebbe posto l'accento sull'alienante monotonia dell'esistenza di quegli «ouvriers lents et sombés» (al fine di «montrer la nuit, arrivant comme dans la première partie»),<sup>364</sup> e che viene sostituito dalla visione palinogenetica – sempre all'imperfetto, ma ai chiarori dell'alba di aprile (e non più maggio)<sup>365</sup> – a carico del protagonista. Cambia così l'orizzonte ideologico del libro: «con una torsione quasi inavvertita, la forza vitale dei minatori smette di servire la sola legge del capitale, e quel *fondo* diviene una fucina incognita, una sorta di laboratorio sociale dell'avvenire».<sup>366</sup>

### 3.3.1 *Étienne Lantier*

Chiave di volta del dispositivo romanzesco è il protagonista Étienne Lantier, sulla cui funzione Zola si interrogò non per caso a lungo – tra ossessioni e ripensamenti radicali – nei suoi appunti preparatori: «Je n'ai pas encore mêlé mon Étienne à l'intrigue d'une façon logique».<sup>367</sup> Si pronuncia così il romanziere, di ritorno a Parigi dal sopralluogo ad Anzin, nella seconda parte della sua *Ébauche*, in cui si dichiara indeciso tra due possibilità narrative e le relative implicazioni macrostrutturali:

Ce qu'il y a à organiser, c'est de savoir si Étienne est déjà dans la mine depuis longtemps, lorsque je commence, ou si je l'y fais descendre au début de mon roman. En l'y faisant descendre au début de mon roman, j'aurais la crise industrielle dans tout son vif; elle poursuivrait Étienne dans la mine.

---

<sup>363</sup> É. Zola, *La Fabrique des 'Rougon-Macquart'*, cit., vol. 5, p. 458.

<sup>364</sup> *Ibidem*

<sup>365</sup> Come ha notato De Cristofaro, nel brano «resta saldo il medesimo tempo storico, che tuttavia non è più un imperfetto iterativo ma una specie di strano imperfetto incoativo: un conato di rigenerazione» (F. De Cristofaro, *Addio tempo crudele*, cit., p. 232).

<sup>366</sup> *Ivi*, pp. 231-232.

<sup>367</sup> DP, p. 544.

[...] Cela sera vraiment bien. Et il ferait là son education de socialiste, tout en travaillant. [...] Dans ce cas là Étienne devient mon lieu conducteur pour exposer toute la mine, l'enfer d'en bas. [...] Engagement immédiat et descente.<sup>368</sup>

Propende infine per la seconda opzione: Zola fa di Étienne «il lieu conducteur pour exposer tout la mine» – «figura tipicamente naturalista di novizio che, come il lettore, scopre progressivamente un ambiente, consentendone la descrizione».<sup>369</sup> Nondimeno a quest'altezza il personaggio è destinato a ricoprire il ruolo di comprimario, non è ancora il primo attore politico (ruolo demandato al membro dell'Internazionale, che poi sarà Pluchart); solo nella terza parte dell'*Ébauche* Étienne diventa il vero protagonista («rendre Étienne et lui donner un personnage <rôle> plus central, en en faisant un des chefs, même le chef de la grève»),<sup>370</sup> o più propriamente l'eroe del *récit*, come Zola scrive nell'ultimo foglio della scheda del personaggio: «Tout un personnage central maintenant, beaucoup plus mouvementé. Un héros enfin».<sup>371</sup> Tale stravolgimento comporta la necessità di ristrutturare il romanzo («Le pis est que cela change tout mon plan»)<sup>372</sup> e stravolgere la caratterizzazione del personaggio, che richiede un'empatia non prevista: da rampollo di una famiglia maledetta, predestinato a incarnare la coazione ereditaria all'omicidio (secondo i primi progetti della serie, avrebbe dovuto figurare nella *Bête humaine*) – che ha l'unico ruolo di essere uno dei due amanti di Catherine Maheu – Étienne diviene il capo sindacale, il protagonista di un apprendistato politico dalla portata universale («En somme Étienne [...] fait son éducation socialiste, apprend la révolte, qui jusque-là n'a été qu'instinctive»):<sup>373</sup> seme di una nuova umanità e speranza dell'avvenire. Si tratta di un umile al confine tra le classi (come Silvère e la madre Gervaise): istruito e orgoglioso, non appartiene al

---

<sup>368</sup> GM, pp. 546-548.

<sup>369</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1558.

<sup>370</sup> DP, p. 588.

<sup>371</sup> Ivi, p. 624. Per un approfondimento cfr. C. Becker, *Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire. Étienne Lantier dans le dossier préparatoire de «Germinal»*, in «Cahiers de l'U.E.R. Froissart», 1980, n. 5, pp. 99-111.

<sup>372</sup> DP, p. 590.

<sup>373</sup> Ivi, p. 620.

proletariato minerario, poiché viene da Lille, dove prestava servizio, prima di essere licenziato per un atto di insubordinazione nei confronti del capo, nelle officine della ferrovia; operaio dalla personalità sfaccettata e non privo di spessore psicologico, per ammissione dello stesso scrittore: «homme très complexe dans une nature simple».<sup>374</sup>

Che Étienne sia le «découvreur-narrateur»<sup>375</sup> privilegiato dello *storyworld* zoliano è assunto persino ovvio, giacché è presente in tutti i punti strategici del *récit*. Ed è con la marcia solitaria di quest'«étranger à la population de Montsou, à l'ensemble des mineurs et de leurs familles, comme aussi des bourgeois»,<sup>376</sup> che si apre, con una folgorante *ouverture (etic)*, *Germinal*; un vagare senza meta «sous la nuit sans étoiles» di un uomo avvolto nel mistero in una gelida notte di marzo, nella «plaine rase» del paese minerario sconosciuto.<sup>377</sup> Il protagonista viene introdotto alla soglia di questo mondo infernale da Vincent Maheu: un «vieillard» di cinquantotto anni divenuto carrettiere dopo una vita degradante – mutando continuamente lavori e mansioni – in miniera. Pagina dopo pagina, attraverso le descrizioni filtrate dal personaggio e il dialogo con l'interlocutore, sono fornite informazioni sulla topografia degli impianti minerari, sulla crisi economica, sulla divisione del lavoro, sulla storia della Compagnia, sulla genetica di una famiglia di minatori e sulla loro storia...<sup>378</sup> Prima «initiation» – propiziata dalla guida (il primo «adjuvant» di Étienne)<sup>379</sup> – che si conclude con il confronto tra l'eroe e la bestia antropofaga del Voreux:

Quand il eut repris son paquet, Étienne ne s'éloigna pas encore. Il sentait les rafales lui glacer le dos, pendant que sa poitrine brûlait, devant le grand feu. Peut-être, tout de même, ferait-il bien de

---

<sup>374</sup> Ivi, p. 580.

<sup>375</sup> C. Becker, *Introduction*, cit., p. XXXVII.

<sup>376</sup> H. Mitterand, *Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique*, in *Le Discours du roman*, cit., p. 68.

<sup>377</sup> GM, p. 1133. Sulle prime pagine del romanzo si veda P. Cogny, *Ouverture et clôture dans 'Germinal'*, in «Les Cahiers Naturalistes», 1976, pp. 67-73 e C. Duchet, *Idéologie de la mise en texte*, «La Pensée», X, 1980, 2015, pp. 95-108.

<sup>378</sup> «Devant les flammes qui s'effraient, le vieux continuait plus bas, remâchant des souvenirs. Ah ! bien sûr, ce n'était pas d'hier que lui et les siens taping à la veine! La famille travaillait pour la Compagnie des mines de Montsou, depuis la création ; et cela datait de loin, il y avait déjà cent six ans. [...] Cent six ans d'abattage, les mioches après les vieux, pour le même patron : hein ? beaucoup de bourgeois n'auraient pas su dire si bien leur histoire!» (GM, pp. 37-38).

<sup>379</sup> H. Mitterand, *Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique*, cit., pp. 70-72.

s'adresser à la fosse: le vieux pouvait ne pas savoir; puis, il se résignait, il accepterait n'importe quelle besogne. Où aller et que devenir, à travers ce pays affamé par le chômage? laisser derrière un mur sa carcasse de chien perdu? Cependant, une hésitation le troublait, une peur du Voreux, au milieu de cette plaine rase, noyée sous une nuit si épaisse. [...] Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine.<sup>380</sup>

Il personaggio non funge solo da *medium* percettivo: siamo messi a parte dei pensieri di Étienne, delle sue turbe per il futuro imminente nel «pays affamé par le chômage» di cui si appresta a varcare angosciosamente la soglia; scoperta dello spazio sotterraneo – che ha luogo nel terzo capitolo della prima parte – che poi si configura come una discesa nel regno degli Inferi, nel quale il figlio di Gervaise è scortato da Touissant Maheu (figlio di Bonnemort), nuovo mentore che lo istruisce sul lavoro:

On ne pouvait donc partir, que se passait-il? Il lui semblait s'impatienter depuis de longues minutes. Enfin, une secousse l'ébranla, et tout sombra; les objets autour de lui s'envolèrent, tandis qu'il éprouvait un vertige anxieux de chute, qui lui tirait les entrailles. [...] Puis, tombé dans le noir de la fosse, il resta étourdi, n'ayant plus la perception nette de ses sensations.

– Nous voilà partis, dit paisiblement Maheu.

Tous étaient à l'aise. Lui, par moments, se demandait s'il descendait ou s'il montait. Il y avait comme des immobilités, quand la cage filait droit, sans toucher aux guides; et de brusques trépidations se produisaient ensuite, une sorte de dansement dans les madriers, qui lui donnait la peur d'une catastrophe. [...] Les lampes éclairaient mal le tassement des corps, à ses pieds. Seule, la lampe à feu libre du porion, dans la berline voisine, brillait comme un phare.

– Celui-ci a quatre mètres de diamètre, continuait Maheu, pour l'instruire.<sup>381</sup>

È una pagina su cui la critica ha versato fiumi di inchiostro: coadiuvato da altre fonti (tra cui *La Vie souterraine, ou Les Mines et les mineurs* di Louis-Laurent Simonin), Zola attribuisce al suo personaggio, fin nei minimi dettagli, le sensazioni provate

---

<sup>380</sup> GM, p. 1142.

<sup>381</sup> Ivi, p. 1159.

personalmente sul montacarichi del pozzo Renard;<sup>382</sup> cosicché su Étienne – come su nessun'altro personaggio – è proiettato un forte «investimento psichico e autobiografico» dell'autore.<sup>383</sup> Si tratta di un punto nodale: perché è (principalmente) attraverso il punto di vista dell'operaio che viene presentato il mondo ctonio, in cui i minatori, oberati dalla fatica e da un calore opprimente, rischiando ogni attimo la morte per soffocamento o per una frana potenziale, sono fagocitati dall'oscurità del dedalo sotterraneo; formiche infaticabili, costrette a perpetuare meccanicamente il supplizio per un'intera esistenza, scandita da giorni sempre uguali. Ma la passività non è il tratto dominante della personalità di Étienne, che, prendendo coscienza dell'ingiustizia e dello sfruttamento, inizia presto a nutrire propositi ribellistici: «il voulait redescendre dans la mine pour souffrir et se battre, il songeait violemment à ces gens dont parlait Bonnemort, à ce dieu repu et accroupi, auquel dix mille affamés donnaient leur chair, sans le connaître».<sup>384</sup> Significativamente, è la visione della sofferenza della quindicenne Catherine (figlia di Touissant), il desiderio di salvarla dal suo destino (e con lei tutti i proletari), il fattore scatenante:

Mais Étienne était peut-être le plus frémissant. Depuis qu'il se trouvait au fond de cet enfer, une révolte lente le soulevait. Il regarda Catherine résignée, l'échine basse. Était-ce possible qu'on se tuât à une si dure besogne dans ces ténèbres mortelles, et qu'on n'y gagnât même pas les quelques sous du pain quotidien?<sup>385</sup>

Autant valait-il crever tout de suite que de redescendre au fond de cet enfer, pour n'y pas même gagner son pain. Catherine, enfournée au-dessus de lui, n'était plus là, contre son flanc, d'une bonne chaleur engourdissante. Et il aimait mieux ne pas songer à des bêtises[...].<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> Cfr. H. Mitterand, *'Germinal'; la genèse de l'espace romanesque*, in Zola, *L'Histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 117-134.

<sup>383</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1585.

<sup>384</sup> GM, p. 1193.

<sup>385</sup> Ivi, p. 1177.

<sup>386</sup> Ivi, p. 1185.

La *quête* sentimentale e il desiderio di giustizia sociale si sovrappongono. Gli «yeux clairs»<sup>387</sup> dell'esile fanciulla dai capelli rossi sono la causa prima dell'insorgere del *furor* politico; da lei incoscientemente attratto dal principio,<sup>388</sup> Étienne – poco risoluto col gentil sesso (timidezza che lo penalizza nel duello sentimentale con Chaval) – mette progressivamente a fuoco il suo desiderio, scoprendo nelle profondità della terra, in un volto ricoperto dalla maschera nera di polvere di carbone, le gioie dell'amore:

Pourquoi donc l'avait-il trouvée laide? Maintenant qu'elle était noire, la face poudrée de charbon fin, elle lui semblait d'un charme singulier. Dans ce visage envahi d'ombre, les dents de la bouche trop grande éclataient de blancheur, les yeux s'élargissaient, luisaient avec un reflet verdâtre, pareils à des yeux de chatte.

[...]

Elle avait de grosses lèvres d'un rose pâle, avivées par le charbon, qui le tourmentaient d'une envie croissante. Mais il n'osait pas, intimidé devant elle, n'ayant eu à Lille que des filles, et de l'espèce la plus basse, ignorant comment on devait s'y prendre avec une ouvrière encore dans sa famille.<sup>389</sup>

Attribuzione finzionale degli appunti redatti ad Anzin, spirito anti-borghese e idillio proletario. Nel romanzo politico sui minatori, Étienne ha tutto per essere il portavoce dell'autore. Tuttavia, anche in *Germinal* il protagonista non gode di credito incondizionato. Se è infatti evidente che l'idea della «rébellion» è giusta (troppo disumane le condizioni dei minatori), d'altro canto i propositi di Étienne sono derubricati ad «illusions» partorite dall'ignoranza di un neofita invasato.<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> Ivi, p. 1193.

<sup>388</sup> Il primo approccio con Catherine Maheu si fonda su un equivoco, giacché l'operaio la prende per un ragazzo: «Merci, camarade... Ah! Vous êtes un bon bougre, par exemple» (p. 54). Ma ciò non impedisce che dei simbolici segni erotici appaiano gradualmente; una forma di intimità sessuale che precede il desiderio cosciente: «Elle se mit à rire [...]. Lui riait aussi de contentement; et il restèrent un instant tous deux à se rire à la face, les joues allumées» (*ibidem*). Poco dopo, nel gabbione in discesa, Étienne è «tassé» contro Catherine «dont un coude lui laboure le ventre» (ivi p. 56). E ancora: «Étienne, en se tournant, se trouva de nouveau serré contre Catherine. Mais, cette fois, il devina les rondeurs naissantes de la gorge, il comprit tout d'un coup cette tédur qui l'avait pénétré» (ivi, p. 61).

<sup>389</sup> Ivi, pp. 1171-1172.

<sup>390</sup> «Mais Étienne s'enflammait. Toute une prédisposition de révolte le jetait à la lutte du travail contre le capital, dans les illusions premières de son ignorance. C'était de l'Association internationale des travailleurs qu'il s'agissait, de cette fameuse Internationale qui venait de se créer à Londres. N'y avait-il pas là un effort superbe, une campagne où la justice allait enfin triompher? [...] Et quelle organisation simple et grande: en

La distanza critica si rende palese nel terzo capitolo della terza parte, incentrato sulla *Bildung* intellettuale di Étienne, il quale, alloggiando presso i Maheu (nella stessa camera con Catherine), diviene idolo della folla e punto di riferimento della comunità mineraria. Il germinare di una coscienza politica è alimentato da una vorace quanto repentina curiosità intellettuale («Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science»),<sup>391</sup> che lo emancipa dalla sua classe, lasciandogli tuttavia in eredità, similmente a Silvère Macquart (e in parte all'autore: bocciato al *baccalauréat* e per molti versi autotodidatta), un sapere maldigerito perché maturato senza metodo («une telle confusion se produisait, qu'il finissait par savoir des choses qu'il n'avait pas comprises»),<sup>392</sup> un'abborracciata inconsistenza teorica e un approccio sincretistico alla conoscenza – tipico del semicolto – neanche velatamente parodiati dallo scrittore: «Maintenant, ses idées étaient mûres, il se vantait d'avoir un système. Pourtant, il l'expliquait mal, en phrases dont la confusion gardait un peu de toutes les théories traversées et successivement abandonnées».<sup>393</sup> L'autoconvincimento del personaggio è bersaglio critico del narratore («il avait étudié. Maintenant, ses idées étaient mûres [...]»), che evidenzia il velleitarismo delle sue teorie. Ad essere messo in dubbio è il disinteresse della lotta politica di Étienne (secondo un'argomentazione topica di tanta pubblicistica borghese), in quanto è rimarcata la sua risibile vanagloria: «Et, dans ce réveil de sa foi, des bouffées d'orgueil reparaissaient et l'emportaient plus haut, la joie d'être le chef, de se voir obéi jusqu'au sacrifice, le rêve élargi de sa puissance, le soir du triomphe».<sup>394</sup>

Il piacere narcisistico di sentirsi parlare e l'ebbrezza del comando, che inducono il giovane ad abbracciare idee bellicose (sconfessando l'originaria vocazione

---

bas, la section, qui représente la commune; puis, la fédération [...]; puis, la nation, et au-dessus, enfin, l'humanité, incarnée dans un Conseil général [...]. Avant six mois, on aurait conquis la terre, on dicterait des lois aux patrons, s'ils faisaient les méchants» (ivi, pp. 1254-1255). Si tratta di un'arringa del personaggio all'osteria di Rasseneur, in cui Étienne espone all'oste e Souvarine la sua utopia palingenetica: l'effetto del discorso indiretto libero è innegabilmente ironico; l'autore implicito si dissocia dallo slancio fideistico del suo eroe.

<sup>391</sup> Ivi, p. 1274.

<sup>392</sup> Ivi, p. 1328.

<sup>393</sup> Ivi, p. 1339-1340.

<sup>394</sup> Ivi, p. 1335.



riformistica, che mirava essenzialmente a rivendicazioni salariali): la rappresentazione è tutt'altro che indulgente. A ciò si aggiunge la cecità politica di questo *leader* improvvisato. Dopotutto, la Compagnie – sicura di uscire vincitrice dalla contesa, riducendo i dipendenti nella più nera miseria e riversando su di loro il costo della crisi – non desidera altro che i minatori dilapidino i loro risparmi con uno sciopero. La rivolta è un fallimento annunciato. E nondimeno, nel suo servizio alla comunità Étienne dà prova di altruismo, mettendo al servizio degli umili la sua istruzione; inoltre, il progetto di realizzare una cassa di previdenza, oltre che degno di lode, è realizzato con successo: è la caratteristica indeterminatezza assiologica di *Germinal*, nel quale Zola «costruisce e decostruisce al contempo il suo eroe, lasciando alla libertà del lettore il giudizio ultimo sui fatti».<sup>395</sup>

Lo sciopero – concordato con il riformista Rasseneur e l'anarchico Souvarine (i cervelli della sommossa, che rappresentano un punto di vista divergente dal collettivismo marxiano di Étienne) – si protrae oltre ogni previsione. La miseria si fa sentire. L'inverno al *coron* è rigido; si combatte contro la fame, e la popolarità del protagonista, che ha perduto il sostegno di Catherine (che ha lasciato il nucleo familiare per seguire Chaval alla miniera di Jean-Bart), è messa a dura prova. Però gli animi restano coesi: nella riunione presso la foresta di Vandame, ancorché contestato dal geloso Rasseneur (che invita i minatori alla moderazione), prevale il decisionismo del protagonista, che si è nel frattempo adoperato perché i minatori aderissero all'Internazionale nella speranza di ricevere sostegno nella lotta. Ma la folla, che si dirige da Montsou a Jean-Bart (dove per iniziativa del rivale si è esteso il movimento rivoluzionario), perde prevedibilmente ogni freno inibitorio: più simile a una ferina *jacquerie* che a una rivendicazione organizzata, il moto diviene immagine del caos indomabile; e lo stesso Étienne, rappresentato impietosamente ubriaco, smarrisce la capacità di orientarne il destino: «Étienne, ayant vidé sa gourde, put la remplir. Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensanglantait ses yeux, faisait saillir

---

<sup>395</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1622.

des dents de loup, entre ses lèvres pâlies»;<sup>396</sup> «Il était ivre, il lançait lui-même ses hommes contre cette pompe, qu'il avait sauvée quelques heures plus tôt».<sup>397</sup>

Dopo la morte di Anzire Maheu, quando lo sciopero si aggrava ulteriormente, il giovane si rifugia nel pozzo abbandonato di Réquillart, tana del sadico e deforme Jeanlin Maheu (per cui non è esclusa un'ispirazione al verghiano *Rosso Malpelo*, tradotto nel 1882 da Edouard Rod), in cui la narrazione è avvolta in un'aura da racconto fantastico;<sup>398</sup> qui, da un lato terrorizzato dalle tare ereditarie che gravano sulla sua psiche (la sete di sangue che si risveglia), dall'altro disgustato dalle azioni dei rivoltosi di cui si è ritrovato suo malgrado a capo, prende consapevolezza per la prima volta, con classismo malcelato («C'était une sensation de supériorité qui le mettait à part des camarades»),<sup>399</sup> del loro stato ferino («Quelle nausée, ces misérables en tas, vivant au baquet commun!»),<sup>400</sup> sognando di elevarli spiritualmente alla stregua dei borghesi: «Il voulait leur élargir le ciel, les élever au bien-être et aux bonnes manières de la bourgeoisie».<sup>401</sup>

Tale sezione introspettiva mette nuovamente a nudo un pregiudizio autoriale – l'idea che un capopopolo debba essere prescrittivamente guidato dall'egoismo – e parrebbe dunque il preludio alla definitiva dissociazione critica del narratore. Però, dopo la fine dello sciopero – quando egli diviene invisibile al *coron* (perché ritenuto responsabile del fallimento e della crisi) – si assiste alla trasformazione di Étienne in capro espiatorio. E l'emarginazione comporta un incremento della sensibilità e dell'indulgenza dello scrittore per il suo personaggio, giacché l'operaio arriva a colpevolizzarsi per le sue mancanze, rifuggendo ogni alibi autoassolutorio con un'autoanalisi macerante:

---

<sup>396</sup> Ivi, pp. 1423-1424.

<sup>397</sup> Ivi, p. 1424.

<sup>398</sup> Preadolescente dai connotati luciferini, rimasto storpio a causa di una frana in miniera, Jeanlin, che da subito pare incline agli atti criminali, è doppio negativo di Étienne, che non per nulla prova ripugnanza nei suoi confronti. Come Rosso Malpelo, il giovane si rifugia nella sua solitudine, in cui trova, anziché paura, conforto e rassicurazione (cfr. P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1650-1651)

<sup>399</sup> GM, p. 1459.

<sup>400</sup> Ivi, p. 1460.

<sup>401</sup> *Ibidem*

Qui donc était le coupable? et cette question qu'Étienne se posait, achevait de l'accabler. En vérité, était-ce sa faute, ce malheur dont il saignait lui-même, la misère des uns, l'égorgement des autres, ces femmes, ces enfants, amaigris et sans pain? [...] Jamais, d'ailleurs, il ne les avait dirigés, c'étaient eux qui le menaient, qui l'obligeaient à faire des choses qu'il n'aurait pas faites [...]. À chaque violence, il était resté dans la stupeur des événements [...]. Pouvait-il s'attendre, par exemple, à ce que ses fidèles du coron le lapideraient un jour? [...] Et, dans cette justification, dans les raisonnements dont il essayait de combattre ses remords, s'agitait la sourde inquiétude de ne pas s'être montré à la hauteur de sa tâche, ce doute du demi-savant qui le tracassait toujours.<sup>402</sup>

Tale riabilitazione precede l'ultima metamorfosi (antecedente l'esplosione del Voreux): dopo essersi congedato da Souvarine, ribadendo la sua fedeltà alla lotta, Étienne, nel vedere Catherine piegarsi alle condizioni umilianti imposte dalla Compagnie, decide di seguirla, discendendo nella miniera, dove rimane con lei imprigionato in un budello di terra insieme a Chaval, infine brutalmente assassinato.<sup>403</sup> L'operaio sembra cioè riappropriarsi dell'ideale che fu caro alla madre: la dimensione privata – il sogno di una vita modesta e senza preoccupazioni – prevale su ogni velleità intellettuale. Ma sarebbe errato vedere in tale svolta la rinuncia radicale ai valori della sfera pubblica in nome di un amore infelice (finora platonico, tra fraintendimenti e incomprensioni); le due aspirazioni invece convergono senza frizioni, come ha chiarito Pellini nella sua introduzione al romanzo:

Non basta [...] la passione, finalmente libera e ricambiata, a rendere felici i protagonisti; al contrario, solo la garanzia di un minimo sindacale di felicità può rendere possibile l'amore [...]. [...] Proprio nel momento in cui sembra plaudere a un intimismo tardoromantico e disimpegnato, Zola ribadisce perciò la natura eminentemente politica della sua ispirazione romanzesca; perché il *bonheur* [...] è evidentemente di natura sociale, e viceversa, senza appagamento sentimentale, senza liberazione degli affetti e delle pulsioni individuali, ogni rivolgimento sociale rimarrebbe incompiuto.

[...] Paradossalmente, [...] è proprio grazie a questa scelta [...] che Étienne potrà incarnare, negli ultimi capitoli del romanzo, le ragioni della vita e della rigenerazione: anche politico-sociale. E non

---

<sup>402</sup> Ivi, p. 1521.

<sup>403</sup> In tal senso, si manifesta anche qui il motivo dell'eredità, che è funzionale all'immaginazione melodrammatica dello scrittore.

solo, non tanto, perché il suo voltafaccia serve a Zola per poterlo includere fra le vittime del sabotaggio [...]. Soprattutto, perché sacrificio e rinuncia depurano l'impegno dell'eroe di ogni vanaglorioso egoismo [...].<sup>404</sup>

Solo dopo questo percorso di purificazione nel cuore della terra – dove i due amanti, a digiuno e agonizzanti, si uniscono in un amplesso liberatorio esorcizzando la morte – un invecchiato e incanutito Étienne («figura quasi cristologica», reduce da un «martirio» fisico e spirituale),<sup>405</sup> ormai messaggero di speranza, può tornare a contemplare la luce del paesaggio primaverile, riponendo la sua aspirazioni in un futuro migliore, quando per il mondo operaio sarà possibile portare a compimento le rivoluzioni.

### 3.3.2 *Maheu*

Nella sua acutissima recensione all'opera, Céard scrive che la «grandeur incontestable»<sup>406</sup> di *Germinal* risiede nella pittura del moto tumultuoso delle moltitudini, e per converso nella rivoluzionaria marginalizzazione – ma non nella rinuncia assoluta (come l'epigono non mancò di rimproverare al maestro)<sup>407</sup>– dell'istanza del personaggio e della sua individualità psicologica:

Comment peut-on précisément appeler *Germinal*? Il n'est rien à quoi il ressemble moins qu'à un roman, dans le sens purement psychologique et analytique du mot. [...] Étudions-en les personnages. Individuellement ils s'en tiennent à une seule attitude. Ce sont des actes personifiés. Au contraire, les

---

<sup>404</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 36-37.

<sup>405</sup> Id, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1716.

<sup>406</sup> H. Céard, *M. Émile Zola et 'Germinal'*, in «Sud America», 16 aprile 1885; la recensione si può leggere in «Les Cahiers naturalistes», n. 35, 1968, pp. 44-60.

<sup>407</sup> «En vérité [...] il est regrettable que M. Émile Zola, par une audacieuse nouveauté et une tentative jamais osée jusqu'alors, n'ait pas écrit *Germinal* sans personnages déterminés. Après avoir renoncé au personnage central, pourquoi ne pas renoncer au personnage doué d'une individualité propre? Puisque son sujet [...] élevant cette fois ses habitudes littéraires à un degré extrême de poésie et d'abstraction, n'aurait-il pas donné à son livre un seul, unique et énorme personnage, la foule, la grande foule, qui gronde si superbement dans les meilleurs chapitres de *Germinal*?» (ivi, p. 52).

foules sont vivantes, et si les individus sont un peu mécaniques, les multitudes sont d'une vie intense et terrible.<sup>408</sup>

«Les foules sont vivantes, [...] d'une vie intense et terrible». È un'affermazione incontestabile, su cui si è riflettuto a lungo. Tuttavia, occorre ribadire con forza che la moltitudine non è solo gregge sbandato foriero di distruzione o agente dell'entropia; la rappresentazione teratogena delle anomalie e delle aberrazioni fisiognomiche della collettività è certamente un *primum* della narrazione, ma *Germinal* è anzitutto un tragico referto di miseria e oppressione, intriso di tensione etica, col quale lo scrittore ambisce ad accostarsi alle sofferenze dei proletari, conferendo loro dignità e una possibilità – ancorché simbolica – di riscatto; cosicché le umili vicende della vita quotidiana (come le festività popolari e l'*epos* del lavoro e soprattutto l'*eros*) assumono una valenza politica non meno trasgressiva della vertenza sindacale:

Cent pas plus loin, il tomba encore sur des couples. Il arrivait à Réquillart, et là, autour de la vieille fosse en ruine, toutes les filles de Montsou rôdaient avec leurs amoureux. C'était le rendez-vous commun, le coin écarté et désert, où les herscheuses venaient faire leur premier enfant, quand elles n'osaient se risquer sur le carin. Les palissades rompues ouvraient à chacun l'ancien carreau, changé en un terrain vague, obstrué par les débris de deux hangars qui s'étaient écroulés, et par les carcasses des grands chevalets restés debout. Des berlines hors d'usage traînaient, d'anciens bois à moitié pourris entassaient des meules; tandis qu'une végétation drue reconquerrait ce coin de terre, s'étalait en herbe épaisse, jaillissait en jeunes arbres déjà forts. Aussi chaque fille s'y trouvait-elle chez elle, il y avait des trous perdus pour toutes, les galants les culbutaient sur les poutres, derrière les bois, dans les berlines. On se logeait quand même, coudes à coudes, sans s'occuper des voisins. Et il semblait que ce fût, autour de la machine éteinte, près de ce puits las de dégorger de la houille, une revanche de la création, le libre amour qui, sous le coup de fouet de l'instinct, plantait des enfants dans les ventres de ces filles, à peine femmes.<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Ivi, p. 42,

<sup>409</sup> GM, pp. 1239-1240.

Siamo nel quinto capitolo della seconda parte. Giunto al pozzo di Réquillart, luogo abbandonato dall'uomo e invaso dalla natura (come il cimitero Saint-Mittre de *La Fortune des Rougon*), l'attenzione di Étienne è catturata dalle coppiette di minatori, che danno libero sfogo alle loro pulsioni lì dove una «végétation drue» prevale sui ruderi del lavoro minerario: si assiste alla «revanche de la création» contro «le ferite inferte dalla miniera al paesaggio naturale», un atto di implicita ribellione contro gli «sfregi alla natura umana perpetrati dallo sfruttamento capitalistico»; ne deriva che «il pozzo abbandonato [...] è sede di un ritorno del represso: inanzitutto sessuale, ma [...] potenzialmente politico».<sup>410</sup> Perché è indubbio che, guardando all'attività sessuale animalesca di questi proletari privi di ogni altra forma di piacere, prevalga nello scrittore l'empatia (tacita e accorata), e non la condanna moralistica del borghese indignato.

La *libido* come forma di risarcimento di un'esistenza alienata: è un filo rosso del romanzo, che si declina anche all'interno dello spazio privato dei minatori: nella dimora dei Maheu, «cellule nourricière, génératrice, non seulement des forces du travail, mai aussi des forces de la révolte», in cui Étienne «complétera son éducation syndacale, politique, mystique même».<sup>411</sup> Paradigmatico il rapporto sessuale – disinibito e bonariamente scherzoso – tra i coniugi Maheu, in cui la forza sovversiva dell'ideologia si insinua nella patina (in apparenza) oggettiva della narrazione naturalista.<sup>412</sup> Altresì noti i casi in cui la provocazione è contenuta nelle valenze figurali

---

<sup>410</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, p. 1611.

<sup>411</sup> H. Mitterand, *Le Roman et ses territoires. L'espace privé dans 'Germinal'*, in Id., *Le Regard et le signe*, cit., p. 155. Sulla sessualità bestiale come motivo di *Germinal* cfr. C. Becker, *Les Personnages*, in *Émile Zola: Germinal*, cit., pp. 78-83.

<sup>412</sup> «Il [Maheu] l'empoigna de nouveau [...]. Toujours le bain finissait ainsi, elle le ragaillardissait à le froter si fort, puis à lui passer partout des linges, qui lui chatouillaient les poils des bras et de la poitrine. [...] La nuit, on avait sur le dos la famille. Il la poussait vers la table, goguenardant en brave homme qui jouit d'un seul bon moment de la journée, appelant ça prendre son dessert, et un dessert qui ne coûtait rien. Elle, avec sa taille et sa gorge roulantes, se débattait un peu, pour rire. [...] Lorsqu'il se fut relevé, Maheu passa simplement une culotte sèche. Son plaisir, quand il était propre et qu'il avait rigolé avec sa femme, était de rester un moment le torse nu. Sur sa peau blanche, d'une blancheur de fille anémique, les éraflures, les entailles du charbon, laissaient des tatouages, des «greffes», comme disent les mineurs et il s'en montrait fier[...] . En été, tous les mineurs se mettaient ainsi sur les portes. Il y alla même un instant, malgré le temps humide, cria un mot salé à un camarade [...]. D'autres parurent. Et les enfants, qui traînaient sur les trottoirs, levaient la tête, riaient eux aussi à la joie de toute cette chair lasse de travailleurs, mise au grand air» (ivi, pp. 141-142).

del corpo, con cui si attua il rovesciamento carnevalesco (come ne *L'Assommoir*) delle convenzioni delle classe dominante, di cui la debordante obesità e il vitalismo pulsionale della Moquette (amante di Étienne, incline ai liberi piaceri dell'*eros*: un «ossimorico sublime *d'en bas*») <sup>413</sup> è fulgido esempio.

La denuncia affidata agli atti, alle cose e all'eloquenza della carne; ma anche alle parole e i pensieri dei personaggi, alla delega narrativa ai soggetti del Quarto Stato, *in primis* dei Maheu; sarebbe infatti fuorviante interpretare il caso di Étienne come un'eccezione nell'ambito di una rappresentazione dei caratteri tendente alla schematica esemplarità. Certo, è vero che i personaggi sono nel complesso svuotati di forza, passione ed eroismo; come è vero che la «famille Maheu», su cui si concentrano (al limite dell'inverosimiglianza) le più tremende disgrazie che la sorte distribuisce tra i minatori, è «une famille “typique”» della condizione operaia: Zola attribuisce a ciascuno dei suoi membri «une des maladies, qui, selon le Dr Boëns Boisseau, affecte les mineurs et leurs enfants». <sup>414</sup> Ma alcuni di questi proletari non sono meri «actes personifiés» (come li definisce Céard), in quanto non si limitano ad incarnare «les tensions sociales» (direttore, ingegnere, ispettore di fronte all'operaio, al nichilista, al membro dell'Internazionale); <sup>415</sup> invece, sono dotati, al pari dei soggetti borghesi (dipinti nelle loro umane contraddizioni senza alcuna forma di manicheismo) <sup>416</sup> – di

---

<sup>413</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 28.

<sup>414</sup> C. Becker, *Les Personnages*, in *Émile Zola: Germinal*, cit., p. 66. Così Zola nella sua *Ébauche*: «rhumatismes, raideur des articulations, déviation de l'épine dorsale, catarrhe bronchique chronique, asthme, consommation pulmonaire lente, maladie du coeur, altérations diverses des voies digestives et de la nutrition» (DP, p. 710).

<sup>415</sup> C. Becker, *Introduction*, cit., p. XXXIV.

<sup>416</sup> Ciò vale soprattutto per Hennebeau. I patimenti del direttore della miniera riguardano la sfera sessuale. Essi si accentuano dopo la scoperta del tradimento di sua moglie (che ama follemente) con l'ingegnere Négrel, nipote da lui accolto paternamente nella sua stessa casa: «Alors, monsieur Hennebeau ne bougea plus. Il regardait toujours le lit. Le long passé de souffrance se déroulait, son mariage avec cette femme, leur malentendu immédiat de cœur et de chair, les amants qu'elle avait eus sans qu'il s'en doutât, celui qu'il lui avait toléré pendant dix ans, comme on tolère un goût immonde à une malade. Puis, c'était leur arrivée à Montsou, un espoir fou de la guérir, des mois d'alanguissement, d'exil ensommeillé, l'approche de la vieillesse qui allait enfin la lui rendre. Puis, leur neveu débarquait, ce Paul dont elle devenait la mère, auquel elle parlait de son cœur mort, enterré sous la cendre à jamais. Et, mari imbécile, il ne prévoyait rien, il adorait cette femme qui était la sienne, que des hommes avaient eue, que lui seul ne pouvait avoir! Il l'adorait d'une passion honteuse [...]» (GM, pp. 340-341). Significativamente, Hennebeau giunge ad invidiare la voracità sessuale e il vitalismo dei proletari, i quali riescono a sperimentare un piacere per cui sarebbe ben lieto di dare in cambio tutti i suoi averi: «Une colère le soulevait contre ces gens qui ne comprenaient pas. Il leur en aurait fait cadeau volontiers, de ses gros appointements, pour avoir, comme eux, le cuir dur, l'accouplement facile et sans regret.

una problematicità scottante. L'affondo nella dimensione invisibile, come la concessione del diritto di parola, è uno dei tramiti attraverso cui la denuncia sociale si manifesta nell'intreccio.

### 3.3.2.1 *Touissaint Maheu e il discorso sociale*

«Rien dans ce livre ne permet de penser que le peuple aura un jour une conscience plus claire de ce qu'il peut être, de ce qu'il peut créer».<sup>417</sup> È l'impressione politica che ricava dalla lettura di *Germinal* René Ternois, che converge con le posizioni di certa critica marxista, per la quale il principale limite ideologico dello scrittore sarebbe quello di aver sottovalutato la coscienza di classe dei minatori, sprovvisti di qualsiasi forma di autoconsapevolezza e sguarniti, contrariamente alla classe dominante (i cui esponenti dibattono criticamente sugli eventi politici contemporanei), degli strumenti idonei per comprendere le dinamiche del reale. Non mancano gli argomenti favorevoli: per quanto i discorsi e le conversazioni attraverso le quali i minatori descrivono ed interpretano la loro vita materiale siano distanti dal comporre un sistema organico, è infatti indubbio che il linguaggio dominante dei proletari sia «celui de la résignation, avec ses variantes».<sup>418</sup> Si considerino le riflessioni di Bonnemort sul lavoro, sull'insubordinazione e obbedienza passiva al padrone – divenuti caratteri congeniti tra i proletari (in Catherine «les idées de subordination, d'obéissance passive» sono «héréditaires»)<sup>419</sup> – che si trasmettono di generazione in generazione, senza nessuna prospettiva di redenzione: «Quoi faire, d'ailleurs? Il fallait travailler. On faisait ça de père en fils, comme on aurait fait autre chose».<sup>420</sup> Non sapendo nulla di coloro per cui

---

Que ne pouvait-il les asseoir à sa table, les empâter de son faisán, tandis qu'il s'en irait forniquer derrière les haies, culbuter des filles, en se moquant de ceux qui les avaient culbutées avant lui ! Il aurait tout donné, son éducation, son bien-être, son luxe, sa puissance de directeur, s'il avait pu être, une journée, le dernier des misérables qui lui obéissaient, libre de sa chair, assez goujat pour gifler sa femme et prendre du plaisir sur les voisins. [...] Ah ! vivre en brute, ne rien posséder à soi, battre les blés avec la herscheuse la plus laide, la plus sale, et être capable de s'en contenter!» (ivi, p. 349),

<sup>417</sup> R. Ternois, *Zola et son temps: Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Société les Belles Lettres, 1961, p. 60.

<sup>418</sup> H. Mitterand, *Le Savoir et l'imaginaire: Germinal et les idéologies*, cit., p. 126.

<sup>419</sup> GM, p. 1170.

<sup>420</sup> Ivi, p. 1140.



si è immolato un'intera vita, Bonnemort prova, solo parlandone, sgomento e terrore; come nella definizione marxiana di alienazione, la potenza sociale al comando appare come una forza propria, indipendente dalla volontà umana e dalla sua evoluzione: «de la main, il désignait dans l'ombre un point vague, un lieu ignoré et reulé, peuplé de ces gens, pour qui les Maheu tapaient à la veine depuis plus d'un siècle. Sa voix avait pris une sorte de peur religieuse, c'était comme s'il eût parlé d'un tabernacle inaccessible [...]».<sup>421</sup>

Né è irrilevante che le parole dell'apostolo Étienne accendano nei minatori una sorta di fede religiosa, che parrebbe escludere qualsiasi forma di razionalizzazione (presente e futura) delle dinamiche materiali del potere: «C'était quand même une confiance absolue, une foi religieuse, le don aveugle d'une population de croyants. Puisqu'on leur avait promis l'ère de la justice, ils étaient prêts à souffrir pour la conquête du bonheur universel».<sup>422</sup> Confidenza mistica che coinvolge, malgrado l'iniziale scetticismo, anche la pragmatica Constance Maheu, moglie di Touassaint: «Mais, peu à peu, le charme agissait aussi sur elle. Elle finissait par sourire, [...] entrant dans ce monde merveilleux de l'espoir. Il était si doux d'oublier pendant une heure la réalité triste! Lorsqu'on vit comme des bêtes, [...] il faut bien un coin de mensonge».<sup>423</sup> Nella mente del personaggio (popolana dalla personalità articolata, che funge sovente da filtro percettivo, cui Zola attribuisce l'ultima profezia di riscatto proletario prima della palingenesi primaverile di Étienne),<sup>424</sup> il socialismo è un «coin de mensonge»: sogno

---

<sup>421</sup> Ivi, p. 1141.

<sup>422</sup> Ivi, p. 1327.

<sup>423</sup> Ivi, p. 1279.

<sup>424</sup> È un congedo dall'intensa carica emotiva, in cui la donna rievoca le disgrazie patite del suo nucleo familiare ma non perde la speranza di un riscatto futuro per il mondo dei minatori: «Maintenant, elle causait avec tranquillité de ses morts, de son homme, de Zacharie, de Catherine ; et des larmes parurent seulement dans ses yeux, lorsqu'elle prononça le nom Alzire. Elle était revenue à son calme de femme raisonnable, elle jugeait très sagement les choses. Ça ne porterait pas chance aux bourgeois, d'avoir tué tant de pauvres gens. Bien sûr qu'ils en seraient punis un jour, car tout se paie. On n'aurait pas même besoin de s'en mêler, la boutique sauterait seule, les soldats tireraient sur les patrons, comme ils avaient tiré sur les ouvriers. Et, dans sa résignation séculaire, dans cette hérédité de discipline qui la courbait de nouveau, un travail s'était ainsi fait, la certitude que l'injustice ne pouvait durer davantage, et que, s'il n'y avait plus de bon Dieu, il en repousserait un autre, pour venger les misérables» (ivi, p. 1586).

romantico in cui rifugiarsi dalla miseria del realtà, religione laica in un mondo quasi completamente scristianizzato.

Vero. Ma *Germinal* è anche la storia dell'affiorare di una coscienza; il racconto «exprime la naissance d'un nouvel être»: «L'auto-transformation de Maheu»<sup>425</sup> da operaio modello – intaficabile e prono al padrone – a rappresentante attivo delle rivendicazioni proletarie, pronto a ergersi indomito dinanzi ad Hennebeau, con richieste tutt'altro che nebulose, a nome di una collettività eteroclita: *middle class* e proletariato a confronto.

L'episodio merita un approfondimento. I venti membri della delegazione giungono in massa nella dimora del direttore, per stabilire le condizioni da opporre a quelle della Compagnie; l'impatto con il mondo borghese è spiazzante:

Et les mineurs, restés seuls, n'osèrent s'asseoir, embarrassés, tous très propres, vêtus de drap, rasés du matin, avec leurs cheveux et leurs moustaches jaunes. Ils roulaient leurs casquettes entre les doigts, ils jetaient des regards obliques sur le mobilier, une de ces confusions de tous les styles, que le goût de l'antiquaille a mises à la mode: des fauteuils Henri II, des chaises Louis XV, un cabinet italien du dix-septième siècle, un contador espagnol du quinzième, et un devant d'autel pour le lambrequin de la cheminée, et des chamarres d'anciennes chasubles réappliquées sur les portières. Ces vieux ors, ces vieilles soies aux tons fauves, tout ce luxe de chapelle, les avait saisis d'un malaise respectueux. Les tapis d'Orient semblaient les lier aux pieds de leur haute laine. Mais ce qui les suffoquait surtout, c'était la chaleur, une chaleur égale de calorifère, dont l'enveloppement les surprenait, les joues glacées du vent de la route. Cinq minutes s'écoulèrent. Leur gêne augmentait, dans le bien-être de cette pièce riche, si confortablement close.<sup>426</sup>

Sono descritti gli interni della casa di Hennebau: un inventario di mobili di fattura e stili contrapposti al limite del *Kitsch*; guazzabuglio che produce apparentemente un effetto comico, ma che ad un'analisi più accurata è sintomatico «du gouffre»<sup>427</sup> che intercorre tra i due «mondes» sociali. Non casualmente, viene meno l'imperativo

---

<sup>425</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, in «Littérature», n. 22, 1976, p. 73.

<sup>426</sup> Ivi, pp. 1318-1319.

<sup>427</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, cit., p. 63.

naturalista della focalizzazione interna. Si tratta di una deviazione marcata nell'universo di *Germinal*, dove la visione è demandata a focolai percettivi plurimi. La ragione è chiara: i minatori sono intimiditi, e osservano attoniti un lusso che non comprendono; ma principalmente non possiedono il lessico idoneo per indicare epoca e destinazione del mobilio: i nomi «des meubles sont des mots pleins du discours social, des mots dont les mineurs ne disposent pas». <sup>428</sup> La sottrazione della *mediacy* è necessità strutturale, ma al contempo veicola «l'impression d'une distance infranchissable entre les bourgeois et leurs travailleurs»; serpeggia il messaggio «que les bourgeois sont doués d'objets et de capacités que les ouvriers ne sauront jamais acquérir». <sup>429</sup>

Fino a questo punto, il testo ripropone il tradizionale dislivello di classe: i minatori, che si sono organizzati per contestare un aspetto del sistema di produzione, che hanno varcato la soglia di Hennebeau per parlare, si rendono conto, da un'abbondanza di indizi disseminati nella dimora, che il capo ha mezzi e strumenti di fronte ai quali non vi è possibilità di dibattito. Difatti Maheu, rappresentante degli operai per la sorpresa del direttore («Comment! c'est vous, un bon ouvrier qui s'est toujours montré si raisonnable»), <sup>430</sup> si risolve a parlare, tra paura e timori reverenziali («Maheu écoutait, les yeux baissés. Puis, il commença, la voix hésitante et sourde d'abord»), solo dopo l'ordine di Hennebeau. <sup>431</sup> Ma l'impossibile diventa reale: un lavoratore, definito come incapace di parola, «s'affranchit de la définition qui l'a figé et devient un être radicalement neuf», <sup>432</sup> irrompe nel testo con le proprie forze («Sa voix se raffermissait. Il leva les yeux, il continua, en regardant le directeur»), <sup>433</sup> giungendo a interrompere bruscamente il borghese: «Du reste, Maheu coupa la parole au directeur»; <sup>434</sup> e la sua

---

<sup>428</sup> GM, p. 1319.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> Ivi, p. 225.

<sup>431</sup> *Ibidem*

<sup>432</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, cit., p. 66.

<sup>433</sup> GM, p. 1320.

<sup>434</sup> *Ibidem*

presa di parola, un «acte d'autoaffirmation par les travailleurs»,<sup>435</sup> è autenticamente rivoluzionaria:

Vous savez bien que nous ne pouvons accepter votre nouveau système... On nous accuse de mal boiser. C'est vrai, nous ne donnons pas à ce travail le temps nécessaire. Mais, si nous le donnions, notre journée se trouverait réduite encore, et comme elle n'arrive déjà pas à nous nourrir, ce serait donc la fin de tout, le coup de torchon qui nettoierait vos hommes. Payez-nous davantage, nous boiserons mieux, nous mettrons aux bois les heures voulues, au lieu de nous acharner à l'abattage, la seule besogne productive. Il n'y a pas d'autre arrangement possible, il faut que le travail soit payé pour être fait... Et qu'est-ce que vous avez inventé à la place ? une chose qui ne peut pas nous entrer dans la tête, voyez-vous! Vous baissez le prix de la berline, puis vous prétendez compenser cette baisse en payant le boisage à part. Si cela était vrai, nous n'en serions pas moins volés, car le boisage nous prendrait toujours plus de temps. Mais ce qui nous enrage, c'est que cela n'est pas même vrai: la Compagnie ne compense rien du tout, elle met simplement deux centimes par berline dans sa poche, voilà!<sup>436</sup>

Sebbene sia innegabile «una tendenziale normalizzazione lessicale e [...] sintattica» rispetto a *L'Assommoir* (in *Germinal* sono rare le concessioni ai movimenti tortuosi dell'*argot*),<sup>437</sup> l'invettiva contro le classi dominanti ha tonalità serie e tragiche. Il raffronto con l'*accusatio* del balzachiano Fourchon (laddove la deformazione parodistica indirettamente delegittima l'interlocutore), è illuminante.<sup>438</sup> Maheu denuncia, senza esitazioni e inciampi (a differenza del suo progenitore), le condizioni disumane dei minatori e gli abusi della Compagnie; e come ne *Les Paysans*, la sua perorazione assume la funzione e l'andamento di un monologo:

Maintenant, il était lancé, les mots venaient tout seuls. Par moments, il s'écoutait avec surprise, comme si un étranger avait parlé en lui. C'étaient des choses amassées au fond de sa poitrine, des

---

<sup>435</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, cit., p. 67.

<sup>436</sup> GM, p. 1320.

<sup>437</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 31.

<sup>438</sup> Cfr. *supra*, p. 122.

choses qu'il ne savait même pas là, et qui sortaient, dans un gonflement de son cœur. Il disait leur misère à tous, le travail dur, la vie de brute, la femme et les petits criant la faim à la maison.<sup>439</sup>

La consapevolezza del torto subito riporta alla luce dell'incoscio le «choses amassées au fond de sa poitrine», quasi «in una memorabile prefigurazione politica di una seduta psicanalitica».<sup>440</sup> Si tratta di un procedimento dalla funzione catartica (cui seguiranno le rivendicazioni di Étienne) che ha l'effetto di stravolgere la percezione del direttore della collettività proletaria. Benché la narrazione reintroduca, allorché Hennebeau riprende la parola, «l'imposition de l'ancien système socio-linguistique»<sup>441</sup> – con la risemantizzazione del coercitivo spazio borghese e la descrizione degli scioperanti che sconsolati lasciano in silenzio il soggiorno (prefigurazione del fallimento: gli operai appaiono «débandés le long de la route, avec un piétinement de troupeau») –,<sup>442</sup> è infatti evidente che durante questo incontro qualcosa è filtrata: lo stesso silenzio, inizialmente figura dell'abbrutimento dei proletari che varcano la soglia del mondo sconosciuto, ora sgomenta il direttore della miniera, che vi scorge il segno di un'apocalisse annunciata: «– Réfléchissez avant de faire des bêtises, répéta-t-il, inquiet de leur silence».<sup>443</sup>

Sicché non è tanto il contenuto del discorso operaio (assimilabile in fondo all'ideologia borghese: Maheu ed Étienne rivendicano il diritto di vivere dignitosamente, non di controllare la propria vita) a trasformare il silenzio in minaccia inquietante. È piuttosto *la forma*, «la présentation littéraire de la parole de Maheu, le caractère qu'elle acquiert dans et par le texte»,<sup>444</sup> ad affermare, sebbene per un istante, nonostante la degenerazione della rivolta in *jacquerie*, un'omologia sostanziale tra borghesi e lavoratori; a gettare luce sulla tendenziosità del discorso sociale (tanto più repressivo perché avvertito come 'naturale' dalla parte lesa) e sulla conseguente

---

<sup>439</sup> *Ibidem*

<sup>440</sup> P. Pellini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1637.

<sup>441</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, cit., p. 67.

<sup>442</sup> GM, p. 1325.

<sup>443</sup> *Ibidem*

<sup>444</sup> S. Petrey, *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, cit., p. 68.

necessità di disvelare il carattere transitorio – in ultima analisi storico – del modo di produzione borghese e della sua ideologia, per poi infine trascenderlo, quando il movimento operaio sarà fuoriuscito dall'infanzia, con un'autentica presa di coscienza di classe.

### 3.3.2.2 *Catherine Maheu: tra denuncia e riscatto lirico*

1. Nell'originario progetto di *Germinal*, Étienne avrebbe dovuto essere l'amante di Catherine, alla quale invece era destinato il ruolo di personaggio centrale; così Zola annota nella prima parte della sua *Ébauche*: «Etudier le personnage de Catherine de façon à le faire central et intéressant».<sup>445</sup> Analogamente a *L'Assommoir*, la scelta ricade su una donna, perché si tratta di un «personnage plus efficace sur le plan dramatique et sur le plan romanesque, parce que permettant aussi d'exprimer plus facilement une certaine vision des mœurs ouvrières (mœurs relâchées, prédominance de l'instinct, le peuple est corps...)».<sup>446</sup>

L'autore si prefigge un obiettivo chiaro per la caratterizzazione: «Ne pas le faire passif, idyllique, trouver une lutte humaine, quelque chose de poignant en elle».<sup>447</sup> Egli non intende riproporre il profilo psicologico di Miette, da cui la quindicenne Catherine, in origine destinata, come la contadina de *La Fortune des Rougon*, a una morte precoce («il faut que Catherine meure. (...) Morte de misère excellent, morte de la mine»),<sup>448</sup> dovrà prescrittivamente distanziarsi: «mais je me défie de Miette, je ne veux pas en faire une guerriere»;<sup>449</sup> «son caractere reste a fixer; ne pas répéter un autre de mes personnages».<sup>450</sup> Non una donna guerriera, dunque, ma ugualmente coinvolta in una «lutte humaine». Un dramma conforme ai valori della sua classe, nell'ambito dei quali

---

<sup>445</sup> DP, p. 532.

<sup>446</sup> C. Becker, *Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire*, cit., p. 107.

<sup>447</sup> DP, p. 532.

<sup>448</sup> Ivi, p. 496. Sfogliando l'*Ébauche*, si apprende che Zola aveva ideato nei dettagli una morte emblematica per il suo personaggio: «J'aimerais assez que ma Catherine meure enceinte, par suite du travail et de la misère. Elle mourrait dans les bras d'Étienne, mais à la fin, car je veux la garder pendant tout le livre» (ivi, p. 516).

<sup>449</sup> *Ibidem*

<sup>450</sup> Ivi, p. 510.

saranno ricondotte la sua visione del mondo e le sue azioni: «Ne pas la faire pourtant au-dessus de sa condition, et lui donner un drame de sa classe»;<sup>451</sup> e come per Miette, ancorché rifuggendo – quantomeno nelle intenzioni – la fenomenologia idillica, Zola pensa di attribuire a Catherine un'intensa passione per il protagonista,: «je lui donnerai [t] à elle une tendresse pour Étienne presque inconsciente, et près de se livrer».<sup>452</sup>

I piani narrativi mutarono sensibilmente in corso d'opera; ma che il dramma di Catherine – minatrice affetta da una particolare forma di anemia (che le conferisce un biancore niveo, non privo di un'aura letterariamente affascinante) – e il triangolo erotico (privo di eccessivi languori) in cui si trova coinvolta, resti un asse portante del romanzo è indubbio. *Germinal* è anche un romanzo sentimentale: dal primo incontro con Étienne (troppo cerebrale per captare i segnali d'interesse della fanciulla) all'iniziazione amorosa subita suo malgrado da Chaval (uno stupro, che il lettore 'vive' all'unisono con la soggettività femminile)<sup>453</sup> al ricongiungimento con l'eroe nel budello della terra è raccontato un affascinante viaggio amoroso; ed è una donna del popolo singolarmente superstiziosa, per nulla nobilitata da aspirazioni intellettuali (sa a malapena leggere e scrivere), a esserne il fulcro. Pertanto non sorprende che Zola abbia dato in dote a questo personaggio una profondità inedita e un'emotività dalle tinte elegiache che lo riscattano agli occhi del lettore. In effetti la passione di Catherine è singolarmente casta, per certi versi 'nobiliare', perché procrastinata all'inverosimile, in un contesto alquanto libero sessualmente, a causa dell'imperizia erotica degli amanti, i quali non per nulla condividono, come Silvère e Miette, una medesima

---

<sup>451</sup> Ivi, p. 522.

<sup>452</sup> *Ibidem*

<sup>453</sup> Dapprima, la donna crede di essere amata davvero, non senza una forma di sospetto che la inquieta: «C'était vrai, qu'il semblait l'aimer. Le samedi soir, après avoir éteint la chandelle, elle s'était justement demandé ce qu'il arriverait, s'il la prenait ainsi ; puis, en s'endormant, elle avait rêvé qu'elle ne disait plus non, toute lâche de plaisir. Pourquoi donc, à la même idée, aujourd'hui, éprouvait-elle une répugnance et comme un regret?» (ivi, p. 1244). Ma presto subentra la paura, e con essa il trauma della deflorazione: «– Oh! non, oh! non, murmura-t-elle, je t'en prie, laisse-moi! La peur du mâle l'affolait, cette peur qui raidit les muscles dans un instinct de défense, même lorsque les filles veulent bien, et qu'elles sentent l'approche conquérante de l'homme. Sa virginité, qui n'avait rien à apprendre pourtant, s'épouvantait, comme à la menace d'un coup, d'une blessure dont elle redoutait la douleur encore inconnue» (ivi, pp. 1244-1245).

sensibilità (ne sono prova i passi intersoggettivi e le numerose psiconarrazioni plurali).<sup>454</sup>

Ma tale fenomenologia lirica in Catherine è marcata: per i personaggi popolari dell'universo minerario di Montsou – escludendo l'intellettuale Étienne e l'antropomorfizzato cavallo Bataille (nel cui ritratto filtra l'amore di Zola per gli animali)<sup>455</sup> – tali finzze sono infatti sistematicamente precluse. In altre parole, tra i soggetti del Quarto Stato, il protrarsi della situazione narrativa figurale è prerogativa elettiva di Catherine: un privilegio attraverso cui il narratore distingue l'eroina dai suoi simili, ma la rende anche istanza – indiretta e inconsapevole – di denuncia sociale.

---

<sup>454</sup> Proponiamo due campioni. Nel primo, ambientato di notte alla casa dei Maheu, i giovani si ritrovano nello stesso letto, fianco a fianco, e provano il medesimo desiderio di congiungersi: «Pourquoi donc bouder ainsi contre leur envie? Les enfants dormaient, elle voulait bien tout de suite, il était certain qu'elle l'attendait en étouffant, qu'elle refermerait les bras sur lui, muette, les dents serrées. Près d'une heure se passa. Il n'alla pas la prendre, elle ne se retourna pas, de peur de l'appeler. Plus ils vivaient côte à côte, et plus une barrière s'élevait, des hontes, des répugnances, des délicatesses d'amitié, qu'ils n'auraient pu expliquer eux-mêmes» (ivi, pp. 1281-1282). Il secondo passo si rinviene nella settima parte, quando Catherine ed Étienne, prossimi allo sfinimento, sono intrappolati nella miniera: «C'était la fin, combien attendraient-ils, réduits à cette niche, où ils n'osaient risquer un geste, exténués, affamés, n'ayant plus ni pain ni lumière? Et ils souffraient surtout des ténèbres, qui les empêchaient de voir venir la mort. [...] Ils croyaient n'être enfermés que depuis deux jours et une nuit [...]. Toute espérance de secours s'en était allée, personne ne les savait là, personne n'avait le pouvoir d'y descendre, et la faim les achèverait, si l'inondation leur faisait grâce. Une dernière fois, ils avaient eu la pensée de battre le rappel ; mais la pierre était restée sous l'eau. D'ailleurs, qui les entendrait?» (ivi, p. 1573).

<sup>455</sup> L'intento elegiaco è evidente sin dalla presentazione: «C'était Bataille, le doyen de la mine, un cheval blanc qui avait dix ans de fond. Depuis dix ans, il vivait dans ce trou, occupant le même coin de l'écurie, faisant la même tâche le long des galeries noires, sans avoir jamais revu le jour. Très gras, le poil luisant, l'air bonhomme, il semblait y couler une existence de sage, à l'abri des malheurs de là-haut. Du reste, dans les ténèbres, il était devenu d'une grande malignité. La voie où il travaillait avait fini par lui être si familière, qu'il poussait de la tête les portes d'aérage, et qu'il se baissait, afin de ne pas se cogner, aux endroits trop bas. Sans doute aussi il comptait ses tours, car lorsqu'il avait fait le nombre réglementaire de voyages, il refusait d'en recommencer un autre, on devait le reconduire à sa mangeoire. Maintenant, l'âge venait, ses yeux de chat se voilaient parfois d'une mélancolie. Peut-être revoyait-il vaguement, au fond de ses rêvasseries obscures, le moulin où il était né, près de Marchiennes, un moulin planté sur le bord de la Scarpe, entouré de larges verdure, toujours éventé par le vent. Quelque chose brûlait en l'air, une lampe énorme, dont le souvenir exact échappait à sa mémoire de bête. Et il restait la tête basse, tremblant sur ses vieux pieds, faisant d'inutiles efforts pour se rappeler le soleil» (ivi, p. 1182). Il cavallo morirà sommerso dalle acque della miniera, combattendo strenuamente contro la morte, in un congedo pieno di *pathos*: «Où allait-il? là-bas peut-être, à cette vision de sa jeunesse, au moulin où il était né, sur le bord de la Scarpe, au souvenir confus du soleil, brûlant en l'air comme une grosse lampe. Il voulait vivre, sa mémoire de bête s'éveillait, l'envie de respirer encore de l'air des plaines le poussait droit devant lui, jusqu'à ce qu'il eût découvert le trou, la sortie sous le ciel chaud, dans la lumière. Et une révolte emportait sa résignation ancienne, cette fosse l'assassinait, après l'avoir aveuglé. L'eau, qui le poursuivait, le fouettait aux cuisses, le mordait à la croupe. Mais à mesure qu'il s'enfonçait, les galeries devenaient plus étroites, abaissant le toit, renflant le mur» (ivi, pp. 1564-1565).



2. Il compenetrarsi di queste due funzioni narrative si realizza esemplarmente nel secondo capitolo della quinta parte, laddove Catherine – che ha avuto apparizioni brevi e sporadiche da quando ha lasciato la casa paterna – ritorna in auge, rivestendo un ruolo primario nell'intreccio. Attraverso il filtro del personaggio riflettore, che si avventura con Chaval nelle gallerie sotterranee di Jean-Bart, collocate esattamente al di sotto della miniera in fiamme del Tartaret, il lettore è ricondotto nelle tenebre del mondo ctonio:

Elle était au bas de la taille, appuyée sur sa pelle; et un malaise l'envahissait, pendant qu'elle les regardait tous d'un air imbécile, sans obéir. Elles les voyait mal, à la lueur rougeâtre des lampes, entièrement nus comme des bêtes, si noirs, si encrassés de sueur et de charbon, que leur nudité ne la gênait pas. C'était une besogne obscure, des échines de singe qui se tendaient, une vision infernale de membres roussis, s'épuisant au milieu de coups sourds et de gémissements.<sup>456</sup>

Provata dal caldo soffocante, la ragazza si sente male e la sua vista si confonde: cosicché la rappresentazione degli uomini al lavoro, mediata dalla sua soggettività, diventa «une vision infernale»: è infatti Catherine a pertinentizzare, con le sue cognizioni e il suo flusso memoriale, le condizioni insostenibili in cui i minatori si trovano a lavorare. Un roboante atto di accusa:

Qu'avait-elle donc, ce jour-là? Jamais elle ne s'était senti ainsi du coton dans les os. Ca devait être un mauvais air. L'aérage ne se faisait pas, au fond de cette voie éloignée. On y respirait toutes sortes de vapeurs qui sortaient du charbon avec un petit bruit bouillonnant de source, si abondantes parfois, que les lampes refusaient de brûler ; sans parler du grisou, dont on ne s'occupait plus, tant la veine en soufflait au nez des ouvriers, d'un bout de la quinzaine à l'autre. Elle le connaissait bien, ce mauvais air, cet air mort comme disent les mineurs, en bas de lourds gaz d'asphyxie, en haut des gaz légers qui s'allument et foudroient tous les chantiers d'une fosse, des centaines d'hommes, dans un seul coup de tonnerre. Depuis son enfance, elle en avait tellement avalé, qu'elle s'étonnait de le supporter si mal, les oreilles bourdonnantes, la gorge en feu.<sup>457</sup>

---

<sup>456</sup> Ivi, p. 1398.

<sup>457</sup> Ivi, p. 1399.

Non potendone più del caldo, decide di togliersi la camicia; ma, non provando nessuna forma di sollievo, viene presa dalla disperazione; cade così in ginocchio per un malore, e si ritrova riversa e agonizzante nel dedalo della miniera:

Le bourdonnement de ses oreilles l'assourdissait, il lui semblait sentir un étau la serrer aux tempes. Elle tomba sur les genoux. La lampe, calée dans le charbon de la berline, lui parut s'éteindre. Seule, l'intention d'en remonter la mèche surnageait, au milieu de ses idées confuses. Deux fois elle voulut l'examiner, et les deux fois, à mesure qu'elle la posait devant elle, par terre, elle la vit pâlir, comme si elle aussi eût manqué de souffle. Brusquement, la lampe s'éteignit. Alors, tout roula au fond des ténèbres, une meule tournait dans sa tête, son cœur défaillait, s'arrêtait de battre, engourdi à son tour par la fatigue immense qui endormait ses membres. Elle s'était renversée, elle agonisait dans l'air d'asphyxie, au ras du sol.<sup>458</sup>

Per nulla sensibilizzato, Chaval la maltratta come di consueto. La fanciulla accetta a capo chino, impossibilitata a opporsi alla prevaricazione del suo amante, che infine comprende la gravità delle sue condizioni. Sospettando di trovarsi dinanzi a un malore serio, spaventato, si addolcisce e umanamente le presta soccorso. Per Catherine è una rivoluzione: «Jamais elle ne l'avait vu si gentil. D'ordinaire, pour une bonne parole qu'il lui disait, elle empoignait tout de suite deux sottises».<sup>459</sup> Abituata ad essere percossa e svilta, come la gran parte delle donne della comunità di Montsou, a lei basterebbe poco per essere felice: «Cela aurait été si bon de vivre d'accord!»;<sup>460</sup> ma quel poco è un miraggio. Commossa, in preda al panico, chiede di essere baciata dal suo persecutore, e teneramente lo rende partecipe delle sue riflessioni: « – Seulement, continua-t-elle très bas, je voudrais bien que tu fusses plus gentil... Oui, on est si content, quand on s'aime un peu».<sup>461</sup> Amarsi per resistere alle avversità di un mondo spietato: l'operaia non chiederebbe altro; ma la risposta rude di Chaval («Mais je

---

<sup>458</sup> Ivi, p. 1400.

<sup>459</sup> Ivi, p. 1401.

<sup>460</sup> Ivi, p. 1402.

<sup>461</sup> *Ibidem*

t'aime, cria-t-il, puisque je t'ai prise avec moi»)<sup>462</sup> la illumina sull'irrealizzabilità del suo desiderio. La sua è una vita votata senza scampo alla sofferenza:

Elle ne répondit que d'un hochement de tête. Souvent, il y avait des hommes qui prenaient des femmes, pour les avoir, en se fichant de leur bonheur à elles. Ses larmes coulaient plus chaudes, cela la désespérait maintenant, de songer à la bonne vie qu'elle mènerait, si elle était tombée sur un autre garçon, dont elle aurait senti toujours le bras passé ainsi à sa taille. Un autre? et l'image vague de cet autre se dressait dans sa grosse émotion. Mais c'était fini, elle n'avait plus que le désir de vivre jusqu'au bout avec celui-là, s'il voulait seulement ne pas la bousculer si fort.<sup>463</sup>

Per un attimo, pensa al suo amore lasciato a Montsou. Immagina come sarebbe stata la sua vita se avesse scelto Étienne; convinta però di non avere scampo, si accontenta dell'uomo al suo fianco, nella speranza di non essere quantomeno battuta; una fragilità creaturale con cui, specie quando Catherine si autoconvince di essere nel torto pur di sperare in un po' di felicità, è inevitabile simpatizzare:

Elle le regardait, elle recommençait à sourire dans ses larmes. Peut-être qu'il avait raison, on n'en rencontrait guère, des femmes heureuses. Puis, bien qu'elle se défiât de son serment, elle s'abandonnait à la joie de le voir aimable. Mon Dieu ! si cela avait pu durer!<sup>464</sup>

L'incantesimo prevedibilmente si spezza: una volta che si è diffusa la notizia che gli operai di Montsou hanno tagliato i cavi nel pozzo, convinto di essere braccato dagli scioperanti (che lui crede in mano ai gerdarmi), Chaval, insieme agli altri minatori, si precipita verso le scale per fuggire; e, dopo che Catherine si rifiuta di passargli davanti (come le ha ordinato), perché senza più fiato dopo una lunghissima corsa, ma soprattutto perché terrorizzata dall'idea di subire i maltrattamenti del suo compagno,

---

<sup>462</sup> *Ibidem*

<sup>463</sup> *Ibidem*

<sup>464</sup> *Ivi*, p. 1403,

Chaval perde ogni forma di tatto, riprendendo le antiche abitudini: «Sacrée tête de pioche! cria Chaval, crève donc, je serai débarrassé»!<sup>465</sup>

Durante la salita, Catherine è trafitta da un dolore lancinante; e la sua mente vaga nel passato, ripensando ai racconti remoti del nonno Bonnemort:

À la trente-deuxième échelle, comme on dépassait un troisième accrochage, Catherine sentit ses jambes et ses bras se raidir. D'abord, elle avait éprouvé à la peau des picotements légers. Maintenant, elle perdait la sensation du fer et du bois, sous les pieds et dans les mains. Une douleur vague, peu à peu cuisante, lui chauffait les muscles. Et, dans l'étourdissement qui l'envahissait, elle se rappelait les histoires du grand-père Bonnemort, du temps qu'il n'y avait pas de goyot et que des gamines de dix ans sortaient le charbon sur leurs épaules, le long des échelles plantées à nu ; si bien que, lorsqu'une d'elles glissait, ou que simplement un morceau de houille déboulait d'un panier, trois ou quatre enfants dégringolaient du coup, la tête en bas. Les crampes de ses membres devenaient insupportables, jamais elle n'irait au bout.<sup>466</sup>

Continuando a salire tra gli impropri del compagno, Catherine si sente progressivamente venir meno: «Elle n'avait plus conscience de ses mouvements. Quand elle levait les yeux, les lampes tournoyaient en spirale. Son sang coulait, elle se sentait mourir, le moindre souffle allait la précipiter»;<sup>467</sup> infine cade, lanciando un grido disperato mentre è travolta dai passanti in fuga. Sprofonda così in uno stato di semioscienza, in cui si crede una delle vagoniste del passato che popolano i racconti del capofamiglia dei Maheu:

Dans son évanouissement, elle rêvait: il lui semblait qu'elle était une des petites herscheuses de jadis, et qu'un morceau de charbon, glissé d'un panier, au-dessus d'elle, venait de la jeter en bas du puits, ainsi qu'un moineau atteint d'un caillou. Cinq échelles seulement restaient à gravir, on avait mis près d'une heure. Jamais elle ne sut comment elle était arrivée au jour, portée par des épaules,

---

<sup>465</sup> Ivi, p. 1406.

<sup>466</sup> Ivi, p. 1407.

<sup>467</sup> *Ibidem*

maintenue par l'étranglement du goyot. Brusquement, elle se trouva dans un éblouissement de soleil, au milieu d'une foule hurlante qui la huait.<sup>468</sup>

Si risveglierà accecata dalla luce del sole, stordita ma miracolosamente indenne, dinanzi alla folla inferocita dei sabotatori proveniente da Montsou.

### 3.4 'La Terre'

Nell'articolo pubblicato nel 1876 su *Le Messager de l'Europe* – e successivamente nel 1879 su *Le Voltaire* – Zola sviluppa delle importanti riflessioni sui problemi che lo studio della *paysannerie* pone allo scrittore che intende realizzare un ritratto fedele ed esaustivo della vita campestre:

Les paysans de George Sand sont bons, honnêtes, sages, prévoyants, nobles; en un mot ils sont parfaits. Peut-être le Berri a-t-il le privilège de cette race de paysans supérieurs; mais j'en doute, car je connais les paysans du midi et du nord de la France, et j'avoue qu'ils manquent à peu près complètement de toutes ces belles qualités. Chez nous, rien n'est plus simple ni plus compliqué à la fois qu'un paysan. Il faut vivre longtemps avec lui pour le voir dans sa ressemblance et le peindre. Balzac a essayé et n'a réussi qu'en partie. Aucun de nos romanciers, jusqu'à présent, ne s'est hasardé à écrire les vrais drames du village, parce que nul entre d'eux ne s'est senti en possession de toute la vérité.<sup>469</sup>

Trapela una profonda insoddisfazione sul modello di rappresentazione dei contadini offerto dai più autorevoli predecessori (per Zola antesignani del naturalismo),<sup>470</sup> e

---

<sup>468</sup> Ivi, p. 1407.

<sup>469</sup> É. Zola, *George Sand*, in «Le Messager de l'Europe», luglio 1876; «le Voltaire», 13 marzo 1879 (ora in *Documents littéraires*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, vol. 10, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 728).

<sup>470</sup> «Balzac et George Sand, voilà les deux faces du problème, les deux éléments qui se disputent l'intelligence de tous nos jeunes écrivains, la voie du naturalisme exact dans ses analyses et ses peintures, la voie de l'idéalisme prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination» (ivi, p. 729). Nei suoi scritti teorici, Zola conferisce al termine naturalismo – per ragioni evidentemente propagandistiche – un'accezione peculiare: da Denis Diderot ai fratelli Goncourt esisterebbe «tutto un filone del romanzo moderno, che immerge le vicende romanzesche in ambienti reali e si impegna in un'analisi della natura umana e sociale», che sarebbe pertanto «inconsapevole anticipazione del modello zoliano» (P. Pellini, *Naturalismo e*

implicitamente l'intenzione di colmare tale lacuna del romanzo contemporaneo: se nei confronti di George Sand – che lo scrittore ventenne aveva amato (specialmente *La Mare au Diable*),<sup>471</sup> malgrado l'inverosimiglianza linguistica dei suoi idilli («Jamais on me fera dire qu'ils [les paysans] sentent et parlent comme on parle au village»)<sup>472</sup> – Zola è molto severo per gli eccessi idealizzanti («Les paysans de George Sand sont bons, honnêtes [...]; en un mot ils sont parfaits»), l'archetipo Balzac, che in *Scènes de la vie de campagne* aveva mostrato l'«attachement du paysans à sa demeure et sa terre, sa passion de l'appropriation [...], sa soumission à la routine et à la superstition, sa résignation devant les misères et la mort»,<sup>473</sup> non gode di credito molto maggiore: «Balzac a essayé et n'a réussi qu'en partie». Perché l'autore de la *Comédie humaine* aveva inscenato «la lutte de la petite propriété contre la grande» – e le cause sottese a tale conflitto epocale – senza mai focalizzarsi sulla quotidianità del lavoro campestre, sul «paysan menant sa charrue, faisant ou regardant pousser son blé».<sup>474</sup> In effetti se Zola tenne presente, ben più delle oleografie sandiane (l'ispirazione regionalistica è assente),<sup>475</sup> il modello Balzac – dal recupero del lessico fisiognomico alle risorse della

---

*verismo*, cit., p. 9). In ogni caso, Balzac e Sand non furono le uniche fonti di ispirazione: Zola aveva letto, tra le altre cose, i romanzi di Erckmann-Chatrian, oltre che *Madame Bovary* e *Quatre-vingt-Treize* di Hugo. Decisiva fu inoltre la conoscenza della precedente letteratura rusticale e delle opere saggistiche: in particolare l'*Histoire de la Révolution française* di Jules Michelet, in cui si ritrova il rapporto corporale tra i contadini e la terra. Per un approfondimento delle fonti, registrate puntualmente nel dossier preparatorio, cfr. H. Mitterand, *La Terre*, in É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 4, cit., pp. 1448-1450. D'ora in poi citato TR,

<sup>471</sup> Così l'autore nella lettera a Jean-Baptistin Baille del 2 maggio 1860: «Ses romans champêtres sont de trop délicieuses idylles pour qu'on l'accuse de chercher le terrible. Il est vrai cependant que presque tous les amours qu'elle raconte sont malheureux ; et j'avouerais que je préfère son roman rustique, *La Mare au diable*» (É. Zola, *Correspondance*, vol. 1, cit., p. 154).

<sup>472</sup> É. Zola, *L'Événement*, 29 agosto 1866, in *Livres d'aujourd'hui et de demain*, in *Œuvres complètes*, vol. 10, cit., p. 603. Sul modello Sand in Zola cfr. E. Reverzy, *Sand et Zola. Littérature et valeurs*, in *George Sand: pratiques d'écritures*, a cura di E. Bordas, Paris, EUREDIT, 2004, pp. 103-119.

<sup>473</sup> H. Mitterand, *La Terre*, cit., p. 1498.

<sup>474</sup> G. Robert, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pp. 79-80.

<sup>475</sup> Ma è presente una veglia contadina. Si tratta di un episodio del quinto capitolo della prima parte, quando Fouan, Buteau e Jean si recano nella stalla in cui Rose si ritrova a vendere due vacche; gradualmente, si assiste al raduno di tutta la comunità contadina, che al lume di candela, durante la veglia, trascorre il tempo ad ascoltare delle storie. Una rara concessione al folklore locale: del resto, se Zola ha scelto la Beauce come cornice del suo romanzo, è «visiblement parce que la région ne lui paraissait pas présenter de particularités trop prononcées». Pertanto i contadini di Rognes sono concepiti «comme des types représentatifs de la population rurale française bien plus que comme des types beaucerons» (R. Ripoll, *Préface*, in É. Zola, *La Terre*, a cura di R. Ripoll, Paris, Livre de Poche, 2006 p. 8).

deformazione espressionistica nella caratterizzazione dei contadini – è comunque vero che a un confronto ravvicinato con *Les Paysans*, a dispetto delle numerose convergenze tematiche, si riscontrano pochissimi rapporti diretti tra i due testi.<sup>476</sup>

Tuttavia, nelle righe citate dell'articolo su George Sand il critico in cerca di indizi potrà leggere altro: si intravede la confessione di una tentazione, la prefigurazione di un progetto che un decennio dopo sarebbe culminato nella stesura de *La Terre*, il cui primo *feuilleton* fu pubblicato il 29 maggio 1887: «Il faut vivre longtemps avec lui pour le voir dan sa ressemblance et le peindre». Vivere in prossimità del contadino per coglierne i caratteri essenziali: solo l'osservazione diretta avrebbe potuto garantire, per lo scrittore naturalista, un risultato soddisfacente, lontano da ogni trasfigurazione immaginifica; difatti Zola, che «non ha mai nascosto qualche romantica nostalgia d'idillio campestre, di norma tenuta a freno nei *Rougon-Macquart* [...], ma evidente nelle pagine giornalistiche, e soprattutto nelle rievocazioni autobiografiche dell'adolescenza provenzale [...]»,<sup>477</sup> si sarebbe di fatto installato a Médan (con l'acquisto di una casa di campagna), al tempo del travaglio compositivo, per portare a compimento la sua impresa. Non che all'altezza dell'articolo su *Le Voltaire* l'autore pensasse compiutamente a *La Terre*: né il primo schizzo del progetto dei *Rougon-Macquart*, né il piano dei dieci romanzi, né la *Liste des Romans* posteriore al maggio del 1871 contengono segni di un romanzo contadino. I cinque «mondes» appartengono tutti all'universo urbano, e sull'*Arbre généalogique* del 1878 la professione di Jean Macquart (futuro protagonista de *La Terre*) è quella di «soldat».<sup>478</sup> Si può piuttosto ipotizzare, come fa Mitterand, che il soggiorno a Médan «n'a fait qu'accentuer un mouvement déjà commencé» – in via inconscia, con una gestazione di lunga durata (come in *Germinal*) – «à faire entrer le paysan dans la société des *Rougon-Macquart*».<sup>479</sup> Del resto è solo diciotto mesi dopo il trasferimento dell'autore che

---

<sup>476</sup> Cfr. J.-H. Donnard, 'Les Paysans' et 'la Terre', in «L'Année Balzacienne», 1975, pp. 125-142. Sui rapporti intertestuali de *La Terre* con le opere di Balzac e Sand cfr. G. Robert, *Influences livresques: Balzac et George Sand*, in 'La Terre' d'Émile Zola. *Étude historique et critique*, Paris, Les belles lettres, 1952, pp. 43-65.

<sup>477</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 593.

<sup>478</sup> DP, vol. 6, p. 681.

<sup>479</sup> H. Mitterand, *La Terre*, cit., p. 1498.

appare la prima menzione, nell'articolo del 5 febbraio 1880 pubblicato su *Le Voltaire*, di un'opera consacrata al «monde des paysans»; passaggio dopo il quale l'autore avrebbe pochi mesi dopo rivelato, nell'intervista a Ferdinand Xau, di avere ancora undici romanzi in cantiere, il primo dei quali, destinato a diventare la sua «oeuvre de prédilection», avrebbe costituito per l'appunto «une étude sur les paysans». <sup>480</sup> Studio oltremodo complesso, su cui nella lettera inviata a Van Santen Kloff del 27 maggio 1886 Zola fu prodigo di dettagli:

Je travaille encore au plan, je ne me met à écrire que dans une quinzaine de jours: et ce roman m'épouvante moi-même, car il sera certainement un des plus chargés de matière, dans sa simplicité. J'y veux faire tenir tous nos paysans avec leur histoire, leurs moeurs, leur rôle; j'y veux poser la question sociale de la propriété; j'y veux montrer où nous allons, dans cette crise de l'agriculture, si grave en ce moment. [...] Je voudrais faire pour le paysan avec *la Terre*, ce que j'ai fait pour l'ouvrier avec *Germinal*. Ajoutez que j'entends rester artiste écrivain, écrire le poème vivant de la terre, les saisons, les travaux des champs, les gens, les bêtes, la campagne entière. Et voilà tout ce que je puis dire, car il me faudrait autrement entrer dans des explications qui dépasseraient mon courage. Dites que j'ai l'ambition démesurée de faire tenir toute la vie du paysan dans mon livre, travaux, amours, politique, religion, passé, présent, avenir; et vous serez dans le vrai. Mais aurai-je la force de remuer un si gros morceau? En tout cas, je vais le tenter. <sup>481</sup>

È una testimonianza preziosa: più dell'ambizione smisurata (che solleva legittime perplessità: «Mais aurai-je la force de remuer un si gros morceau?») di condensare in un solo volume, come al tempo fece con l'universo minerario in *Germinal*, «toute la vie du paysan» – senza sorvolare sulla coeva «crise de l'agriculture» <sup>482</sup> e la balzachiana questione sociale della proprietà – importa l'intenzione di «rester artiste écrivain», dando forma al «poème vivant de la terre». La trasformazione della terra in mito, la

---

<sup>480</sup> F. Xau, *Émile Zola*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880, p. 49.

<sup>481</sup> *Ibidem*

<sup>482</sup> Molto sensibile all'attualità del problema, lo scrittore rappresenta la crisi agricola che la Francia conobbe all'epoca in cui scrisse, senza preoccuparsi di retrodattarla agli anni 1860-1870 (quando è ambientata la storia); ma l'incoerenza non è compromettente, poiché nel mondo rurale non si registrò nessun cambiamento sostanziale. Al riguardo cfr. R. Ripoll, *Introduction*, in É. Zola, *La Terre*, a cura di R. Ripoll, Paris, Le livre de Poche, 2006, pp. 8-9.



campagna della Beauce (distante poco più di cento chilometri a sud-ovest di Parigi) come «héroïne» del romanzo, capace di sublimare la sofferenza individuale nell'eterno ritorno delle stagioni e di riscattare i crimini più efferati in nome di una fecondità che si nutre di sangue. È questo il nucleo generativo dell'opera. Lo si inferisce osservando la struttura narrativa: le cinque parti del romanzo, ambientato nell'immaginaria Rognes tra il 1860 e il 1870, sono dedicate, ciascuna, a un momento dell'anno e un lavoro agricolo, e sono scandite dai ritmi naturali più che dai riferimenti storici.

Le prime pagine dell'*Ébauche* sono illuminanti:

La terre nourricière, la terre qui donne la vie, et qui la reprend, impassible. Un personnage énorme, toujours présent, emplissant le livre. L'homme, le paysan, n'est qu'un insecte s'agitant sur elle, peinant pour lui arracher sa vie. Il est courbé, il ne voit que le gain à en tirer. Il ne voit pas le paysage. [...] La Terre, la vraie, domine et emplit le volume, toujours présente. Et surtout son impassibilité, son indifférence por l'individu: toute pour la vie qu'elle entretient. La naissance, la mort, ce sont des états, des mots; elle ne fait que de la vie, allant à un but inconnu. Les insectes qui vivent d'elle, qu'elle laisse faire pour le grand but.<sup>483</sup>

Si comprende perché la critica abbia insistito sul *côté* lirico del romanzo, finendo spesso per trascurare altre componenti – altrettanto cruciali – della narrazione.<sup>484</sup> Sin da queste pagine preparatorie la terra, «personnage énorme» e onnipresente, è caratterizzata da una costitutiva ambivalenza, che invita a sfumare la lettura mitica: da un lato essa è personificata con afflato romantico e sensibilità simbolista («La terre nourricière, la terre qui donne la vie, et qui la reprend»), dall'altro è rappresentata «nella sua durezza, nella sua mortuaria, materialistica ferocia, inaccessibile a qualsivoglia riduzione antropocentrica»: una «madre nutrice che si trasforma in divinità infernale», indifferente alla sorte degli uomini.<sup>485</sup> In effetti, l'adesione

---

<sup>483</sup> DP, p. 701.

<sup>484</sup> Faccio riferimento naturalmente alla monografia di Robert, che ha rappresentato un caposaldo – e fonte di rinnovamento – della critica zoliana novecentesca (G. Robert, *'La Terre' d'Émile Zola. Étude historique et critique*, cit; lettura poi prevedibilmente ripresa nella sua *thèse* da R. Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, 2 voll., Paris, Champion, 1981).

<sup>485</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 592.

vitalistica apparentemente incondizionata di norma esclude, anche nel concreto della narrazione, ogni possibilità di fusione panica con il paesaggio: «Il [le paysan] est courbé [...]. Il ne voit pas le paysage». Nessuna fantasia lirica per l'uomo dei campi, preannuncia Zola. Il contadino che si agita sulla Beauce è nient'altro che «un insecte» che lotta «pour lui arracher sa vie», consumato dalla brama di possederla e di massimizzarne i ricavi:

J'entends par-là que je veux peindre d'abord, en bas, l'amour des paysans pour la terre, un amour immédiat, la possession du plus de terre possible, la passion d'en avoir beaucoup, parce qu'elle est à ses yeux la fortune de la richesse, puis en m'élevant, l'amour de la terre nouricière, la terre dont nous tirons tout, notre être, notre substance, notre vie et où nous finissons par retourner. – Tout de suite, le paysan se pose rapace: l'homme avec sa passion étroite sur la terre qui est grande. On a dit que le paysan est l'homme farouche, meurtrier, au milieu de la terre, bienfaisante et calme. Prendre cela, en évitant de trop pousser au noir; tâcher d'avoir, au fond, de la grandeur chez ce paysan, cet homme qui est resté le plus près de la terre. Ne pas l'anoblir, trouver et montrer sa grandeur.<sup>486</sup>

Quintessenza di questo desiderio viscerale che anima tutti i contadini zoliani, o più propriamente sua figurale «incarnation»,<sup>487</sup> è la Grande, sorella del patriarca decaduto dei Fouan (spogliatosi dei suoi beni, tra remore e funesti vaticini, a favore dei figli, e pertanto ripudiato senza scrupoli): novantenne feroce e rapace, contraddistinta da un'arida malvagità, che riversa sadicamente sui più deboli e sul suo stesso nucleo familiare, nel quale, priva di ogni forma di affetto, si diletta a seminare zizzania, rassicurata dalla consistenza delle sue fortune (che non condivide con nessuno).

Perché nonostante Zola si riprometta qui di sopprimere, relativamente alla mimesi del popolo rurale (dotato di una grandezza d'animo da trovare e ammirare), la tentazione naturalistica verso il turpe e i toni cupi («Prendre cela, en évitant de trop pousser au noir»), la fenomenologia estetica contraddice clamorosamente tale proposito. Fra tutti gli episodi della *série*, *La Terre* è con tutta probabilità «il romanzo

---

<sup>486</sup> DP, p. 703.

<sup>487</sup> Ivi, p. 705.

più “nero”); Zola «elude sistematicamente l’imperativo della *medietas*: al contrario di quanto avviene nella genesi della maggior parte dei *Rougon Macquart*, [...] la stesura definitiva accentua – anziché ricondurli alle misure banali e quotidiane imposte dalla poetica naturalista – gli elementi drammatici, criminali, perfino truculenti, previsti dal dossier preparatorio». <sup>488</sup> Ogni segreta tentazione idillica e di idealizzazione romantica (che permea ancora la *Fortune des Rougon*) viene censurata dallo scrittore; sicché l’immaginario oleografico della vita campestre è rivoluzionariamente decostruito. Come ha scritto Sylvie Thorel-Cailleteau, che nella sua lettura dell’opera si oppone all’idea – maggioritaria nella critica del secondo Novecento – che l’asse portante della narrazione sia il mito della terra, *La Terre* «est par excellence le roman du désir brut, authentiquement anarchique». <sup>489</sup> Zola mette in scena un universo disertato da ogni trascendenza, dominato dalla sete di beni materiali e dalla brama di proprietà individuale, in cui regna la violenza, in cui non vi è «simulacre d’amour» (finanche le relazioni familiari «sont exclusivement commerciales»), <sup>490</sup> in cui i contadini, privi di qualsiasi sentimento patriottico, afflato comunitario, abnegazione e solidarietà (*topoi* del discorso delle *élites* di fine secolo), sono disposti ad automutilarsi (come Delphin) pur di non combattere a Sedan; una causa per cui si rifiutano di immolarsi perché percepita come astratta e lontana. <sup>491</sup> *La Terre* è quanto di più distante dal romanzo socialista: la logica che prediede alla presentazione dei discorsi dei portaparola anarchici e collettivisti è esponenzialmente più dissacrante rispetto a *Germinal*; questi grotteschi e violenti maginali (ad es. Lequeu e Canon) «ont pour fonction de mettre au

---

<sup>488</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 594.

<sup>489</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L’Ombre du roi Lear. Une lecture de ‘La Terre’ d’Émile Zola*, in «Revue de littérature comparée», LXIV, n. 3, 1990, p. 486.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

<sup>491</sup> È verosimilmente questa decostruzione delle idee dominanti sul ceto agricolo – ben più della scatologia in sé – la ragion prima dell’indignazione collettiva che suscitò la pubblicazione de *La Terre*: «che pratiche scostumate e delittuose trionfino anche nelle campagne della *France profonde*, cuore simbolico della Nazione, questo, soprattutto, scandalizza i lettori del 1887, il cui immaginario politico e culturale, scosso dalla sconfitta contro i prussiani del 1870, non poteva rinunciare al mito salvifico della campagna rigeneratrice, nocciolo duro dell’identificazione patriottica e motore di una futura rivincita» (P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 597).

jour les virtualités de la paysannerie, masse obscure, réserve de forces destructrices désordonnées»; vanagloriosi capipopolo fomentatori di odio.<sup>492</sup>

Pertanto in primo piano vi è il dramma brutale dei personaggi, che è adeguatamente storicizzato, poiché *ab ovo* generato (come in Balzac) dal caos rivoluzionario dell'89, senza i cui stravolgimenti sociali il mirifico progetto dei *Rougon-Macquart* non sarebbe stato concepibile in prima battuta:

La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes (de là la familiarité des pères et des fils, le mélange et le côtoiement de tous les individus). Mon roman eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps [...]. Pour résumer mon oeuvre en une phrase: je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élance vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des leurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement d'un monde.<sup>493</sup>

È l'evocazione di un universo in cui qualcosa dell'ordine naturale sembra essersi guastato, dove l'uomo si trova a vagare tra le rovine di un mondo desolato; allo stesso modo, nel romanzo contadino «tout est détraqué»,<sup>494</sup> a partire dalla feconda terra nutrice, che, rimarca Fouan, diviene di giorno in giorno più sterile e improduttiva: «[...] ça se gâte. Elle devient pour sûr moins fertile, des champs où l'on récoltait vingt hectolitres, n'en rapportent aujourd'hui que quinze».<sup>495</sup> E questi *paysans*, galleria museale di devianze fisiognomiche, sono piena espressione del loro tempo: ne *La Terre*, Zola rappresenta un'umanità regredita allo stato bestiale per l'infausta convergenza di un atavismo selvaggio – che giustifica internamente la scatologia per cui *La Terre* fu oggetto di scandalo – e della religione moderna (tipica del mondo postrivoluzionario) del possesso, demone da cui i personaggi sono posseduti.

---

<sup>492</sup> R. Ripoll, *Préface*, cit., p. 13.

<sup>493</sup> É. Zola, *Notes sur la marche générale de l'oeuvre*, in DP, vol. 1, pp. 28-29.

<sup>494</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L'Ombre du Roi Lear*, cit., p. 485.

<sup>495</sup> TR, p. 436.

Un orizzonte senza salvezza, in cui il riscatto vitalistico dei cicli naturali (affidato alla rete dei simboli) è bilanciato da un'oscurità che fagocita ogni spiraglio di luce, allegoria di un'umanità che ha smarrito la strada maestra, finendo tragicamente per deragliare: per tale pessimismo pervasivo e per l'intenzione di offrire un quadro monografico di una singola classe sociale (un ambiente conchiuso, un «monde»), oltre che per la fenomenologia dell'indiretto libero (che mima il movimento della lingua popolare, sebbene con minori estremismi), *La Terre* rinvia a *L'Assommoir* più che a *Germinal*. Eppure il vitalismo carnevalesco delle classi popolari (banchetti, riti nuziali, vendemmie, scene 'georgiche' di lavorazioni della terra, su cui David Baguley ha messo l'accento)<sup>496</sup> e la forza eversiva della rappresentazione dei corpi (le rumorose flautulenze di Jésus-Christ, la propensione alla crapula dei selvaggi etc.) subiscono un complessivo degrado, perdendo, rispetto al romanzo degli operai, slancio liberatorio e carica rivoluzionaria: «anche quando si rimpinzano di cibo e di vino, perfino quando si abbandonano ai piaceri del sesso, i contadini di Zola non smettono di essere rosi da un'avidità dolorosa, che toglie ogni gioia all'esuberanza dei corpi».<sup>497</sup>

### 3.4.1 *La caduta di Fouan e il modello shakespeariano*

Ancor più della tessitura simbolica, a restituire un barlume di senso a tale universo collassato su se stesso, è la ripresa del modello tragico, e in particolare il riferimento intertestuale al *Re Lear* (dichiarato dall'autore nel dossier preparatorio). Non per caso *La Terre* è scandita in cinque atti, «entièrement construit dans la perspective de la catastrophe finale»; l'opera shakespearianamente si organizza «autour de deux intrigues [...] enchevêtrées et éclairant de deux angles différents le thème de la possession»:<sup>498</sup> da un lato, le due sorelle (Lise e Françoise) ricordano i due figli di Gloucester (Edgar ed Edmond), dall'altro il calvario di Louis Fouan, un contadino

---

<sup>496</sup> Cfr. D. Baguley, *Le Réalisme grotesque et mythique dans 'La Terre'*, in «Les Cahiers Naturalistes», 1987, pp. 5-14.

<sup>497</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 604.

<sup>498</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L'Ombre du Roi Lear*, cit., p. 487.

ottantentenne «ormai inerme ma in gioventù non meno arido e duro dei suoi assassini»,<sup>499</sup> è accostato, con funzione nobilitante, all'eroe tragico Lear. Perché Fouan è un patriarca autoritario e dispotico, che si vede costretto, per lo scorrere del tempo (le sue forze declinano), a dividere i suoi beni tra i figli per non depauperarli. Come Lear, egli fa valere il potere della sua paternità; e, analogamente, i figli si rivoltano contro il genitore dopo la spartizione, scannandosi tra loro in guerre fratricide. Sicché la questione dell'eredità mette a nudo la passione carnale dei *paysans* per la terra, ma «donne aussi à comprendre une des causes du malaise agricole» della seconda metà del diciannovesimo secolo: «le morcellement de la propriété».<sup>500</sup>

Esemplificazione di questo fenomeno è la storia genealogica dei Fouan. Si tratta di una famiglia antica, originariamente al servizio dei Rognes-Bouqueval, e poi affrancatata sotto Filippo il Bello, quando i suoi membri divengono proprietari di un piccolissimo fondo: «un arpent, deux peut-être, achetés au seigneur dans l'embarras, payés de sueur et de sang dix fois leur prix»;<sup>501</sup> è il remoto antefatto di una guerra secolare trasmessa di generazione in generazione per difendere il diritto acquisito. La svolta è l'89, quando la Rivoluzione consacra i diritti del ventisettenne Joseph-Casimir Fouan, possessore di ventuno arpenti, conquistati in quattro secoli sull'antica proprietà signorile. Ma alla morte di quest'ultimo, con la spartizione (equa) dei terreni tra i consanguinei (sette arpenti per ciascun figlio: Marianne Fouan, detta la Grande, Michel e appunto Louis), e con i successivi matrimoni dei legittimi possessori (la primogenita sposa il ricco Antoine Péchard, Louis Fouan si lega a Rosa Maliverne e Michel prende in casa un'amante a cui il padre lascia appena due arpenti) si alterano gli equilibri, e si assiste a un lieve regresso: se Joseph-Casimir Fouan possedeva ventuno arpenti, il primo figlio maschio ne ha diciannove (corrispondenti a nove ettari e mezzo), da dividere nuovamente – tra alterchi e grotteschi diverbi – tra i figli: «Fouan exige la partage en trois de chacune de ces parcelles, y compris un lopin de douze ares

---

<sup>499</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 594.

<sup>500</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L'Ombre du roi Lear*, cit., pp. 283-284.

<sup>501</sup> TR, p. 47.

seulement». <sup>502</sup> In altre parole, la Rivoluzione ha giovato principalmente ai borghesi, che si sono arricchiti con le vendite dei beni grazie ai capitali preesistenti; i contadini, ancorché non vessati da tale mutamento sociale come ne *Les Paysans* di Balzac (dove lo spezzettamento della piccola proprietà è la causa prima della deriva della Francia rurale), non hanno però migliorato le loro condizioni, che risultano ugualmente precarie. Ne scaturisce l'amore viscerale per la terra, di cui Louis Fouan, rappresentante delle istanze conservatrici di Rognes (perché ostile a qualsiasi forma di rinnovamento, nella tecnica agricola come nel sociale), <sup>503</sup> è paradigmatico esemplare. Si legga il seguente frammento:

Mais ce qu'il ne disait pas, ce qui sortait de l'émotion refoulée dans sa gorge, c'était la tristesse infinie, la rancune sourde, le déchirement de tout son corps, à se séparer de ces biens si chaudement convoités avant la mort de son père, cultivés plus tard avec un acharnement de rut, augmentés ensuite lopins à lopins, au prix de la plus sordide avarice. Telle parcelle représentait des mois de pain et de fromage, des hivers sans feu, des étés de travaux brûlants, sans autre soutien que quelques gorgées d'eau. Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre! Et voilà qu'il avait vieilli, qu'il devait céder cette maîtresse à ses fils, comme son père la lui avait cédée à lui-même, enragé de son impuissance. <sup>504</sup>

Fouan si risolve a cedere la sua fortuna ai figli, e Zola concede al suo contadino un rimastichìo protratto di memorie: «Telle parcelle représentait des mois de pain et de fromage, des hivers sans feu, des étés de travaux brûlants [...]. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre!»; elegia degli sforzi e del successo che nel

---

<sup>502</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L'Ombre du roi Lear*, cit., p. 284.

<sup>503</sup> Differentemente da Jean Macquart, Fouan è infatti ostile alla meccanizzazione e al progresso della scienza: «– Ah! la guerre, murmura Fouan, elle en fait, du mal! C'est la mort de la culture... Oui, quand les garçons partent, les meilleurs bras s'en vont, on le voit bien à la besogne ; et, quand ils reviennent, dame! ils sont changés, ils n'ont plus le cœur à la charrue... Vaudrait mieux le choléra que la guerre!» (ivi, p. 425). Ovviamente, egli si fa anche portavoce del dissenso della comunità contadina nei confronti dei conflitti, che sottraggono forza lavoro alla comunità rurale: «– Fichez-nous donc la paix, avec votre science! Plus on en sait, moins ça marche, puisque je vous dis qu'il y a cinquante ans la terre rapportait davantage! Ça la fâche qu'on la tourmente, elle ne donne jamais que ce qu'elle veut, la mâtime ! Et voyez si M. Hourdequin n'a pas mangé de l'argent gros comme lui, à se fourrer dans les inventions nouvelles... Non, non, c'est foutu, le paysan reste le paysan!» (TR, p. 436).

<sup>504</sup> Ivi, p. 383.

romanzo Zola accorda unicamente ad Hourdequin, personaggio a Fouan antitetico e complementare (e sovente portavoce dell'ideologia dell'autore). Si tratta di un «bourgeois venu à la terre»,<sup>505</sup> un fattore arricchitosi con i principi più innovativi della tecnica agricola (ma scettico nei confronti delle profezie socialiste), che adopera per accrescere le sue fortune rurali, che impara sentimentalmente ad amare.<sup>506</sup>

Al contrario, Fouan si ritrova a vivere un calvario dalle connotazioni cristologiche. Egli si è privato della proprietà privata (un *declassato*) in un universo che fa del guadagno un oggetto di culto, e per questo viene ridotto allo stato di paria da familiari e compaesani. Un padre costretto a chiedere l'ospitalità dei figli ingrati e a peregrinare senza meta, nel secondo capitolo della quinta parte (in cui Zola ricorre estensivamente alla narrazione figurale) come un vecchio cencioso nell'indifferenza generale del paese: «Quand il fut arrivé à l'Aigre, Fouan s'adosa un moment contre le parapet du pont. La pensée de la nuit qui se ferait bientôt, le tracassait. Où coucher? Pas même un toit. Le chien des Bécu qu'il vit passer, lui fit envie, car cette bête-là, au moins, savait le trou de paille où elle dormirait».<sup>507</sup> Si tratta di un «Lear senza Cordelia, cui è preclusa perfino l'ambigua sublimazione della follia»;<sup>508</sup> un mendicante assillato dalla paranoica convinzione di essere «guetté par tout le monde»,<sup>509</sup> che – bagnato fradicio durante un temporale – si ferma stremato, sotto le sferzanti raffiche di vento, sulla soglia della sua antica casa, ora abitata da Françoise e Jean Macquart, i quali poco prima lo avevano scacciato senza riguardo alla stregua di un cane randagio: «Non! il

---

<sup>505</sup> S. Thorel-Cailleteau, *L'Ombre du roi Lear*, cit., p. 482.

<sup>506</sup> Un esempio: «Ah! cette terre, comme il avait fini par l'aimer! et d'une passion où il n'entrait pas que l'âpre avarice du paysan, d'une passion sentimentale, intellectuelle presque, car il la sentait la mère commune, qui lui avait donné sa vie, sa substance, et où il retournerait. D'abord, tout jeune, élevé en elle, sa haine du collègue, son désir de brûler ses livres n'étaient venus que de son habitude de la liberté, des belles galopades à travers les labours, des griseries de grand air, aux quatre vents de la plaine. Plus tard, quand il avait succédé à son père, il l'avait aimée en amoureux, son amour s'était mûri, comme s'il l'eût prise dès lors en légitime mariage, pour la féconder. Et cette tendresse ne faisait que grandir, à mesure qu'il lui donnait son temps, son argent, sa vie entière, ainsi qu'à une femme bonne et fertile, dont il excusait les caprices, même les trahisons. [...] Que de tentatives inutiles, d'expériences manquées, et les machines que ses serviteurs détraquaient, et les engrais chimiques que fraudait le commerce! Il y avait englouti sa fortune, la Borderie lui rapportait à peine de quoi manger du pain, en attendant que la crise agricole l'achevât. N'importe! il resterait le prisonnier de sa terre, il y enterrerait ses os, après l'avoir gardée pour femme, jusqu'au bout» (TR, pp. 451-452).

<sup>507</sup> Ivi, p. 722.

<sup>508</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 589.

<sup>509</sup> TR, p. 723.



ne pouvait s'y réfugier, on l'avait aussi chassé de là. [...] Tout son pauvre corps y revenait se soumettre, un besoin physique de manger, d'avoir chaud, l'y poussait. Mais, dans le bruit des mâchoires, des mots échangés l'arrêtèrent». <sup>510</sup>

Dopo essersi recato dalla sorella, che pure lo respinge, Fouan vaga a lungo senza meta, accarezzando l'idea della morte: «L'unique idée, maintenant, qui lui battait le crâne, était de savoir si ce serait bien long de mourir. [...] Encore une nuit, encore un jour, peut-être. Tant qu'il fit clair, il ne faiblit pas, il aimait mieux finir ainsi que de retourner chez les Buteau». <sup>511</sup> Tuttavia, con il calar della notte e l'imperversare del diluvio, il contadino, per puro istinto di sopravvivenza, si reca nella cucina dell'odiato figlio Buteau e della moglie, dove infine si risolve ad alloggiare: lo attende un'esistenza da esiliato. Nessuna forma di compagnia, ad eccezione del piccolo Jules. Al vecchio, che come un fantasma erra per le lande malinconiche della Beauce, non restano che reminiscenze confuse e l'amore per la terra, per cui ha sacrificato un'intera esistenza senza ricevere nulla in cambio:

Il ne lui restait qu'une sensation vive, persistante: la terre, la terre qu'il avait tant désirée, tant possédée, la terre à qui, pendant soixante ans, il avait tout donné, ses membres, son cœur, sa vie, la terre ingrate, passée aux bras d'un autre mâle, et qui continuait de produire sans lui réserver sa part! Une grande tristesse le poignait, à cette idée qu'elle ne le connaissait plus, qu'il n'avait rien gardé d'elle, ni un sou ni une bouchée de pain, qu'il lui fallait mourir, pourrir en elle, l'indifférente qui, de ses vieux os, allait se refaire de la jeunesse. Vrai! pour en arriver là, nu et infirme, ça ne valait guère la peine de s'être tué au travail! <sup>512</sup>

È in questo stato pietoso che il capofamiglia è portato a meditare – tramite il pensiero indiretto libero – sulla ciclicità delle intestine guerre familiari, che si protraggono di generazione in generazione:

---

<sup>510</sup> Ivi, p. 724.

<sup>511</sup> Ivi, p. 728.

<sup>512</sup> Ivi, p. 733.

C'était, après la volonté et l'autorité mortes, la déchéance dernière, une vieille bête souffrant, dans son abandon, la misère d'avoir vécu une existence d'homme. D'ailleurs, il ne se plaignait point, fait à cette idée du cheval fourbu, qui a servi et qu'on abat, quand il mange inutilement son avoine. Un vieux, ça ne sert à rien et ça coûte. Lui-même avait souhaité la fin de son père. Si, à leur tour, ses enfants désiraient la sienne, il n'en ressentait ni étonnement ni chagrin. Ça devait être.<sup>513</sup>

Riflessioni amare sull'inevitabilità dell'odio tra padri e figli, sulla tragicità di un destino votato alla sofferenza, imm modificabile al netto di qualsiasi azione e sforzo; passaggio che avrebbe costituito capitale fonte di ispirazione per il Verga del *Mastro-don Gesualdo*,<sup>514</sup> il cui protagonista pure si risolve infine ad accettare, con disperata rassegnazione (espressa parimenti con un monologo interiore), l'ingratitude del suo stesso sangue: «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 [Isabella]. Così deve essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore».<sup>515</sup>

### 3.4.2 Jean Macquart

Il caso di Jean Macquart, unico rappresentante della discendenza di Dide nel romanzo contadino, ma immune dalla tara ereditaria dei suoi consanguinei, è un'eccezione nell'universo de *La Terre*. Personaggio complessivamente positivo che sollecita l'identificazione del lettore a dispetto della modestia intellettuale (e la semplicità un po'impacciata), il fratello di Gervaise, dotato di una cultura raffazzonata, è un soldato reduce dalla campagna in Italia, dove ha combattuto a Solferino; battaglia di cui ricorda nient'altro che una pioggia torrenziale, essendo incapace di raccontare alcunché: il trauma del reduce di guerra. Con una divisa ormai quasi consunta, egli giunge a Rognes, nella speranza di trovare quiete e ristoro, per convertirsi al lavoro dei

---

<sup>513</sup> Ivi, p. 734.

<sup>514</sup> Cfr. P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 587-589.

<sup>515</sup> G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. 302-303. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla MG.

campi (nella fattoria di Hourdequin), non prima di aver esercitato per qualche tempo il mestiere di falegname. Come ne *L'Assommoir* e in *Germinal*, il protagonista – che risponde alla logica della devianza anche per la sua esperienza militare, che lo ha portato a viaggiare oltre confine – è dunque un estraneo al mondo nel quale tenta d'integrarsi; un *medium* attraverso cui il lettore scopre un ambiente, giustificandone così la descrizione (iniziando dall'incipit *in medias res*, ricco di suggestioni simboliche).<sup>516</sup> Le analogie con il romanzo minerario sono scoperte (e temute dallo stesso Zola, che nel dossier preparatorio rivela di temere di riproporre la stessa ricetta):<sup>517</sup> un uomo esterno alla comunità che tenta invano di radicarvisi, e che si innamora di una ragazza organica al *milieu* (per poi sposarla); ma al contrario di *Germinal* – dove Étienne diviene progressivamente il fulcro strutturale – ne *La Terre* Jean perde in corso d'opera di centralità; ed è Buteau ad assumere i connotati di protagonista: «un contadino autoctono», che è dunque rappresentante elettivo dell'abbrutita popolazione di Rognes.<sup>518</sup>

Pur avendo diritto alle modalità della rappresentazione soggettiva, il figlio di Fouan è però sprovvisto di qualsiasi forma di raffinatezza. La sua psiche è animata da due ossessioni: l'amore per la terra e la parossistica *libido*, che narrativamente giustifica la sua smania di possedere la cognata Françoise.<sup>519</sup> Al contrario, l'estraneità e la

---

<sup>516</sup> «Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait. Ses gros souliers trouaient et emportaient la terre grasse, dans le balancement cadencé de son corps; tandis que, à chaque jet au milieu de la semence blonde toujours volante, on voyait luire les deux galons rouges d'une veste d'ordonnance, qu'il achevait d'user. Seul, en avant, il marchait, l'air grand; et, derrière, pour enfouir le grain, une herse roulait lentement, attelée de deux chevaux, qu'un charretier poussait à longs coups de fouet réguliers, claquant au-dessus de leurs oreilles» (TR, p. 367).

<sup>517</sup> «Cela ressemble un peu trop à Étienne et à Catherine» (DP, p. 780). Da qui la volontà di «ne pas le faire ressembler à Étienne» (DP, p. 782).

<sup>518</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., p. 599.

<sup>519</sup> «Depuis les couches de Lise et la bataille avec Jean, Buteau s'était de nouveau enragé après Françoise. Il avait attendu que son bras cassé fût solide, il sautait sur elle, maintenant, dans tous les coins de la maison, certain que s'il l'avait une fois, elle serait ensuite à lui tant qu'il voudrait. N'était-ce pas la meilleure façon de reculer le mariage, de garder la fille et de garder la terre? Ces deux passions arrivaient même à se confondre, l'entêtement à ne rien lâcher de ce qu'il tenait, la possession furieuse de ce champ, le rut inassouvi du mâle, fouetté par la résistance. [...] D'ailleurs, il ne crachait pas plus sur l'une que sur l'autre : ça lui en ferait deux, une molle et une dure, chacune agréable dans son genre. Il était assez bon coq pour deux poules, il rêvait une vie de pacha, soigné, caressé, gorgé de jouissance. Pourquoi n'aurait-il pas épousé les deux sœurs, si elles y consentaient? Un vrai moyen de resserrer l'amitié et d'éviter le partage des biens, dont il s'épouvantait, comme si on l'avait menacé de lui couper un membre!» (TR, pp. 286-287).

différente sensibilité conferiscono a Jean una profondità meditativa, un riscatto lirico precluso – con l’eccezione di Louis Fouan (e in parte di Françoise) – a tutti i lavoratori dei campi, che ignorano il tedio e il fascino delle malinconie:

Jamais il ne devait devenir un vrai paysan. Il n’était pas né dans ce sol, il restait l’ancien ouvrier des villes, le troupier qui avait fait la campagne d’Italie; et ce que les paysans ne voient pas, ne sentent pas, lui le voyait, le sentait, la grande paix triste de la plaine, le souffle puissant de la terre, sous le soleil et sous la pluie. Toujours il avait eu des idées de retraite à la campagne. Mais quelle sottise de s’être imaginé que, le jour où il lâcherait le fusil et le rabot, la charrue contenterait son goût de la tranquillité!<sup>520</sup>

«Il n’était pas né dans ce sol», «Jamais il ne devait devenir un vrai paysan»: è la constatazione di un’impossibilità. Jean-Macquart sperimenta un duplice fallimento: il «gran bisogno de repos», l’«envie de s’allonger et de s’oublier dans l’herbe»<sup>521</sup> del soldato di ritorno dalle guerre d’Italia che assapora la vita dei campi con il filtro delle «lectures sentimentales, des idées de simplicité, de vertu [...] telles qu’on les trouve dans les petits contes moraux pour les enfants»,<sup>522</sup> è completamente disatteso, e il sistema sandiano parodiato.<sup>523</sup> Perché Jean a Rognes trova solo violenza ed entropia, sperimentando in prima persona l’abbruttimento del lavoro campestre, nella perenne lotta contro una natura capricciosa e ostile; peraltro, il suo amore per la fanciulla dei campi si rivela tutt’altro che idillico:

Oui, que de misères, en ces dix années! D’abord, sa longue attente de Françoise ; ensuite, la guerre avec les Buteau. Pas un jour ne s’était passé sans vilaines choses. Et, à cette heure qu’il avait Françoise, depuis deux ans! qu’ils étaient mariés, pouvait-il se dire vraiment heureux? S’il l’aimait toujours, lui, il avait bien deviné qu’elle ne l’aimait pas, qu’elle ne l’aimerait jamais, comme il aurait désiré l’être, à pleins bras, à pleine bouche. [...] Il souffrait surtout d’un sentiment de plus en plus net, éprouvé le soir de leur entrée dans la maison, le sentiment qu’il demeurerait un étranger pour sa

---

<sup>520</sup> Ivi, p. 736.

<sup>521</sup> TR, p. 444.

<sup>522</sup> Ivi, p. 445.

<sup>523</sup> Cfr. D. Baguley, *Le Réalisme grotesque et mythique dans 'La Terre'*, cit., pp. 6-8.

femme: un homme d'un autre pays [...], un homme qui ne pensait pas comme ceux de Rognes, qui lui paraissait bâti différemment, sans lien possible avec elle, bien qu'il l'eût rendue grosse.<sup>524</sup>

In tale passaggio analitico, Jean comprende di non aver provato in dieci anni nient'altro che dolore, di essere uno sconosciuto per la stessa moglie («un étranger pour sa femme: un homme d'un autre pays»). La comunità di Rognes è un mondo impermeabile; tutti gli estranei vengono sistematicamente espulsi. È su queste basi che si prepara la tetra uscita di scena del protagonista, che dieci anni dopo l'arrivo a Rognes, in seguito alla morte di Françoise (ultimo legame a dissuaderlo dal suo proposito) e Fouan (bruciato vivo da Lise e Buteau), deciderà volontariamente di arruolarsi per la guerra franco-prussiana, tornando poi da protagonista ne la *Débâcle*:

Jean était seul. Au loin, de la Borderie dévorée, ne montaient plus que de grandes fumées rousses, tourbillonnantes, qui jetaient des ombres de nuages au travers des labours, sur les semeurs épars. Et, lentement, il ramena les yeux à ses pieds, il regarda les bosses de terre fraîche, sous lesquelles Françoise et le vieux Fouan dormaient. Ses colères du matin, son dégoût des gens et des choses s'en allaient, dans un profond apaisement. Il se sentait, malgré lui, peut-être à cause du tiède soleil, envahi de douceur et d'espoir.<sup>525</sup>

Disincanto e disgusto. Se in *Germinal* Étienne si dirige speranzoso verso Parigi, dove lo aspetta un ruolo di prestigio nell'Internazionale dei lavoratori, Jean procede funestamente verso un avvenire di morte, turbato da una «rêvasserie confuse, mal formulée»;<sup>526</sup> sicché la prospettiva del narratore si sovrappone a quella del personaggio. Del tempo trascorso a Rognes, a Jean non «rimane nulla: il soggiorno rurale ha distrutto in lui ogni illusione di pace, ogni fiducia nella natura umana»;<sup>527</sup> lontana sullo sfondo, campeggia la terra immortale, indifferente ai tristi casi degli uomini, agli eccidi e alle rivoluzioni:

---

<sup>524</sup> TR, p. 737.

<sup>525</sup> Ivi, p. 810.

<sup>526</sup> Ivi, p. 811.

<sup>527</sup> Cfr. P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 600-601.

C'était comme ces histoires de révolution, ces bouleversements politiques qu'on annonçait. Le sol, disait-on, passerait en d'autres mains, les moissons des pays de là-bas viendraient écraser les nôtres, il n'y aurait plus que des ronces dans nos champs. Et après? est-ce qu'on peut faire du tort à la terre? Elle appartiendra quand même à quelqu'un, qui sera bien forcé de la cultiver pour ne pas crever de faim. [...].

Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout ce qui révolte, Françoise tuée, Fouan tué [...]. Seulement, est-ce qu'on sait? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil Il se moque bien de nous, le bon Dieu !<sup>528</sup>

Jean sente un suono in lontananza, una tromba che ha la funzione di un richiamo, che lo trasporta con emozione all'avventura che lo attende, alle sorti collettive per cui intende immolarsi: «Mais un clairon sonna au loin, le clairon des pompiers de Bazoches-le-Doyen qui arrivaient au pas de course, trop tard. [...] C'était la guerre passant dans la fumée, avec ses chevaux, ses canons, sa clameur de massacre».<sup>529</sup> Non resta che uno sguardo desolato al paese che lo respinto, agli sconfinati arativi della Beauce, nella quale un eterno ciclo di vita e di morte proseguirà inalterato senza di lui: «Il partait, lorsque, une dernière fois, il promena ses regards des deux fosses, vierges d'herbe, aux labours sans fin de la Beauce, que les semeurs emplissaient de leur geste continu. Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre.»<sup>530</sup>

### 3.4.3 *Françoise*

Nei suoi dossier preparatori, Zola manifesta il suo disappunto per Françoise Fouan (detta Mouche), secondogenita del vedovo Michel, il più povero tra i Fouan (che ha dilapidato metà del suo patrimonio ereditato, riducendosi in miseria): «Je suis toujours

---

<sup>528</sup> Ivi, pp. 810-811.

<sup>529</sup> *Ibidem*

<sup>530</sup> *Ibidem*

mécontent de ma Françoise. – J’aurais voulu pour ma Françoise une fille sympathique». <sup>531</sup> Il tratto caratterizzante di questa umile preadolescente (quattordici anni all’inizio del romanzo), dotata di una certa rettitudine morale («idées honnêtes, relativement») è non per caso un temperamento collerico, un’enigmatica e autodistruttiva testardaggine, declinazione peculiare dell’amore familiare per la terra: «Colère, ce qui est un signe de la famille. [...] Elle s’enflamme, et se passionne alors: ce qui peut être la dominante de son caractère, et l’expliquer toute entière, d’autant plus que c’est aussi une forme d’amour de la terre [...]». <sup>532</sup>

Che Mouche non susciti l’identificazione del lettore è posizione condivisibile; eppure è certo, come precisa Zola, che il suo personaggio offre numerosi spunti di riflessione al critico che ne prenda in esame i pensieri: «Si cela ne me la donne pas sympathique dans le sens romanesque du mot, cela me la donne vivante [...]. La faire très charnelle, très vivante, très simple, très près de la terre, très admirable et très désirable dans son instinct». <sup>533</sup> Françoise è infatti dotata di una vocazione introspettiva non banale per un carattere del suo ceto. Rimasta orfana di padre a quindici anni (evento che dà l’abbrivio alla maturazione del personaggio), Mouche è protagonista di una controversa *quête* sentimentale, che ha un’origine traumatica:

Alors, il se plaignit du mauvais accueil qu’on lui faisait maintenant chez les Buteau. Mais elle n’avait pas la tête à cela, elle se taisait, elle ne lâchait que des paroles brèves. D’elle-même, elle s’était laissée tomber sur la paille, au fond du trou, comme brisée de fatigue. Une seule chose l’emplissait, était restée dans sa chair, matérielle, aiguë: l’attaque de cet homme au bord du champ, là-bas, ses mains chaudes dont elle se sentait encore l’étai aux cuisses, son odeur qui la suivait, son approche de mâle qu’elle attendait toujours, l’haleine coupée, dans une angoisse de désir combattu. Elle fermait les yeux, elle suffoquait. <sup>534</sup>

---

<sup>531</sup> DP, p. 605.

<sup>532</sup> Ivi, p. 606.

<sup>533</sup> *Ibidem*

<sup>534</sup> TR, pp. 771-572.

Dopo aver subito un'aggressione sessuale da Buteau (presentata, come nel caso di Catherine Maheu, dall'ottica della vittima), da cui la fanciulla si difende con orgoglio, Françoise inizia a provare per il cognato un misto di repulsione e segreta attrazione (cui il testo allude). Singolarmente, infatti, «è come se il tentativo di stupro [...] avesse provocato» (secondo la terminologia medica ottocentesca) «una sorta di impregnazione, che impedirà alla ragazza di provare piacere con un altro uomo».<sup>535</sup> In effetti l'iniziazione sessuale con il futuro marito Jean, che, un momento dopo l'aggressione di Buteau, palesa il suo desiderio, è profondamente deludente:

Françoise rouvrit les yeux, sans une parole, sans un mouvement, hébétée. Quoi? c'était déjà fini, elle n'avait pas eu plus de plaisir! Il ne lui en restait qu'une souffrance. Et l'idée de l'autre lui revint, dans le regret inconscient de son désir trompé. Jean, à son côté, la fâchait. Pourquoi avait-elle cédé? elle ne l'aimait pas, ce vieux! Il demeurait comme elle immobile, ahuri de l'aventure. Enfin, il eut un geste mécontent, il chercha quelque chose à lui dire, ne trouva rien. Gêné davantage, il prit le parti de l'embrasser ; mais elle se reculait, elle ne voulait plus qu'il la touchât.<sup>536</sup>

Françoise è mostrata nella sua umanissima contraddizione: benché il rapporto sessuale sia gravato da ipoteche maschiliste, la fanciulla si concede a Jean (che percepisce come un vecchio) per puro spirito di contraddizione. Vuole fare un dispetto a Buteau; e nondimeno si assiste allo slittamento del desiderio: durante il coito, Françoise non può fare a meno di pensare al cognato. Fin dall'inizio, Mouche non prova nessuna forma di amore per l'ex soldato, e contende le attenzioni di Buteau alla sorella Lise, che pure è sua moglie. Ne deriva un crescente attrito interpersonale tra le due donne, e la progressiva degenerazione del rapporto, che il narratore esplora con il metodo dell'analisi psicologica,<sup>537</sup> dissapori che si tramutano in odio viscerale nel

---

<sup>535</sup> P. Pellini, *Note e notizie dei testi*, cit., p. 1772.

<sup>536</sup> TR, pp. 572-573.

<sup>537</sup> «Ce fut alors que la haine lente, inconsciente, s'aggrave entre Lise et Françoise. Leur bonne tendresse de jadis en arrivait à une rancune sans raison apparente [...]. Au fond, la cause unique était l'homme, ce Buteau [...] Françoise, dans le trouble dont il l'exaspérait, aurait succombé depuis longtemps, si sa volonté ne s'était bandée contre le besoin de se laisser faire, chaque fois qu'il la touchait. Elle s'en punissait durement, entêtée à cette idée simple du juste, ne rien donner d'elle, ne rien prendre aux autres [...]. [...] Lise, elle, n'avait point de jalousie, certaine que Buteau s'était vanté en gueulant qu'il se servait d'elles deux; non qu'elle le crût



momento in cui Françoise, che si appresta a divenire maggiorenne e a sposare Jean, esige la sua parte dell'eredità, e, protetta dalla Grande, giunge ad espellere i Buteau dalla loro dimora:

Et Françoise, à petits pas, faisait le tour, regardait partout. Des sensations confuses, des souvenirs vagues s'éveillaient en elle. À cette place, elle avait joué enfant. C'était dans la cuisine, près de la table, que son père était mort. Dans la chambre, devant le lit sans paille, elle se rappela Lise et Buteau, les soirs où ils se prenaient si rudement, qu'elle les entendait souffler à travers le plafond. Est-ce que, maintenant encore, ils allaient la tourmenter? Elle sentait bien que Buteau était toujours présent. Ici, il l'avait empoignée un soir, et elle l'avait mordu. Là aussi, là aussi. Dans tous les coins, elle retrouvait des idées qui l'emplissaient de trouble.<sup>538</sup>

Entrata con Jean nella casa vuota dove ha trascorso la sua fanciullezza, Mouche è assediata dai ricordi, e ripercorre con accenti lirici la storia della sua vita; ripensa ai momenti in cui è stata felice e agli episodi che l'hanno segnata, dalla morte del padre agli attriti con Buteau (onnipresente nel suo immaginario); e quando infine si volta verso il marito, vede nient'altro che uno sconosciuto destinato a renderla infelice:

Puis, comme Françoise se retournait, elle resta surprise d'apercevoir Jean. Que faisait-il donc chez eux, cet étranger? il avait un air de gêne, il paraissait en visite, n'osant toucher à rien. Une sensation de solitude la désola, elle fut désespérée de ne pas être plus joyeuse de sa victoire. Elle aurait cru entrer là en criant de contentement, en triomphant derrière le dos de sa sœur.<sup>539</sup>

Nonostante le perplessità di Zola sulla caratterizzazione di Françoise, tale passaggio si presta all'affiorare del moto di empatia. E il lettore è indotto a provare una creaturale compassione quando la fanciulla, infine violata da Buteau (con la surreale complicità

---

incapable de la chose; mais elle était convaincue que la petite, avec son orgueil, ne céderait pas. Et elle lui en voulait uniquement de ce que ses refus changeaient la maison en un véritable enfer. Plus elle grossissait, plus elle se tassait dans sa graisse, satisfaite de vivre, d'une gaieté d'égoïsme rapace, ramenant à elle la joie d'alentour. Était-ce possible qu'on se disputât de la sorte, qu'on se gâtât l'existence lorsqu'on avait tout pour être heureux! Ah! la bougresse de gamine, dont le sacré caractère était la seule cause de leurs embêtements!» (ivi, p. 623).

<sup>538</sup> Ivi, p. 707.

<sup>539</sup> *Ibidem*

di Lise), scopre per la prima volta l'orgasmo (mai provato con il marito), realizzando così di essere innamorata del suo carnefice:

Mais Françoise ne lui laissa pas le temps de s'expliquer. Un moment, elle était demeurée par terre, comme succombant sous la violence de cette joie d'amour, qu'elle ignorait. Brusquement, la vérité s'était faite: elle aimait Buteau, elle n'en avait jamais aimé, elle n'en aimerait jamais un autre. Cette découverte l'emplit de honte, l'enragea contre elle-même, dans la révolte de toutes ses idées de justice. Un homme qui n'était pas à elle, l'homme à cette sœur qu'elle détestait, le seul homme qu'elle ne pouvait avoir sans être une coquine ! Et elle venait de le laisser aller jusqu'au bout, et elle l'avait serré si fort, qu'il la savait à lui!<sup>540</sup>

Battendosi con la sorella, si ferisce gravemente con una falce. Ma Françoise morirà senza denunciare i suoi aggressori: come forma di autocastigazione per il piacere provato, ma al contempo antepoendo, proprio in punto di morte, l'omertà contadina e le logiche secolari della famiglia all'estraneo della comunità di Rognes che ha deciso di sposare.

#### 3.4.4 Zola e Maupassant, due serve a confronto. Jacqueline Cognet e Rose

All'ultimo gradino della scala sociale di Rognes vi sono i braccianti, i domestici e i giornalieri: coloro ai quali non è dato in dote un pezzo di terra, e che lavorano alle dipendenze di un fattore o un piccolo proprietario terriero. Il privilegio della rappresentazione soggettiva è per questi caratteri di norma negato; il narratore si limita agli atti, le parole e i gesti, ricorrendo in via preferenziale alla deformazione espressionistica. Vi è tuttavia un'eccezione: Jacqueline Cognet (detta Cognette), una contadina venticinquenne piuttosto esile e nient'affatto graziosa, ancorché seducente e fautrice del libero amore, al punto da concedersi senza remore a tutti i servi de *La Borderie*, presso cui lavora come domestica, e dove è entrata a dodici anni in qualità di lavapiatti al servizio di Hordequin.

---

<sup>540</sup> Ivi, pp. 747-748.

## L'ingresso in scena è significativo:

Cette nuit-là, comme presque toutes les nuits, Hourdequin était venu retrouver Jacqueline dans sa chambre, la petite chambre de servante qu'il lui avait laissé embellir d'un papier à fleurs, de rideaux de percale et de meubles d'acajou. Malgré son pouvoir grandissant, elle s'était heurtée à de violents refus, chaque fois qu'elle avait tenté d'occuper, avec lui, la chambre de sa défunte femme, la chambre conjugale, qu'il défendait par un dernier respect. Elle en restait très blessée, elle comprenait bien quelle ne serait pas la vraie maîtresse, tant qu'elle ne coucherait pas dans le vieux lit de chêne, drapé de cotonnade rouge.

Au petit jour, Jacqueline s'éveilla, et elle demeurait sur le dos, les paupières grandes ouvertes, tandis que, près d'elle, le fermier ronflait encore. Ses yeux noirs rêvaient dans cette chaleur excitante du lit, un frisson gonfla sa nudité de jolie fille mince. Pourtant, elle hésitait ; puis, elle se décida, enjamba doucement son maître, la chemise retroussée, si légère et si souple, qu'il ne la sentit point ; et, sans bruit, les mains fiévreuses de son brusque désir, elle passa un jupon. Mais elle heurta une chaise, il ouvrit les yeux à son tour.<sup>541</sup>

Il lungo frammento psiconarrato (scandito in due tronconi: le sensazioni provate durante la notte, e lo stato d'animo del mattino dopo, quando la *distanza* tra narratore e il personaggio si riduce) permette di cogliere l'asse portante attorno al quale ruota il *plot* del personaggio, i tratti salienti del suo temperamento: la strategica resistenza alle *avances* del padrone (invaghito di lei), la vanagloria di sostituire, lei semplice serva, la defunta moglie di Hordequin (dormendo nel suo stesso talamo), e infine la *libido*. Quest'ultima la conduce senza inibizioni nel letto di Jean per godere, al primo chiarore dell'alba (dopo la notte in compagnia del fattore), dei piaceri del sesso:

Jacqueline avait filé à travers la maison muette, éclairée à peine par la pointe de l'aube. Comme elle traversait la cour, elle eut un mouvement de recul, en apercevant le berger, le vieux Soulas, déjà debout. Mais son envie la tenait si fort, qu'elle passa outre. Tant pis ! Elle évita l'écurie de quinze chevaux, où couchaient quatre des charretiers de la ferme, alla au fond, dans la soupente qui servait

---

<sup>541</sup> Ivi, p. 439.

de lit à Jean; de la paille, une couverture, pas même de draps. Et, l’embrassant tout endormi, lui fermant la bouche d’un baiser, frissonnante, essoufflée, à voix très basse :

– C’est moi, grosse bête. Aie pas peur... Vite, vite, dépêchons!<sup>542</sup>

Similmente a Moquette di *Germinal*, la Cognette ha un trasporto amoroso per il protagonista, e come lei non ha freni inibitori; tuttavia, per Jacqueline il sesso costituisce il mezzo per vendicare le inuguaglianze sociali, uno strumento per raggiungere un nuovo *status* e soggiogare il padrone, che come i suoi servi si trova a pendere dalle sue labbra alla stregua di un adolescente:

Les gens de Rognes [...] n’en demeuraient pas moins étonnés de l’aventure: était-ce Dieu possible qu’un richard se fût entiché d’une mauviette pareille, pas belle, pas grasse, de la Cognette enfin [...]! Ah! un fier beau-père! une fameuse catin! Et les paysans ne comprenaient même pas que cette catin était leur vengeance, la revanche du village contre la ferme, du misérable ouvrier de la glèbe contre le bourgeois enrichi, devenu gros propriétaire.<sup>543</sup>

La vendetta «du misérable ouvrier de la glèbe contre le bourgeois enrichi»: è una situazione opposta a *Histoire d’une fille de ferme*, novella di Maupassant pubblicata per la prima volta nella *Revue politique et littéraire* il 26 marzo 1881 e poi raccolta nelle due edizioni de *La Maison Tellier*, con cui Zola aveva familiarità.<sup>544</sup> Si tratta di un racconto figurale (nell’accezione stretta): a filtrare gli eventi – insolitamente per Maupassant, tutt’altro che aduso a riportare i pensieri dei contadini e degli operai (in *Mont Oriol* come nei *Contes normands e parisiens*)<sup>545</sup> – è la serva Rose, un’umilissima

---

<sup>542</sup> Ivi, p. 443.

<sup>543</sup> Ivi, pp. 441-442.

<sup>544</sup> Pellini ha intravisto un riferimento a *La Maison Tellier*, e precisamente alla novella postribolare che dà il nome alla raccolta, nel quarto capitolo della quarta parte: sia per l’atteggiamento delle prostitute che lavorano nel bordello di Charles Badeuil, le quali mostrano un singolare contegno e una patetica commozione il giorno del funerale di Laure Fouan (moglie dei Charles), sia per l’ingenua deferenza del parroco nei confronti di queste ultime (cfr. P. Pellini, *Note e notizie dei testi*, cit., pp. 1783-1784).

<sup>545</sup> Nel *corpus* di Maupassant, i soggetti del Quarto Stato sono tendenzialmente rappresentati dall’‘esterno’ – o da soggettività altrui – a differenza di bersonaggi borghesi e altolocati, a cui l’autore concede l’analisi psicologica: paradigmatico il lungo racconto *Yvette* (figuralizzato in gran parte), in cui si narra la storia di una ragazza ingenua dell’alta società, che tenta il suicidio quando prende consapevolezza di essere prossima dal diventare come sua madre, una *demi-mondaine*. Quanto alle novelle di ambientazione campestre (e a *Mon*

che lavora, come Jacqueline, in una fattoria al servizio del padrone.<sup>546</sup> Come Cognette, ha un'intesa con un suo pari grado, il servo Jacques, che tuttavia si distanzia di molto da Jean quanto a temperamento: brutale e opportunisto, egli promette strumentalmente di sposare la fanciulla per di soddisfare i suoi istinti; e Rose, sedotta e abbandonata, rimane incinta, col fardello di nascondere il frutto proibito della relazione alla comunità. Costretta a crescere da sola il bambino, dopo essere rimasta orfana di madre, lavora senza sosta. Assume la direzione dell'opera di diversi braccianti e fa prosperare la fattoria in maniera prodigiosa. Ma l'aumento salariale (richiesto in punta di piedi, per l'atavico spirito di subordinazione del proletariato rurale) non le viene riconosciuto, e la sua paga rimane invariata; inoltre è costretta ad accettare la richiesta di matrimonio del padrone, che ne apprezza la laboriosità e che, rimasto vedovo, cerca di sua iniziativa (al contrario di Hordequin, intenzionato a soddisfare solo i desideri della carne) una donna in grado di prendere il posto della defunta moglie:

Par instants seulement elle parvenait à rassembler comme des bribes de réflexions, et elle s'épouvantait à la pensée de ce qui pouvait advenir.

Ses terreurs grandirent, et chaque fois que dans le silence assoupi de la maison la grosse horloge de la cuisine battait lentement les heures, il lui venait des sueurs d'angoisse. Sa tête se perdait, les

---

*tOriol*), sebbene l'imperativo della rappresentazione obiettiva venga infranto occasionalmente con delle intrusioni nella mente del personaggio popolare (ad es. *Le Père Amable* e *Le Crime au père Boniface*, entrambi con esordio impeccabilmente *etic*, in cui il narratore asseconda a lungo la prospettiva dei protagonisti, che sono non per caso dei fattori), il discorso non muta sensibilmente. Vanno tuttavia segnalati due ricorrenti espedienti narrativi, che paiono di diretta filiazione 'rusticale': il primo è quello del narratore testimone borghese che penetra nel mondo rurale per descrivere le peculiarità dell'ambiente e incontrare i suoi abitanti, i quali talvolta prendono a loro volta la parola in veste di narratori interni (degli autentici racconti 'incastonati': è il caso de *L'Odyssée d'une fille* e *La Légende du Mont Saint-Michel*); l'altro è una variante della prima tipologia, e si rinviene ne *Le Saut du berger*: il narratore testimone ascolta le storie dei contadini verbalizzate nel loro idioma, e le traspone sandianamente – con un'opportuna 'traduzione' – al lettore. Naturalmente, la fenomenologia della soggettivazione popolare in Maupassant meriterebbe una trattazione più estesa e approfondita.

<sup>546</sup> Fa eccezione un frammento, nel quale gli eventi sono presentati dall'ottica del fattore: «Et il se dépêcha de s'en aller, très soulagé d'en avoir fini avec cette démarche qui l'embarassait beaucoup, et ne doutant pas que, le lendemain, sa servante accepterait une proposition qui était pour elle tout à fait inespérée et, pour lui, une excellente affaire, puisqu'il s'attachait ainsi à jamais une femme qui lui rapporterait certes davantage que la plus belle dot du pays. Il ne pouvait d'ailleurs exister entre eux de scrupules de mésalliance, car, dans la campagne, tous sont à peu près égaux: le fermier laboure comme son valet, qui, le plus souvent, devient maître à son tour un jour ou l'autre, et les servantes à tout moment passent maîtresses sans que cela apporte aucun changement dans leur vie ou leurs habitudes» (G. de Maupassant, *Histoire d'une fille de ferme*, in *Contes et nouvelles*, a cura di L. Forestier, Paris, Gallimard, 1985, p. 235).

cauchemars se succédaient, sa chandelle s'éteignit ; alors commença le délire, ce délire fuyant des gens de la campagne qui se croient frappés par un sort, un besoin fou de partir, de s'échapper, de courir devant le malheur comme un vaisseau devant la tempête.<sup>547</sup>

Terrorizzata dall'idea che la sua gravidanza clandestina venga scoperta, Rose, in uno stato prossimo al delirio, si precipita con una corsa affannosa nel cuore della campagna, e, giunta presso una palude, medita il suicidio;<sup>548</sup> infine, rifiutando la proposta di matrimonio, confessa al padrone la verità, credendo di liberarsi dalle pressioni di un uomo che non ama e con cui non intende legarsi.

È una tenera illusione:

Vers le milieu de la nuit, deux mains qui palpaient son lit la réveillèrent. Elle tressauta de frayeur, mais elle reconnut aussitôt la voix du fermier qui lui disait: – N'aie pas peur, Rose, c'est moi qui viens pour te parler. – Elle fut d'abord étonnée; puis, comme il essayait de pénétrer sous ses draps, elle comprit ce qu'il cherchait et se mit à trembler très fort [...]. Elle ne consentait pas, pour sûr, mais elle résistait nonchalamment, luttant elle-même contre l'instinct toujours plus puissant chez les natures simples, et mal protégée par la volonté indécise de ces races inertes et molles. Elle tournait sa tête tantôt vers le mur, tantôt vers la chambre, pour éviter les caresses dont la bouche du fermier poursuivait la sienne, et son corps se tordait un peu sous sa couverture, énervé par la fatigue de la lutte. Lui, devenait brutal, grisé par le désir. Il la découvrit d'un mouvement brusque. Alors elle sentit bien qu'elle ne pouvait plus résister. Obéissant à une pudeur d'autruche, elle cacha sa figure dans ses mains et cessa de se défendre.

[...]

Un matin, il lui dit : – J'ai fait publier les bans, nous nous marierons le mois prochain.

Elle ne répondit pas. Que pouvait-elle dire? Elle ne résista point. Que pouvait-elle faire?<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> Ivi, p. 235.

<sup>548</sup> «Elle s'assit sur une touffe d'herbe, ôta ses gros souliers pleins de poussière, défit ses bas, et enfonça ses mollets bleuis dans l'onde immobile où venaient parfois crever des bulles d'air. Une fraîcheur délicieuse lui monta des talons jusqu'à la gorge ; et, tout à coup, pendant qu'elle regardait fixement cette mare profonde, un vertige la saisit, un désir furieux d'y plonger tout entière. Ce serait fini de souffrir là-dedans, fini pour toujours. Elle ne pensait plus à son enfant ; elle voulait la paix, le repos complet, dormir sans fin (ivi, p. 236)».<sup>548</sup>

<sup>549</sup> Ivi, p. 239.

Rose non ha mai avuto possibilità di scelta: la sua è un'impotente passività; la figuralizzazione presenta lo stato emotivo di una donna costretta a subire una violenza ingiusta, uno stupro mascherato da una proposta di convivenza coniugale, la quale diviene infernale quando il fattore Vaillin, infuriato per la mancata nascita del figlio (a causa della sua sterilità), riversa la sua frustrazione sulla moglie innocente.<sup>550</sup>

Una vittima con cui il lettore può empatizzare, che non cova nessun proposito di vendetta, al contrario della zoliana Jacqueline, alla quale non è però concesso un approfondimento interiore altrettanto dettagliato: lo scrittore si limita alle tecniche indirette della rappresentazione interiore. E non è un caso che il suo destino sia segnato dal fallimento. La manipolazione di Hordequin (attraverso gli inganni e l'astinenza sessuale e la gelosia indotta strumentalmente), finalizzata ad escludere il figlio dal testamento e ricevere in eredità i suoi beni, incontra un ostacolo impreveduto, che vanifica tutti i suoi sforzi: le gerarchie sociali ne *La Terre* appaiono immutabili.

Licenziato impietosamente dal fattore, dietro consiglio di Jacqueline, dopo una vita trascorsa a la *Borderie* (di cui conosce tutti i segreti), il pastore Soulas, che ha sempre opportunamente taciuto (in nome dell'omertà contadina), rivela per vendetta a Hordequin gli amori clandestini di Jacqueline, e specialmente la relazione con l'ingenuo Tron, il quale, gabbato a lungo dalla Cognette, follemente innamorato, giunge ad uccidere il suo padrone, per poi bruciarne la fattoria in un *raptus* di follia:

Jean était seul avec elle dans la cuisine, lorsque Tron parut. Elle ne l'avait pas revu depuis la veille, les autres domestiques erraient par la ferme, inoccupés, anxieux. Quand elle aperçut le Percheron, cette grande bête à la chair d'enfant, elle eut un cri, rien qu'à la façon oblique dont il entrait.

– C'est toi qui as ouvert la trappe! Brusquement, elle comprenait tout, et lui était blême, les yeux ronds, les lèvres tremblantes.

– C'est toi qui as ouvert la trappe et qui l'as appelé, pour qu'il fit la culbute! Saisi de cette scène, Jean s'était reculé. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne semblaient plus le savoir là, dans la violence des passions qui les agitaient. Tron, sourdement, la tête basse, avouait.

---

<sup>550</sup> Solo nell'epilogo, con un colpo di scena, il fattore si risolve ad adottare amorevolmente il figlio di Rose: come in molti testi di Maupassant, si tratta dunque di un secondo finale (dalle valenze ironiche), ottenuto grazie a un salto temporale molto consistente, e grazie a un tipo di montaggio fondato sull'ellissi.

– Oui, c’est moi... Il m’avait renvoyé, je ne t’aurais plus vue, ça ne se pouvait pas... Et puis, déjà, j’avais songé que, s’il mourait, nous serions libres d’être ensemble. Elle l’écoutait, raidie, dans une tension nerveuse qui la soulevait toute. Lui, en grognements satisfaits, lâchait ce qui avait roulé au fond de son crâne dur, une jalousie humble et féroce de serviteur contre le maître obéi, un plan sournois de crime, pour s’assurer la possession de cette femme, qu’il voulait à lui seul.<sup>551</sup>

A Jacqueline, la serva che ha tentato di elevarsi dal suo stato, Tron appare come una «grande bête à la chair d’enfant», un uomo ottuso che si esprime con «grognements satisfaits»; la rappresentazione non potrebbe essere più classista; alla Cognette non resterà che lasciare la *Borderie* come vi era entrata, senza speranze e con la «chemise sur le cul».<sup>552</sup>

---

<sup>551</sup> TR, pp. 450-451.

<sup>552</sup> Ivi, pp. 780-781.



## Parte quarta – sezione 2: umiltà e soggettivazione nella narrativa verista

### 1. Verga

#### 1.1 *Il primo Verga verista: 'Vita dei campi'*

Se il debito verghiano con Flaubert deve essere ricostruito pazientemente sulla base di allusioni e sparsi giudizi,<sup>1</sup> quello con Zola è dichiarato e manifesto. Lo scrittore francese apparve fin dall'inizio al padre del Verismo come la bandiera della nuova «scuola» naturalistica: come «uno fra i più illustri rappresentanti della nostra arte moderna»,<sup>2</sup> un «maestro», un «ingegno poderoso» al quale tutti coloro che tentavano «di cogliere la vita nella sua reale manifestazione» dovevano «qualche cosa».<sup>3</sup> In tale contesto, grande rilievo aveva assunto la proposta, avanzata dapprima da Felice Cameroni, di Zola come modello di realismo: nel 1875 uscì a Milano la prima traduzione italiana de *La Curée*; e, l'anno successivo, Verga, che al tempo «evitava [...] di fare una scelta netta per l'uno o l'altro dei due schieramenti di orientamento realistico che si contrapponevano in Italia» (il fronte moderato, di Salvatore Farina e Ferdinando Martini, e quello democratico di Felice Cameroni, che concepiva l'arte come scandalo e denuncia),<sup>4</sup> dichiara a Capuana di ritenere lo scrittore francese «il più originale dei romanzieri viventi», per qualità tutte sue più che per ragioni di scuole o correnti letterarie.<sup>5</sup> La svolta è la pubblicazione de *L'Assommoir* (1877), recensito tempestivamente da Capuana sul «Corriere della sera» in un articolo celebrativo, in

---

<sup>1</sup> Sulla questione si veda P. Pellini, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874 e la logica del naturalismo*, in *In una casa di vetro*, cit., pp. 15-34 e R. Luperini, *Flaubert, Verga e il 1848*, in *Il verismo italiano tra naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Lecce, Manni, 2007, pp. 7-21.

<sup>2</sup> G. Verga, Lettera a Édouard Rod, 9 luglio 1881 in Id., *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 35.

<sup>3</sup> Allo stesso, 16 luglio 1881, in *ivi*, p. 36.

<sup>4</sup> A. Manganaro, *Verga*, Roma, Acireale, 2011, p. 62. Per un approfondimento cfr. N. Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino ai 'Malavoglia'*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga, 1988, 2 voll., pp. 468-493.

<sup>5</sup> G. Verga, Lettera da Catania, 9 febbraio 1876, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Herder, 1985, pp. 51-52.

cui, partendo dall'assunto che «in un'opera d'arte la forma è tutto», sosteneva che il romanzo moderno doveva individuare ogni volta «la forma più appropriata al soggetto» (assunto cruciale nel sistema verghiano).<sup>6</sup> Giudizi che convergono con quelli, più profondi e articolati, di Francesco De Sanctis, che in due importanti saggi (*Il principio del realismo*, con cui veniva indicato il realismo come «metodo» e non come dottrina, e *Lo studio sopra Emilio Zola*, in cui veniva proposto lo scrittore francese come vero interprete del realismo), aveva presentato Zola «al pubblico borghese italiano non come un innovatore estremista, ma come continuatore e attuatore di una tendenza espressiva dell'Ottocento che solo con lui giungeva a compimento».<sup>7</sup>

Purgata la carica politicamente eversiva dello scientismo zoliano, lo scrittore francese è pronto per essere recepito: l'epistolario di Verga abbonda infatti di dichiarazioni ammirative nei confronti di un autore che gli aveva dato prove di amicizia e di stima, riservandogli una «simpatica accoglienza» a Médan,<sup>8</sup> quasi lasciando intendere di voler scrivere la prefazione all'edizione francese dei *Malavoglia*.<sup>9</sup> E a Zola, dopo la lettura della *Joie de vivre*, Verga scrisse entusiasticamente di non aver mai letto nulla «de plus austère et de plus puissant», lodando «la sereine impassibilité de la nature même» dipinta dallo scrittore, scusando le «audaces» del libro come prova della «sincérité du grand artiste», e dichiarando di sentirsi preso, di fronte a quelle pagine, «du respect profond qu'inspirent les phénomènes douloureux de la vie»: concludendo che Zola soffiava nella sua opera «le sang et l'être» e metteva «debout des créatures vivantes».<sup>10</sup> Ma accanto a pagine così elogiative, se ne possono leggere altre in cui l'ammirazione non fa velo alla penetrazione critica: è il caso della lettera a Cameroni del 19 marzo 1881 (successiva alla stesura de *I Malavoglia*), in cui il Verga

---

<sup>6</sup> G. Verga, Lettera a Capuana, 29 maggio 1881, in *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 92-93.

<sup>7</sup> A. Manganaro, *Verga*, cit., p. 62.

<sup>8</sup> G. Verga, Lettera a Édouard Rod, 31 dicembre 1882, in *ivi*, p. 74. Su Zola nell'epistolario verghiano cfr. F. Veglia, *Il "maestro e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano tra naturalismo francese e cultura europea*, cit., pp. 23-53.

<sup>9</sup> Cfr. G. Verga, Lettera a Édouard Rod, 1 febbraio 1885, in *ivi*, p. 96.

<sup>10</sup> Allo stesso, 10 aprile 1884, in *ivi*, p. 232.

– generalmente parco di dichiarazioni intorno al proprio lavoro letterario – mostra un’inattesa consapevolezza metanarrativa, che risulta degna di massimo interesse.

In essa lo scrittore siciliano esprime la sua perplessità sulla fiducia – tipicamente naturalistica – nei postulati fisiologici e nel *milieu*, da cui secondo Verga (e De Sanctis) si poteva dedurre una verità incompleta: «‘La vie seule est belle’, dice Zola, e dice santamente». <sup>11</sup> Verga intravede i limiti delle teorie zoliane, intuendo che l’egemonia del presupposto ideologico produce la paralisi e la sclerotizzazione delle soluzioni formali: «col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucciolo di fondare un’altra accademia». <sup>12</sup> Perché la bellezza dell’opera d’arte è il suo «alito vivificatore» (di cui la pratica narrativa zoliana è mirabile esempio), <sup>13</sup> l’individualità irriducibile del talento, che prescinde da qualsiasi (vagheggiato e costrittivo) orientamento metodologico.

Pertanto Verga, dopo aver espresso delle perplessità su *La Faute de l’abbé Mouret* (in cui a suo dire l’autore ha «studiato il fenomeno psicologico o fisiologico [...] meno felicemente»), <sup>14</sup> si sofferma su *La Fortune des Rougon*, romanzo esemplificativo delle deviazioni di Zola dalla sua teoria (sistematizzata anni dopo nei saggi de *Le Roman expérimental*):

Coteste osservazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi uno dei più grandi artisti che siano stati mai. A mia volta e istintivamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d’esame per arrivare a scoprire il motivo di certe intermittenze nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svarioni nell’applicazione rigorosa della sua teoria. Ti ricordi di tutto l’idillio tra la *Miette* e *Silvère* nella *Fortune des Rougon*? Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo. Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dei suoi principi, egli resta il più grande artefice dell’idea moderna nel romanzo. <sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> G. Verga, Lettera a Felice Cameroni, 19 marzo 1981, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107.

<sup>12</sup> Ivi, p. 107.

<sup>13</sup> Ivi, p. 108.

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> *Ibidem*

L'idillio tra Miette e Silvère è «sbagliato e falso da cima a fondo». Se ne ricava che la rappresentazione idealizzante è una tentazione da cui lo scrittore verista avrebbe dovuto tenersi in guardia, pena l'inevitabile fallimento, e che tuttavia in Zola non compromette, in virtù dell'originalità creativa (del «soffio possente» della sua scrittura),<sup>16</sup> il prodotto artistico: «con tutte le sue lacune, [...] egli resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo». Sicché Verga replica alle critiche di Cameroni, che nella sua recensione a *I Malavoglia* aveva sostenuto che la centralità nella narrazione delle azioni dei personaggi e dei dialoghi (e l'assenza dei profili dei personaggi) recavano danno, oltre che al suo stesso romanzo, «alla propaganda delle teorie naturaliste, limitandone deliberatamente i modi dello sviluppo»:<sup>17</sup>

Caro Cameroni, ti ringrazio anche del tuo secondo articolo, e davanti ad un critico come te, coscienzioso e convinto, mi cessa il debito di difendere le mie idee. No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembrano più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo.<sup>18</sup>

Dalla programmatica ricerca della 'vita' – da perseguire senza nessuna concessione alla pedagogia (romantico-risorgimentale o scientifico-naturalista) – vengono imposti precetti di tecnica narrativa (l'eclissi dello scrittore) e di contenuto: l'uomo, i sentimenti e la ridotta influenza di ambiente e fisiologia, che l'autore, replicando a Cameroni, ribadisce con forza. Secondo Verga, è prossimo il tempo in cui «il profilo, la descrizione, la *presentazione*, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 107.

<sup>17</sup> F. Cameroni, *I Malavoglia*, in «La Rivista repubblicana», Cremona, febbraio 1881. La recensione può leggersi in Id., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 99-105.

<sup>18</sup> G. Verga, Lettera a Felice Cameroni, cit., p. 109.

e insopportabile come sembrano oggi le tirate o i soliloqui sulla scena».<sup>19</sup> Quel che dunque importa è mostrare l'azione.

Effettivamente, scrivendo *I Malavoglia*, lo scrittore aveva rifiutato di dedicare spazio alla presentazione dell'universo di Aci Trezza e dei suoi protagonisti; le estensive descrizioni zoliane sono espunte (ancorché nei *Rougon-Macquart* esse siano giustificate dalla focalizzazione interna).<sup>20</sup> In altre parole, puntualizza Roberto Bigazzi commentando la lettera verghiana, resta escluso, in questo sistema, «quanto nella tradizione ottocentesca era affidato alla penna dell'autore: la 'cornice' intorno al dialogo» e «la sicura conoscenza dei moti interiori del personaggio, e con quelli le cause del suo agire, e quindi la possibilità di denunciare il meccanismo della colpa o di esaltare il retto comportamento; insomma, un giudizio su cose e persone [...]».<sup>21</sup> Eppure, in coda alla lettera, trapela una punta di insoddisfazione, da parte dell'autore, sull'effettiva realizzazione del metodo artistico appena teorizzato:

Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso. Io non ci sono riuscito, ma non vuol dire che il principio sia falso, altri riuscirà.<sup>22</sup>

Riferendosi al principio dell'«osservazione obiettiva», lo scrittore ammette il suo fallimento: «Non ci sono riuscito». Se l'autore si riferisse all'adozione (involontaria) di una tecnica descrittiva tradizionale o, ellitticamente, alle intrusioni nella mente dei suoi personaggi (in *Vita dei campi* e ne *I Malavoglia*) non è chiaro; certo è che la narrativa verghiana d'orientamento verista conferisce alla dimensione invisibile dei personaggi popolari una funzione cardinale.

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 110.

<sup>20</sup> Sulla comparazione tra la tecnica descrittiva in Verga e Zola cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 87-91.

<sup>21</sup> R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 14.

<sup>22</sup> G. Verga, Lettera a Felice Cameroni, cit., p. 110.

Ciò si riscontra già in *Nedda* (1874), dove la protagonista eponima, anima semplice e schietta (rimasta prematuramente orfana), non offre materiale per analisi prolungate, ma occasionalmente si presta allo scandaglio interiore, gestito da un narratore a tutti gli effetti tradizionale: «Nedda sentiva dietro di sé, con gran piacere o gran sgomento (non sapeva davvero che cosa fosse delle due), il passo pesante del giovanotto, e guardava sulla polvere biancastra dello stradale, tutto diritto e inondato di sole, un'altra ombra, la quale di tanto in tanto si distaccava dalla sua».<sup>23</sup> Del resto in questo racconto Verga si era inserito, senza scarti significativi, nella vecchia tradizione rusticale: se la «campagna non esiste più come il *locus amoenus* di discendenza sandiana», essa «continua a sopravvivere come sorgente e oasi di virtù incorrotte, [...] traguadata per questo in un'adesione in chiave sentimentale, stupefatta»;<sup>24</sup> l'emersione della soggettività è subordinata alla propaganda dell'integrità della donna (la miseria si congiunge alla rettitudine morale). La virtù degli umili, data per sicura, «ha solo bisogno di essere protetta dai contraccolpi delle leggi economiche, ma è ancora a portata di mano, per trarne fiducia e sollievo».<sup>25</sup> Infine, anche la prima persona del narratore che nel prologo si affaccia a giustificare la natura del quadro che sta per essere evocato (un narratore testimone dai connotati 'autoriali') rimanda ai medesimi canoni rusticali (si pensi a *Selmo e Fiorenza*).

È superfluo ricordare che nei sei anni che separano *Nedda* da *Vita dei campi* (1880) si consuma uno scarto stupefacente. Venuto meno «il dichiarato rapporto di interferenza tra l'autore e il lettore», e decaduta «quella gestione [...] manovrata dall'io del narratore fattosi investigatore e interprete delle situazioni» (che «aveva nel "bozzetto siciliano" conseguito l'esito sommovimento degli affetti»),<sup>26</sup> si afferma, dopo *Fantasticheria* (il racconto-cerniera, tradizionale nella forma, che getta i presupposti ideologici della silloge),<sup>27</sup> l'impiego di un punto di vista interno al

---

<sup>23</sup> G. Verga, *Nedda*, In *Verga. Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 23-24. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla TN.

<sup>24</sup> G. Tellini, *Introduzione*, in *Novelle*, Salerno, Roma, 1980, vol. 1, p. XVI.

<sup>25</sup> R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 6.

<sup>26</sup> G. Tellini, *Introduzione*, cit., p. XIX.

<sup>27</sup> Cfr. R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 7-11.

racconto: i «protagonisti non sono più introdotti dall'alto, [...] ma da un'emittente locale che appartiene a quella medesima categoria rappresentata, e ne condivide la misura etica e mentale, le credenze le superstizioni e i pregiudizi».<sup>28</sup> Sicché l'impianto tradizionale del racconto rusticale subisce un mutamento profondo: svanisce «quel tanto di eccezionalmente vittimistico che distingueva i contorni di *Nedda* e si stabiliscono *inter pares* i rapporti di relazione che ora s'intessono tra la cornice e il piano figurativo delle novelle»; una «regressione di tipo arcaico» (che si declina su un piano corale, con la delega alla comunità vociferante) che non risponde più ai canoni dell'idillio, «ma neppure ubbidisce ai programmi riformistici di una polemica sociale che sposta l'attenzione sullo sfruttamento delle plebi rurali».<sup>29</sup> Si tratta di un mondo rurale chiuso ad ogni forma di riscatto, integrato nei meccanismi della nuova etica borghese e minacciato dalla lotta della vita, che tutto assorbe e tutto divora.

Ma la raccolta del 1880 non è che l'antefatto della (distruttiva) inchiesta condotta da Verga nelle *Rusticane*: escludendo *Fantasticheria* e *Guerra dei Santi*, ha notato Pellini, «le altre sei novelle [...] dal punto di vista tematico» ancora «si ricollegano al filone campagnolo» (iniziando dal titolo), ed esibiscono «una parentela «con il racconto a *pointe*», in cui «il baricentro del testo grava sul finale», di norma pateticamente caricato (in contraddizione con la poetica della *tranche de vie*).<sup>30</sup> Inoltre i testi di *Vita dei campi* che adottano il finale tragico e forte per eccellenza, la morte, «presentano un protagonista (o una coppia di protagonisti) capace di assurgere al ruolo di eroe», come già preannunciano i titoli delle novelle, costituiti dai nomi propri dei protagonisti e dalla loro esemplarizzata qualifica. E non stupisce la caratterizzazione di tali soggetti: personaggi marginali, e sempre sconfitti, ma «non per questo meno grandeggianti»,<sup>31</sup> con cui il lettore è invitato (ancorché problematicamente) a empatizzare; eroi solitari, portavoce di un credo ideale destinato ad assumere necessariamente, per contrasto con l'ambiente e la mentalità circostanti (e conseguentemente con il narratore popolare

---

<sup>28</sup> G. Tellini, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIII.

<sup>29</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>30</sup> P. Pellini, *Verga e le forme della novella moderna*, in *In una casa di vetro*, cit., pp. 135-136.

<sup>31</sup> Ivi, p. 136.

avverso), tratti abnormi e sfumature melodrammatiche. Come di consueto, parliamo di «personaggi eccezionali, devianti dalla norma».<sup>32</sup> Non che con essi Verga voglia ergersi a «rifondatore» di un «eden perduto»; le novelle «s’incaricano di scandire la parabola rovinosa dell’eroe, di attestarne la fine, la soppressione fisica o la reclusione».<sup>33</sup>

I due racconti qui analizzati – rispettivamente *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore* – sono fecondi casi di analisi: si tratta di testi incentrati su un solo protagonista, precisamente un orfano, di cui si mostrano reazioni, sentimenti e ragionamenti nel suo scontro con la società. Racconti in cui sono adoperate molte delle tecniche con cui i veristi riprodussero la vita psichica degli umili, conferendo loro dignità e rilievo.

### 1.1.1 ‘Rosso Malpelo’

1. Uscito per la prima volta, a puntate, sul «Fanfulla», nei giorni 2-3-4-5 agosto 1878 (un anno dopo *L’Assommoir*), *Rosso Malpelo* è stato il primo dei racconti poi riuniti in *Vita dei campi* (1880) a essere pubblicato dall’autore.<sup>34</sup> Si tratta di un testo paradigmatico della letteratura verista, sulla cui interpretazione si pronunciò lo stesso Verga, in una lettera indirizzata al critico musicale Filippo Filippi, che aveva recensito *Vita dei campi* sulla «Perseveranza di Milano» il 2 ottobre 1880; uno scambio di battute su cui vale la pena soffermarsi.

---

<sup>32</sup> C. Riccardi, *Introduzione*, in *Tutte le novelle*, cit., p. XIII.

<sup>33</sup> G. Tellini, *Introduzione*, cit., p. XXV. Sulla parabola degli eroi verghiani in *Vita dei campi* si rimanda a R. Bigazzi, *Il ‘narratore’ e gli eroi*, in *Su Verga novelliere*, cit., pp. 17-61.

<sup>34</sup> L’opera uscì per una seconda volta a Roma nel febbraio 1880 col titolo *Scene popolari – Rosso Malpelo* nella «Biblioteca dell’Artigiano», edita dalla Lega italiana del “Patto di Fratellanza”. In seguito, *Rosso Malpelo* fu pubblicato, in una terza stesura, nel volume *Vita dei campi* (Milano, Treves, 1880), e infine, in una quarta, nella edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897. Tuttavia, nel 1989 Rossana Melis ha dimostrato che la pubblicazione nella «Biblioteca dell’artigiano» avvenne all’insaputa dell’autore, e che si trattò quindi di un’edizione abusiva (cfr. R. Melis, *Sulle prime edizioni di ‘Rosso Malpelo’ e di ‘Cavalleria Rusticana’*. Con una lettera di Giovanni Verga al quotidiano «Fanfulla», in «Giornale Storico della Letteratura», a. CLXVI, n. 166, 1989, pp. 433-446). Per la storia interna del testo e una critica puntuale delle varianti cfr. R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su ‘Rosso Malpelo’*, Liviana, Padova, 1976 e Id., *‘Rosso Malpelo’: lettura storico-ideologica e confronto con ‘Ciàula scopre la luna’*, in *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 81-98.



Restringendo il *focus* su *Rosso Malpelo*, Filippi aveva notato una contraddizione fra l'impegno dell'autore a rendere cattivo e «antipatico» il protagonista e l'idea che il fruitore si fa del personaggio durante la lettura, vale a dire l'impressione che Rosso sia «un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale».<sup>35</sup>

Nella sua risposta, Verga invita il recensore a una maggiore sottigliezza analitica, alla distinzione preliminare tra la voce narrante e l'autore, fondamentale per la comprensione dello spessore problematico del testo:

Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori dal campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione*, direi, dell'autore.<sup>36</sup>

*Rosso Malpelo* è una manifestazione esemplare della fenomenologia dell'«osservazione», e l'uso estensivo dell'imperfetto, fieramente rivendicato, ne è solo un corollario: l'autore si è limitato a ritrarre oggettivamente la realtà in cui vive il giovane minatore. Pertanto, la contraddizione individuata dal critico non sussiste per Verga: dal momento che chi narra non è *compartecipe* emotivamente con la vicenda, la «simpatia» del lettore per Rosso risulterà all'inverso più autentica, perché non imposta coercitivamente dall'orizzonte prospettico e valoriale dello scrittore:

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo! Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un

---

<sup>35</sup> «*Rosso Malpelo*, presentato dall'autore come un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone, il lettore si aspetta di vederlo a finire coi briganti, in galera, sulla forca, ladro, omicida e stupratore: invece, per quanto il Verga voglia farlo divenire antipatico, finisce un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale» (F. Filippi, *Recensione a 'Rosso Malpelo'*, in «Perseveranza», Milano, 2 ottobre 1880).

<sup>36</sup> P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su 'Rosso Malpelo' e 'Cavalleria rusticana'*, in «Quaderni di filologia della letteratura siciliana», n. 4, 1977, pp. 7-8.

pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare per mio protagonista, quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore.<sup>37</sup>

L'interpretazione ideologica di Filippi è avallata da Verga: lo scrittore si allinea con il suo recensore.

Ora, che Rosso non sia solo un «martire del lavoro» è evidente: per quanto l'affiorare del sottofondo economico, con le chiare accuse agli sfruttatori, all'ingegnere e al padrone della miniera sia un tema portante (in coerenza con la parallela collaborazione alla «Rassegna settimanale»), nel racconto si intrecciano diversi livelli di significato, che sarebbe qui impossibile riassumere.<sup>38</sup> Piuttosto, interessa rilevare la discrepanza tra l'intenzione esplicitata da Verga e la realizzazione estetica nel suo concreto. Perché non è affatto vero che lo scrittore si limita alla riproduzione oggettiva. Da un lato, il lettore è avvertito fin dall'incipit che l'ottica da cui sono raccontati i fatti non è neutrale, ma ostile e risentita («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»);<sup>39</sup> d'altra parte, nonostante l'implicito assunto 'behaviorista', il mondo interiore e la *soggettività* di Rosso affiorano gradualmente, isolandosi dal coro di visioni e percezioni. Un coefficiente tutt'altro che marginale per l'ingenerarsi della «simpatia» nel lettore.

La svolta si registra con la morte del padre del protagonista. A causa del lutto, vissuto come un oscuro flagello contro il quale bisogna sfogarsi cupamente, la

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 8.

<sup>38</sup> Al riguardo cfr. R. Luperini, *'Rosso Malpelo': lettura storico-ideologica e confronto con "Ciàula scopre la luna"*, cit., pp. 84-93.

<sup>39</sup> G. Verga, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 50 [D'ora in poi citato RM]. Come ha scritto Baldi, si materializza un conflitto «tra il punto di vista anonimo di un narratore [...] dello stesso livello mentale e sociale dei personaggi», e il dispiegamento della vicenda nella sua concretezza: una storia di «violenza e sopraffazione ai danni di un emarginato» (G. Baldi, *Ideologia e tecnica narrativa in "Rosso Malpelo"*, in «Lettere Italiane», n. 4, 1973, pp. 507-508). Similmente, Spinazzola osserva come il racconto sia costruito su «un procedimento antifrastico, basato sulla accettazione esteriore del giudizio che la collettività porta su Rosso» (V. Spinazzola, *La verità dell'essere. Tre novelle vergiane*, in «Belfagor», XXVII, n. 1, 1972, p. 7).

malignità della vita è introiettata dalla coscienza di Malpelo, che diviene a sua volta carnefice:

Alle volte la bestia si piegava in due per le battiture, ma stremo di forze non poteva fare un passo, e cadeva sui ginocchi, e ce n'era uno il quale era caduto tante volte, che ci aveva due piaghe alle gambe; e Malpelo allora confidava a Ranocchio: – L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi. Oppure: – Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi: così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanti di meno addosso.<sup>40</sup>

Il personaggio è osservato dall' 'esterno', e i suoi dialoghi sono registrati in presa diretta. Ma si tratta di dialoghi dalla funzione monologica, con i quali il personaggio verbalizza la sua visione del mondo a un interlocutore muto, che ricopre un mero ruolo strutturale.<sup>41</sup> Identificandosi nella parte che gli altri gli hanno imposto, quella del diverso, dell'escluso, del capro espiatorio, Malpelo ne assume anche la logica utilitaristica e violenta, teorizzata in una lucida e disperata visione materialistica del mondo.<sup>42</sup>

Sono altresì rilevanti, nel testo, zone in cui il narratore accede alla sfera psichica *stricto sensu* del personaggio:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena, – o il carrettiere, come compare Gaspare che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla

---

<sup>40</sup> RM, p. 58.

<sup>41</sup> Cfr. L. Bertolini, *Commento e varianti d'autore. Un esercizio su 'Rosso Malpelo'*, in *La pratica del commento 2. I testi*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2017, pp. 194-196.

<sup>42</sup> La critica ha messo l'accento sull'indole speculativa di Rosso. Luperini ha visto nel protagonista un interprete lucido della «filosofia progressista, atea e materialistica» di Verga (R. Luperini, *'Rosso Malpelo': lettura storico-ideologica e confronto con 'Ciàula scopre la luna'*, cit., p. 89); inoltre, Baldi ha sostenuto che il personaggio «non agisce mai immediatamente e spontaneamente» ma piuttosto in seguito a «una conquista intellettuale»: «le sue azioni malvagie» sono infatti «assolutamente gratuite, svincolate da ogni immediato fine utilitario, e paiono obbedire unicamente ad una volontà dimostrativa, all'intento "scientifico" di verificare nella pratica le teorie elaborate» (G. Baldi, *Ideologia e tecnica narrativa in 'Rosso Malpelo'*, cit., p. 524). Sulla logica, la filosofia e il linguaggio di Rosso è infine sempre fondamentale A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, in Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 63-81.

pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna; – o meglio ancora avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. *Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui. E pensando a tutto ciò, indicava a Ranocchio il pilastro che era caduto addosso al genitore.*<sup>43</sup>

Il narratore riproduce indirettamente i pensieri – e i desideri – di Rosso, conferendogli una tonalità elegiaca, come un sentire *poetico*. Ma l’abbandono è soffocato sul nascere, in quanto subentra la persuasione dell’immutabilità del destino (in corsivo), che induce Rosso a seguire fatalisticamente le orme del padre.

Non si tratta di un caso isolato. Ancorché contaminati con l’affiorare di una voce allotria e tendenziosa, compaiono nel racconto altri momenti di tenerezza:

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che sollevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e callosi com’erano. Quelle scarpe le teneva appese a un chiodo, sul saccone, *quasi fossero state le pantofole del papa*, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l’una accanto all’altra, e stava a contemplarsele coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme per delle ore intere, *rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio.*<sup>44</sup>

Malpelo accarezza nostalgicamente i calzoni che erano stati di Mastro Misciu: sono rievocate le uniche manifestazioni d’affetto provate dall’orfano («gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo»). Ma la voce narrante si insinua nelle maglie del testo (in corsivo), mistificando il momento di sincero abbandono di Rosso.

Anche emblematica è la pagina in cui Malpelo ammira il cielo stellato durante le notti d’estate:

Pure, durante le belle notti d’estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch’essa, come la sciara, ma Malpelo stanco della lunga giornata di lavoro, si

---

<sup>43</sup> RM, p. 62. Il corsivo è mio.

<sup>44</sup> Ivi, p. 65. Il corsivo è mio.

sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata. – Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. – La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava: – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra, e si dispera perché non può andare a trovarli.<sup>45</sup>

Nessun riscatto lirico è concesso al protagonista: «il cielo non esercita su di lui nessun influsso benefico», in quanto «rimane distante e inaccessibile».<sup>46</sup> Dall'avversativa «ma», affiora gradualmente la soggettività del personaggio: la logica di Rosso, che preferisce le tenebre e odia la luna, è contrapposta al pensiero comune (e del narratore).<sup>47</sup> Ciò è evidente se si presta attenzione ai suoi pensieri verbalizzati mediante il monologo citato, con cui il giovane minatore dichiara apertamente che per chi vive «sotterra dovrebbe essere buio sempre e dappertutto».<sup>48</sup>

L'assimilazione per contagio della crudeltà che lo circonda, il rovesciamento anticonformistico dei valori, che fa di Rosso un personaggio complesso e bifronte, si rendono infine manifesti, nella coscienza di Malpelo, nella scena in cui il protagonista osserva Ranocchio moribondo al suo capezzale:

Il povero Ranocchio era più di là che di qua, e sua madre piangeva e si disperava come se il figliolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.

Cotesto non arrivava a comprenderlo Malpelo, e domandò a Ranocchio perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si mangiava. Ma il povero Ranocchio non gli dava retta [...]. Allora il Rosso si diede ad almanaccare che la madre di Ranocchio strillasse a quel modo perché il suo figliuolo era sempre stato debole e malaticcio, e l'aveva tenuto come quei marmocchi che non si slattano mai. Egli invece era stato sano e robusto, ed

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 68.

<sup>46</sup> M. Picone, *Lettura simbolica*, in *Da 'Rosso Malpelo' a 'Ciàula scopre la luna', sei letture e un panorama di storia della critica*, a cura di B. Porcelli, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001, p. 561.

<sup>47</sup> Cfr. R. Luperini, *'Rosso Malpelo': lettura storico-ideologica e confronto con "Ciàula scopre la luna"*, cit., pp. 91-93.

<sup>48</sup> Ivi, p. 93.

era *malpelo*, e sua madre non aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo.<sup>49</sup>

Attraverso la combinazione della rappresentazione narrativa della psiche del personaggio («si diede ad almanaccare [...]») e l'indiretto libero di pensieri («e lo aveva tenuto come quei marmocchi [...]»), «e sua madre piangeva e si disperava come se il figliolo fosse di quelli [...]», «Egli invece era stato sano e robusto [...]») è riprodotta l'ottica straniata di Rosso, il quale giunge a negare la possibilità stessa di un affetto materno disinteressato.

Un amore per lui incomprensibile, perché rivolto a un essere debole e inetto, che in quanto tale è destinato a soccombere nella lotta per la vita. Non per nulla Ranocchio, stremato dalla fatica e dalle sofferenze, muore poco dopo. E per Rosso, la cui casa è vuota e sbarrata, che ha preso atto dell'irrealizzabilità del suo desiderio di una vita diversa, che ha perduto il padre e il suo *alter ego* (nei confronti del quale alternava un affetto protettivo a una sadica quanto pedagogica violenza), il mondo in superficie appare ormai privo di ogni valore. Non gli resta che l'orizzonte funereo, il dedalo delle gallerie sotterranee nel quale si proietta miticamente come un eroe ctonio, genio pauroso e sublime del mondo inferico: «una esclusione dalla vita sofferta nel profondo, ma anche risarcita nell'orgogliosa assunzione di una parte tragica».<sup>50</sup>

### 1.1.2 'Jeli il pastore'

1. Rispetto alle tinte cupe e 'infernali' di *Rosso Malpelo*, in *Jeli il pastore* la «regressione» è decisamente più orientata verso un modulo romantico di fuga verso il primitivo<sup>51</sup>. In seguito a una gestazione problematica, che significativamente condusse Verga a un riassetto radicale delle situazioni narrative su cui si impernia il racconto

---

<sup>49</sup> RM, pp. 71-72

<sup>50</sup> A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983, p. 140.

<sup>51</sup> Sull'ambientazione e sul livello eidetico-visuale delle due novelle cfr. M.G. Riccobono, *Aspetti eidetico-visuali delle novelle 'Jeli il pastore' e 'Rosso Malpelo'*, in «Italianistica», n° 2, pp. 377-389.

(dal narratore testimone di ascendenza 'rusticale' alla narrazione eterodiegetica, che propizia l'emersione della mente finzionale del protagonista), la novella uscì parzialmente sulla rivista *La Fronda* nel febbraio 1880, per poi essere pubblicata in versione integrale nella *princeps* di *Vita dei campi*.<sup>52</sup>

Il racconto ripercorre la vita di un giovane pastore dal carattere gentile, giudizioso e affettuoso, dalla sua giovinezza solitaria al suo tentativo di inserirsi nell'ordine sociale: ma al pari di Rosso, egli è un emarginato «che la società in un modo o nell'altro respinge o ignora»<sup>53</sup>. Del resto anche in *Jeli* è possibile intravedere la figura di «un martire del lavoro e del dovere»: il guardiano di cavalli (e di pecore) che è licenziato dal fattore in seguito alla morte del puledro *stellato*; l'orfano privo di ogni affetto che accetta passivamente il suo fato avverso fino all'epilogo, quando per l'esplosione della gelosia uccide don Alfonso, l'amico di infanzia che gli ha sottratto l'amore.

La strategia narrativa si differenzia profondamente da *Rosso Malpelo*: siccome il narratore emerge a tratti scopertamente, e i passi di narrazione polifonica sono marginali e meno intricati, la soggettività del protagonista si distingue in maniera nitida nel testo, stagliandosi su una campitura che le fa da sfondo. Tuttavia, l'emersione dei

---

<sup>52</sup> Prima di arrivare ad un testo per lui idoneo, l'autore passò attraverso tre riscritture (*J1*, *J2*, *J3*), apportando numerosi – e talora radicali – cambiamenti. Nelle prime due redazioni a prendere la parola è infatti un personaggio dello *storyworld*, ideale proiezione diegetica dello scrittore borghese, che traccia un ritratto del protagonista (il cui nome è in origine Jele). Tali redazioni risalgono al novembre del '79 (come si legge nel margine superiore del manoscritto: «15 Nov 1879»), e sono entrambe incompiute, benché si differenzino tra loro per scelte narrative. Più precisamente, il primo abbozzo ha un carattere frammentario (sono numerose le lacune e le parole risultate illeggibili), e si conclude con la separazione tra il pastore e una fanciulla di cui si è invaghito, la quale è destinata in matrimonio con un giovane benestante; mentre *J2* è considerevolmente più esteso, ma sembra arretrare nel finale: qui, infatti, Jele visita la casa di Marineo dove la famiglia della ragazza si è trasferita: *J3* si presenta invece come un organismo narrativo conchiuso: analogo, in quanto a *plot* e struttura diegetica, all'autografo che l'autore inviò in tipografia.<sup>52</sup> Non per nulla, dopo aver costruito un episodio di raccordo, ambientato alla fiera di Vizzini (contenuto in una sola carta), e aver seguito brevemente le vicende dei due protagonisti dopo la separazione, Verga inserì il secondo troncone del racconto, che non subì significativi mutamenti nel testo del 1880 (cfr. G. Verga, *Appendice I*, in *Vita dei campi*, cit., pp. 131-178). Significative varianti si registrano inoltre nel testo pubblicato per l'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897, adottato dall'edizione critica dei racconti curata da Gino Tellini (cfr. G. Verga, *Novelle*, cit., pp. 171-210). Sullo studio della variantistica del testo cfr. A. Di Silvestro, *Storia di una novella. 'Jeli il pastore', dagli abbozzi alle stampe*, in *La comunicazione letteraria degli italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a cura di D. Manca, Sassari, EDES, 2017, pp. 249-269 e P. Pellini, *Verga diventa verista (1877-1880). "Vita dei campi" e dintorni*, in Id., *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 44-49. Sul riassetto delle situazioni narrative – e la graduale emersione della soggettività del protagonista – mi permetto di rimandare a G. Scaravilli, *Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in 'Jeli il pastore'*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., pp. 203-226.

<sup>53</sup> A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, p. 42.

pensieri di Jeli si riscontra soprattutto nella seconda parte della novella, giacché la mediazione degli eventi è inizialmente affidata al narratore:

Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle nitrivano nei pascoli! i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrivivano al rovalo, e il viottolo che suonava gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia [...].<sup>54</sup>

È il desiderio di una vita in armonia con il respiro delle stagioni. Non si tratta di una proiezione dei pensieri di Jeli, né le parole con cui il desiderio è descritto sono quelle del personaggio; ad intervenire è la voce narrante, che nega esplicitamente tale dimensione al soggetto finzionale: «Jeli, lui, non pativa di quelle malinconie».<sup>55</sup> Il protagonista è presentato come una figura mitica («Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto» [...]); «era proprio di quelli che non hanno né casa né parenti»;<sup>56</sup> un umile che intrattiene un rapporto profondo, misterioso e spontaneo con la natura: un fanciullo autosufficiente, nato e cresciuto tra gli animali.

Jeli, ha scritto Asor Rosa, è «un Individuo puro»<sup>57</sup> che viene dall'«infanzia dell'uomo».<sup>58</sup> Fin quando rimane nei confini dell'idillio di Tebidi, egli non patisce le pene del desiderio: «Insomma, purché ci avesse la sua sacca ad armacollo, non aveva bisogno di nessuno al mondo».<sup>59</sup> La conoscenza del mondo del personaggio è presentata come primordiale, di carattere puramente istintivo: «conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare».<sup>60</sup> Al contrario di Rosso Malpelo, egli non è dotato di una coscienza lucida,

---

<sup>54</sup> G. Verga, *Jeli il pastore*, in *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 11. D'ora in poi citato *Tr<sup>l</sup>*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 138. La sensazione di 'autorialità' è forse dovuta al fatto che tale sezione, adeguatamente trasposta dall'autore, era stata concepita in origine come autobiografiche,

<sup>56</sup> Ivi, p. 16.

<sup>57</sup> A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit. p. 57.

<sup>58</sup> Ivi, p. 61.

<sup>59</sup> *Tr<sup>l</sup>*, p. 13.

<sup>60</sup> Ivi, p. 14.



né di un particolare acume: «Le idee non gli venivano nette e filate l'una dietro l'altra, ch  di rado aveva avuto con chi parlare, e perci  non aveva fretta di scovarle e distrigarle in fondo alla testa [...]».<sup>61</sup> Emerge a pi  riprese, nel racconto, la sua difficolt  ad esprimersi: Jeli ha un rapporto privilegiato con i suoi puledri, e comunica pi  facilmente con loro che con gli uomini. Non per nulla la comunanza tra il pastore e il mondo animale costituisce un'isotopia del testo: oltre a «reagire spesso alla maniera degli animali», Jeli «comprende il linguaggio delle bestie, legge nel gran libro della Natura, dove venti, nevi, piogge, hanno tutti un preciso significato per lui».<sup>62</sup>   quindi significativo che il primo contatto tra il «primitivo»,<sup>63</sup> che legge nel gran libro della Natura, e la societ  avvenga con la scoperta di un'altra possibilit  di leggere la realt , da cui il personaggio   escluso:

Don Alfonso per  rispondeva che anche lui andava a scuola, a imparare. Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare, con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensit  dell'attenzione nelle bestie che pi  si accostano all'uomo. Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprensibile, e alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, e sembrava che un gran lavoro si stesse facendo nel suo interno; allora accennava di s  e di s  col capo, con un sorriso furbo, ei si grattava la testa. Quando poi il signorino mettevasi a scrivere [...], Jeli sarebbe rimasto delle giornate intere a guardarlo [...]. Non poteva persuadersi che si potesse poi ripetere sulla carta quelle parole che egli aveva dette [...].<sup>64</sup>

Il narratore si insinua sottilmente nella psiche di Jeli, raffigurato in uno stato di ferina subordinazione rispetto a don Alfonso («con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensit  dell'attenzione nelle bestie che pi  si accostano all'uomo»), e sono

---

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., pp. 49-50. Asor Rosa ha evidenziato che «il meccanismo intellettuale di Jeli e, conseguentemente, la sua sintassi espressiva sono [...] zoomorfi: ricalcano il meccanismo intellettuale e, se si pu  dir cos , la sintassi espressiva degli animali» (ivi, pp. 50-51).

<sup>63</sup> L. Russo, *Verga* [1934], Bari, Laterza, 1995, p. 102.

<sup>64</sup> *Tr<sup>1</sup>*, pp. 18-19.

descritte le sue sensazioni e il suo incantamento mentre ascolta una musica sconosciuta («Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito [...]»).

Un *turning point*: la nascita di una rudimentale cultura e i sentimenti per Mara sono legati in un rapporto analogico nella psiche del personaggio;<sup>65</sup> difatti, la presa di coscienza del valore della parola è ciò che stimola il pastore a confessare all'amico i suoi sentimenti per la fanciulla, e il suo sogno di sposarla quando «avrà sei onze all'anno di salario».<sup>66</sup> Mara è per Jeli «il primo e decisivo stimolo a farsi uomo tra gli uomini», ciò che lo induce ad abbandonare lo «stato di natura», che precede la costituzione della società con le sue strutture e le sue leggi.<sup>67</sup>

Il dialogo si interrompe, e inizia una lunga analepsi, in cui è ripercorsa la storia dei due giovani innamorati: mansueto e tardo l'uno, lesta e vana l'altra. Il *flashback* termina quando la fanciulla lascia Tebidi, partendo con la famiglia verso Marineo.<sup>68</sup> La sua assenza è un vuoto incolmabile: «Mara, come se ne fu andata a Marineo [...] si scordò di lui; ma Jeli ci pensava sempre a lei, perché non aveva altro da fare, nelle lunghe giornate che passava a guardare la coda delle sue bestie».<sup>69</sup> L'autosufficiente figlio dei campi soffre per la prima volta la solitudine, che è acuita per la perdita recente del padre; e il lettore è ricondotto a un momento cronologicamente posteriore alla precedente interazione: «Egli rivide soltanto la ragazza [Mara] il dì della festa di San Giovanni, come andò alla fiera coi puledri da vendere: una festa che gli si mutò tutta in veleno [...]».

Inizia la seconda parte del racconto. Il «primitivo» si scontra con il mondo ostile degli uomini attraverso una serie di tappe significative; e il catalizzatore di tutte le sue relazioni sociali, nonché causa prima dei suoi tormenti, è Mara.<sup>70</sup> Il pastore che viveva

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 19. Dopo aver chiesto a Don Alfonso di «scrivergli il nome di Mara su di un pezzetto di carta», Jeli esterna una riflessione non banale, che è il primo sintomo della sua maturazione: «Uno che sappia scrivere [...] è come uno che serbasse le parole nella scatola dell'acciarino, e potesse portarsele in tasca, ed anche mandarle di qua e di là» (ivi, p. 20).

<sup>66</sup> Ivi, p. 144.

<sup>67</sup> A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., p. 54.

<sup>68</sup> È l'episodio con cui si concludono le prime due redazioni.

<sup>69</sup> *Tr*<sup>1</sup>, p. 26.

<sup>70</sup> Ha evidenziato la tensione psicologica di questo racconto Roberto Bigazzi, *Il "narratore" e gli eroi*, in Id., *Verga Novelliere*, cit., pp. 36-44.

felice e spensierato nella sua Arcadia diviene ora triste e incline alle «malinconie»; sicché il narratore asseconda sempre più la prospettiva del personaggio, cui è delegata per ampi tratti la *mediacy*. In altri termini, esso diventa un personaggio *riflettore*. Nella notte in cui accompagna la mandria dei cavalli alla fiera di San Giovanni, l'istanza diegetica dà agio al personaggio di mostrare il suo mondo interiore: Jeli racconta ad Alfio – in un lungo dialogo, che assume la funzione e l'andamento di un monologo – del suo amore d'infanzia, che spera di incontrare a Vizzini. Ma tale rievocazione gli è fatale: distrattosi un attimo, smarrisce il puledro *stellato*, che precipita nel burrone. L'orfano perde il lavoro, non prima di aver visto il fattore finire rapidamente, con un colpo di schioppo, l'animale in fin di vita; perdita dolorosa che costituisce un episodio centrale nel suo un percorso di formazione – o per meglio dire di «deformazione», come l'ha definito Angelo Marchese <sup>71</sup> che coincide con l'ingresso del personaggio nel consesso sociale, di cui apprende a sue spese le leggi e i meccanismi. Perché «i cavalli che gli sono affidati, da liberi compagni di vita, si trasformano in merce»: «la logica del mercato si rivela dominante in tutti gli aspetti dell'esistenza». <sup>72</sup> Accanto all'idillio si affaccia la realtà, con la sue storture e le sue aberrazioni.

Partito alla ricerca di un nuovo padrone, Jeli vaga sconcolato per il paese, ma basta l'incontro con Mara per ritrovare conforto e speranza. E una volta arrivato in piazza, può ammirare lo svolgersi della festa:

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia: tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando s'incendivano le stoppie, per il gran numero di razzi che i devoti accendevano in cospetto del santo, il quale stava a goderseli dall'imboccatura del Rosario, tutto nero sotto il baldacchino d'argento. I devoti andavano e venivano fra le fiamme come tanti diavoli, e c'era persino una donna discinta, spettinata, cogli occhi fuori della testa, che accendeva i razzi anch'essa, e un prete colla sottana in aria, senza cappello, che pareva un ossesso dalla devozione. <sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cfr. A. Marchese, *L'officina del racconto*, cit., pp. 219-220.

<sup>72</sup> P. Pellini, *Verga*, cit., p. 43.

<sup>73</sup> *Tr*<sup>1</sup>, pp. 33-34.

Il narratore riporta fedelmente le sensazioni di Jeli: è la percezione indiretta libera. La *contrainte* a cui il narratore si sottopone obbedisce alla strategia dello straniamento: il guardiano di cavalli è inesperto di ciò che sta accadendo, e osserva meravigliato uno spettacolo che non comprende. Ma vedendo Mara danzare con massaro Neri, Jeli si sente nuovamente perduto:

Jeli [...] andava dietro la comitiva come un cane senza padone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava *come una colombella sulle tegole*, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri *saltava come un puledro*, tanto che la gnà Lia piangeva come una bimba dalla consolazione [...].<sup>74</sup>

Le similitudini zoomorfe (in corsivo) rispecchiano la sfera linguistica e psichica del pastore: è indubbiamente una visione in soggettiva. L'orfano vede il suo sogno svanire, ma gli tocca assistere a una scena ancor più dolorosa:

Jeli non ne poteva più dalla stanchezza, e si mise a dormire seduto sul marciapiede, fin quando lo svegliarono i primi petardi del fuoco d'artificio. In quel momento Mara era sempre al fianco del figlio di massaro Neri, gli si appoggiava colle due mani intrecciate sulla spalla, e al lume dei fuochi colorati sembrava ora tutta bianca ed ora tutta rossa. Quando scapparono pel cielo gli ultimi razzi in mucchio, il figlio di massaro Neri si voltò verso di lei, bianca in viso, e le diede un bacio.<sup>75</sup>

Alla vista del bacio, l'emergere dello sconforto: «Jeli non disse nulla, ma in quel punto gli si cambiò in veleno tutta la festa [...], e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie, che gli erano uscite di mente».<sup>76</sup>

Passa del tempo. Jeli trova lavoro come pecoraio alla Salonia, e impara presto il mestiere. Ma un giorno gli giunge voce della relazione tra Mara e il Signorino. Addolorato per la notizia, ripensa alla sua infanzia a Tebidi; e Verga concede al suo 'eroe' un'ampia zona introspettiva:

---

<sup>74</sup> *Tr*<sup>1</sup>, p. 34. Il corsivo è mio.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>76</sup> *Ibidem*

Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara, quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella *valle del Jacitano* e sul *poggio alla Croce*, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso, il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina, e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fuscellino i nidi di grilli. Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. – Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazzata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana.<sup>77</sup>

Una rievocazione dell'idillio, che si sostanzia nei toni e nelle forme dell'elegia; un'elegia potenziata dalla leva poetica del narratore, che si avvale della psiconarrazione per tradurre nel suo linguaggio le fantasie liriche del personaggio, che ripensa ai tempi in cui Mara e don Alfonso rallegravano le sue giornate («tornò a pensare a Mara [...]», «e pensava anche a don Alfonso [...]», «Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore»).

Nella parte finale della novella, Mara sposa Jeli per coprire la sua relazione con il Signorino. Ma il pastore non sospetta nulla, e crede ciecamente alla fedeltà di sua moglie:

Mara era bella e fresca come una rosa, con quella mantellina bianca che sembrava l'agnello pasquale, e quella collana d'ambra che le faceva il collo bianco.

[...]

Infatti Mara non era nata a far la pecoraia, e non ci era avvezza alla tramontana di gennaio, quando le mani si irrigidiscono sul bastone, e sembra che vi caschino le unghie, e ai furiosi acquazzoni, in cui l'acqua vi penetra fino alle ossa [...]. Almeno Jeli sapeva che Mara stava al caldo sotto le coltri, o filava davanti al fuoco, in crocchio colle vicine, o si godeva il sole sul ballatoio, mentre egli tornava dal pascolo stanco ed assetato [...].<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 38.

<sup>78</sup> Ivi, p. 41.

Ai suoi occhi, Mara rimane sempre pura e innocente, una principessa da trattare con cura e con riconoscenza per averlo scelto. La cecità di Jeli, che non conosce la gelosia, è resa evidente dal narratore popolare, che mostra il punto di vista degli abitanti del paese, che sono a conoscenza delle magagne della sua consorte, e lo sbeffeggiano alle sue spalle: «e non osava soffiarsi il naso col fazzoletto di seta rosso, per non farsi scorgere; ma i vicini e tutti quelli che sapevano la storia di don Alfonso gli ridevano sul naso». <sup>79</sup>

La scoperta avviene solo nell'epilogo, quando, davanti a lui, e nonostante il suo divieto, la moglie accetta l'invito di don Alfonso, che le chiede un ballo («Non andare! – disse egli a Mara come don Alfonso la chiamava perché venisse a ballare cogli altri. – Non andare, Mara! – Perché? – Non voglio che tu vada! Non andare!»):

Mara si strinse nelle spalle, e se ne andò a ballare. Ella era rossa ed allegra, cogli occhi neri che sembravano due stelle, e rideva che le si vedevano i denti bianchi, e tutto l'oro che aveva indosso le sbatteva e le scintillava sulle guance e sul petto che pareva la Madonna tale e quale. Jeli s'era rizzato sulla vita, colla lunga forbice in pugno, così bianco in viso, così bianco come era una volta suo padre il vaccajo, quando tremava dalla febbre accanto al fuoco, nel casolare. Tutt'a un tratto, come vide che Don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto. <sup>80</sup>

Preso atto del tradimento, la catastrofe è inevitabile: «gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto». Trascinato davanti a un giudice, senza aver opposto resistenza, a Jeli non resta che un grido di dolore: «– Come! – diceva – non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...». <sup>81</sup> Una logica ingenua e regressiva – che a dispetto di una «duplice ironia» (quella del narratore popolare, perché «'Corna d'oro' non ha diritto al delitto d'onore»), e «quella di un lettore

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 165.

<sup>80</sup> Ivi, p. 47.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

borghese» («che ha superato il retaggio del codice d'onore») – chiede una tacita ed «ambigua approvazione».<sup>82</sup>

2. Rosso e Jeli costituiscono la mediazione necessaria per i personaggi del romanzo, «testimoniano lo sforzo del Verga di abbandonare il punto di vista del narratore onnisciente e di adottare l'angolo visuale del personaggio, di inquadrare le varie sequenze del racconto attraverso» la sua sensibilità, «assumendone di conseguenza la sintassi e il lessico irregolari».<sup>83</sup> Distanti dalla media delle condizioni sociali dei campi, sfruttati, emarginati e vittime di rapporti di forza feroci, essi sono dei «'vinti' *ante litteram*, anche perché presto perdono i genitori».<sup>84</sup> Ma sono orfani in un senso molto diverso: se per il pastore, che ha un rapporto diretto con la natura, «la lontananza e poi la morte dei genitori sono implicitamente, almeno in un primo momento, anche garanzia di libertà avventurosa» (in conformità con una tradizione secolare cui Verga a pieno titolo si inserisce), «per il minatore», che ha ereditato dal padre un destino di rassegnazione e di dannazione (contro cui cerca di ribellarsi, trovandosi nondimeno a ripercorrerne fedelmente le orme), la morte di Mastro Misciu e l'abbandono della madre e della sorella non fanno che accentuare la sua fragilità di vittima indifesa, di capro espiatorio di una comunità malevola» (senza alcuna «contropartita positiva»)<sup>85</sup>

In entrambi i casi, la singolarità non esclude, e anzi accentua, la loro simbolicità, la possibilità di esprimere significati che vanno oltre la loro condizione sociale e la loro specificità storica.<sup>86</sup> Più precisamente, tali personaggi occupano due posizioni opposte e complementari nel sistema verghiano. Jeli è al di qua non solo della modernità, ma di ogni sapere sociale, al di qua perfino della società contadina: è il «primo uomo del mondo». Nasce nella natura e si perde nella Storia (in cui irrompe il giorno della fiera di San Giovanni, episodio inserito nel secondo troncone del racconto, figuralizzato significativamente per amplissimi tratti). Incrinando pessimisticamente il *topos*

---

<sup>82</sup> P. Pellini, *Verga e le forme della novella moderna*, cit., p. 138.

<sup>83</sup> C. Riccardi, *Introduzione*, p. XV.

<sup>84</sup> P. Pellini, *Verga*, cit., p. 49.

<sup>85</sup> Id., *In una casa di vetro*, cit., p. 214.

<sup>86</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., pp. 11-85.

dell'*enfant trouvé*, Verga riserva al suo eroe un destino tragico, che comincia con l'evasione dall'eden, e dalla vita ciclica e atemporale dei suoi umili abitanti dei quali non si può più dare storia: l'intreccio, l'ambiente, il paesaggio non li mutano e non li spiegano; *Jeli il pastore* è la storia di un *allontanamento* da un orizzonte perduto e incomprensibile per il borghese. Rosso si trova invece al gradino più basso della scala sociale, ma è anche «il più saggio degli uomini», avendo assimilato, con disperata lucidità, le dolorose leggi che regolano l'esistenza umana. È l'«ultimo uomo del mondo»: nasce nella Storia e si perde nel mito, rovesciato, della miniera, dove pure è penetrata la logica capitalistica. Ancora: se la parabola di Jeli rientra nella casistica di un romanzo di 'formazione', sebbene sia esemplare di «un'educazione bloccata» (pur soffrendo, il personaggio non scende a patti col reale, non apprende nulla), Malpelo «preferisce la coscienza» (essenzialmente autoriflessiva) «agli inutili tentativi degli altri eroi di ristabilire l'armonia col mondo».<sup>87</sup> È un portavoce disperato dell'ideologia materialistica verghiana, e perciò privo di ogni conato emancipatorio; l'unico personaggio capace di parlare senza ipocrisie dello *struggle of life*: «L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi»;<sup>88</sup> eppure è anche un orfano abbandonato, cui sono liricamente concessi momenti di tenerezza. Insomma, Jeli e Malpelo «dimostrano che il rapporto con la realtà è divenuto necessariamente agonistico»; le storie di questi personaggi, collocate dopo il prologo di *Fantasticheria*, aprono di diritto la raccolta, perché le loro parole e i loro pensieri danno prova analitica del duplice ordine di temi in discussione: «la campagna non è più idillica», ma «gli 'uomini nuovi' dell'economia, che stravolgono istituzioni e rapporti» (mantenendone la forma e alterandone la sostanza), hanno una forza distruttiva maggiore.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 44.

<sup>88</sup> RM, p. 58.

<sup>89</sup> R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 48.



## 1.2 'I Malavoglia'

1. Nel 17 maggio 1878, durante la stesura del «bozzetto marinaresco» *Padron 'Ntoni* (che dopo un processo radicale di revisione sarebbe divenuto *I Malavoglia*), Verga rivela all'amico Capuana, in una lettera citatissima, un aspetto decisivo per l'interpretazione del suo romanzo; una concezione della scrittura che lo differenzia profondamente da Zola:<sup>90</sup>

Pel Padron 'Ntoni penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.<sup>91</sup>

Quello de *I Malavoglia* è un mondo visto da «lontano». La distanza spaziale e temporale dalla Sicilia favorisce la disperata idealizzazione di un orizzonte perduto e irrecuperabile, minacciato dall'avvento del progresso e dei suoi frenetici ritmi produttivi: lo spazio mitico di Aci-Trezza; un cronotopo dall'indeterminatezza favolistica eppure rigorosamente delimitato nelle sue indicazioni topografiche, in ottemperanza alla poetica naturalista.<sup>92</sup> Tale *pathos* della distanza presuppone l'autonomia artistica dello *scrittore*: il montaggio di spezzoni e scene registrati nel caos della vita quotidiana dall'osservatore (le *tranches de vie*) è solo la prima fase del processo creativo. Perché il romanzo possa vedere la luce, è necessaria un'opera di «ricostruzione intellettuale», non condizionata dall'osservazione diretta del mondo fenomenico. Non per nulla, Verga manipola i dati sociologici, al fine di rappresentare non solo l'universo di una comunità di pescatori, ma i caratteri peculiari della

---

<sup>90</sup> Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 47-48.

<sup>91</sup> G. Verga, Lettera a Capuana, 17 maggio 1878, in *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 92-93.

<sup>92</sup> Cfr. R. Luperini, *Simbolo e «ricostruzione intellettuale» ne 'I Malavoglia'*, in *Giovanni Verga*, cit., pp. 115-153.

condizione storica ed esistenziale della Sicilia Postunitaria in generale; gli ingredienti marinareschi si affiancano a quelli desunti dalla cultura della terra.<sup>93</sup>

Non sorprende dunque che la critica abbia scorto nel primo episodio della serie tracce 'autoriali', sebbene «non immediatamente visibili, anzi deviate e nascoste dietro un certo numero di produzioni simboliche emesse impersonalmente dal testo».<sup>94</sup> È una posizione equilibrata, a cui poco si può obiettare, purché si considerino le asserzioni dello scrittore che vanno nella direzione opposta, e che sembrano preludere all'estraneità dell'*auctor* dalla sua stessa creazione, condizione preliminare per perseguire la vagheggiata «illusione della realtà», meta ultima del Realismo.<sup>95</sup> La testimonianza in tal senso più stupefacente, e anche la meno nota, è una lettera tarda che l'autore inviò a Nicola Scarano nel 12 marzo 1915, critico letterario e docente universitario, che da poco aveva pubblicato una monografia sui romanzi verghiani:<sup>96</sup>

Il suo giudizio e la critica alta e serena onorano me e le cose mie, specialmente quelle che mi son più vicine per tempo e per animo. – Lasciamo andare quei primi peccati giovanili che vorrei dimenticare e far dimenticare –. Così quand'Ella dice ch'io son riuscito talvolta nei *Malavoglia* a far vivere quella storia e quei personaggi come se fossero conosciuti, mi ha fatto il più gran piacere confermandomi nella convinzione che quest'arte è tanto più viva quanto è impersonale, e che bisogna entrare nella pelle dei personaggi immaginati, e vedere coi loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno, per metterli vivi al mondo dell'arte. Dipingere il quadro coi colori adatti, in una parola, da cima a fondo, nella parlata degli attori e nella descrizione delle scene com'essi le vedono, per vivere in loro e con loro. – Un contadino ad esempio della bella natura e del bel mattino non vede che quanto gli promette per la raccolta.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Cfr. *ivi*, pp. 140-153.

<sup>94</sup> G. Mazzacurati, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespole*, in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 18.

<sup>95</sup> «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» (G. Verga, Lettera a Cameroni, 27 febbraio 1881, in *Lettere sparse*, cit., p. 107).

<sup>96</sup> N. Scarano, *I romanzi di Giovanni Verga*, Vela Latina, Napoli, 1915. I saggi di Scarano sono stati ripubblicati: Nicola Scarano, *I romanzi, le novelle e il teatro di Giovanni Verga*, Nocera Editore, Campobasso 1966.

<sup>97</sup> G. Verga, Lettera a Scarano, 12 marzo 1915, in *Lettere sparse*, cit., p. 404.

Al di là della metafora pittorica (da cui ha tratto importanti conseguenze interpretative Alessio Baldini),<sup>98</sup> colpisce l'accezione che Verga conferisce al termine «impersonale»: il *telos* della rappresentazione artistica è l'illusione della vita. Pertanto il narratore è libero di fluttuare fra le voci diverse e assumere i loro punti di vista: le prospettive dei personaggi devono diventare dei modi di raccontare («bisogna entrare nella pelle dei personaggi immaginati, e vedere coi loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno»): è la teorizzazione della narrazione figurale, che per Verga è *funzione* della poetica dell'impersonalità.

2. *Pathos* della distanza e centralità dei personaggi: la narrazione de *I Malavoglia* (1881) è un campo di forze contrapposte, una forma elaboratissima, a cui si deve lo sfrondamento coraggioso della vecchia barriera rusticale e tardo-manzoniana; un impastico linguistico autenticamente rivoluzionario, con il quale fu possibile «il trasferimento del diritto d'autore dal soggetto storico che lo deteneva ai nuovi soggetti sociali che si impadroniscono della scena testuale».<sup>99</sup> Ancor più di Zola, Verga estende la delega al «coro» all'intero romanzo, per quanto non siano assenti, anche nel celeberrimo esordio, residui narrativi di stampo tradizionale, spia di una transizione in atto verso i moduli della figuralità; fenomeno affascinante se contestualizzato nella storia formale – e transnazionale – del romanzo moderno:

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, poiché 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 ammarrata sul

---

<sup>98</sup> Cfr. A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. 'I Malavoglia' e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 39-40.

<sup>99</sup> G. Mazzacurati, *Parallele e meridiani*, cit., p. 21.

greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.<sup>100</sup>

È solo adottando un punto di vista paesano che si può intendere il paragone dei Malavoglia con i sassi di una strada di Trezza e lo stupore per la presenza della famiglia in un paese distante pochi chilometri. Il cognome registrato in chiesa è sostituito dal nomignolo ingiurioso, che va interpretato per antifrasi («tutta buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere»); e nondimeno la voce narrante non pare dileguarsi del tutto: «come nella tradizione del racconto veglia» essa assume «una tonalità sapienziale e fiabesca» (riconducibile alle veglie sandiane), «quasi che a narrare sia un vecchio di Trezza che si rivolge i compaesani»;<sup>101</sup> voce a cui sono imputabili le integrazioni informative a beneficio del lettore, che vengono così giustificate nel contesto di riferimento senza derogare ai principi dell'impersonalità: «Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano». Sicché in questo esordio complessivamente *etic*, la *posa* del narratore classico non è abbandonata del tutto; contaminazione dei moduli che scompare nell'esordio *in medias res* – propriamente scenico – del *Mastro-don Gesualdo*, pubblicato otto anni dopo, quando Verga poté temprare i suoi strumenti stilistici. Non che questo tono sapienziale corrisponda alle regia dell'autore (che gioca su componenti sottilissime e cifrate), tuttavia gli occasionali interventi del narratore esterno non possono essere ignorati, perché sono fondamentali nell'economia del romanzo.<sup>102</sup>

In ogni caso, è innegabile che Verga ne *I Malavoglia* codifichi una nuova situazione narrativa, che si estende, al netto delle infrazioni, per la gran parte del testo; in tal senso, è valida l'intuizione di Giovannetti. Più ancora dell'indiretto libero, *I Malavoglia* è il romanzo delle *percezioni* indirette libere.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> MV, p. 11. Cfr. R. Luperini, *'I Malavoglia' e la modernità*, in *Giovanni verga*, cit., p. 50.

<sup>101</sup> Cfr. id., *Simbolo e «ricostruzione intellettuale» ne 'I Malavoglia'*, cit., pp. 115-152.

<sup>102</sup> Lo ha mostrato Daniele Giglioli nella sua interpretazione raffinata e metodologicamente evoluta del romanzo (D. Giglioli, *'I Malavoglia'*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 15-43).

<sup>103</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Saggi per una narratologia del lettore*, cit., pp. 67-124.

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 [...]. – 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! [...].

Il figlio della Locca udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perché 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, perché siamo parenti.

Piedipapera sghignazzava.<sup>104</sup>

È l'avvio del secondo capitolo: con l'uso dell'imperfetto continuo viene rappresentata la 'chiacchierata' di Maruzza. La focalizzazione interna a carico di un'intera comunità implica uno spostamento deittico, con il quale vengono registrati i pettegolezzi del paese: la «sensazione di qualcosa che è 'nell'aria', a sua volta, tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi 'con la mente' siamo in mezzo a loro».<sup>105</sup> È ciò che plausibilmente intendeva Verga nella lettera a Scarano: «bisogna entrare nella pelle dei personaggi immaginati, e vedere coi loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno [...]». Il testo de *I Malavoglia* può essere letto come una rete di percezioni libere simultanee, con le quali il lettore conosce il mondo raccontato attraverso la cognizione dei personaggi. Ne scaturisce l'illusione del *continuum* verbale, che ci trascina dentro il ritmo di una oralità oscillante tra morfologie italiane e ritualità dialettali. Ma non di rado, con l'intrusione di una parola o una costruzione irrimediabilmente letteraria, l'effetto scenico è interrotto: «Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si

---

<sup>104</sup> PV, p. 29.

<sup>105</sup> P. Giovannetti, *Saggi per una narratologia del lettore*, cit., p. 91.

grattava il capo [...]».<sup>106</sup> È la regia dell'autore a porre qui in primo piano i personaggi più indifesi della famiglia (la Longa e i *figliuoletti*), collocandoli dinanzi al mare urlante e impetuoso.

Inoltre, quando Verga mette a frutto la lezione de *L'Assommoir* (come nel notissimo incipit del capitolo IV, che vede protagonista lo Zio Crocicisso),<sup>107</sup> la mimesi restituisce la confusione babelica dei discorsi, che costituisce un ostacolo al processo di immedesimazione del lettore nel mondo della storia, giacché richiede un'operazione intellettuale volta alla decodifica del significato. Sicché si crea un effetto di *distanziamento*, o quantomeno di dissociazione critica: il testo verghiano è tutt'altro che trasparente. Non per nulla *I Malavoglia* è amato principalmente dai critici di professione. La materia linguistica di cui è fatto il romanzo è un fluido estremamente omogeneo: «personaggio e narratore non si limitano a parlare lo stesso socioletto, ma si scambiano incessantemente intere stringhe verbali, che trasmigrano da contesto a contesto, in situazioni e con funzioni diversissime, e talora contrapposte»; un continuo processo di «*riuso*», che qualifica una narrazione affatto intransitiva.<sup>108</sup>

C'è però una differenza con la polifonia aporetica de *L'Assommoir*: nel «coro» verghiano, è notissimo, si individuano due gruppi distinti, regolati da codici linguistici e culturali largamente condivisi: la famiglia Toscano, con i suoi valori patriarcali, si oppone al cinismo individualista della maggioranza dei compaesani; contrapposizione nella quale si legge in controluce «una contraddizione economica e sociale» (desunta da Verga dai dati dell'*Inchiesta in Sicilia*): la figura tipica di Padron 'Ntoni, immagine virtuosa del piccolo proprietario (ha una barca, una casa...) che vive onestamente del

---

<sup>106</sup> MV, p. 56.

<sup>107</sup> «Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocicisso non si contentava di “buone parole e mele fradicie”, per questo lo chiamavano Campana di legno, perché 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, perché «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, perché «coll'interesse non c'è amicizia» (MV, p. 60). Le affinità con il passo di Coupeau sono evidenti (cfr. *supra*, p. 324).

<sup>108</sup> D. Giglioli, *I Malavoglia*, cit., pp. 39-40.

proprio lavoro, è minacciata da un ceto agrario parassitario, usuraio, assenteista e improduttivo (di cui Zio Crocifisso è sommo rappresentante).<sup>109</sup> Ma gli enunciati in indiretto libero dei due gruppi possono essere mescolati. Un buon punto di riferimento è offerto dal capitolo IV:

Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna, davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo, che lo zio Crocifisso gli aveva dati a credenza, perché aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone! padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza!<sup>110</sup>

Si tratta di un unico complesso periodo. Esso comincia con la presentazione del dolore dei Malavoglia, che farebbe presupporre un narratore pietosamente compartecipe; ma subito dopo il loro comportamento viene presentato da un'ottica straniante: «e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo», e, a partire dall'avversativa *ma*, dall'ottica di Zio Crocifisso, il quale vede nella morte di Bastianazzo un pretesto cui i suoi creditori ricorrono per sfuggire ai loro obblighi. Un caleidoscopio di punti di vista; ma capita che gli enunciati di indiretto libero siano esplicitamente individuati, e riconducibili a un *singolo* personaggio.

### 1.2.1 *Il mondo degli affetti: Padron 'Ntoni e Maruzza*

1. Le infrazioni al codice della corallità – nelle quali il «coro» viene relegato sullo sfondo, lasciando spazio a una *singola* soggettività che affiora sulla pagina – si registrano significativamente per i personaggi della famiglia Malavoglia. Ciò non

---

<sup>109</sup> Cfr. R. Luperini, *Simbolo e «ricostruzione intellettuale» ne 'I Malavoglia'*, cit., pp. 118-121.

<sup>110</sup> MV, p. 63.

sorprende: il romanzo si fonda sull'opposizione tra il mondo dei sentimenti e il mondo dell'imperante economicità, tra un'individualità irriducibile, insofferente ad ogni omologazione, e una società livellatrice e razionalizzatrice. La sfera dell'autenticità e della pienezza esistenziale, la legge del *cuore* (lemma chiave del «linguaggio dell'interiorità» verghiano) entra drammaticamente in urto con la fiumana del progresso.<sup>111</sup> Del resto *I Malavoglia* va interpretato come la rielaborazione del lutto per la perdita dei valori arcaici, dei quali sono custodi gli *umili*. Come accade per i personaggi “diversi” di *Vita dei campi*, ne *I Malavoglia* «Verga rivolge uno sguardo [...] più intimo [...] all'interiorità dei protagonisti “positivi”»; per la «famiglia Malavoglia [...] le categorie semantiche del pensiero e del sentimento svelano [...] un potenziale di immedesimazione e partecipazione che non ammettono mediazioni».<sup>112</sup>

Il rappresentante elettivo dell'orizzonte comunitario è Padron 'Ntoni, il patriarca della famiglia, cui Verga conferisce un'assoluta centralità. Ciò non solo attraverso la cadenza epica dei proverbi (che veicolano la sua visione del mondo e del paese di Acì Trezza), ma anche con la rappresentazione dei suoi moti interiori: il pensiero dei lupini «gli *ficca* più dentro nel cuore la spina di Bastianazzo»;<sup>113</sup> non parla del matrimonio di Mena, ma «ci *pensa* sempre»;<sup>114</sup> crolla il capo «pensando alla casa dove era nato», e «non gli *può* uscir di mente» che anche Maruzza è morta fuori dalla sua casa etc.<sup>115</sup> E soprattutto, in quanto indefesso tutore del lare domestico (ed espressione di un universo arcaico-rurale idealizzato nel ricordo dell'autore), all'anima di Padron 'Ntoni sono concesse «armoniose *correspondances* [...] con una natura ancora intatta, protetta dal ritorno periodico delle costellazioni e dal brontolio rassicurante del mare».<sup>116</sup> Tale

---

<sup>111</sup> Cfr. A Di Silvestro, *Il linguaggio dell'interiorità*, in *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2000, pp. 95-143.

<sup>112</sup> MV, p. 107.

<sup>113</sup> Ivi, p. 71.

<sup>114</sup> Ivi, p. 64.

<sup>115</sup> Ivi, p. 23.

<sup>116</sup> R. Luperini, *Il viaggio, la morte*, in *Giovanni Verga*, cit., p. 157. Si pensi al celebre passo della famiglia Malavoglia in riva al mare: «Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla sciara, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un



affinità col paesaggio naturale è prerogativa di un orizzonte premoderno, e pertanto negata agli speculatori e agli strozzini di Aci Trezza. Solo i Malavoglia sono dotati di un' 'anima':

Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.

– Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo, osservò poi compare Cipolla.

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora.

– Prima di mezzanotte la Provvidenza avrà girato il Capo dei Mulini, disse padron 'Ntoni, e il vento fresco non le darà più noia. Padron 'Ntoni non pensava ad altro che alla Provvidenza, e quando non parlava delle cose sue non diceva nulla, e alla conversazione ci stava come un manico di scopa.<sup>117</sup>

Una percezione indiretta libera, che si declina con un registro lirico patetico. La pausa di silenzio dei carri che passano, scrive Luperini nel suo commento al romanzo, «mette a confronto il senso del mistero che emerge dalla notte e dal motivo del viaggio nel buio col chiacchiericcio vuoto degli uomini d'affari che pensano solo agli interessi pratici»;<sup>118</sup> il paesaggio si fa portavoce delle ansie segrete del personaggio, verbalizzate infine con il pensiero riportato: «Padron 'Ntoni non pensava ad altro che alla Provvidenza».

Tale privilegio è concesso anche a Maruzza, la moglie di Bastianazzo: «Maruzza udendo suonare un'ora di notte era rientrata in casa lesta lesta [...]; le comari a poco a poco si erano diradate, e come il paese stesso andava addormentandosi, si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava [...]».<sup>119</sup> *Mater dolorosa* per eccellenza, la Longa è ritratta nella sua fragilità creaturale, nei suoi patimenti per la sorte dei figli e nella compassione per il loro triste destino:

---

malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa» (ivi, p. 56).

<sup>117</sup> Ivi, p. 31.

<sup>118</sup> Ivi, p. 32.

<sup>119</sup> Ivi, p. 45.

La Longa diceva che lo spavento le aveva messo un gran rimescolio nel sangue e nella testa, ed ora le pareva di non averci più davanti agli occhi quei due poveretti che erano morti, e sino a quel giorno le eran rimasti come due spine dentro il petto, tanto che era andata a confessarsene con don Giammaria.<sup>120</sup>

Dolore di madre che in un celebre passaggio viene anche proiettato nella figura dell'Addolorata:

La Longa la portarono a casa su di un carro, e fu malata per alcuni giorni. D'allora in poi fu presa di una gran devozione per l'Addolorata che c'è sull'altare della chiesetta, e le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre colle costole nere e i ginocchi rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna.<sup>121</sup>

È un'attitudine immaginativa non comune per una popolana; il suo dolore, più che attraverso i pensieri, è veicolato attraverso «sogni tormentosi e immagini ossessivamente ritornanti nella memoria».<sup>122</sup>

Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore, di sapere cos'era successo in quella notte, che l'aveva sempre dinanzi agli occhi, e se li chiudeva le sembrava di vedere ancora la Provvidenza, là verso il Capo dei Mulini, dove il mare era liscio e turchino, e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole, e si potevano contare ad una ad una, quella dello zio Crocifisso, l'altra di compare Barabba, la Concetta dello zio Cola, e la paranza di padron Fortunato, che stringevano il cuore; e si udiva mastro Cola Zuppiddu il quale cantava a squarciagola, con quei suoi polmoni di bue, mentre picchiava colla malabestia, e l'odore del catrame che veniva dal greto, e la tela che batteva la cugina Anna sulle pietre del lavatoio, e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 198.

<sup>121</sup> Ivi, p. 160.

<sup>122</sup> Cfr. A. Di Silvestro, *Il linguaggio dell'interiorità*, cit., p. 112.

<sup>123</sup> Ivi, p. 71.

Anche per l'intrusione del narratore-autore, emotivamente partecipe con i dolori del suo personaggio («che stringevano il cuore»), il lettore può identificarsi con Maruzza. Si tratta di un ritratto psicologico che restituisce, con sensibilità premodernista, la mobilità del pensiero e il variare dei moti interiori: il rovello della donna al pensiero della sorte di Luca è sollecitato dai *sensi*. Longa vede il «mare liscio e turchino», là dove (ricorda) galleggiava la *Provvidenza* tre giorni prima e dove ora dondolano tranquillamente nel sole le barche degli altri paesani, la vista delle quali la fa commuovere (perché rievocano la *Provvidenza* che non è più in mezzo a loro). Soltanto il pianto di Mena in cucina determina l'interruzione del “sogno ad occhi aperti”; le immagini ossessive che ritornano nella memoria si placano, così l'esistenza ordinaria riprende il suo corso.

### 1.2.2 *Storie di due solitudini. Mena e 'Ntoni Malavoglia*

1. Nella sua importante monografia su *I Malavoglia*, Baldini ha notato che, insieme a 'Ntoni, Mena Malavoglia è l'unico personaggio cui nella diegesi è associata un'esplicita indicazione cronologica; un appiglio referenziale in un romanzo che si estende dal dicembre del 1863 fino a qualche anno dopo il 1874 senza che dello scorrere del tempo si dia ragione, quasi l'esistenza fosse immersa in una ritualità senza scarti e deviazioni, resa non non per nulla con l'eterno imperfetto: il tempo dell'idillio, dell'illusione, di un orizzonte premoderno sepolto nel ricordo idealizzato dello scrittore. Del personaggio si dice infatti che «entrava nei [...] diciassett'anni»;<sup>124</sup> analogamente, Mena si pronuncia così nell'epilogo, quando fa i conti in prima persona con il trascorrere del tempo: «Ora non son più da maritare; tornava a dire Mena col viso basso, [...]. Ho 26 anni, ed è passato il tempo di maritarmi».<sup>125</sup> L'inizio e la fine del romanzo contengono le indicazioni dell'età della fanciulla, come se i nove anni raccontati nei *Malavoglia* fossero quelli vissuti dal personaggio. Si tratta un indizio

---

<sup>124</sup> MV, p. 22.

<sup>125</sup> Ivi, p. 248.

preziosissimo, il segnale di un *destino* diverso che non può essere racchiuso nei confini angusti dell'orizzonte comunitario, in cui è la sfera familiare a predeterminare la sorte dell'individuo; la spia di una complessità solo di rado approfondita, quantomeno organicamente, dalla critica, che costituisce uno degli aspetti più rivoluzionari del romanzo, che in questo senso sembra aggettare sul Modernismo: «è il modo di racconto individuale a disegnare il destino narrativo» di Mena «coi colori di un'identità profonda»; i suoi pensieri e le sue emozioni «stendono le sfumature dei colori del sé sulla sua storia personale». <sup>126</sup>

La storia di una solitudine, di un'incompresa, di un'umilissima desiderosa di esprimere la sua *particolarità* nella scelta di una vita autentica, di un amore puro ma osteggiato da tutti: coinvolta nelle strategie matrimoniali gestite da padron 'Ntoni e Maruzza, che destinano la fanciulla, in nome degli interessi e dell'onore della famiglia, a un uomo che non ama (Brasi Cipolla, che poi la rifiuta dopo che lei ha perso la dote), Mena, ha notato Ferruccio Cecco, è un personaggio scisso, come è testimoniato dai suoi due nomi: per la sua assiduità al lavoro al telaio, la giovane donna è chiamata con il nome della patrona delle tessitrici, «*Sant'Agata*»: l'incarnazione di colei che tesse i rapporti, dell'identità femminile di cui la patrona è custode;<sup>127</sup> mentre Mena è il nome della ragazza silenziosa che ama, ricambiata, Alfio Mosca. Ed è questa segreta dimensione degli affetti, inaccessibile agli sguardi indagatori della comunità (e della famiglia, che non comprende i suoi desideri), che il narratore restituisce, ancorché per lo più con omissioni e reticenze, che nulla sottraggono alla sua profondità psicologica:

Però Alfio Mosca non ci pensava nemmeno alla Vespa, e se ci aveva qualcheduna per la testa, era piuttosto comare Mena [...] che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio, o allorché andava a governare le bestie nel pollaio [...]. Come pensava a tutto ciò si sentiva in testa tante cose da dirle, e quando poi la vedeva non sapeva come muover la lingua, e guardava il tempo che faceva, e le parlava del carico di vino che aveva preso per la Santuzza, e dell'asino che portava quattro quintali meglio di

---

<sup>126</sup> A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti*, cit., p. 159. Per un approfondimento della caratterizzazione di Mena cfr. G. Pirodda, *I «pensieri» di Mena Malavoglia*, in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 271-286.

<sup>127</sup> Cfr. G. Verga *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1997, p. 91.

un mulo [...]. Mena l'accarezzava colla mano, la povera bestia, ed Alfio sorrideva come se gliele facessero a lui quelle carezze. – Ah! se il mio asino fosse vostro, comare Mena! – Mena crollava il capo e il seno le si gonfiava pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri, ch  il babbo non sarebbe morto a quel modo.<sup>128</sup>

I pensieri lirici di Alfio, che come l'amata si emancipa dall'ottica degradante dei paesani (un personaggio «spiritualmente privilegiato», secondo Luigi Russo),<sup>129</sup> precedono la trasposizione metonimica dell'amore, una confessione di matrimonio fatta per allusioni, ma piena di dolce trepidazione: un *silenzio* denso di significato. L'asino, nota Luperini, «svolge la funzione di mediatore»;   «l'espressione, sia pure indiretta, del desiderio 'illecito' che li lega»,<sup>130</sup> sicch  viene infine verbalizzato, con il pensiero riportato, il desiderio 'illecito' che Mena non riesce ad ammettere neanche a se stessa, e che rovescia l'ottica utilitaristica di Trezza: pur di realizzare il suo amore, desidererebbe essere povera. Privilegia la sfera degli affetti. Eppure segretamente spera nell'ascesa sociale di Alfio: Mena   un personaggio complesso e contraddittorio.<sup>131</sup>

A tratti, lo sguardo indiscreto del narratore non si limita alla dimensione del visibile, penetrando senza remore nella sfera soggettiva di Mena (abitata da sogni, desideri, visioni liriche ...); un privilegio non di poco conto per una popolana quasi analfabeta, e nondimeno caratterizzata da un'attitudine all'evasione fantasticante, unico margine di salvezza per esorcizzare l'ineluttabile realt  economica che le nega la felicit :

Le stelle ammiccavano pi  forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale   tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva

---

<sup>128</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>129</sup> L. Russo, *Verga*, cit., p. 87.

<sup>130</sup> MV, p. 81.

<sup>131</sup> Sulla dimensione del silenzio nell'idillio tra Mena e Alfio cfr. A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore*, cit., pp. 136-137.

nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti; – così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.<sup>132</sup>

Un'ora dopo il tramonto quasi tutti in paese sono tornati dentro le loro case; dopo la dichiarazione di Alfio, in uno slancio di gioia (in netto contrasto con l'angoscia del nonno e della madre per il viaggio della *Provvidenza*), Mena indica al carrettiere le stelle in cielo, riversandovi il suo desiderio amoroso, dicendo che sono le anime che salgono dal Purgatorio al Paradiso. È un passo celeberrimo, su cui si è addensato un cumulo di letture critiche ora favorevoli alla posizione di Spitzer (per il quale la figura della croce a sant'Andrea è da attribuirsi all'istanza del personaggio, al suo indiretto libero di pensieri, che si estenderebbe per l'intero capoverso),<sup>133</sup> ora scettiche e avverse, tra cui è emblematica la tesi di Mazzacurati, che vede nella forma assunta dai *Tre Re* (immagine che parla di contrizione e di lutto, che si opporrebbe allo stato d'animo gioioso dei popolani) il segno di una scrittura simbolica e pertanto d'autore, «detentore di un sapere non ancora collettivo», sottile anticipatore di «una tragedia che il suo disegno conosce».<sup>134</sup>

In realtà, i due orientamenti sono solo in apparenza inconciliabili: non sono ragionevolmente da escludersi, in virtù del *pathos* della distanza, le contaminazioni del linguaggio – e della prospettiva – autoriale, che tuttavia non compromettono l'effetto di simbiosi complessivo tra lettore e personaggio, il quale è da Verga mostrato *esplicitamente* in atto di pensare («così pensava Mena sul ballatoio»). Per quanto impastata con il modo narrativo comunitario («la costellazione di Orione si riflette sugli scogli come se avesse le braccia in croce», «il mare è un uomo che russa»),<sup>135</sup> affiora la prospettiva esperienziale del singolo soggetto finzionale. Mena sta aspettando il nonno (e le viene in mente la sciagura della *Provvidenza*), ma il suo pensiero è attratto

---

<sup>132</sup> Ivi, pp-46-47.

<sup>133</sup> Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione ne 'I Malavoglia'*, in «Belfagor», n. 1, 1956, pp. 37-53.

<sup>134</sup> G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane*, cit., pp. 26-27.

<sup>135</sup> A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti*, cit., p. 164

dal ricordo di Alfio e dalla speranza di vederlo ai Morti: le inflessioni liriche della scrittura sono espressione del *suo* universo psicologico e morale.

Del resto la fine del secondo capitolo non è un caso isolato; nel sistema del romanzo, la caratterizzazione della psicologia di Mena implicitamente veicola il contrasto fra l'orizzonte multanime di Aci Trezza e il singolo col suo linguaggio privato e inaccessibile:

Alla povera Mena pareva che tutt'a un tratto le fossero caduti venti anni sulla schiena. Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di doversela tenere sotto le ali come una chiocchia, e di avervi tutta la casa sulle spalle. S'era abituata a rimaner sola colla sorellina, quando gli uomini andavano in mare, e a stare con quel lettuccio vuoto sempre dinanzi agli occhi. Se non aveva nulla da fare, si metteva a sedere colle mani in mano, guardando quel lettuccio vuoto, e allora sentiva che la mamma l'aveva lasciata davvero; e quando dicevano nella strada: – È morta la tale; è morta la tal'altra; pensava – Anche così hanno sentito dire – È morta la Longa! – la quale l'aveva lasciata sola con quella povera orfanella che aveva il fazzoletto nero come lei.

[...]

*Chissà dove andava il carro di compar Alfio? e se in quel momento moriva di colèra buttato dietro una siepe, quel poveretto che non ci aveva nessuno al mondo?*<sup>136</sup>

Dopo che Alfio Mosca le ha parlato della sua decisione di andarsene da Aci Trezza (diretto verso la piana di Catania), per l'incolmabile distanza sociale che impedisce loro di unirsi in matrimonio, Mena, che ha da poco perduto il padre, per mezzo del monologo narrato (in corsivo), non fa che pensare con apprensione al giovane, metonimicamente evocato attraverso il carro; un timore accresciuto dal timore che egli abbia contratto il colera, e dalla solitudine che si trova a dover patire: lontano e senza il conforto di chi più ama al mondo.

2. Ne *I Malavoglia*, è superfluo ribadirlo, c'è un altro personaggio con una storia e un'identità *individuale*: 'Ntoni. Egli non vuole essere solo un pescatore e un fratello

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 222. Il corsivo è mio.

maggiore, ma vede dall'esterno la propria forma di vita, che immagina di condurre lontano da Aci Trezza, per cercare indipendentemente la felicità che l'orizzonte paesano gli nega. Egli è il portavoce della perdita dei valori arcaici; il senso morale della sua vicenda è quello di una sacralità violata e di una colpa da espiare. Come ha scritto Paolo Mario Sipala 'Ntoni Malavoglia è il personaggio che illustra la tesi verghiana verbalizzata nella prefazione, il primo a introdurre gli elementi perturbatori nella vita familiare, violando le norme etiche di una vita patriarcale scomparsa nell'orizzonte contemporaneo.<sup>137</sup> Secondo quanto scriveva Verga il 19 gennaio 1881, il romanzo illustra infatti come «devono e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi non si sta bene, o che si potrebbe star meglio».<sup>138</sup> Sicché il profilo del giovane si distanzia sensibilmente da quello di Mena. È sufficiente osservare uno degli schemi preliminari del romanzo, nel quale il profilo di 'Ntoni è disegnato in questi termini:

'Ntoni n. 1845. Vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto, in fondo buon core, vinto dall'ambiente d'egoismo individuale. In leva il 1865. Lo surroga il fratello nel 1866. Abbandonato dalla Sara e dalla Mangiacarrubbe s'innamora della Zuppidda, ma i parenti lo rifiutano quando la sua casa è espropriata dallo zio Crocifisso. Si avvilito, non lavora più, per migliorare la sua condizione, torna povero, con dei vizi, prende l'abitudine diventa giuocatore, ubbriacone, ganzo della ostessa, sedotto da Piedipapera e Spato prende parte con loro e Pizzuto a un contrabbando in cui è ferito Don Michele (1877). È condannato alla galera, marzo 1878.<sup>139</sup>

Un vinto tra i vinti; 'Ntoni evade dall'idillio, è proiettato nella modernità. Un'esistenza all'insegna della libertà avventurosa, della mobilità sociale: incarna appieno la logica della devianza. Con la sua chiamata alla leva «cambia il colore del

---

<sup>137</sup> P. M. Sipala, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 1, gennaio-aprile 1982, pp. 11-22.

<sup>138</sup> MV, p. 6.

<sup>139</sup> G. Verga, *Personaggi, carattere, fisico, e principali azioni*, in *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014, p. 353.



racconto»; la partenza è «l'evento che individua l'identità di 'Ntoni e ne trasforma la storia in un destino personale», che «emerge staccandosi dal fondo indistinto di una storia e di un destino familiare». <sup>140</sup>

Non stupisce che a tale personaggio sia concesso il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto. Emblematica la pagina finale, da molti letta come un anello di congiunzione tra gli stili narrativi de *I Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*:

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. 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. <sup>141</sup>

'Ntoni abbandona definitivamente Aci Trezza, facendosi carico delle sue colpe irrimediabili. La voce, umanamente compartecipe al dramma dell'eroe, si cala nell'orizzonte del personaggio, invitando il lettore all'identificazione. <sup>142</sup> Proliferano gli imperfetti continuativi, che veicolano un senso di nostalgia: «è l'addio stesso di Verga, la rinuncia a un sogno, ancora romantico, di valori incontaminati e alternativi». <sup>143</sup> L'epifania del mare – che nel romanzo ha la funzione simbolica di ricondurre il tempo storico all'immobilità e all'eternità della natura – chiude circolarmente la vicenda; non resta che uno sguardo sconcolato a un mondo perduto per sempre, nei cui luoghi simbolici 'Ntoni ripercorre col pensiero la storia della sua vita:

---

<sup>140</sup> A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti*, cit., p. 50.

<sup>141</sup> Ivi, p. 322. Non si può che rimandare alla magistrale lettura di Luperini (*L'ultima pagina de 'I Malavoglia'*, in *Giovanni Verga*, cit., pp. 205-223).

<sup>142</sup> Sulle valenze interpretative sottese a questo processo di identificazione cfr. D. Giglioli, *I Malavoglia*, cit., pp. 17-24.

<sup>143</sup> R. Luperini, *Guida alla lettura*, in MV, p. 328.

Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava.<sup>144</sup>

### 1.3 *La degradazione del personaggio nelle 'Novelle Rusticane'*

Nelle *Novelle rusticane* la poetica dell'autore muta profondamente. I primi anni Ottanta «segnano il momento di massima vicinanza di Verga alla poetica naturalista»: <sup>145</sup> viene abbandonata la struttura melodrammatica della gran parte dei racconti di *Vita dei campi*. I racconti mettono in scena momenti di una vita quotidiana spesso circolare, ripetitiva, sconnessa. Emerge una nuova «divinità», più profana di quella della famiglia, vagheggiata ne *I Malavoglia*: «la religione della roba», <sup>146</sup> del possesso di beni materiali, della fatica e del tormento per ottenerli, dell'insaziabile cupidigia che prevale su ogni altro valore umano. Movente delle azioni umane è esclusivamente l'interesse economico, l'egoismo individuale, «non mitigato da alcun abbraccio fraterno, da nessuna solidarietà di ceto o di classe, e neppure, ormai, da alcuna coesione familiare». <sup>147</sup> Una comunità imbarbarita e degradata, dove gli uomini si incontrano solo per farsi del male; scompare definitivamente quella prospettiva di valori alternativi, diversi, positivi, che ancora sussisteva ne *I Malavoglia*, sia pure nella dimensione malinconica proiettata nel passato e idealizzata dalla lente deformante della nostalgia; una visione materialistica che prelude al *Mastro-don Gesualdo*, di cui non per nulla le *Novelle rusticane* sono state spesso considerate – riduttivamente – i cartoni preparatori.

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 323.

<sup>145</sup> P. Pellini, *Verga*, cit., p. 109.

<sup>146</sup> L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., pp. 184-187.

<sup>147</sup> A. Manganaro, *Verga*, cit., p. 113.

Ad essere rappresentati, nel periodo di trapasso dal governo dei Borboni a quello dei Savoia (di cui il 1860, individuato nel *Reverendo*, costituisce una data cruciale, ancorché nella raccolta incomba «una sensazione di stasi, d'immobilismo»),<sup>148</sup> sono i personaggi di ogni ceto: Verga dà voce ai miseri contadini dell'entroterra siciliano ma, accanto a loro, ai «galantuomini» (don Piddu e don Marcantonio de *I galantuomini*, il barone e il «signorino» di *Don Licciu Papa*), a raffinati borghesi (*Di là del mare*) e neo-arricchiti (Mazzarò, don Venerando de *La roba e Pane nero*). Personaggi che hanno poco in comune con le 'eroiche' individualità di *Vita dei campi*: si accampa una collettività brulicante (con la consueta alternanza tra «coro» e punti di vista dei singoli personaggi), le cui vicende sono raccontate con trame sfilacciate e dal finale sospeso, che rinuncia alla *pointe* e alla *suspense*.<sup>149</sup> A tale mutamento dell'impianto narrativo corrisponde un'evoluzione della poetica verghiana nella resa dell'elemento paesaggistico: come ha illustrato Dora Marchese, nelle *Novelle Rusticane* Verga supera definitivamente «la prima fase di stampo 'romantico', in cui il paesaggio rispecchia i sentimenti dei protagonisti»,<sup>150</sup> approdando così a una visione pessimistica dell'esistenza, di cui è proiezione l'ambiente (storicamente e realisticamente connotato); non per nulla esso si estende al punto da relegare l'elemento antropomorfo sullo sfondo.

Non si tratta di un processo lineare; una novella come *La Roba* – la prima per composizione (1880), dove ancora compare un protagonista a suo modo grandeggiante (un *parvenu* che ispira un senso di inquietante ammirazione) – intercetta tonalità descrittive epico-liriche non di molto dissimili da certi passaggi di *Vita dei campi* e *Malavoglia*:

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della

---

<sup>148</sup> D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle 'Novelle rusticane'*, Palermo, Bonanno, 2009, p. 33.

<sup>149</sup> Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., pp. 145-146.

<sup>150</sup> D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle 'Novelle rusticane'*, cit., p. 28.

lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristemente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria : – Qui di chi è? – sentiva risponderci: – Di Mazzarò.

[...]

Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia.<sup>151</sup>

Il dettato naturalista si «rovescia in una sorta di panismo antropocentrico»; la «roba [...] si circonda [...] ancora di un'aura», si offre «nella luce incantata di un epos popolare». <sup>152</sup> Ma la descrizione è filtrata dal prisma percettivo di un *estraneo* al mondo rurale (come nei testi zoliani), che, percorrendo le «stoppie riarse» della Piana di Catania, per ingannare «la noia della lunga strada polverosa», pone domande sul proprietario della vasta campagna che gli sta dinanzi; un viandante che «si fa trasportare in lettiga», e che pertanto «appartiene agli strati sociali superiori». <sup>153</sup> Con tale caratterizzazione la trasfigurazione lirico-religiosa della «roba» è narrativamente giustificata. Perché nelle *Novelle rusticane*, nota ancora Marchese, «il paesaggio muta a seconda dell'ottica con cui viene osservato, un'ottica solitamente economica ed interna al mondo narrato». <sup>154</sup>

Si consideri questo passo estrapolato da *Pane nero*:

Mentre andavano a Licciardo, colle bisacce in ispalla, asciugandosi il sudore colla manica della camicia, avevano sempre nella testa e dinanzi agli occhi il seminato, ché non vedevano altro fra i sassi della viottola. *Gli era come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato*; prima giallo, ammelmato dal gran piovere; poi, quando ricominciava a pigliar fiato, le

---

<sup>151</sup> G. Verga, *La roba*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 279.

<sup>152</sup> R. Luperini, *Gli incontri di Gesualdo*, in *Verga*, cit., p. 174.

<sup>153</sup> V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, cit., p. 68. Per una lettura convincente de *La roba* cfr. G. Baldi, 'La roba' e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, in Id., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 170-185.

<sup>154</sup> D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle 'Novelle rusticane'*, cit., p. 35.

erbacce, che Nena ci si era ridotte le due mani una pietà per strapparle ad una ad una, bocconi, con tanto di pancia, tirando la gonnella sui ginocchi, onde non far danno. E non sentiva il peso della gravidanza, né il dolore delle reni, come se ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce, facesse un figliuolo. E quando si accoccolava infine sul ciglione, col fiato ai denti, cacciandosi colle due mani i capelli dietro le orecchie, le sembrava di vedere le spighe alte nel giugno, curvandosi ad onda pel venticello l'una sull'altra; e facevano i conti col marito, nel tempo che egli slacciava i calzeroni fradici, e nettava la zappa sull'erba del ciglione.<sup>155</sup>

Per quanto si registri l'interferenza di un narratore solo apparentemente 'autorale', perché in realtà interno al mondo narrato (in corsivo), il lettore osserva gli eventi attraverso la prospettiva dei personaggi, e segnatamente di Nena (un'umilissima), di cui si riportano i pensieri con una psiconarrazione negativa («E non sentiva il peso della gravidanza, nè il dolore delle reni, come se ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce, facesse un figliuolo»). La miseria e gli stenti affrontati da Nena e Santo – il figlio di compare Nanni (piccolo proprietario deceduto) – è proiettata sul paesaggio: la «straziante incertezza del domani e la stringente necessità determinano nei personaggi un'alienazione tale che l'umanità da loro [...] smarrita è gradualmente acquisita dal seminato».<sup>156</sup> La componente antropomorfa perde centralità; in primo piano sono le cose. D'altronde *Pane nero* è un racconto che porta a compimento il processo di degradazione del personaggio iniziato in *Vita dei campi*, sebbene non siano assenti, anche in questo racconto, momenti nei quali si rappresenta l'interiorità dei caratteri popolari.

Il testo si presenta come una palinodia de *I Malavoglia* in chiave pessimistica; il nucleo familiare, dopo la morte del *pater familias*, diviene luogo di conflitti intestini, dei quali è emblematica la ripresa antifrastica dell'ideale di Padron'Ntoni: «I fratelli, che erano come le dita della stessa mano finché viveva il padre, ora dovevano pensare ciascuno ai casi propri».<sup>157</sup> Significativamente, la gestazione della novella è complessa

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 305. Il corsivo è mio.

<sup>156</sup> Ivi, p. 148.

<sup>157</sup> G. Verga, *Pane nero*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 299.

(si contano ben quattro edizioni a stampa):<sup>158</sup> il nucleo originario della narrazione è riconducibile a un'ispirazione idillica à la *Jeli il pastore*, poi soppresso dall'autore: Verga avvertì l'esigenza di sfumare il ruolo privilegiato del protagonista (ricoperto nei primi abbozzi da Carmenio).<sup>159</sup> Non che il racconto non intercetti le modalità dell'idillio; tuttavia tale ripresa è funzionale alla decostruzione degli ideali romantici:

– Io lo so che non ho nulla – diceva la Nena, seduta sul muricciuolo verso il sole che tramontava.  
– Io non ho nè terra, nè case [...].

Ella aveva però la nuca bianca, come l'hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino, con tutti quei pensieri dentro, il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d'oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche; e Santo le guardava gli occhi celesti come il fiore del lino, e il petto che gli riempiva il busto, e faceva l'onda al par del seminato. – Non vi angustiate, comare Nena – gli diceva. – Mariti non ve ne mancheranno.

Ella scrollava il capo per dir di no; e gli orecchini rossi che sembravano di corallo, gli accarezzavano le guance. – No, no, compare Santo. Lo so che non son bella, e che non mi vuol nessuno.<sup>160</sup>

È la descrizione del primo convegno amoroso tra Santo e Nena, che s'incontrano a Castelluccio in una calda e radiosa giornata di primavera. Vengono evocati tutti gli elementi che concorrono, secondo il codice romantico, a descrivere l'avvenenza femminile: la nuca, gli occhi, le guance, i capelli, il petto, paragonati ad altrettanti elementi della natura. Però, ogni «elemento distintivo della *Rossa* è associato ad un termine tratto dall'ambito referenziale della roba»: ai capelli l'oro, alle guance le pesche, agli occhi il lino; abbinamento che «contribuisce a recuperare la necessaria

---

<sup>158</sup> *Pane nero* apparve a puntate sulla «Gazzetta letteraria» di Torino dal 25 febbraio al 18 marzo 1882; nello stesso anno fu pubblicata come volumetto autonomo dall'editore Giannotta di Catania. La terza edizione, avvenuta nel 1883 presso il Casanova di Torino, la vide inclusa nella silloge delle *Novelle rusticane* benché inizialmente non fosse prevista. La quarta ed ultima edizione della novella, infine, sempre all'interno delle *Rusticane*, fu quella vociana.

<sup>159</sup> Cfr. G. Forni, *Introduzione*, in *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Novara, Interlinea, 2016. Nanni (il *pater familias*) è infatti ancora a vivo, e lascia al piccolo Carmenio il compito di sorvegliare delle pecore, tornando in cerca di provviste; episodio che dà il via a varie perpezie, giacché il giovane è incapace di evitare che le pecore siano decimate da una tempesta di neve. Sicché la narrazione indugia sulla descrizione della vita pastorale che recupera i consueti *topoi* bucolici, evocati dal ricordo del ragazzo.

<sup>160</sup> G. Verga, *Pane nero*, cit., pp. 300-301.

dimensione pratico-economica» del mondo rurale.<sup>161</sup> La materialità dell'esistenza contamina la purezza del desiderio; del resto, l'idillio di Santo con la Rossa, narrato per lo più in analessi, si risolve in sfinimento da lavoro e incomprensioni di coppia: in *Pane nero*, non c'è spazio per la purezza dei sentimenti. Ma, soprattutto, sono rari i punti in cui si afferma nel racconto la narrazione singolativa: prevale, sino a determinare la fisionomia dominante del testo, «la narrazione iterativa, che contribuisce potentemente a creare il senso del ripetersi sempre identico di fatti e gesti, cioè il meccanismo inesorabile che domina senza via d'uscita la vita dei personaggi».<sup>162</sup>

Il frammento della lunga notte di Carmenio costituisce in tal senso un'anomalia:

Di fuori, nelle tenebre, di tanto in tanto si udivano i campanacci della mandra che trasalivano. Dallo spiraglio si vedeva il quadro dell'uscio nero come la bocca di un forno; null'altro. E la costa dirimpetto, e la valle profonda, e la pianura della Lamia, tutto si sprofondava in quel nero senza fondo, che pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente, laggiù, a montare verso il casolare, gonfio e minaccioso.

Se sapeva, anche questa! prima che annottasse correva al paese a chiamare il fratello; e certo a quell'ora sarebbe qui con lui, ed anche Lucia e la cognata.<sup>163</sup>

Il campo percettivo del personaggio proietta il suo 'terrore' per l'agonia della madre; ma di fatto, la paura, o, in contrapposto, il ricordo felice di tempi luminosi («A Natale [...] davanti all'altarino illuminato e colle frasche d'arancio, e in ogni casa, davanti all'uscio, i ragazzi giocavano alla *fossetta*, col bel sole di dicembre sulla schiena [...]),<sup>164</sup> non attivano il moto di identificazione, non riescono davvero a smuovere il personaggio: «la realtà procede per conto proprio, e alla scena notturna [...] non segue alcuna conversione».<sup>165</sup> Lo scavo psicologico porta alla luce soltanto disperazione:

---

<sup>161</sup> D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle 'Novelle rusticane'*, cit., p. 142.

<sup>162</sup> G. Baldi, *Pane nero: le strutture narrative dell'antimalavoglia*, in *Narratologia e critica*, cit., p. 110.

<sup>163</sup> MV, p. 327.

<sup>164</sup> Ivi, pp. 328-329.

<sup>165</sup> R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 95.

Ah! quel cuore nero di Brasi! La lasciava nelle manacce del padrone, che la brancicavano tremanti! La lasciava col pensiero della mamma che poco poteva campare, della casa saccheggiata e piena di guai, di Pino il Tomo che l'aveva piantata per andare a mangiare il pane della vedova! La lasciava colla tentazione degli orecchini e delle 20 onze nella testa!<sup>166</sup>

Pur di non restare zitella, Lucia, doppio di Mena (ma nient'affatto nobilitata da accenti lirici), rinuncia all'onore, concedendosi, dietro consiglio del futuro marito, a don Venerando: un grido di dolore; un ritratto privo di empatia. Sicché la tesi di Mazzacurati è condivisibile:

Dai *Malavoglia* in poi, tra Verga verista e il suo campo di rappresentazione si profila [...] una barriera di diversità, [...] che paralizza quasi tutti i transiti emotivi, recide i filamenti della solidarietà, il vischio della partecipazione lirica e delle mitografie antropologiche dell'innocenza, consegnando autore e figure alla solitudine ardua dei reciproci ruoli e destini.<sup>167</sup>

Nelle *Rusticane* la narrazione è tendenzialmente *dissonante*. Eppure in una novella come *Cos'è il re* – incentrata sul dramma esistenziale (narrato in una sola giornata: il 10 ottobre 1838)<sup>168</sup> dell'umilissimo lettighiere Cosimo che ha ricevuto il compito di trasportare il sovrano e la consorte – i procedimenti antifrastici e il distanziamento critico della voce, pur presente in certi passaggi, non sono l'aspetto essenziale della diegesi. Invece, ha recentemente argomentato Concetta Maria Pagliuca (che si oppone a Mazzacurati, il quale individua la cifra distintiva del racconto nella distanza tra soggetto finzionale e *auctor*, nel «taglio ironico» del «testimone»)<sup>169</sup>, il narratore è nel complesso *consonante*, e pertanto disposto a solidarizzare con il suo umilissimo personaggio, benché si riservi il diritto di interrompere il racconto e precisare quanto sta dicendo.<sup>170</sup> In altre parole si tratta di un racconto che *tende* al modello figurale, ma

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 323.

<sup>167</sup> G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane*, cit., p. 20.

<sup>168</sup> Solo la parte finale della novella, con un notevole salto temporale, accenna alle ripercussioni dell'Unità d'Italia sul protagonista.

<sup>169</sup> C.M. Pagliuca., *Verso la situazione narrativa figurale: il caso di una novella*, in «Diacritica», fasc. 2, vol. 1, 2022, pp. 21-42.

<sup>170</sup> G. Mazzacurati, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», 1-2, 1977, p. 47.



non ne è una sua compiuta realizzazione; l'istanza della voce è fondamentale: il narratore è l'«attento organizzatore della materia psichica del lettighiere», assiste e fraternamente soccorre il personaggio, ma badando bene di dissimulare i suoi interventi. È come se questo narratore si fosse «“appostato” accanto a lui e avesse registrato i suoi atti e i suoi turbamenti»; da tale prossimità, «nasce l'impressione che nel corso della novella i pensieri del protagonista emergano di tanto in tanto, l'impressione che riusciamo a vedere e a sapere quanto il protagonista dovrebbe vedere e sapere».<sup>171</sup> Ma nell'epilogo il magma interiore del protagonista, a lungo trattenuto, erompe in superficie, confondendosi nell'orizzonte multanime della comunità:

Solamente molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re, perché non aveva potuto pagare il debito, compare Cosimo non si dava pace pensando che pure quelle erano le mule che gli avevano portato la moglie sana e salva, al Re, povere bestie; e allora non c'erano le strade carrozzabili, ché la Regina si sarebbe rotto il collo, se non fosse stato per la sua lettiga, e la gente diceva che il Re e la Regina erano venuti apposta in Sicilia per fare le strade, che non ce n'erano ancora, ed era una porcheria. Ma allora campavano i lettighieri, e compare Cosimo avrebbe potuto pagare il debito, e non gli avrebbero pignorato le mule, se non veniva il Re e la Regina a far le strade carrozzabili.

E più tardi, quando gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli tornò in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi a' piedi del Re gridando grazia! e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. *Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella.* Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.<sup>172</sup>

Il lucido commento del narratore (in corsivo) smorza senz'altro il tono tragico del testo, ma esso non pare un'allusione ironica o malevola alla semplicità del

---

<sup>171</sup> C.M. Pagliuca., *Verso la situazione narrativa figurale*, cit., p. 39.

<sup>172</sup> G. Verga, *Cos'è il re*, cit., pp. 245-246. In corsivo.

lettighiere; piuttosto, la voce rimarca che compare Cosimo è un soggetto ai margini della Storia, ignaro degli sconvolgimenti politici e delle rivoluzioni che si verificano al di fuori del suo ristretto orizzonte.

#### 1.4 'Mastro-don Gesualdo'

1. Diversamente da *I Malavoglia*, concepiti a Milano mediante l'«ottica da lontano», il rimaneggiamento del *Mastro-don Gesualdo* si svolge, tra dubbi ossessivi e stravolgimenti radicali, principalmente in Sicilia (con l'eccezione di un breve viaggio a Roma).<sup>173</sup> Ciò implica un'osservazione ravvicinata dei personaggi, più affine alla poetica della *tranche de vie*: da qui, presumibilmente, la rinuncia alla nostalgia regressiva; intricata genesi compositiva di cui diede ragione lo stesso Verga in una lettera indirizzata a Cameroni nel 3 novembre 1888: «Più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le pitture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La Terre*. Dopo l'*Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio».<sup>174</sup> È una testimonianza preziosissima: «l'autore non vuole solo manifestare» all'amico «una malinconica solidarietà con il maestro del naturalismo» – che era stato bersaglio di critiche feroci, dopo la pubblicazione del suo romanzo – quanto piuttosto riconoscere la centralità de *La Terre* nell'ideazione del suo nuovo progetto; si tratta dell'ammissione di un «debito»,<sup>175</sup> ipotizza Pellini, che avvalora la sua tesi con il rinvenimento di un illuminante traccia intertestuale – la ripresa lessicale delle parole di Fouan nel monologo narrato di Gesualdo.<sup>176</sup> Analogie tematiche e analogie formali di due capolavori del Naturalismo europeo che fanno della soggettività un aspetto cruciale dell'intreccio.

---

<sup>173</sup> Sulla genesi del romanzo cfr. C. Riccardi, *I tempi dell'elaborazione del 'Mastro-don Gesualdo' [1881-1888]. Verso un nuovo 'Mastro-don Gesualdo' la versione del 1889*, in *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. IX-XXXVI.

<sup>174</sup> G. Verga, Lettera a Felice Cameroni, 3 novembre 1888, in *Lettere sparse*, cit., p. 209.

<sup>175</sup> P. Pellini, *Introduzione*, cit., pp. 589-590.

<sup>176</sup> Cfr. *supra*, p. 378.

Che la *Terre* abbia potuto costituire modello – sebbene inconscio – nella costruzione della mente finzionale dei personaggi del *Mastro-don Gesualdo* non è ipotesi inverosimile. Un romanzo, *La Terre*, nel quale Zola fu accusato di derogare al metodo da lui propagandato con fervore, come peraltro ricorda (in maniera bonaria) lo stesso Verga, parlando degli *eccessi* di stile del maestro: «Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buca, come ti ho detto».<sup>177</sup> È chiaro che lo scrittore siciliano si riferisce qui alla trasfigurazione simboliche del paesaggio rurale; nondimeno, è suggestivo notare come anche per il *Mastro-don Gesualdo* Verga andò *oltre* i principi compositivi in più occasioni teorizzati.

Ce lo rivela, ancorché ellitticamente, lo stesso autore in una lettera del 9 aprile 1890. In essa Verga replica alle critiche di Guido Mazzoni (autorevole critico letterario fiorentino),<sup>178</sup> il quale, recensendo il *Mastro-don Gesualdo*, aveva scorto nel romanzo una generale mancanza di «commozione, interesse, curiosità», dovuta al fatto che lo scrittore non avesse adoperato, per dipingere la «varietà degli affetti» dei suoi personaggi, il dispositivo teatrale del monologo:

Forse quel difetto di curiosità nasce dal preconconcetto 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' personaggi.<sup>179</sup>

Secondo Mazzoni, il monologo sarebbe stato il metodo più semplice per drammatizzare i pensieri di un personaggio, ma Verga vi ha rinunciato ritendendolo un «artificio»; rigettando tale espediente scenico (una sana, vecchia consuetudine, per il

---

<sup>177</sup> G. Verga, Lettera a Felice Camerini, 3 novembre 1888, in *Lettere sparse*, cit., p. 209.

<sup>178</sup> Per ulteriori informazioni sulla sua figura, si rimanda a G. Pulce, *Mazzoni, Guido*, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 338.

<sup>179</sup> G. Mazzoni, *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze», 1890, pp. 130-131. La critica ha adeguatamente approfondito questo scambio epistolare. Al riguardo cfr. P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., pp. 135-144 e C.M. Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, cit., pp. 161-164.

critico), lo scrittore avrebbe scelto la strada più ardua, disseminando nel testo, in nome del metodo ardentemente perseguito, «atti, parole e gesti», che costituiscono per il lettore l'unica «chiave del pensiero latente ne personaggi».<sup>180</sup> Ma c'è una significativa eccezione: «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 Gesualdo».<sup>181</sup> Rappresentazione dei «primi sentimenti d'amore» – attuata da Verga per dipingere il carattere di Isabellina – di cui Mazzoni, evidentemente sedotto, si allietta, rammaricandosi per la scelta attuata dallo scrittore nel resto del romanzo.

Rispondendo a Mazzoni, Verga non nega di aver concesso tale privilegio al personaggio; tuttavia, si rammarica di aver contraddetto il metodo dell'«osservazione», incorrendo in ciò che lui definisce un «peccato di accidia»:

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 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.<sup>182</sup>

Mazzoni non rileva ciò che per un lettore contemporaneo è palese, ovvero che Verga diede espressione, e per ampi tratti, alle ragioni interiori dell'animo del suo protagonista, le quali giocano peraltro un ruolo fondamentale nell'economia del romanzo. Né lo scrittore si sentì in dovere di rettificare – o per non ammettere un'ulteriore infrazione al metodo o perché sinceramente persuaso di essere riuscito nell'impresa – alle asserzioni del critico. Un'ulteriore conferma della distanza tra il

---

<sup>180</sup> G. Mazzoni, *Mastro-Don Gesualdo*, cit., p. 131.

<sup>181</sup> *Ibidem*

<sup>182</sup> Ivi, p. 778.

modo in cui in area verista si concettualizzavano gli esercizi psicologici del racconto e le categorie scaltrite che oggi adoperiamo per ordinarli e intenderli.

2. Sebbene Verga ritenesse di non essere mai o quasi mai uscito dal regime dell'esteriorità indiziaria, nel *Mastro-don Gesualdo* sono presenti sia ampie zone di diffrazione corale, che luoghi di introspezione singolativi. Come infatti insegna Mazzacurati, se in «*Vita dei campi e I Malavoglia*» il compito fondamentale dell'artista era «affondare e far regredire immagini e linguaggi fino alla soglia, dura e compatta delle articolazioni primitive, delle passioni senza tempo» che lo induceva ad utilizzare come il «diverso timbro di un solo suono» con uno sguardo di tipo «simbiotico», ora si verifica una metamorfosi: «il passaggio dal concerto corale al concerto strumentale, con voci soliste» si traduce nell'«impiego di nuove misture di generi, di una più articolata e flessibile sonorità, di più ampie gamme retoriche»; e in una «radicale separazione dei singoli strumenti», con la più «selettiva raccolta dei luoghi di emissione e dei punti di vista corali». <sup>183</sup> Sicché, se la lucidità della «ricostruzione intellettuale» – esperita nel primo romanzo della serie – è inseparabile all'universo idillico-familiare, nel *Mastro-don Gesualdo* «la natura non appartiene più all'uomo: all'uomo appartiene solo il paesaggio della roba, una “natura seconda”, avrebbe detto Marx». <sup>184</sup>

Ne deriva un impianto tonale fluido e complesso, con passaggi magistrali tra i vari piani in cui si articola la narrazione: molto più votato alla descrizione e al dialogo, e pertanto nel complesso più 'autorale'. Nondimeno il narratore si guarda bene dall'osservare il racconto dall'alto di una superiorità onnisciente; solo di rado la voce si palesa con degli enunciati gnomici (peraltro esigui da un punto di vista quantitativo). Insomma, si tratta di un'impersonalità di tipo 'zoliano' e 'flaubertiano' operante «*a parte subiecti*», a cui è sottesa la volontà del secondo Verga di raffigurare la ferocia

---

<sup>183</sup> G. Mazzacurati, *Introduzione*, in MG, pp. XIV-XXVI.

<sup>184</sup> R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Giovanni Verga*, cit., p. 170.

delle relazioni borghesi, l'alienazione conseguente all'accumulazione capitalistica, la mercificazione dei rapporti sociali.<sup>185</sup>

In questo tessuto pluridiscorsivo – che idealmente aggetta, con il suo disegno allegorico, sulla modernità – non di rado s'incornicia, ma interagendo dialetticamente con le voci (anche ostili) fuori campo, la soggettività del protagonista: un *parvenu*, un carattere socialmente ibrido, che Verga ha potuto, nella prefazione a *I Malavoglia*, chiamare «borghese». Un artigiano (precisamente muratore) che è diventato *don* (cioè membro della classe dominante), grazie alle ricchezze accumulate e al matrimonio con un'aristocratica decaduta. Un personaggio artefice di una scalata sociale, come di consueto, ma con tutti i necessari distinguo: innanzitutto, in ottemperanza alla poetica naturalista, *Mastro-don Gesualdo* è la storia di una sconfitta e di una mancata integrazione; inoltre il personaggio al principio del *plot* è già adulto.

Ciò è molto rilevante se si considera il processo genetico del romanzo. Perché nei primi progetti (abbozzati nel 1881), nota Pellini, l'architettura romanzesca è «molto più vicina ai modelli della *Comédie humaine* che a quelli dei *Rougon-Macquart*»;<sup>186</sup> Verga intendeva «originariamente narrare la biografia esemplare di un eroe indiziario», coniugandola, in una «sorta di reciproca necessità», con la «biografia [...] della società, isolana e nazionale, che ne accompagnò, anzi ne determinò l'avventura».<sup>187</sup> Un modello molto classico di racconto, non dissimile dall'impianto de *Le confessioni nieviane*; un romanzo storico, nel quale l'autore mirava a ripercorrere l'intera vita del suo protagonista, dalla sua infanzia vissuta in povertà (un orfano che ha perduto la madre a soli nove anni, che si adatta ai lavori più umili) alla sua morte, prevista nel 1861 (l'anno dell'Unità).

Il nucleo generativo dell'opera è dunque afferente ai moduli del picaresco. Tuttavia, dal «momento in cui l'eroe si aggiudica i primi appalti» questo impianto viene abbandonato, e ricondotto alla fenomenologia del *Bildungsroman*, con «una traiettoria

---

<sup>185</sup> Cfr. *ivi*, pp. 169-187.

<sup>186</sup> P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 262.

<sup>187</sup> G. Mazzacurati, *Introduzione*, p. XIV.

molto balzachiana di *grandeur e décadence*».<sup>188</sup> Sicché, scorporata dal progetto originario gran parte della sezione picaresca (poi rifluita nella lunga novella eponima di una raccolta di testi brevi, *Vagabondaggio*),<sup>189</sup> l'autore giunge progressivamente, nel 1887, a una struttura vicina alla definitiva, grazie alla completa eliminazione dell'infanzia e della giovinezza dell'eroe. In effetti nel *Mastro-don Gesualdo*, il lettore è immerso *in medias res*; nel romanzo sulla «roba» non «può trovare spazio il racconto dei primi successi del *parvenu*».<sup>190</sup> La libertà avventurosa della dimensione picaresca strideva col tono complessivo della narrazione, il cui senso profondo consiste nel disvelamento del lato oscuro della ricchezza e del successo. Perché Luperini ha ragione: l'*epos* dell'ascesa «pare di continuo contraddetto e negato», la «fiducia dell'individuo-eroe risulta scossa e inquinata da un sospetto di morte».<sup>191</sup>

In tale contesto, la declinazione della soggettività del *parvenu* – una soggettività ormai separata, costretta ad agire in modo insieme individualistico e autodistruttivo – riveste una funzione cardinale. Dopo l'episodio dell'asta per le terre comunali – che in apparenza segna il massimo del trionfo del protagonista – subentra la persuasione della vanità della fatica produttiva; nella dimensione privata di Gesualdo, è prefigurato l'inevitabile fallimento: «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!».<sup>192</sup> Un senso di morte e di sconfitta proiettato, quando l'eroe torna a Mangalavite ai tempi del colera, anche sul paesaggio (con la percezione indiretta

---

<sup>188</sup> P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 166.

<sup>189</sup> Si tratta dell'«originale paradosso di una narrazione picaresca senza gioia e senza avventura; di un viaggio circolare, senza meta e senza speranza; di un laborioso apprendistato che non insegna nulla che non fosse già noto: il primato dell'interesse, la violenza dei rapporti sociali» (Id., *Verga*, cit., p. 125). Significativamente, l'incipit dà forma ai ricordi del personaggio: «Nanni Lasca, da ragazzo, non si rammentava altro: suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta, sul Simeto, con Mangialerba [...]; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Passavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume» (G. Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Novara, Interlinea, 2018, p. 3». Dopo tale rievocazione memoriale, separata da uno spazio bianco, inizia la narrazione, che si configura come l'esperienza rivissuta del protagonista, Nanni Volpe (prefigurazione di Mastro-don Gesualdo). Per la gestazione di *Vagabondaggio* cfr. M. Durante, *Introduzione*, in *Vagabondaggio*, cit., pp. XI-L.

<sup>190</sup> P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 167.

<sup>191</sup> R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., p. 174.

<sup>192</sup> Ivi, p. 208.

libera): «La vigna metteva già le foglie, i seminati erano alti, gli ulivi in fiore, i sommacchi verdi, e su ogni cosa stendevasi una nebbia, una tristezza, un velo nero».<sup>193</sup>

La coscienza è tormentata dall'infelicità, prezzo inevitabile nell'alienante società capitalistica; la passione patologica per la roba si materializza in un cancro: «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 lui».<sup>194</sup> Riflessioni silenziose, lamentazioni mute; la coscienza d'invenzione di Gesualdo è abitata dalle *cose*, dove risiede il senso della sua esistenza. Da qui un linguaggio referenziale e concreto («Ci aveva un cane, lì nella pancia»), distinto categorialmente dalla «scrittura fitta di ridondanze attributive, selettive sonorità liriche» riservata a Isabellina, la cui voce interiore, «coi lessici delle nobili passioni romantiche», restituisce una sensibilità poetica.<sup>195</sup>

Anche quando accede allo strato più profondo della psiche di Gesualdo, l'indagine del narratore si limita alla *superficie* del visibile:

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, 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.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 448.

<sup>194</sup> MG, pp. 438-439.

<sup>195</sup> G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, in *Stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 85. Per un'analisi narratologica della fenomenologia della soggettività di Gesualdo e Isabellina cfr. C.M. Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, cit., pp. 161-175.

<sup>196</sup> Ivi, pp. 444-44. Il corsivo è mio.



Un caso di ambiguità tra parole e pensieri: è il buonsenso a farci interpretare il testo come dettato interiore di Gesualdo in punto di morte (che spera di guarire). Il verbo «ripeteva» va parafrasato con “diceva tra sé”: è poco verosimile che Gesualdo, solo e consumato dalla malattia, pronunci queste parole ad alta voce prima di riuscire a prendere sonno. Il protagonista realizza l’insensatezza della sua esistenza: la raffigurazione di un tormento, di un impietoso rovello autoanalitico.

Tuttavia anche questa coscienza alienata – una monade chiusa, espressione dell’universo capitalista e dei suoi frenetici ritmi produttivi – è percorsa da palpiti lirici:

Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare, a perdita di vista... E un esercito di mietitori a giugno, del grano da raccogliere a montagne, del denaro a fiumi da intascare!... Allora gli si gonfiava il cuore al vedere i passerini che schiamazzavano su quelle tegole, il sole che moriva sul cornicione senza scendere mai giù sino alle finestre. Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettio lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi!... Oramai!... oramai!...<sup>197</sup>

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

Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l’aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma... Erano dieci o dodici tarì che gli cascavano di tasca ogni asino morto al poveruomo! – Carico di

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 456.

famiglia! Santo che gli faceva mangiare i gomiti sin d'allora; Speranza che cominciava a voler marito; la mamma con le febbri, tredici mesi dell'anno!... – Più colpi di funicella che pane! – Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui.<sup>198</sup>

Un lungo monologo narrato, di cui Verga, specie da verista, fu estremamente parco. La terra, il magazzino, le mandrie, le donne, tutto è «roba», la quale, scrive Mazzacurati nel suo commento al romanzo, «si può tingere perfino di un'appagata visione elegiaca»;<sup>199</sup> rimastichìo protrato di memorie, elegia degli sforzi e del successo, che l'autore concesse solo al suo *parvenu*.

3. L'attenzione con cui Verga ritrae la rapace borghesia di provincia e la nobiltà (decaduta e di antico lignaggio) nel *Mastro-don Gesualdo* non è necessariamente sintomo di un interesse marginale per il Quarto Stato. È notissima la centralità di un personaggio come Diodata, docile e remissiva del “dominio maschile”, oltre che di Nanni, uno dei sediziosi che manifestano in piazza nel 1820, che conosce una modesta elevazione sociale dopo che Gesualdo, per tacitare la propria coscienza, fornisce all'ex amante Diodata una dote e gliela dà in sposa. Ma essi sono privi di qualsiasi approfondimento interiore:

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

[...] Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitollo. Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestìo greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo,

---

<sup>198</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>199</sup> Ivi, p. 111.

steso bocconi – Nanni l'Orbo, eh?... o Brasi Camauro? Chi dei due ti sta dietro la gonnella? – riprese don Gesualdo che era in vena di scherzare.

Diodata sorrise: – Nossignore!... nessuno!.

[...].

Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento [...] che sembrava le illuminasse il viso, affinato dal chiarore molle: gli occhi come due stelle; le belle trecce allentate sul collo; la bocca un po' larga e tumida, ma giovane e fresca.<sup>200</sup>

Un campione paradigmatico. Nel corso dell'«idillio della Canziria», Gesualdo osserva Diodata – serva a lui affezionata e fedele – con un atteggiamento paternalistico, con la compresenza di un afflato amoroso e sentimentale. Nonostante il dettato poetico di queste pagine (che rievocano certi momenti de *I Malavoglia*), Diodata è sempre osservata dalla prospettiva del protagonista. Da una soggettività *altrui*.

Ma il narratore «interno» nel romanzo non scompare. Utilizzando alcuni suggerimenti di Alan Palmer, potremmo dire che, fra 1881 e 1888-1889, il *continuity-consciousness frame* messo in opera da Verga (la cornice cioè della mente finzionale collettiva, sopraindividuale, che si impone nei due romanzi) trascorre dalla condizione delle «large intermental minds» a quella degli «intermental encounters». In altre parole, i luoghi del romanzo in cui è prevalente la tecnica dell'indiretto libero e, soprattutto, della percezione indiretta libera, privilegiano le convergenze intermentali nella forma di dialoghi e incontri, in opposizione alle campiture corali tipiche del mondo di Aci Trezza.<sup>201</sup> Una 'mente finzionale' di Vizzini, però, esiste ancora. I testimoni popolari filtrano ancora parecchie scene di massa, gestendo il sistema dialogico e la ritrattistica posta alla loro altezza:

C'era un gran fermento in paese [...]. Degli arruffapopolo stuzzicavano anche i villani con certi discorsi che facevano spalancare loro gli occhi: Le terre del comune che uscivano di casa Zacco dopo quarant'anni... un prezzo che non s'era mai visto l'eguale!... Quel mastro-don Gesualdo aveva le mani

---

<sup>200</sup> Ivi, pp. 198-199. Il corsivo è mio.

<sup>201</sup> Per un'analisi sistematica delle modalita diegetiche prevalenti nel romanzo si rimanda a P. Giovannetti, *Gli spettatori del romanzo*, cit., pp. 130-171.

troppo lunghe... Se avevano fatto salire le terre a quel prezzo voleva dire che c'era ancora da guadagnarci su!... Tutto sangue della povera gente! Roba del comune... Voleva dire che ciascuno ci aveva diritto!... Allora tanto valeva che ciascuno si pigliasse il suo pezzetto.

Fu una domenica, la festa dell'Assunta. La sera innanzi era arrivata una lettera da Palermo che mise fuoco alla polvere, quasi tutti l'avessero letta. Dallo spuntare del giorno si vide la Piazza Grande piena zeppa di villani!<sup>202</sup>

Ci troviamo in una domenica della festa dell'Assunta, in una Piazza Grande gremita di «villani» e «arruffapopolo», i cui discorsi sono riportati in maniera trasposta dal narratore. L'uso dell'imperfetto continuo propizia la riflettorizzazione a carico della comunità, di cui è registrato un chiacchiericcio diffuso e un anonimo brusio.

Un altro esempio:

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

[...]

Egli [Don Ninì] pure era invecchiato, floscio, calvo, panciuto, acceso in viso, colle gote ed il naso ricamati di filamenti sanguigni che lo minacciavano della stessa malattia di sua madre. Ora si guardavano come due estranei, lui e Bianca [...]. Anche le male lingue, dopo tanto tempo, avevano dimenticato le chiacchiere corse sui due cugini. Però invidiavano mastro-don Gesualdo, il quale era arrivato a quel posto, e donna Bianca che aveva fatto quel gran matrimonio. La sua figliuola sarebbe arrivata chissà dove!<sup>203</sup>

Si assiste all'ingresso in scena di Mastro-don Gesualdo e della sua famiglia. Una percezione indiretta libera di un gruppo di «curiosi». Ce lo conferma l'aggettivo «poveretta» riferito a Bianca, un *evaluative adjective* (per Banfield), la cui funzione è

---

<sup>202</sup> MG, p. 213.

<sup>203</sup> Ivi, p. 367.

quella di figuralizzare la deissi tendendo a enfatizzare il punto di vista degli osservatori.

Ancora un altro esempio:

Così la gente diceva che don Nini era sempre stato un donnaiuolo, e se sposava l'Alòsi [...] ci dovevano essere interessi gravi. Chi spiegava la cosa in un modo e chi in un altro [...]. La Sganci che aveva combinato il negozio stava zitta colle amiche le quali andavano apposta a farle visita. Don Gesualdo ne sapeva forse più degli altri, ma stringevasi nelle spalle e se la cavava consimili risposte:

– Che volete? Ciascuno fa il suo interesse. Vuol dire che il barone Rubiera ci ha trovato il suo vantaggio a sposare la signora Alòsi.

La verità era che don Nini aveva dovuto pigliarsi l'Alòsi per salvare quel po' di casa che don Gesualdo voleva espropriargli. È vero che adesso era diventato giudizioso, tutto dedito agli affari; ma sua madre, sepolta viva nel seggiolone non lo lasciava padrone di un baiocco [...]; senza poter parlare, senza potersi muovere, si faceva ubbidire dalla sua gente meglio di prima.<sup>204</sup>

Sono riportate le opinioni della corallità sul matrimonio di Don Nini; punti di vista tra loro conflittuali si alternano a (breve) enunciati gnomici, riconducibili verosimilmente al narratore («è vero»), che non compromettono l'effetto corale complessivo.

Figuralizzazioni plurali, luoghi elettivi della proliferazione dei discorsi: a essere pregiudicata è la possibilità per il lettore di empatizzare con un soggetto popolare: l'effetto è *dissonante*, e spesso ironico. E non sorprende che la riflettorizzazione singolativa di ambienti e scene, che assume fondamentali valenze politiche nel romanzo (su cui ha insistito Castellana),<sup>205</sup> sia quasi sistematicamente negata. Ma l'attribuzione del punto di vista a un soggetto popolare è fondamentale nell'orchestrazione finale. Privato di qualsiasi possibilità di comunicazione autentica con la figlia e col genero, costretto alla passività, Gesualdo può solo vedere e ascoltare una realtà che non comprende; e a prendere la parola è uno dei «mangiapane» del palazzo, che osserva dalla sua prospettiva (senza accenni di empatia) il protagonista

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 317.

<sup>205</sup> Cfr. R. Castellana, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel 'Mastro-don Gesualdo'*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 9, 2016, pp. 169-189.

agonizzante, che morirà solo e abbandonato in una realtà che lo respinge come un corpo estraneo.<sup>206</sup>

Sicché la riflettorizzazione è funzione dello straniamento, la strategia di cui il narratore impersonale si avvale per portare a compimento – senza esprimersi direttamente – la parabola del suo eroe; ma di questo personaggio, come Diodata e tutti i caratteri del popolo, non sono restituiti i pensieri, non è drammatizzata la coscienza: il narratore si *serve* del suo sguardo, lo riduce a punto di vista *alieno* e giudicante, rappresentante ideale del mondo ostile cui appartiene.

## 2. De Roberto

1. Nella nota prefazione a *Documenti umani* (1888), una sorta di manifesto di poetica, De Roberto, pur dichiarandosi allievo di Verga, Capuana e Zola, tenta una «fondazione epistemologica dell'eclettismo»,<sup>207</sup> mostra d'esser persuaso della legittimità di ogni «metodo» artistico, fino a vanificare ogni distinzione di valore tra quelle che gli sembrano essere le due scuole coeve: la naturalista e l'idealista. De Roberto afferma, precisamente, che ogni metodo reca con sé un'insita filosofia, un modo di vedere e un modo di scrivere: tetro e 'teratologico' per i naturalisti, 'roseo' e sublime per gli idealisti. La realtà che «i romanzieri e i novellieri si propongono di

---

<sup>206</sup> Meriterebbero un approfondimento le novelle verghiane di ambiente milanese, *Per le vie*, in cui è presentissimo l'influsso di Zola. In esse compaiono non solo figure del proletariato, ma personaggi di ogni ceto: da personaggi colti ai borghesi, dagli osti ai membri del popolo. In ogni caso, è interessante notare che alla coralità de *I Malavoglia* si sostituisce un «insistito ricorso all'indiretto libero individuale», e dunque una maggiore propensione alla riflettorizzazione singolariva, dove confluiscono voci altrui (P. Pellini, *Verga*, cit., p. 120). Emblematica, al riguardo, *In piazza della scala*, in cui il personaggio riflettore è un vetturino, Bigio, non del tutto illetterato: legge i giornali, ed è animato da una passione politica, ancorché strumentale, perché finalizzata al proprio interesse particolare. Per un approfondimento della raccolta cfr. S. Contarini, *La fantasmagoria del reale: una lettura delle 'novelle milanesi' di Verga*, in «Lettere italiane», n. 3, 2008, pp. 323-351 e R. Morabito, *Introduzione*, in *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. IX-LXV.

<sup>207</sup> A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1988, p. 126. Sul valore programmatico di questa prefazione si veda anche G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., 2017, pp. 203-212; G. Traina, *Il ruolo della novella nella sperimentazione*, in «Spunti e ricerche», n. 19, 2004, p. 127; G. Lombardi, *Le prefazioni: riflessioni di poetica e dichiarazioni di metodologia*, in Id., *Dai 'Documenti umani' alle novelle di guerra*, Catania, Fondazione Verga, 2018, pp. 51-78; N. Zago, *Introduzione*, in F. De Roberto, *Novelle*, a cura di N. Zago, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 19-22.

ritrarre» non è determinata in sé: differisce a seconda del temperamento, anzi dell'«organismo che l'osserva»,<sup>208</sup> ed è una funzione dell'indirizzo a cui lo scrittore abbia deciso di conformarsi. S'impone dunque la selezione di personaggi e ambienti confacenti alle esigenze del metodo prescelto.<sup>209</sup>

Il naturalista è un «osservatore», incline a riportare sulla pagina ciò che il suo sguardo registra. Gli osservatori, «presumendo di dar l'impressione del reale, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è apparente, lasciando ai lettori l'immaginare quel che vi passa internamente [...] come nella realtà, in cui noi vediamo degli uomini e delle donne che parlano e che si muovono, e non delle anime a nudo e starei per dire scorticate».<sup>210</sup> Questi scrittori «procedono per mezzo della sintesi fisiologica», vogliono «fare intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni», rappresentano «una situazione d'animo con un gesto o con una parola»<sup>211</sup>: una psicologia *in actu*, cioè, perché essi evitano l'introspezione, facendo tuttavia delle passioni, ma mostrate nei loro fenomeni, la struttura dell'opera. Però non è possibile osservare e tener presente la totalità del mondo sensibile: i naturalisti si concentrano su oggetti emblematici e altamente significativi, oggetti che siano «*caratteristici*», cioè capaci di fermare lo sguardo per il loro aspetto vario e «accidentato»; essi saranno i più efficaci per la perseguita illusione di realismo:

Non tutti gli oggetti veri sono egualmente *caratteristici*, riconoscibili e starei per dire individualizzabili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere dei tratti più salienti, un aspetto più distinto, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire il suo intento. Ora, la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotone del vizio e della malattia; queste offrono una più grande varietà ed una più grande particolarità di manifestazioni; e lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe [...]. A misura che

---

<sup>208</sup> F. De Roberto, *Prefazione*, in *Documenti umani* (1888), cit., p. 159.

<sup>209</sup> È noto – ed evidente ad una prima lettura – che sull'impianto della prefazione ebbe un influsso decisivo il saggio di metodo di Maupassant anteposto a *Pierre et Jean*, *Le Roman* (1888). Per un confronto tra le due prefazioni cfr. Maffei, *La passione del metodo*, cit., pp. 203-206.

<sup>210</sup> F. De Roberto, *Prefazione*, cit., p. 166.

<sup>211</sup> *Ibidem*

si scende nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si determinano più nettamente. Un contadino, un operaio, un minatore hanno dei caratteri esclusivamente propri, specifici, nella fisionomia, nell'abito, nel modo di fare e di parlare, da renderli riconoscibili a cento miglia lontano; la folla elegante che popola un salone è più elegante, offre meno presa all'osservazione.<sup>212</sup>

Si noti la proposta di una linea preferenziale per l'individuazione dei luoghi e dei personaggi da ritrarre: allo scrittore naturalista interessano «il vizio», la «malattia», i «tipi degenerati», i «casi patologici», «gli ambienti corrotti»: insomma «il brutto e il pravo».<sup>213</sup> E poiché tali caratteristiche abbondano nelle basse sfere della «gerarchia sociale», queste ultime sono state materia privilegiata per la penna impietosa della *filière* zoliana, una scuola avvezza alla visione della deformità e del turpe, a mostrare «il lato debole, volgare, violento» e «i moventi indegni» dei suoi soggetti artistici.<sup>214</sup>

Ma il procedimento dell'«osservazione» dall'esterno di «gesti, parole e atti» presenta un limite, se lo si commisura al fine della rappresentazione delle passioni e delle psicologie, giacché «il fatto, la parola, il segno esteriore non sono che dei momenti» del «pensiero», il quale talvolta può essere in contrasto con le «azioni», che non lo manifestano quanto lo occultano, sicché non è sempre agevole per il lettore «ricostruire i processi intimi» dei personaggi sulla scena attraverso gli «indizi» disseminati sulla pagina dall'autore.<sup>215</sup>

La strategia dell'«osservazione» si oppone polarmente al paradigma mimetico adoperato dagli idealisti, «l'analisi psicologica», che si avvale di una particolare forma di immaginazione, «l'immaginazione degli stati d'animo».<sup>216</sup> Maestro dell'«analisi», dopo Stendhal, è Paul Bourget, che ha fatto della dimensione interiore dei personaggi il suo *habitat* e dello studio dei segreti «contrastanti» il suo oggetto d'indagine:

---

<sup>212</sup> *Ibidem*

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>214</sup> *Ibidem*

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 165.



L'analisi psicologica! Se ne ragionassimo un poco? In che cosa consiste essa? Essa consiste nell'esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi, delle loro sensazioni, dei loro sentimenti, e delle loro volizioni. Dato un personaggio con un certo carattere e messo in presenza di una certa situazione, l'analisi psicologica consiste nel rintracciare tutti i movimenti interiori di questo personaggio, come egli apprezzi questa situazione, che cosa essa gli suggerisca, quali partiti gli si presentino per uscirne, e per quale trafila di impulsi e di ragionamenti egli si apprenda all'uno piuttosto che all'altro.<sup>217</sup>

Se si considera che in quegli anni l'«analisi psicologica» era avvertita come uno strumento di conoscenza, un metodo d'arte a suo modo scientifico e sperimentale, si intuisce perché la questione della sua fondatezza e verosimiglianza a De Roberto paresse cruciale.<sup>218</sup> Secondo lui, infatti, per un verso l'«analisi» sembra poggiare «su una poco solida base» e incontra degli ostacoli, giacché «atti, parole e gesti», entità discrete, non potranno mai corrispondere alla natura cangiante, perennemente *in fieri* del pensiero, e perché uguali «gesti, parole ed atti» possono essere espressione dei pensieri più dissimili delle persone diverse o anche della stessa persona in momenti diversi:

Se si riflette che non solamente il numero dei gesti, delle parole e degli atti non è proporzionato al numero infinito dei pensieri – che, per dir meglio, non hanno numero, essendo una successione continua ed omogenea – ma che i medesimi atti, le medesime parole, i medesimi gesti servono a diversissimi uomini, per diversissimi motivi in diversissime circostanze, si vede quanta poco

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 166.

<sup>218</sup> L'insistenza sul carattere scientifico del metodo analitico si ritrova in un importante saggio che De Roberto dedicò alla tecnica del Bourget, in cui il romanziere francese è descritto come un romanziere-scienziato. Per lo scrittore siciliano, i romanzi del Bourget sono «degli studi di anatomia morale: come lo scienziato, che mette a nudo la compagine dei muscoli, dei nervi e delle ossa, l'artista squarcia il cervello dei suoi personaggi e vi rintraccia le sensazioni, le immagini e le idee. Come lo scienziato s'interessa, più che alle condizioni normali della salute, alle alterazioni determinate dai processi morbosi, così il romanziere studia di preferenza le malattie morali, la patologia della coscienza. A quel modo stesso che lo scienziato dall'accertamento dei fatti s'innalza ai principi generali che li reggono, il romanziere psicologo passa dalle particolari osservazioni alle leggi» (F. De Roberto, «Letteratura contemporanea. Paolo Bourget», in *Il tempo dello scontento universale*, a cura di A. Loria, Torino, Nino Aragno, 2012, pp. 57-58). In altri termini, l'analisi bourgettiana – di evidente ispirazione stendhaliana – è qui descritta come uno studio “scientifico” delle concatenazioni logiche del pensiero, cioè come una scomposizione della “meccanica” psicologica del personaggio analizzato.

probabilità di successo vi sia nel desumere dagli indizi esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze.<sup>219</sup>

D'altra parte, pur essendo per i detti limiti capace soltanto di una «ricostruzione verosimile di uno stato psicologico», l'«analisi» è uno strumento a cui è difficile rinunciare per lo scrittore che «vuol rappresentare degli stati d'animo» e dar rilievo all'«anima umana». Del resto, se chi adopera la strategia dell'osservazione presume che i lettori «possano ricostruire i processi intimi dagli indizi» esteriori, gli analisti non fanno che mettersi essi stessi «al posto [...] dei lettori», scrivendo, sulla base delle deduzioni che hanno condotto nella vita, le loro «ricostruzioni».<sup>220</sup>

Infine, De Roberto si sofferma sulla questione più spinosa, ovvero la difficoltà che incontra lo scrittore analista quando vuole attribuire un'interiorità credibile ai suoi personaggi. L'«osservatore» non ha questo problema, perché può e anzi deve limitarsi alla propria cognizione empirica di quanto le persone di solito fanno e dicono visibilmente e udibilmente; mentre lo «psicologo», abilitato ad entrare nelle menti, ha in realtà esperienza diretta soltanto della propria. Se vi accede, la ricognizione interiore diviene il «prodotto reale dell'osservazione immediata»; scrivendone, gli sarebbe possibile sviscerare «gli stati d'animo più complessi, più delicati e più rari». Questo presupposto gnoseologico si traduce, nella pratica del narrare, nella preferenza accordata dallo scrittore che voglia fare analisi a personaggi indagabili perché gli somigliano e sono quasi suoi *alter ego*: uomini di buona cultura e di estrazione sociale elevata, portatori di una ricchezza spirituale da approfondire, di una complessità in cui si proiettano tratti della psiche e della personalità dell'uomo che li ha creati a propria immagine. Invece, «in tutti gli altri casi, quando [uno scrittore] studia dei caratteri

---

<sup>219</sup> *Ibidem*. Tali riflessioni sono espone, in maniera ancor più cristallina ed estensiva, in una novella in forma diaristica della raccolta, *Donato del Piano*, in cui De Roberto mette in risalto un elemento solo accennato *en passant* nella prefazione: lo iato incolmabile tra il flusso infinito del pensiero umano, «l'impressione», e la sua concreta verbalizzazione tramite il linguaggio, «l'espressione»: le parole sono «un qualcosa di concreto, fisso ed immutabile», e «non rappresentano se non un fuggevole istante di questa rapidissima successione [il pensiero]» (F. De Roberto, *Documenti umani*, cit., p. 105).

<sup>220</sup> *Ibidem*

dissimili dal suo, e specialmente in tutta la grande categoria dei caratteri femminili, ciò che cade sotto la sua diretta osservazione non sono che gli atti, le parole, i gesti».<sup>221</sup>

Fra i soggetti all'altro, figura «la grande categoria dei caratteri femminili», ma non sono esplicitamente menzionati i rappresentanti del Quarto Stato. Si può supporre, però, che fossero sottintesi, perché De Roberto dipinse raramente con minuziosità una soggettività del basso ceto. Bisognava, trattando questi caratteri, limitarsi alle manifestazioni esteriori: il prezzo di una differenza, di una distanza e di un privilegio di classe. Per personaggi così, a giudicare dalle formulazioni derobertiane, l'ipotesi 'behaviorista' *ante litteram* sembra essere l'unica affidabile, malgrado i suoi limiti. E tale netta bipartizione è ben riscontrabile nella fase della novellistica sperimentale, nelle prime quattro raccolte di novelle (*La Sorte*, 1887, *Documenti umani*, 1888, *Processi verbali*, 1890, e *L'Albero della Scienza*, 1890) condotte all'insegna della versatile alternanza dei due metodi.

2. Rispetto alla prefazione a *Les Frères Zemganno*, a quell'approccio sociologico (che influì su tanti naturalisti e veristi) al problema della *rappresentabilità*, De Roberto si distanzia decisamente. Per Edmond De Goncourt, infatti, rivolgersi alla «canaille», più facile da osservare e dipingere, è stato solo (per lui e suo fratello, e per Zola) il primo passo necessario verso una meta più ambiziosa e lontana: le basse sfere si sono dimostrate un buon laboratorio per temprare la scienza dei documenti umani, ma il vero obiettivo del Realismo è la rappresentazione delle sfere elevate. Per quest'ultime, però, non è contemplato l'utilizzo dello strumento analitico, scarto fondamentale della teoresi derobertiana: le classi alte, infatti, «ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinevements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie». La fede nell'«osservazione» e nella «sintesi fisiologica» rimane incrollabile: bisognerà soltanto perseverare, addestrare e acuire lo sguardo, adeguarlo

---

<sup>221</sup> *Ibidem*

a tipi e ambienti in sommo grado complessi, e accumulare, nel tempo, un numero «immenso» di rilievi, dati e testimonianze, sufficiente a dar conto di tale complessità.

De Roberto, invece, benché abbia ben presente la discriminante sociologica,<sup>222</sup> ragiona in modo del tutto diverso. Per lui, come per Zola, «décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue» non è un limite a cui lo scrittore naturalista soggiace perché non è pronto a «ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon». Il naturalista deriva il suo «fatto rettorico» da un «fatto psicologico»,<sup>223</sup> dalla vocazione del «metodo»: se raffigura prevalentemente personaggi dei bassifondi, è perché vi abbondano il «caratteristico» e l'«accidentato» di cui è in cerca, ma, tra le righe, si intuisce che nel novero degli «ambienti corrotti» potrebbero trovarsi anche salotti o nobili dimore, e raccogliersi, nelle classi alte, una messe non meno ricca di «tipi degenerati o casi patologici».

Insomma, De Roberto sembra ritenere che il procedimento dell'«osservazione» sia idoneo, indistintamente, per la mimesi di ogni sfera sociale, purché lo scrittore vi ravvisi il «caratteristico», che è *la condicio sine qua non* del metodo naturalista. Per l'«analisi», invece, il discorso è più complesso, in quanto dalla teoresi e dalla novellistica derobertiane pare emergere un postulato: l'approfondimento interiore è riservato alle classi alte, mentre è negato al Quarto Stato, ai «caratteri dissimili». Si coglie, cioè, una dissimmetria tra i due sistemi: l'«analisi», differentemente dall'«osservazione», implica un discrimine aprioristico d'ordine sociologico, perché è sempre necessario per lo scrittore selezionare personaggi con cui – per *status* e per tratti psicologici affini – possa simpaticamente immedesimarsi, a sondare le profondità recondite dell'«anima».

3. La prefazione a *Documenti umani*, per i contenuti e per la data, è assai rappresentativa, non solo per l'Italia, di un momento di particolare acutezza e problematicità della riflessione naturalista sulle questioni tecniche del narrare.

---

<sup>222</sup> Cfr. D. Tanteri, *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., p. 125.

<sup>223</sup> F. De Roberto, *Prefazione a Documenti umani*, cit., p. 112.

L'incremento che si ebbe allora delle speculazioni teoriche e l'accresciuta sensibilità per i dibattiti intorno allo stile aveva dietro di sé molte ragioni: a partire dal 1880 scrittori e critici si sentirono spinti a mettere a fuoco quelle questioni in una maniera inedita. È sufficiente pensare alle controversie – e agli scandali – alimentate in Francia dalla pubblicazione di *Le Roman expérimental* (1880), alle altre polemiche suscitate dai romanzi zoliani con le relative prefazioni (specialmente *L'Assommoir* nel 1877 e *La Terre* nel 1887), alle polemiche artistiche e ideologiche tra i naturalisti e i loro avversari spiritualisti e antipositivisti, nonché alle importanti interpretazioni dell'opera di Flaubert (Zola, Maupassant, Brunetière, Bourget ecc.) che si susseguirono dopo la sua morte.<sup>224</sup> L'opera del *maître* – e tutti i precetti ad essa sottesi, come la ricerca della perfezione stilistica e il fine della scomparsa dell'autore dalla sua stessa creazione – divenne quasi un oggetto di culto per Zola e i suoi seguaci, nonché per gli scrittori italiani, sedotti, come detto, più dall'ideale formale che Zola aveva modellato su Flaubert che dal pensiero scienziato, nei confronti del quale essi nutrivano anzi serie riserve.

La tesi di De Roberto, insomma, s'inquadra perfettamente nella cultura letteraria di fine secolo, ma attesta una lucidità speciale, un traguardo evolutivo molto alto della 'narratologia' naturalista: intendendo con la parola la riflessione astratta che duplica e decanta l'intelligenza *in atto* del narrare.<sup>225</sup> La prefazione a *Documenti umani*, infatti, recupera e ordina, con notevole rigore logico, frutto della formazione scientifica dell'autore, una serie di termini e classi analitiche prospettati dal movimento letterario nella sua diacronia, e al contempo si distanzia, per mezzo della soluzione metodologica bifida, dal credo ingenuo di una corrispondenza biunivoca tra i «documenti umani» e il mondo dei referenti, tra la dimensione finzionale e l'universo extralinguistico, tra le parole e le cose. E tuttavia, malgrado l'elaborata riflessione teorica sulle forme del narrare, la sovrapposizione dei due sistemi (il riepilogo derobertiano di una

---

<sup>224</sup> Per un approfondimento delle *querelles* artistiche, ideologiche e politiche che contraddistinsero il clima di *fin de siècle* si veda R. Bigazzi, *Da Verga a Svevo*, in *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880* (1969), Pisa, Nistri-Lischi, 1978.

<sup>225</sup> Al riguardo mi permetto di rimandare a G. Scaravilli, *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*, cit., pp. 176-209.

narratologia d'epoca e le categorie oggi correnti) sarebbe egualmente illegittima, una tentazione sviante, in quanto numerose sono le discrepanze e le ambiguità riscontrabili a un confronto più dettagliato; in effetti, ancorché complessivamente più fedele, se rapportato ai progenitori veristi, ai suoi programmi compositivi, anche De Roberto non si precluse l'accesso, in casi sporadici ma significativi, all'interiorità dei soggetti del Quarto Stato; fenomeno su cui sarà opportuno interrogarsi con un attraversamento della sua opera.

## 2.1 'La Sorte'

Alla luce del giorno, i guasti prodotti nella casa della principessa apparivano da ogni parte. Sui divani, sulle poltrone, il grasso delle capellature aveva messo delle macchie nerastre nel rosso cupo, nel giallo, nell'azzurro delle stoffe, i cui piccoli strappi andavano allargandosi, scoprendo qua e là la ruvida tela; i tappeti erano costellati di sputacchiature, cosparsi di mozziconi di sigari calpestati, di fiammiferi spenti, di ogni sorta di residui; le dorature delle porte si discrostavano; le tende cadevano a lembi; le seggiole zoppicavano; nell'anticamera i mattoni rotti, distaccati, risuonavano sotto i passi: una rovina lenta e continua.<sup>226</sup>

È un passaggio celebre de *La disdetta*, racconto proemiale de *La Sorte*, il cui titolo – una citazione baudelairiana<sup>227</sup> – «segnala il clima di fondo del libro, una visione emblematica dell'esistenza»:<sup>228</sup> accantonati gli ambienti resi tipici da Verga o Capuana (la campagna assolata, il paese nella sua dimensione orale, gli interni squallidi, le passioni violente ed elementari, la «sorte» dei poveracci») De Roberto ci offre, con una pregnante descrizione, uno spaccato del mondo aristocratico e dei «frequentatori parassitari» che lo popolano.<sup>229</sup> L'autore adopera una prosa scarna e secca, che evoca

---

<sup>226</sup> F. De Roberto, *La disdetta*, in *La Sorte*, Palermo, Sellerio, 1997, 15. Questo volume sarà d'ora in poi citato con la sigla SR.

<sup>227</sup> Mi riferisco a *Le Guignon*: testo che De Roberto tradusse e poi «inserì nei suoi cimenti letterari della sua controfigura Raeli», in appendice alla riedizione del romanzo *Ermanno Raeli*, nel 1923 (A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 14).

<sup>228</sup> N. Zago, *Introduzione*, cit., p. 14.

<sup>229</sup> C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972, p. 20.

un particolare «effetto di chiusura, d'immobilità», accentuato dalla disposizione «del racconto lungo una linea segmentata, in cui la narrazione si accresce con l'aggregarsi di nuove scene inserite per agglomerazione», con il ripetersi ossessivo dei sordidi riti collettivi dei nobili, e dei loro insensati appuntamenti sociali (specchio della stupidità collettiva di una classe sociale allo sbando).<sup>230</sup>

Questo affresco impietoso di un ceto aristocratico decaduto (prefigurazione de *I Viceré*) ha valenze allegoriche. Esso è figura di «un intero microcosmo ulcerato da segni e colori violenti»; è «la palpabile dissoluzione» dell'«universo socialmente composito» rappresentato per singoli episodi – a mo' di un romanzo scandito in capitoli – nelle sette novelle della *Sorte* (1887), divenute poi otto nell'edizione del '91 (con l'aggiunta de *Il «Reuzzo»*): compulsando il volume, il lettore è condotto dagli interni della nobiltà degradata alla piccola borghesia artigiana de *La Malanova*, dal ceto intellettuale provinciale de *Il matrimonio di Figaro* al popolo a sua volta imbarbarito (ne *Il «Reuzzo»* e *Il Ragazzinaccio*); mondo però «interclassisticamente assiepatto, per contiguità urbanistica e per affinità antropologica, intorno all'*habitat patrizio*»,<sup>231</sup> dove è inscenato il dramma de *La disdetta*; un palazzo che funge altresì da principio strutturale del macrotesto. Perché nei suoi interni squallidi e viziosi, nei quali si consuma la vita della Principessa Roccasciano, che sacrifica gli affari al gioco ossessivo delle carte (rassegnandosi alla rovina, e a una *sorte* avversa e implacabile), si assiste all'«affollamento indiscriminato» di una «moltitudine di personaggi-comparse», a ciascuno dei quali l'autore assegna «una funzione economicamente prolettica rispetto ai successivi racconti». <sup>232</sup> Non a caso sono i numerosi i ritorni: personaggi secondari si ripresentano altrove in veste di protagonisti (ad es. Fanny e Agostino Giarrusso ne *Il Matrimonio di Figaro*, Felice e Giacomina Giordano *Nel Cortile*, Filippo Mordina, lo sciagurato suicida de *La rivolta* ecc.); e non è infrequente la ripresa in posizione secondaria di personaggi che sono all'inverso centrali nella novella esordiale (ad es. il marchese Motta, la cui morte è descritta ne *La Malanova*).

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 22

<sup>231</sup> A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 109.

<sup>232</sup> G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Napoli, Ferraro, 1975, p. 100.

Tali esili elementi di raccordo non concorrono allo sviluppo di un progetto letterario autenticamente unitario, perché anzi è caratteristica de *La Sorte* «la diversa tonalità delle singole novelle»: quale seria e tragico-caricaturale (*La disdetta*), quale incline agli effetti pittoreschi e paesaggistici (*Ragazzinaccio*), «quale leggera, blandamente descrittiva e sorvegliata negli effetti didascalici» (*Il matrimonio di Figaro*) ecc;<sup>233</sup> una pluralità di toni – applicati a un’altrettanta diversità di classi sociali e tipologie umane – che l’autore accoglie su un fondamentale «impasto linguistico di derivazione verghiana», ma con la tendenza all’«accentuazione di colore tipica di uno scolaro che cerca di mostrarsi originale proprio nella fedeltà parossistica dei suoi modelli»;<sup>234</sup> eppure il risultato è per paradosso, come ebbe modo di notare Capuana nella sua tempestiva recensione de *La Sorte*, la forma «calma e blanda» di uno scrittore giovane (appena vetiseienne) ma già disincantato, che «non si commuove e non si appassiona di nulla».<sup>235</sup>

Il proposito di riprodurre dall’esterno «atti, parole e gesti» – dichiarato nella prefazione a *Documenti umani* appena un anno dopo – si manifesta dunque, nel concreto di questi testi, attraverso una pluralità di codici narrativi tra loro difforni, che si distanziano peraltro sensibilmente dalla fenomenologia de *La disdetta* (la cui neutralità prospettica è in parte riproposta solo nella novella explicitaria del volume, *La rivolta*). Sicché la l’«osservazione» è una categoria ‘narratologica’ molto varia e approssimativa; De Roberto vi annette di fatto anche testi verghianamente corali, come *Nel cortile*, cui l’autore realizza un racconto autenticamente originale, nel quale un *singolo* personaggio popolare recita un ruolo fondamentale:

– E la colpa è tutta nostra! – diceva Don Angelo, il trattore, dalla sua cucina.

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 94.

<sup>234</sup> A. Madrignani, *Illusione e realtà nell’opera di Federico De Roberto*, cit, p. 20. Sulla lingua de *La Sorte* si veda R. Sardo, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra ‘La Sorte’ e le novelle di guerra, Dall’ideale unitario alla realtà plurilingue*, in «Spunti e ricerche», XIX, 2006, pp. 96-107.

<sup>235</sup> L. Capuana, *Novelle*, in «Fanfulla della domenica», 1 maggio 1987; poi in *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta, 1892, edizione a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, p. 143.



Maestro Titta, il portinaio, badava a piantar stecchi dinanzi al bugigattolo ritinto di verde da poco, e non gli dava retta. Quel cristiano preparava pietanze mettendoci dentro ogni sorta di porcherie; lui faceva l'impiega-serve, e non era sua colpa se gliene capitavano anche di linguacciute.

– Ogni legno ha il suo fumo!

Però Rosa, quella che stava con gl'impiegati del quarto piano – gente tranquilla che badava ai casi proprii – pareva sempre morsicata dalle vespe. Non faceva altro che leticare, se ai piani di sotto tenevano aperte troppo a lungo le chiavette e si portavano via tutta l'acqua; se il trattore del cortile accendeva il forno e affumicava il vicinato, quasi le persone fossero arringhe; o se il cane del tappeziere abbaiava e le si avventava alle gonne, quando ella usciva per il servizio. [...]

Ma il guaio più grosso fu a maggio, quando venne al quartierino dirimpetto la famiglia di don Felice Giordano. La signora Giacomina non le aveva fatto ancora niente, *che Rosa provò un moto di antipatia per quella cristiana*. Una vecchia smorfiosa, sulla quarantina, che s'imbellestava fin sul collo e andava vestita come una ragazza appena uscita dal collegio!<sup>236</sup>

Si tratta di una riflettorizzazione peculiare, simile per certi versi all'inizio del secondo capitolo de *I Malavoglia*,<sup>237</sup> da cui questo campione si differenzia per il ruolo diegetico attribuito alla domestica: la donna è il centro prospettico di un mondo claustrofobico, di un'umanità sociologicamente compressa in una topografia modestissima – un cortile, e non l'intero villaggio di Aci Trezza – attraverso cui il lettore può osservare l'evolversi dell'intera vicenda, *ascoltare* la voce dei personaggi e il loro idioletto. Tuttavia è un riflettore tutt'altro che fisso e distinto: prospettive e voci altrui si sovrappongono continuamente e determinano come un'«area di indeterminazione» che il lettore è tenuto attivamente ad esplorare. Il commento di Rosa – nella forma del dialogo e dell'indiretto libero – «è la linea rossa del racconto, la guida che conduce il lettore dalle beghe dei signori» (la famiglia di don Felice Giordano, un borghese ossessionato come la moglie dal desiderio di elevazione sociale) «alle maldicenze della serva e viceversa»;<sup>238</sup> il cortile è così grottescamente stravolto dalla mordacità di queste voci fuori campo – stratagemma riproposto ed estremizzato ne *I*

---

<sup>236</sup> SR, pp. 128-129. Il corsivo è mio.

<sup>237</sup> Cfr. *supra*, p. 421.

<sup>238</sup> C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 27.

*Viceré* – i cui alterchi riflettono i conflitti sociali attraverso cui De Roberto porta tale situazione a uno stato di costante ebollizione senza imporle mai la quiete di uno sbocco. Ciò che conta, in ogni caso, è che di Rosa non viene attuato un autentico approfondimento interiore; il narratore si limita alle parole pronunciate e alle percezioni del personaggio popolare; la donna ha una funzione testimoniale, sebbene squisitamente critica: attraverso il suo punto di vista, sono parodiate le azioni e i comportamenti dei borghesi, desiderosi di arricchirsi e ossessionati dalla febbre del guadagno.<sup>239</sup>

*La Sorte* è dunque punto di confluenza di tendenze stilistiche eterogenee e contrapposte. Gioverà restringere il raggio d'azione a *Ragazzinaccio*, racconto nel quale la soggettività umile del protagonista, ancora un orfano emarginato, si staglia sull'orizzonte multanime del paese in cui vive (Rocca Sant'Alfio).

### 2.1.1 'Ragazzinaccio'

1. Ancorché collocato dall'autore in seconda posizione, subito dopo *La disdetta*, il lungo racconto *Ragazzinaccio*, di conclamata ispirazione verghiana (quanto al soggetto, al paesaggio, al linguaggio e persino nella scelta dei nomi),<sup>240</sup> non insiste sul tema (onnipresente nel volume) delle fantastiche reviviscenze della principessa di Roccasciano e della sua corte; vi è un unico – marginale – riferimento, dal quale si apprende che il potere della «Falconara» (che della novella costituisce l'ambientazione) era appartenuto un tempo all'erede della casa regale, per poi essere impunemente dilapidato, come il resto dei beni e possedimenti. Su questo sfondo si compie il destino del povero Alfio Balsamo, precocemente orfano di padre: la storia di una passione per una donna dalla procace sensualità, e della metamorfosi che lo conduce alla morte; un contadino scampato alla leva (al contrario del suo progenitore letterario, 'Ntoni) che compare sulla scena in preda ai rimorsi per la sua lunga inattività,

---

<sup>239</sup> Sembra evidente, per questa novella, il modello intertestuale zoliano di *Pot-Bouille* (1882).

<sup>240</sup> Al riguardo si veda la trattazione di G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., pp. 101-124.

ma al contempo impettito per il «berretto fiammante» con «nappa azzurra»<sup>241</sup> di bersagliere acquistato al suo ritorno, che sfoggia in barba alle maldicenze, per suscitare l'invidia altrui:

Quando Alfio Balsamo ebbe in mano il suo foglio di congedo illimitato, mise un gran sospiro di soddisfazione e pensò a cercar lavoro. Da un pezzo, per quel pensiero della leva, per la visita subita e le carte che aveva dovuto mettere assieme e presentare, egli non aveva toccato la zappa con un dito, e ne provava quasi rimorso. La zappa era una sua vecchia conoscenza, tanto che aveva il manico lucido e levigato, e le mani di lui s'eran ridotte grosse e incallite, dal tanto maneggiarla. Con questo, Alfio Balsamo era uno dei più belli ragazzi di Rocca Sant'Alfio, e il tenente alla visita, nel vederlo nudo come lo aveva fatto la mamma, con quelle sue spalle quadrate e quelle gambe che parevano di bronzo, avrebbe voluto cambiar la legge, per farlo marciare al reggimento. Ma la legge diceva chiaro che il figlio unico va in terza categoria, ed Alfio Balsamo se la cavò con alcuni giorni di riposo forzato.<sup>242</sup>

È messa in rilievo la gaia laboriosità del protagonista, che difatti è a più riprese definito dalla comunità – «per colmo di post-verghiana ironia»<sup>243</sup> – un «bonavoglia».

L'equilibrio iniziale è turbato dall'incontro di Alfio con la sua «lupa», che sarà la causa prima della sua indolenza:

– Guarda: eccola lì – e Alfio si fermò un momento, a vederla sgusciare tra la folla. – Chi sa dove corre, a quest'ora!

Però egli non sapeva capire cosa vedessero in quella cristiana per contendersela, come facevano tutti i maschi del paese. Con Isidoro la cosa era durata a lungo, perché quel ragazzo era ben piantato e pareva fatto apposta per saziare una lupa.

– Ne valgo dieci, di quegli Isidori – pensava Alfio, guardandosi addosso, e Anna Laferra gli stava ancora dinanzi agli occhi, quantunque scomparsa, con la sua faccia pallida come la cera, gli occhi che parevano volessero mangiarvi vivo e la bocca amara.<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> SR, p. 40.

<sup>242</sup> Ivi, p. 36.

<sup>243</sup> A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 111.

<sup>244</sup> SR, p. 37.

Con l'incontro della donna, l'emersione della soggettività: lo scetticismo iniziale («non sapeva capire cosa vedessero in quella cristiana per contendersela») lascia spazio alla vanità («– Ne valgo dieci, di quegli Isidori –»). Alfio è folgorato da questa rusticana *femme fatale*, che dal principio esercita su di lui un fascino malefico. Compaiono in sequenza monologo narrato, monologo citato e percezione indiretta libera (ancorché contaminata da screziature 'autoriali'): questo popolano ha qualcosa di diverso dai suoi pari.

Alfio è distolto dalle sue elucubrazioni; Santo Macirca e Antonio Manfuso, due militari di ritorno da Napoli, irrompono sulla scena, e, con i loro racconti esotici di viaggi e conquiste erotiche, convincono il vecchio compagno a recarsi in osteria, dove egli cede ai piaceri dell'alcool. Ritornato in piazza, Alfio ascolta ammaliato storie che gli sembrano incredibili, al punto da sentirsi umiliato per la sua ignoranza da insulare: «Alfio Balsamo si dava una cert'aria, in quella compagnia, studiando i gesti degli amici, ammirando la loro sveltezza; ma in fondo un po' umiliato della sua ignoranza, del suo finto berretto di bersagliere». <sup>245</sup> Sicché, perduti i freni inibitori – per il vino e per la scoperta di un orizzonte ignoto, che egli, scampato alla leva, non ha mai conosciuto in prima persona – offende gravemente Anna Laferra, che incontra nel cuore della notte, di ritorno da un'avventura extraconiugale: «Alfio Balsamo non disse niente; ma come se la vide passare dinanzi, dritta e superba, con la faccia pallida e i capelli scomposti, esclamò, in una risata: – Va', puttana!». <sup>246</sup>

Una grave imprudenza, di cui realizza solo parzialmente la portata il mattino dopo:

Il giorno seguente, prima che il sole si levasse, Alfio Balsamo si mise per via, con la zappa in ispalla e un fagottino sotto il braccio. Nel gran silenzio della campagna, mentre la tramontana correva per la pianura increspando i seminati che cominciavano a biancheggiare, egli rideva ancora pensando alla scena della sera.

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 40.

<sup>246</sup> Ivi, p. 41.

– Ma se Vincenzo Sutro se la pigliava a male e mi rompeva le costole?... Infine, che cosa m’importa di quella cristiana e del suo Santo!... Se ha cercato subito un successore a Isidoro di massaro Francesco, me ne entra forse qualche cosa in tasca?...

E, affrettando il passo perché la via era lunga: – È stato il vino! – pensava. – Ai miei compagni non ha fatto male; quelli sono avvezzi a bere, a divertirsi.... È stato il vino; ma non importa; mi piace di averle detto il fatto suo!<sup>247</sup>

Dinanzi al correre della tramontana, al biondeggiare dei seminati – sensibilità descrittiva che ammicca a «uno scolasticismo classico romantico», contaminato con «inflexioni decadentistiche» – <sup>248</sup> Alfio comprende di essere stato fortunato. Nella sua disamina interiore (che si articola con periodi brevi e franti, che rifuggono ogni retorica melodrammaticità), si evince, proprio perché si ostina con orgoglio a negarla, che il contadino è preda della gelosia, che non riesce a comprendere e mettere a fuoco: («Infine, che cosa m’importa di quella cristiana e del suo Santo!», «È stato il vino; ma non importa; mi piace di averle detto il fatto suo!»). Una prova di finezza analitica. Eppure quando arriva ai campi coltivati, cessa significativamente la ruminazione del personaggio: «Quando fu giunto alla Falconara, Alfio Balsamo non pensava più ad Anna Laferra. Gli uomini erano già al lavoro, e sul gran mare verde dei vigneti i cappelloni di paglia parevano zucche seminate qua e là».<sup>249</sup>

Il motivo è chiaro. In Alfio si ripresenta il motivo verghiano – esplorato in *Jeli il pastore* – dell’attaccamento alla terra, della gioia vitalistica anteriore ad ogni complicazione della civiltà: «Ma quando la giornata era finita, e si tornava alla fattoria, anche lui stava quieto come gli altri, e in quel solo momento non assordava i compagni con le sue cicalate»;<sup>250</sup> stato di quiete da cui l’orfano è stato temporaneamente distolto con l’avvento dei compari tentatori, e poi dalla donna dalla natura dominatrice:

---

<sup>247</sup> *Ibidem*

<sup>248</sup> Ivi, p. 44.

<sup>249</sup> Ivi, p. 41.

<sup>250</sup> Ivi, p. 44.

E come ebbe assegnata la sua filiera, si mise al lavoro, con una gran lena, scagliando la zappa furiosamente, come dovesse spaccar legna, scavando dei solchi profondi. Egli avanzava rapidamente, e dileggiava il fattore e massaro Filippo, che lavoravano a fianco:

– Su, su, sangue del mondo! Par che stiate facendo la barba alla vigna! — e mostrava il suolo sconvolto dai suoi grandi colpi di zappa.

[...] Alfio Balsamo, per fargli vedere che gli bastava il fiato, si metteva per giunta a cantare, come un merlo, così forte che lo sentivano dai punti più discosti della vigna, e perfino dall'altra riva del fiume. Dall'abbeveratorio, dalla fattoria, dal poggio, quel canto si sentiva nettissimamente, nel gran silenzio del mezzogiorno, e le donne che legavano le viti, gli zappatori, i mulattieri che menavano le bestie a bere, avevano imparato a conoscerlo al verso.<sup>251</sup>

Il contadino si riappropria delle sue abitudini, esternando la sua gioia contagiosa; ma il male e il dubbio hanno iniziato ad insinuarsi nel suo cuore:

– Tu sei un ragazzinaccio – rispondeva il fattore – ed hai ancora il cervello sopra il berretto.

Alfio lo sapeva che era un ragazzo forte come un uomo, e se ne teneva! Avreste voluto vedere, per esempio, il figliuolo di massaro Filippo, che aveva venti anni suonati, e intanto era debole e malaticcio che se pigliava una zappa in mano gli cascava addosso e lo schiacciava. Intanto, sorte infame! a quello sfiaccolato capitava ogni giorno qualche partito, [...] e lui non lo voleva nessuna!<sup>252</sup>

Provocato dal fattore con un epiteto ingiurioso – che diviene un *leitmotiv* del racconto (sovente riproposto dalla comunità vociferante) – Alfio realizza la precarietà del suo stato, che gli impedisce, malgrado la sua esuberanza fisica, di prender moglie. Così, dopo aver provocato il padrone sulla gracilità del figlio (che si sarebbe presto sposato con l'avvenente figlia di Massaro Ignazio), emerge un lato insospettabile del suo temperamento:

– Allora – disse il fattore – vedi un po' se danno la Rosa a te!

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 42.

<sup>252</sup> Ivi, pp. 42-43.

Alfio Balsamo ammutoliva e pigliava la terra a gran colpi di zappa, senza più badare se qualche ceppo robusto restava sfiancato dall'urto del ferro lucente. Ma erano nuvole che duravano poco; egli era un ragazzinaccio, e non pensava due minuti alla stessa cosa.<sup>253</sup>

Un'indole passionale, tendente all'ira, sebbene essa si manifesti solo transitoriamente in virtù dell'equilibrio psichico del protagonista; ma è questo equilibrio che viene minato con l'avvento di una notizia inattesa: « – Dice tua madre – venne a riferirgli il fattore dei Pojeri, passando dalla «Falconara» – che Anna Laferra ha fatto querela contro di te».<sup>254</sup> Un fulmine a ciel sereno; l'inizio della caduta.

2. Con un repentino cambio di scena – ottenuto con l'arretramento analettico del tempo della storia (procedimento cinematografico *ante litteram*) – De Roberto sposta il *focus* sulla sua «lupa», di cui il lettore ha modo di apprendere i piani e lo stato d'animo che l'avrebbe condotta pochi giorni dopo a sporgere denuncia: «Anna Laferra, a quella parola che le avevano sputata in faccia, s'era sentito avvampare il sangue nelle vene, ed era stata colpa di Vincenzo Sutro se non ne aveva fatto vendetta sull'istante».<sup>255</sup> Sicché siamo ricondotti nel presente della narrazione, quando Alfio Balsamo, per nulla turbato dagli eventi, viene condannato in contumacia perché non trova nessun testimone disposto a dichiarare che Anna Laferra si trovasse, nella notte incriminata, in compagnia dell'amante. Donna Giovanna, sconvolta per la sorte del figlio, implora perdono alla donnaccia, che in cambio pretende di incontrare *de visu* il ragazzo, affinché egli le porga pentito le sue scuse.

Nel frattempo, nei campi della «Falconara», l'esuberante Alfio si accinge a scendere nelle tine per la follatura. Si spoglia per il caldo torrido, allorché, con indosso solo le «mutandine che gli arrivavano a mezza coscia» («un vivace atteggiamento di primitività panico-naturalistica»),<sup>256</sup> sopraggiunge la sua persecutrice, accompagnata nel podere da Donna Giovanna, che spera teneramente in una pacifica riconciliazione:

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 43.

<sup>254</sup> Ivi, p. 45.

<sup>255</sup> *Ibidem*

<sup>256</sup> G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 115.

Nudo come si trovava, col viso di porpora e le carni bianche, brandendo il raffio, egli comparve in mezzo all'arco buio del portone, dinanzi ad una comitiva di donne sedute per terra sulla spianata.

– Ah!... Oh!... Bella Madre!... Che vergogna!... Chi gridava, chi si voltava dall'altra parte, chi rideva a fior di labbro, e il fattore e gli uomini si tenevano i fianchi, in fondo all'andito. Solo Anna Laferra, che era in piedi, appoggiata al collo del pozzo, restò ad un tratto immobile, dinanzi all'apparizione di quella statua viva.<sup>257</sup>

È la nascita della passione, che «culmina nella pervasiva e vorace sessualizzazione, nella messinscena dolorosamente esibizionistica»<sup>258</sup> della pigiatura:

Alfio non diceva nulla, sotto gli sguardi di Anna Laferra, che lo stringevano, lo avvolgevano, non lo lasciavano più. Egli si contorceva, lentamente, come un serpe in mezzo a quel bagno caldo, a quella spuma che gli sbavava sul corpo. I mucchi di pasta, sciolti, allargati, affondati, risalivano a galla e si aggruppavano nuovamente, più fitti, più folti. Egli li perseguitava, fendendo a stento il liquido pesante che lo sollevava da tutte le parti, allungando le braccia e le gambe fatte sanguinose; scomponendo, arruffando l'intricata matassa degli innumerevoli grappoli calpesti e inariditi. Curvo sulla tina, sfiorando la superficie bollente del mosto, l'acredine densa gli mozzava il respiro; allora si rialzava, anelante, volgendo intorno uno sguardo perduto, pieno d'angoscia, come se volesse invocare soccorso e non gliene restasse neppure la forza.<sup>259</sup>

Un universo simbolico ricco di suggestioni, manifestazione estetica della vorace sessualità di Anna Laferra, che filtra la scena dal suo prisma percettivo, proiettando la sua *libido* su una natura che assume connotati demoniaci.

Avvinta da Amore, la donna si incammina nelle profondità del bosco con la sua preda, che intende segretamente corrompere:

Si rimisero in via per la redola sempre più angusta che, seguendo l'inclinazione del poggio, scendeva serpeggiando. Come il vocio che veniva dalla fattoria si andava a poco a poco spegnendo,

---

<sup>257</sup> SR, pp. 51-52.

<sup>258</sup> A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 112.

<sup>259</sup> Ivi, p. 53.



si cominciava a sentire un rumor debole e interrotto, come un lieve ronzare, che andava sempre rinforzandosi, finché si faceva un sussurro continuo, in mezzo al quale si distinguevano, con le modulazioni degli uccelli, il roco gracidar delle rane e lo stridulo verso delle cicale.<sup>260</sup>

La tessitura fonica e il sensualismo panico rimandano ad atmosfere dannunziane;<sup>261</sup> Alfio è oramai soggiogato: «La corsa l'aveva animata, respirava a fatica, e sulle sue guancie brune si diffondeva un incarnato così vivo e gli occhi umidi sfavillavano tanto, che Alfio restò a guardarla, a bocca aperta».<sup>262</sup> L'atmosfera è letterariamente preziosa; la *non-reflective consciousness* proietta la passione dei giovani sul paesaggio, con il quale essi si identificano:

Ora avanzavano a stento, smarriti fra le macchie, scostando con le braccia i rami più alti, schiantandone molti sul loro cammino. La scarsa luce del tramonto si perdeva in mezzo a quella fitta vegetazione; nell'aria bruna c'era un silenzioso sciamare di moscerini piccolissimi e fastidiosi. Poi alle macchie succedevano grossi ciuffi di oleandri selvaggi, sul verde cupo dei quali i fiori rossi occhieggiavano.

Sedutosi in riva a un torrente, l'inesperto corteggiatore infine si dichiara: «Come lo ebbe a fianco, mormorò: – Perché mi dicesti quella parola? Alfio le rispose, sulla bocca: – Perché io muoio per te»;<sup>263</sup> e al Trionfo d'Amore si accompagna sullo sfondo «un lussureggiante tripudio vegetale»:<sup>264</sup> «Il concerto dei trilli, dei zirli, dei gracidii, dei fischi, dei zufolii si faceva tutt'intorno più alto, tra il profumo degli oleandri e gli effluvi delle erbe aromatiche. I campanacci delle mule risuonavano più fiochi, nella lontananza».<sup>265</sup>

3. Una volta caduto nelle grinfie di Anna Laferra, Alfio ne esce stravolto: ossessionato dalla passione amorosa – e dal desiderio di esclusività (ovviamente

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 55.

<sup>261</sup> Cfr. G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., pp. 115-117.

<sup>262</sup> SR, o. 55.

<sup>263</sup> Ivi, p. 56.

<sup>264</sup> Cfr. G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 114.

<sup>265</sup> SR, p. 56.

disatteso) – diviene melanconico e indolente: perde ogni voglia di lavorare, e trascorre gran parte delle sue giornate a pedinare la donna, che per questo si stanca di lui; ed è degno di nota che De Roberto muti la strategia narrativa:

Donna Giovanna non sapeva darsi pace: «– È stata colpa mia! È tutta colpa mia! Il suo figliuolo non si riconosceva più: aveva perduto l'amore al lavoro, il rispetto a sua madre, la paura dell'occhio del mondo. Anna Laferra lo aveva ridotto in quello stato».<sup>266</sup>

Si assiste all'involuzione del protagonista dall'ottica dell'amorevole Donna Giovanna, che appare dapprima in preda ai sensi di colpa per aver spinto il figlio tra le braccia di Anna Laferra, e poi furente per le azioni di quest'ultima:

Ma lei non l'accusava, lo compativa. La colpa di quella disgrazia era sua; era stata lei, scellerata! a preparare la rovina del figliuolo, a macchinar tanto e così bene che quel poveretto non potesse evitarla. Il cuore glielo diceva, a quell'innocente, quand'egli parlava con tant'odio di Anna Laferra e non voleva neanche dare ascolto ai consigli della prudenza!<sup>267</sup>

Del rimuginare di Alfio non vi è più traccia. Quando asseconda la sua prospettiva, il narratore lo fa per mettere in rilievo il *furor* del personaggio, incapace di elaborare interiormente la sua passione e di controllare i suoi istinti, come nel momento in cui Anna Laferra, escludendolo dalla sua vita, gli chiude in faccia l'uscio della sua casa: «E gli veniva una voglia di andare a sfondare quell'uscio, a calci, e di andarle a sputare in faccia, a quella infame!»;<sup>268</sup> «Alfio gironzolva attorno a quella casa, come un cane senza padrone, e non sapeva levar gli occhi dal balconcino pieno di vasi di garofano

---

<sup>266</sup> Ivi, pp. 56-57. Significativamente, la prima zona di soggettivazione della madre di Alfio si rinviene nel momento in cui quest'ultima osserva preoccupata Anna Laferra, che voluttuosamente guarda Alfio durante la pigiatura: «Donna Giovanna guardava ora il figliuolo, ora Anna Laferra, e a veder costei sbiancata in viso, con le labbra quasi scomparse e il seno tumultuante, non lasciare Alfio con gli occhi, sentiva stringersi il cuore» (ivi, p. 53). Un altro passo filtrato di Donna Giovanna è antecedente alla passeggiata dei due innamorati nel bosco: «Donna Giovanna non perdeva di vista Anna Laferra che stava vicino alla porta del palmento, battendo i piedi, come contrariata; e si sentiva sulle spine temendo che il frutto delle sue fatiche andasse perduto, in un momento» (ivi, p. 54).

<sup>267</sup> Ivi, p. 57.

<sup>268</sup> Ivi, pp. 59-60.

dove prima Anna Laferra metteva i suoi segnali e che ora restava sempre chiuso». <sup>269</sup> E quando la Comare Angela, imbeccata da Anna Laferra, gli consiglia di abbandonare la sua ossessione, erompe un'incontenibile furia animalesca; la *libido* si tramuta in impulso omicida:

La domenica, vedendola alla messa, con lo scialle incrociato sul petto e gli occhi a terra, egli contorceva il berretto fra le mani, e avrebbe voluto buttarlesi addosso, afferrarla pel collo bianco e ammazzarla, come la serpe che era! E schiacciare col tacco la testa a quel ranocchio di suo marito, che se ne stava seduto dal barbiere, col bastone fra le gambe, a pigliar tabacco e a sentirsi crescere le corna! <sup>270</sup>

Ricevuto un nuovo rifiuto dall'amata, che promette di rincontrarlo in tempi più sereni, Alfio sembra calmarsi, per la gioia della povera mamma, che si illude che il peggio sia passato: «Come donna Giovanna s'accorse che suo figlio ridiveniva lo stesso d'un tempo e pareva non pensasse più a quella cristiana, cominciava ad aprire il cuore alla speranza». <sup>271</sup> Lo ritrova d'un tratto cresciuto: «Allora donna Giovanna si mise a ridere. Il suo Alfio s'era fatto proprio un uomo; pareva cresciuto di statura, non aveva più quel parlare e quel muoversi da ragazzinaccio come gli dicevano, e la voce gli era diventata più forte». <sup>272</sup> Ma, nel vederlo sempre turbato, non può fare a meno di preoccuparsi: «Pure lei lo avrebbe voluto un po' più allegro. Spesso tornava accigliato dal lavoro, con la zappa appesa alle spalle, e restava serate intere senza che gli si potesse cavare una parola». <sup>273</sup>

Decide di affidarsi al potere risanatore del tempo; ma la situazione degenera. Alfio è sempre più indolente, e Donna Giovanna non si dà pace: «Donna Giovanna vedendoselo dinanzi così triste, temeva che pensasse ancora ad Anna Laferra, e non sapeva qual rimedio mettere in opera per levargliela una buona volta dal capo»; <sup>274</sup>

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 59.

<sup>270</sup> Ivi, p. 60.

<sup>271</sup> Ivi, p. 61.

<sup>272</sup> Ivi, pp.61-62.

<sup>273</sup> Ivi, p. 62.

<sup>274</sup> *Ibidem*

«Trovando il figliuolo ridotto peggio di prima, cupo, taciturno, rifiutare ogni attenzione, donna Giovanna non sapeva più darsi pace. – Scellerata! – ripeteva, strappandosi i capelli grigi. – Sono stata io, scellerata!...». <sup>275</sup> Il destino è segnato. Mancherà persino il tempo di agire; il protagonista va incontro alla sua tragedia annunciata: «Il meglio fu una sera, quando portarono Alfio Balsamo a casa, con la bocca aperta e una coltellata nello stomaco, che ebbe appena il tempo di dire: – Aiuto... madre...». <sup>276</sup>

4. Discutendo della varietà dei caratteri umili ideati dallo scrittore nell'arco della sua produzione, Vittorio Spinazzola esprime delle considerazioni su cui è doveroso riflettere:

De Roberto era negato alla rappresentazione della povera gente, era estraneo alla psicologia e alla vita affettiva degli umili; l'elementare tragicità della passione amorosa in un cuore semplice, in un'anima incolta sfuggiva alla sua sensibilità, e quando egli vuol farle occupare la scena i risultati artistici sono poco felici, come in un prodotto di scuola diligente e non privo di pregi ma sostanzialmente convenzionale. <sup>277</sup>

Dell'infelicità artistica dei racconti d'ambientazione contadina è ragionevole dubitare. Tuttavia, quella di un'insofferenza 'epidermica' di De Roberto per la «vita affettiva» degli umili è una lettura sospettosa interessante, che trova peraltro conforto, oltre che dalla teoria estetica della prefazione a *Documenti umani*, dalla fenomenologia di *Ragazzinaccio*: sommamente rappresentativo della difficoltà dello scrittore nel dipingere la «passione amorosa» in un'«anima incolta» non predisposta alla sensibilità. Sebbene sia infatti innegabile che in questo racconto De Roberto concede, anche a personaggi non protagonisti, la mediazione finzionale degli eventi – Donna Giovanna in virtù del suo affetto materno (che le dona una sensibilità istintiva), e Anna Laferra, presumibilmente per la vorace sessualità che la distingue dalla medietà contadina –, è

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 63.

<sup>276</sup> Ivi, p. 64.

<sup>277</sup> V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 55.

comunque certo che nella rappresentazione soggettiva di Alfio Balsamo si registra un mutamento di maniera, il quale è a nostro avviso sintomatico, anziché «di un'inadeguatezza stilistica a rappresentare il mondo delle passioni» dello scrittore (che, secondo Catalano, non avrebbe ancora assimilato, a quest'altezza, la lezione di Bourget),<sup>278</sup> di un discrimine sociologico radicato nel suo immaginario. Perché è vero – e considerevole – che nella sezione centrale del racconto De Roberto ricorre, con un «atteggiamento antinaturalistico [...] di profonda identificazione»<sup>279</sup> tra personaggio e paesaggio, a un espediente compromissorio per dipingere l'anima del protagonista, aggirando così lo scoglio di «tradurre», problematizzandola come puro campo di discettazioni teoriche, «la psicologia in un apparato mentale deterministico [...] implicante [...] l'accettazione del male».<sup>280</sup> Come è vero che il tema dell'ineluttabilità della passione riguarda tutti i personaggi de *La Sorte*, e non solo il Quarto Stato. Però, contrariamente agli orfani verghiani (o al barbiere derobertiano de *Il matrimonio di Figaro*), quantunque non siano assenti alcuni momenti introspettivi, Alfio non ha diritto, una volta divenuto preda della passione, a nessun riscatto lirico, nessun sentimento *poetico*: un privilegio che De Roberto, quantomeno all'altezza de *La Sorte*, non è disposto ad accordare a un umilissimo, che mai assume una statura da eroe tragico come Jeli o Rosso Malpelo.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> Cfr. G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, cit., p. 118-123.

<sup>279</sup> Ivi, p. 119.

<sup>280</sup> Ivi, p. 123.

<sup>281</sup> Ne *Il matrimonio di figaro* (quarto racconto del volume) è raccontato l'amore monomaniacale di Salvatore Terlizzi – barbiere dotato di una cultura libresca d'accatto – per Fanny, precedentemente cameriera della principessa Roccasciano, e contraddistinta da una civetteria che sovrasta e assurdamente dirige la catastrofica parabola del marito. Ma non è neanche velato l'atteggiamento flaubertianamente ironico della voce narrante, che dà forma alle fantasticherie bovariste del barbiere – ammaliato dalla donna che crede pura e eterea («Salvatore restò un pezzo lì, [...], con una gran confusione nella testa. Era proprio lei, la Fanny, che gli aveva fatte quelle confidenze! Ed erano rivolte proprio a lui, Salvatore! Tutto questo non era un romanzo?» (Ivi, p. 93). In altri punti, tuttavia, la narrazione è tendenzialmente consonante; il lettore ha modo di vivere per lunghi tratti la passione del personaggio attraverso i suoi occhi innamorati: «La guardava andare e venire per la casa, pieno di meraviglia, come se non fosse una persona, ma una fata venuta a rallegrarlo e pronta a scappar via. La chiamava coi nomi più dolci, le prestava tutte le bellezze delle eroine dei suoi romanzi; voleva guadagnare una fortuna soltanto perché ella ne disponesse» (SR, p. 100); «Com'erano magnifici quei grandi saloni, con quei grossi tappeti [...]. Già, quando s'era trovato nel giardino, dinanzi alla signora, egli non aveva capito come l'amico Agostino ne potesse parlar male: era tanto buona, tanto affabile!» (ivi, p. 88).

Incapace di dominare – e persino riconoscere, perché inesperto e sprovvisto degli idonei strumenti culturali – il *furor* amoroso, l'orfano rimane in balia di una forza incontrollabile, affatto impropria per la sua condizione di laborioso e spensierato contadino. A De Roberto non resta che approdare all'ultimo atto: assecondando la prospettiva della sconsolata donna Giovanna (voce organica al mondo rurale), il lettore assiste dall'«esterno», come semplice spettatore, al compiersi della parabola di Alfio, che ha smarrito ogni residuo di coscienza, e che si avvia senza scampo – trascinato da una corrente impetuosa – nelle grinfie della morte.

## 2.2 'Processi verbali'

Nella prefazione a *Processi verbali* (1890), De Roberto si impone un ambizioso programma di poetica:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. [...] L'impersonalità assoluta non può che conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva consiste nella scena come si scrive per il teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi, quelle che i commediografi chiamano *didascalie*.<sup>282</sup>

È teorizzata l'impersonalità al suo grado assoluto: un «nuovo artificio espressivo» di marca certamente verghiana – che non a caso rimase folgorato da queste novelle, «vedendovi un'applicazione rigorosa del suo metodo»<sup>283</sup> – una tecnica, però, da

---

<sup>282</sup> F. De Roberto, *Prefazione*, in *Processi verbali*, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 9-10. D'ora in poi citato PV.

<sup>283</sup> C.A. Madrigani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 50.

«collaudare con più radicale oltranza, da consumare fino in fondo prima di sacrificarla ad altre curiosità ed altre sperimentazioni».<sup>284</sup> Sperimentazioni che De Roberto stava peraltro mettendo in atto, con spirito neanche occultamente provocatorio, nelle novelle analitiche de *L'Albero della Scienza*, pubblicate anch'esse nel 1890:

È stato per me un raffinato godimento da dilettante il condurre di pari passo due serie di novelle opposte opposta nella forma e nelle intenzioni; e il lettore che volesse paragonare i *Processi Verbali* a questo *Albero della Scienza* che li accompagna, vedrebbe subito, meglio che le più lunghe discussioni critiche non possano far vedere, come una diversa qualità d'arte s'imponga a una diversa qualità di fatti umani.<sup>285</sup>

«Raffinato godimento da dilettante», per ammissione dello scrittore, che rivela «il carattere intellettualistico e manieristico dell'operazione»,<sup>286</sup> ma che d'altro canto rivendica, nella prefazione a *Processi verbali*, la portata avanguardistica dei suoi racconti, i quali sarebbero difatti apparsi, al conterraneo Vitaliano Brancati, «drammi eschilei contratti in poche pagine».<sup>287</sup> Testi *scenici*: lo «scolaro [...] un po' fanatico del rigore formale» vuole angosciosamente essere «più verghiano di Verga, raggiungere una rappresentazione che sia la più diretta e la più impassibile».<sup>288</sup> Insomma più *teatrale*: del resto a ciò allude l'autore, quando parla di «nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo».<sup>289</sup> *Processi verbali* è uno dei rari casi in cui il naturalismo si è avvicinato, in teoria e nella prassi, al procedimento 'behaviorista' puro: i personaggi sono osservati da una

---

<sup>284</sup> A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 130-131.

<sup>285</sup> F. De Roberto, *Prefazione*, in *L'Albero della scienza*, cit., pp. 49-50.

<sup>286</sup> N. Zago, *Introduzione*, cit., p. 22.

<sup>287</sup> V. Brancati, *Federico De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Catania, Tringale, 1988, p. 94.

<sup>288</sup> C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 50. Nella lettera del 5 luglio 1890, Verga si professa ammirato per l'opera del «discepolo»: «S'è così che tu fai il discepolo, grazie tanto! Non sono geloso né invidioso, grazie a Dio, ma i tuoi *Processi verbali* farebbero tremare i ginocchi a dei maestri per davvero» (*Verga-De Roberto-Capuana. Celebrazioni biocentinarie della Biblioteca Universitaria*, Catania 1753-1955, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1955, p. 120). E non esita a ribadire la sua predilezione per il metodo dell'«osservazione»: «Può essere che per *altri quadri della vita* altro disegno ed altri colori sieno meglio adatti. Io però preferirò sempre questi in cui la *rappresentazione*, direi, è più immediata, di prima mano, i caratteri più semplici e l'impressione più efficace» (ivi, pp. 120-121)

<sup>289</sup> PV, p. 9.

prospettiva neutrale. Il narratore lascia il più ampio spazio alla voce imitata dei suoi attori e fa capolino solo nelle «didascalie», ovvero in limitate integrazioni informative:

Un leggero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggero da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.

«Chi è?»

«Io, Angela...»

Aprirono.

«Che notizie?» chiesero tutte, a bassa voce.

La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano:

«Niente!... È morto! Potete far conto che gli recitino il de Profundis... A stasera non ci arriva!...»

Le sorelle Sommatino fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell'alba.<sup>290</sup>

È l'*incipit* del primo racconto di *Processi verbali, Il rosario*, il più teatrale di tutti, non a caso scelto per aprire la raccolta. Sebbene non si possa a rigore escludere, nell'attacco, la presenza di una breve *percezione indiretta libera* delle «donne» (che sono coloro che possono udire il «rumore»), è indubbio che il narratore lasci spazio alle parole dei suoi personaggi. Il martellante incalzare di battute e didascalie altrettanto spoglie, un'essenzialità assoluta e orrorosi silenzi accompagnano il tragico ingresso in scena di donn'Antonia, baronessa di Sommatino, forse un'implicita controfigura della temuta madre dell'autore.<sup>291</sup>

Una gentildonna: nell'insieme della raccolta, tuttavia, la maggioranza dei personaggi è costituita da popolani e piccolo borghesi (dei «dissimili», rispetto all'autore), osservati tendenzialmente dal 'di fuori', con una tecnica simile a quella de *Il rosario*. Ma neanche il geometrico De Roberto mantiene impeccabilmente una prospettiva esterna: non sono escluse zone corali (ad es. *Il Krak*) o di narrazione *figurale*, come nel caso di *Lupetto*.<sup>292</sup> Deviazione, quest'ultima, sommamente

---

<sup>290</sup> Ivi, p. 11.

<sup>291</sup> Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., pp. 131-32.

<sup>292</sup> Del resto, ha recentemente notato Giulia Lombardi nella sua analisi della novella, anche ne *Il Rosario* «si scorge la difficoltà effettiva» dell'autore di «utilizzare» impeccabilmente – rispettando cioè le unità



indicativa, perché lo scrittore non si insinua nella psiche di un personaggio borghese o aristocratico, bensì, sebbene compromissoriamente, di un umilissimo: e nello specifico di un soggetto, come ormai non dovrebbe più stupire, orfano, emarginato e derelitto.

### 2.2.1 'Lupetto'

Modellato su *Rosso Malpelo*, *Lupetto* narra il «dramma» del protagonista eponimo, figlio della celebre contadina verghiana, la Lupa; la filiazione con il maestro non è però solo d'ordine tematico, bensì anche squisitamente formale:

– Il figliolo della lupa

Vedendolo passare i mulattieri raccolti all'osteria di Mazzagli [...] lo chiamavano ad una voce «Lupetto!... Lupetto!...Vieni un po' qui» e si mettevano a strapazzarlo, buttandogli giù il berretto con uno scapellotto, fingendo di dargli un pezzo di pane: «To' prendi!...» e ficcandoselo invece in tasca; aizzandogli contro il cane e allungandogli delle pedate, come egli si voltava per difendersi dalla bestia.

– Ahu!... Ahu!

Egli emetteva quel grido che pareva anch'esso un latrato, e sgangherava la bocca fino all'orecchie, con una smorfia da scemo, vedendo la roba disposta sulla tavola». <sup>293</sup>

Un attacco in *medias res*. Compare la consueta rifrazione di punti di vista multipli, lontana dall'ideale della registrazione impersonale delle parole e delle azioni dei personaggi: la comunità stigmatizza la selvatichezza di Lupetto, conferendogli dei perturbanti tratti ferini; giudizio introiettato acriticamente dall'orfano, che, con la ripetizione insistita dell'ululato, adatta il suo comportamento alle aspettative dei suoi persecutori. Ma occorre cautela nell'assimilare questa tecnica alla fenomenologia narrativa di *Rosso Malpelo*, giacché tra i due testi, ha sostenuto Margherita Mersica in un ottimo articolo, intercorre una differenza capitale: se infatti nell'opera verghiana

---

aristoteliche di tempo, luogo e azione – «la tecnica teatrale in narrativa» (G. Lombardi, *Dai 'Documenti umani' alle novelle di guerra*, cit., p. 91).

<sup>293</sup> PV, p. 73.

l'autore implicito si distanzia criticamente dalle convinzioni distorte del «coro dei parlanti», in De Roberto non vi è autentica polifonia, poiché «il modo in cui è presentata la realtà e la voce dominante che la racconta» non «sono dissonanti».<sup>294</sup> La chiave di volta è l'uso delle didascalie (narratoriali), le quali – tutt'altro che neutre «indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto»<sup>295</sup> – contribuiscono ad «orientare il giudizio del lettore»,<sup>296</sup> poiché rappresentano il luogo della convergenza ideologica tra colui che supervisiona il racconto (l'autore implicito, appunto) e il vocio tendenzioso della comunità: «egli emetteva quel grido che pareva anch'esso un latrato, e sgangherava la bocca fino all'orecchie, con una smorfia da scemo, vedendo la roba disposta sulla tavola».

Un altro esempio:

Egli era allocco peggio del Giufà della favola, quello che aveva scardinata la porta di casa quando sua madre, andando a messa, gli aveva lasciato detto: «Se esci tirati dietro l'uscio!». Aveva dovuto essere come lui, Giufà: secco e lungo, con le braccia fino alle ginocchia, le spalle alte, la testa grossa, il viso sudicio di peluria e i capellacci come quelli dell'uomo selvaggio.

[...]

*E schiacciata un poco la testa alla bestiola, se la ficcò tra il petto e la camicia. Sorridendo maliziosamente, si frugava ancora lí dentro, come cercando qualcosa che gli sfuggiva.*<sup>297</sup>

La voce ostile del narratore subentra al «coro», accreditando le malevole insinuazioni sulla malvagità di Lupetto (in corsivo). Non si tratta tuttavia di un espediente sistematico, perché in certi momenti il «testo sembrerebbe alludere all'umanità del personaggio»:<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> M. Mersica, *De Roberto verista a oltranza: una lettura di 'Lupetto'*, in «Filologia e critica», n. 3, 2011, p. 436.

<sup>295</sup> PV, p. 10.

<sup>296</sup> M. Mersica, *De Roberto verista a oltranza: una lettura di 'Lupetto'*, in «Filologia e critica», n. 3, 2011, p. 436.

<sup>297</sup> Ivi, p. 74. Il corsivo è mio.

<sup>298</sup> M. Mersica, *De Roberto verista a oltranza: una lettura di 'Lupetto'*, cit., p. 438.

[L'ostessa] – Fuori! Hai sentito!... fuori!... O ti pare che qui ci sia quella ciabattaccia della Saponara? [...]

Adesso egli digrignava i denti, uggiolando piú di prima, guardando l'ostessa che aveva osato dir male della Saponara: l'unica persona che avesse avuto potere su di lui e a cui fosse affezionato.<sup>299</sup>

Viene presentata la reazione di Lupetto alle offese rivolte alla Saponara (che è ingiuriata dall'ostessa), la donna cui la madre, in punto di morte, l'ha affidato, per poi abbandonarlo in tenera età «andando anch'essa per il mondo».<sup>300</sup> L'integrazione informativa del narratore – ancorché non sia riconducibile a una forma della rappresentazione soggettiva – parrebbe alludere, analogamente a *Rosso Malpelo*, a un lato tenero del personaggio, orfano di entrambi i genitori e preda di una società rapace e violenta:

- E quant'è che non vedi la Saponara? - chiese compare Lucio.

A bocca piena, rispose con un gesto largo del braccio.

- Anni!... Tant'anni!...

- Adesso, tu quanti ne hai? - Io?... che so! - Deve avere diciotto anni - disse Contarino, facendo un conto.<sup>301</sup>

Nell'apprendere del triste destino di questo selvatico primitivo – ignaro della sua età perché incapace di contare – il lettore è portato per un attimo ad empatizzare con il personaggio; e significativamente, il narratore asseconda la sua prospettiva:

I Monti Rossi, sulla cima, erano coperti di nuvolaglia e il maestrale fischiava tra le ginestre alte piú di un uomo. Sul Calvario, Lupetto si fermò un poco e guardò in giro, con la mano tesa sulla fronte, per tutte le sciare scure, il mare di lave vomitate un tempo dalla montagna. Poi si mise di nuovo in cammino, verso Mompileri. In mezzo alle conche formate dalle ineguaglianze della lava, sulla poca terra che il vento vi aveva accumulata, si vedevano le traccie delle lepri e dei conigli, tutte rivolte verso levante; e Lupetto si fermava, di tanto in tanto, esclamando:

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 76.

<sup>300</sup> Ivi, p. 75.

<sup>301</sup> Ivi, p. 77.

- Cani! cani!...<sup>302</sup>

Imboccata la strada del Calvario, per andare a caccia dei conigli, Lupetto è incantato dai Monti Rossi e la lava dell'Etna traboccante e le ginestre che gli paiono altissime. La rete degli imperfetti si alterna con gli aoristi singolativi e oggettivi, che parzialmente ostacolano la cooperazione immaginativa del lettore; tuttavia, poco dopo il processo di figuralizzazione diviene impeccabile, con la proliferazione degli imperfetti continui:

Da Massa Annunziata, la chiesa del villaggio sepolto dal fuoco, veniva un suono di campane; ma tutt'intorno, per la sciara nereggiante, non si vedeva anima viva, e solo il vento fischiava sempre fra gli sterpi. Adesso, la giornata andava guastandosi, e la montagna era tutta coperta di nuvole, che non si scorgeva neppure Monte Fusara e la serra.<sup>303</sup>

Una percezione indiretta libera da manuale; e d'un tratto, «in mezzo alle cime della lava», compare, in un'atmosfera quasi onirica, la donna che gli ha fatto da madre:

Il vento le sbatteva le gonne fra le gambe, ed essa si studiava di raccogliere con una mano, reggendo con l'altra una cesta che aveva sul capo. Il fazzoletto, tirato in avanti, le nascondeva il viso; ma come fu giunta dinanzi alle macchie, si fermò, gridando:

- Oh, Lupetto!...

- Tu?... Tu?... Turututù!...<sup>304</sup>

La gioia di Lupetto è commovente: «egli si era messo a saltellare dinanzi alla Saponara, pigliandole le mani, guardandola in viso, facendo scoppiettare la lingua sul palato, come faceva lei quando lo cullava, bambino».<sup>305</sup> Ora gli interventi del narratore non sono più risentiti; anzi, essi sono votati alla compassione nei confronti di chi per un attimo sembra tornare nient'altro che un bambino innocente, privato, in un'età delicatissima, di qualsiasi forma di affetto e amore:

---

<sup>302</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>303</sup> Ivi, p. 78.

<sup>304</sup> *Ibidem*

<sup>305</sup> Ivi, p. 80.

Con un filo di ginestra egli la solleticava ora in un orecchio, e come la Saponara gli scostava il braccio con la sua mano rugosa e incallita, egli fingeva di smettere, si faceva serio, per riprendere dopo un poco.<sup>306</sup>

Nondimeno, a dispetto della presenza di passaggi riflettorizzati, non sono finora mai affiorati – indirettamente o nelle forme del monologo narrato e citato – i pensieri di Lupetto, che il lettore ignora del tutto; tutt'al più, il narratore ha riprodotto le sue percezioni sensoriali. Tale omissione non è casuale; essa ha l'effetto di intensificare l'effetto drammatico del finale (costruito attraverso «l'ambiguità del significato dell'espressione “a te sola voglio bene” e la funzione antifrastica del soprannome del protagonista, che si rivela non un cucciolo affettuoso ma un uomo bestialmente violento»);<sup>307</sup> epilogo che risulta tanto più spiazzante perché il lettore con il protagonista ha potuto per lunghi tratti empatizzare:

– Allora non è vero che mi vuoi bene!

– Ahu, ahu!...

– Se ti procuro lavoro alla piana, ci vai?

– Ahu!

– egli diceva tutto allegro, e si fregava la schiena per terra come un asino. – Ti voglio bene... a te sola!...

E le saltò addosso, brancicandola.

[...]

Prima la Saponara si mise a ridere, mentre egli le nascondeva la testa sul seno, tenendola stretta per fianchi; poi, come gli occhi gli si accendevano, tentò di svincolarsi.

– Lasciami... lo senti?... Mi soffochi... Ah!... No... majale!... Aiuto!...

– Ahu, ti voglio bene...– Aiuto!... aiu...Esasperato dalla resistenza, l'aveva afferrata pel collo, digrignando i denti, squassando la testa; e poiché la Saponara cogli occhi stravolti, la lingua nera non gli rispondeva più, egli si alzò, scuotendola.

– Bestia!... Alzati!... Ahu, alzati bestia! Ma la donna non si muoveva più.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 93.

<sup>307</sup> M. Mersica, *De Roberto verista a oltranza: una lettura di 'Lupetto'*, cit., p. 439.

<sup>308</sup> PV, p. 94.

A Lupetto non è concesso nessun riscatto lirico; l'indulgenza nei suoi confronti – che si manifesta nella sezione centrale del racconto, offrendo come un controcanto alle maldicenze del paese – si rivela oggetto di inganno, giacché è frutto delle congetture dell'istanza diegetica, che intenzionalmente si preclude l'accesso alle zone insondabili della psiche del protagonista. In altre parole, la riflettorizzazione ha la funzione di incrementare il *pathos* nel lettore, ma non c'è nessuna possibilità di redenzione: nel momento del passaggio dalla tenerezza del cucciolo alla bestialità dell'umana crudeltà, il lettore prende atto della fondatezza dell'opera di marginalizzazione messa in atto dal paese; scopre la vera natura del personaggio, il suo istinto ferino, che si sostanzia in una sadica «profanazione [...] della femminilità» dalle perturbanti valenze incestuose.<sup>309</sup>

### 2.3 'I Viceré'

Oltre che contaminare con diverse isole introspettive il preteso behaviorismo impersonale dei suoi racconti naturalistici, De Roberto coltivò anche nella teoria l'idea di far coesistere l'esteriorità e l'interiorità, l'«osservazione» e l'«analisi» in uno stesso romanzo, come si evince nell'intervista ad Ogetti rilasciata nell'agosto '94:

Ora venti anni di naturalismo e psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo e criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre la stessa cucina, lo stesso tema e se ne annoia: e dal suo

---

<sup>309</sup> G. Maffei, *La Passione del metodo*, cit., p. 60. Lo stupro è motivo ricorrente nel corpus derobertiano, ed è una manifestazione estetica della sessuofobia dell'autore. Al riguardo cfr. ivi pp. 45-83; G. Giudice, in *'I Viceré' e altre opere di Federico De Roberto*, a cura di G. Giudice, Torino, Utet, 1982, pp. 31-33; P.M. Sipala, *De Roberto e lo scacco dell'Eros*, in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S.C. Sgroi-Salvatore C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 453-460; G. Lo Castro, *Il mistero della violenza: 'Tentazione!' e il racconto di stupro*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 9-27. Sulla ricezione della psicanalisi nella cultura italiana cfr. *Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Roma, Carocci, 2019.

punto di vista ha ragione. Quindi io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Viceré*.<sup>310</sup>

Tra la lingua nobile aulica che Gabriele d'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace, che c'è? O meglio, abbiamo una lingua che le comprenda tutte e due? Perché quella prima sarà adatta a formulare precisamente un'analisi psicologica o a descrivere uno stato d'animo o un paesaggio fine e poetico; questa seconda [...] è più borghese, serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno, serve a parlare e a intenderci nella vita comune. Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il Romanzo futuro) che istromento adopererà?<sup>311</sup>

Malgrado sembri rimandare come Verga l'attuazione del vagheggiato «romanzo futuro» (dietro cui si celava *La duchessa di Leyra*) a un domani imprecisato, emerge tra le righe dell'intervista che *I Viceré* già erano, per De Roberto, una compiuta ibridazione del «romanzo puramente psichico col romanzo di costume», atto ad opporsi alla scialba monotonia dei romanzi psicologici 'puri'; tipologia con cui De Roberto aveva massima familiarità, avendo ultimato la stesura, solo tre anni prima, di un illustre e programmatico esemplare (*L'illusione*, 1891): un romanzo monodico, monofocale e monolinguistico (figurale nel senso stretto).<sup>312</sup>

Si trattava probabilmente di un'esibizione di modestia: l'autore era persuaso di essere riuscito nel suo intento, sebbene sia abile nel dissimulare l'orgoglio dietro le problematiche della questione della «lingua». Perché l'opera maggiore dell'autore si configura come un affresco storico-sociale ad ampie volute, articolato in tre sezioni, ciascuna composta, *more geometrico*, di nove capitoli, che coprono un arco di tempo che va dal '55 all''82, prima e dopo l'unificazione; affresco corredato di una pluralità di personaggi la cui indagine psicologica ha per l'appunto una funzione cruciale. Il ritratto espressionisticamente caricato di un'aristocrazia rapace, degenerare ed esausta

---

<sup>310</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895, p. 84.

<sup>311</sup> Ivi, p. 85.

<sup>312</sup> Sulle modalità della soggettivazione ne *L'illusione* cfr. M. Lavagetto, *Introduzione*, in F. De Roberto, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1987, p. XII e G. Maffei, «Un monologo di 450 pagine». Note su '*L'illusione*' di Federico De Roberto, in «Tutto ti serve di libro». Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella, a cura di G. Distaso et al., Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 68-92.

(gli Uzeda, la «Vecchia razza»), contrassegnata da tare fisiognomiche di lombrosiana efferatezza, impulsi egoistici e ostinazioni 'monomaniacali' (seguite da conversioni psicologiche repentine),<sup>313</sup> e coinvolta in periodiche guerre intestine ingaggiate al solo scopo di arricchirsi o esercitare sadicamente il potere. E nondimeno, questa vecchia classe dirigente (un'accolita di maniaci perversi che parrebbe destinata a sbranarsi e perire), abbarbicata a una rancorosa quanto impreveduta caparbia, trae per paradosso alimento dai nuovi tempi, avvalendosi della sua pulsione trasformistica: epifenomeno di una secolare volontà di potenza che infine prevale, annullandone le spinte più eversive, sui conati risorgimentali del moderno stato nascente.<sup>314</sup>

*I Viceré* è un romanzo storico «d'ambiente ultracontemporaneo»,<sup>315</sup> che nega però ogni teleologismo nella Storia, la quale appare come un movimento flaubertianamente caotico e insensato, un procedere cieco incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza. Un microcosmo che è immagine fedele dell'appendice insulare – *in primis* di un singolo strato sociale – dell'Italia unita (un «romanzo di costume»), ma che al contempo «ha la forza di scandalo da far revocare in dubbio l'intera prospettiva di sviluppo su cui è orientata la comunità nazionale»:<sup>316</sup> «l'inquietudine esistenziale» e «il rovello etico critico» dell'autore, nota acutamente Tedesco, fanno corpo per cristallizzarsi «in un'idea della società umana del tutto negativa», in un pessimismo antropologico e in un nichilismo privo di risarcimenti.<sup>317</sup> E il soggetto è vieppiù consustanziale al metodo: alla naturalezza solo apparente di un

---

<sup>313</sup> In tal senso, nota Pellini, i personaggi de *I Viceré* «rompono sia con la tradizione del *Bildungsroman*, che prevede evoluzione lineare e motivata delle psicologie, sia con l'epica dei *Malavoglia*, fondata sull'immutabilità dei caratteri. Soggetti a “conversazioni repentine” [...], gli Uzeda si sottraggono alle norme del verosimile classico, in nome di un 'vero' psicologico irrazionale e ancora inspiegato, In questo, come in altre cose, De Roberto è allievo fedele e lucidissimo di Zola» (P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p. 224). Sul motivo lombrosiano cfr. A. Di Grado *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, cit., pp. 211-223 e G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., pp. 291-328.

<sup>314</sup> Cfr. S. Campailla, *Le figure mostruose del potere*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario de *I Viceré*, Catania, 23-26 novembre, 1994, Catania, Fondazione Verga, 1998, pp. 81-92 e A. Pagliaro, *Psychological Portraits of the Mechanisms of Power. Subjective Perceptions and Deformed Visions of Reality in 'I Viceré' by Federico De Roberto*, in «Spunti e ricerche», XIX, n. 1, 2016, pp. 71-95.

<sup>315</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 5. Al riguardo si veda anche D. Tanteri, *Tempo e storia ne 'I Viceré'*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., pp. 115-133.

<sup>316</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 7.

<sup>317</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., pp. 75-88.



*discorso* invece sommamente intransitivo, esperito dall'autore nel lungo travaglio compositivo dell'opera, luogo di confluenza di un decennio di sperimentazioni e ricerche affannose su narrazioni proprie e altrui, di cui egli aveva dato ragione, con lucidità critica a tratti invidiabile, nelle sue eterogenee riflessioni sull'arte.

Conviene procedere à rebours, esaminando il saggio su Maupassant del 1888, da cui si apprende che lo scrittore aveva già individuato in Francia, sei anni prima dell'intervista ad Ojetti, un modello compiuto di romanzo 'misto' a cui ispirarsi, *Pierre et Jean*. In tali pagine egli analizza lo stile dell'allievo di Flaubert, illustrando le differenze tra l'«analisi» psicologica di Bourget – il quale «riconosce l'importanza del metodo d'osservazione impersonale, ma sdegnava di adoperarlo»<sup>318</sup> – e quella realizzata da Maupassant, naturalista che fa della psicologia senza poter prescindere dalla «sintesi fisiologica»:

Guy de Maupassant è [...] un naturalista che si guarda attorno e riproduce quello che vede [...].

Quando un naturalista come lui si mette a fare della psicologia, dell'analisi interiore, non può rinunciare all'abitudine dell'osservazione, il bisogno d'indagine positiva, ed ecco che, se in *Pierre et Jean* egli segue l'ideale svolgimento di un dramma della coscienza, non dimentica di tenere un piede, ed anche tutti e due, nella realtà; se egli fa pensare il suo personaggio, lo fa anche muovere, scoprendo e comprovando allo stesso tempo le intime attitudini mediante l'esame delle attitudini esteriori.

[...]

Ed il romanzo procede sempre così, con un sobrio innesto di analisi tra l'esposizione di una moltitudine di atti, di scene, di discorsi, attraverso ai quali si cominciano a intravedere quelle modificazioni psicologiche che poi il romanziere sviluppa [...].<sup>319</sup>

Si può ritenere che, parlando di «un sobrio innesto di analisi tra l'esposizione di una moltitudine di atti, di scene, di discorsi», De Roberto intendesse grossomodo un romanzo in cui l'interiorità di un personaggio – o di più personaggi – affiora nitidamente, stagliandosi su una campitura che le fa da sfondo. Certo: a primo impatto,

---

<sup>318</sup> F. De Roberto, *Il romanzo. A proposito di 'Pierre et Jean'*, in *Il tempo dello scontento universale*, cit., p. 73.

<sup>319</sup> Ivi, p. 74.

le analogie formali tra *Pierre et Jean* – in cui le azioni e i pensieri dei personaggi sono collocate su uno sfondo ‘narratoriale’, per così dire obiettivo<sup>320</sup> – e il modello eminentemente pluridiscorsivo de *I Viceré* sono esigue;<sup>321</sup> però, il De Roberto critico di Maupassant sembra indirettamente gettare luce, con la sua riflessione sull’ibridazione dei metodi, su una strategia compositiva di cui l’autore de *I Viceré* si sarebbe servito nella caratterizzazione – e messa in scena – dei suoi personaggi, adoperata massimamente nella prima parte del romanzo, quando i membri di questa diabolica progenie vengono presentati al lettore in una serie di *assolo*, ovvero di paragrafi se non addirittura capitoli di volta in volta singolarmente egemonizzati:

A qualunque ora andasse a cercarlo, lassù, alla Pietra dell’Ovo, lo trovava, sempre solo, con la pialla o con la sega o con la zappa in mano, intento a lavorar da stipettaio o da giardiniere, in maniche di camicia, come un operaio o un contadino. Da bambino era stato così, Ferdinando: taciturno, timido, mezzo selvaggio per la mala grazia con cui lo aveva trattato sua madre, costretto a svagarsi da solo, come meglio poteva [...]. Era cresciuto quasi da sé, ingegnandosi a procacciarsi quel che gli bisognava [...]. Quando gli altri andavano a spasso, egli restava in casa, a sfasciar scatole di legno o di cartone per farne teatrini o altarini o casucce che regalava poi a chi glieli chiedeva, a Lucrezia specialmente, per la quale, come per una compagna di destino, sentiva molta affezione [...]. Un giorno [...] don Cono Canalà gli regalò il Robinson Crusoe; egli lo divorò da cima a fondo e restò sbalordito dalla lettura come da una rivelazione. Da quel momento la sua selvatichezza s’accrebbe; il suo unico e costante desiderio fu quello di naufragare in un’isola deserta e di provveder da sé al proprio sostentamento. Cominciò allora a fare esperimenti di coltura nel giardino e nella terrazza del palazzo, e gli venne il gusto della campagna, che la principessa assecondò. [...] Egli era felice facendo la vita dell’eroe che gli aveva acceso la fantasia, come se veramente fosse in un’isola deserta, a mille miglia dal mondo. Dormiva sopra una specie di cuccetta da marinaio, costruiva da sé tavole e seggiole, e la casa pareva un arsenale dalla tanta roba che v’era sparsa [...].<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> Si tratta di una categoria in cui potremmo anettere anche *Giacinta* di Capuana.

<sup>321</sup> Al riguardo cfr. G. Grana, *‘I Viceré’ e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982.

<sup>322</sup> F. De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 78-79. D’ora in poi citato VR. Per una riflessione sistematica dell’ibridazione dei metodi nel sistema teorico derobertiano cfr. G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., pp. 320-328.

È il «ritratto psico-fisiognomico»<sup>323</sup> di Don Ferdinando, il più distaccato dagli affari nobiliari tra i figli della deceduta principessa Uzeda, non per nulla soprannominato, per gli infruttuosi esperimenti agricoli di ispirazione robinsoniana (condotti su una terra sterilissima), il «babbeo». Si noti come *il focus* sia indirizzato «al di fuori» del personaggio, «tanto da spingere il narratore a [...] ridurre a un dinamismo psichico [...] elementare la psicologia» di Ferdinando, stilizzandola e irrigidendola, con l'ausilio della psiconarrazione, «in poche pose e fissazioni».<sup>324</sup> La prospettiva è grossomodo neutrale, ancorché predomini lo sguardo distaccato e peggiorativo – con l'apporto di una *vis* ironica inconfondibile – realizzato tipicamente ne *La Sorte*; ma non è infrequente, nel dipanarsi di questi assoli, che la *distanza* tra narratore e personaggio si assottigli sino a rendere complesso, in sede analitica, tracciare nette linee di demarcazione:

Da quel giorno, don Blasco non ebbe più pace. *A lui come a lui, che l'eredità andasse spartita in un modo piuttosto che in un altro, importava meno d'un fico secco*; ma fin da quando egli era entrato al convento, non avendo più affari propri, la sua costante preoccupazione era stata di ficcare il naso in quelli degli altri. Ragazzo, egli aveva visto i bei tempi di casa Uzeda, quando suo padre, il principe Giacomo XIII, spendeva e spandeva regalmente, con venti cavalli in istalla, uno sciame di servitori e un'intera corte di lavapiatti [...]. Allora, il futuro Cassinese non aveva udito altri discorsi fuorché quelli delle straordinarie ricchezze di suo padre, dei grandi feudi che possedeva, delle rendite che riscoteva da mezza Sicilia; e glien'era naturalmente venuta una smania di godimenti, un'ingordigia di piaceri che ancora non sapeva precisare egli stesso; quando un bel giorno fu messo al noviziato di San Nicola e poi costretto a pronunciare i voti. *Tutte quelle ricchezze erano del fratello primogenito: a lui non toccava altro che la dotazione di trentasei onze l'anno indispensabile per entrare nella ricca e nobile badia!... [...]*.<sup>325</sup>

Abbozzato anche questo carattere con pochi tratti elementari – la fame di piaceri, l'avidità spasmodica e gli impulsi di rabbia collerica contro la famiglia che lo ha recluso – appare minacciosamente don Blasco, il cognato della principessa Teresa. La

---

<sup>323</sup> C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 93.

<sup>324</sup> *Ibidem*

<sup>325</sup> Ivi, pp. 61-62. Il corsivo è mio.

voce si sintonizza con le frequenze del personaggio, si appropria dei suoi tic linguistici («il principio dello zio Charles»), ne restituisce, conservandone l'inflessione primigenia, i discorsi con l'indiretto libero (in corsivo), i quali sono inframmezzati senza stacco nel *continuum* discorsivo. Pertanto s'ingenera un peculiarissimo effetto ironico, accentuato dalla riproposizione insistita e persino ossessiva, ancorché in differenti contesti diegetici, del medesimo modulo espressivo.<sup>326</sup> Don Blasco, è del resto notissimo, ha la funzione di deformare parodisticamente, con la sua carica trasgressiva e di smascheramento carnevalesco, le persuasioni e le ossessioni passeggiere e le efferate azioni dei suoi consanguinei,<sup>327</sup> ma il suo è un caso solo oltranzisticamente più estremo di una scrittura plurilinguistica dagli esiti di acrobatica perizia combinatoria. Effettivamente, la raffigurazione deformata e irrigidita, con quel «tocco un po'schifato» che «incipisce» le pagine del romanzo,<sup>328</sup> l'*obliquità* costitutiva e beffarda del discorso, è una cifra distintiva dell'impersonalità naturalistica dell'autore, e della sua «sconcertante paradossalità», come ha insegnato Spinazzola:

Il capolavoro derobertiano esibisce [...] l'intenzione di ottenere il massimo effetto di impersonalità spassionata, quasi a persuadere di trovarsi di fronte a un'opera non di finzione narrativa ma semplicemente documentaria. Nondimeno, questa strategia mira a raggiungere un effetto opposto: la massima personalizzazione del resoconto, in chiave di unilateralità faziosa e furiosa.

Come predicava il Verga, il romanzo deve sembrare essersi fatto da sé, nella sua concatenazione di eventi legati da un vincolo di una necessità incontestabile, tale da render superflua e stonata qualsiasi intrusione autoriale. Pure, colui che narra non potrebbe risultare più coinvolto nell'esposizione delle vicende. La rinuncia a fargli assumere un'identità fisionomica definita non

---

<sup>326</sup> «Il monaco, a cui la bile quasi schizzava dagli occhi, sfogavasi in casa del principe – quando il duca non c'era – dicendo cose enormi contro il fratello, insultandolo, infamandolo, rovesciandogli addosso epiteti di novissimo conio, a petto ai quali quelli scambiati tra facchini e donne di mal affare erano complimenti e zuccherini. E la sua rabbia aveva un bersaglio più vicino e più diretto nella nipote Lucrezia. Questa vipera osava ancora pensare a quella carogna! L'avevano allevata perché li mordesse tutti quanti, insozzando il nome degli Uzeda, facendone ludibrio, sposando quella carogna! «Ah, razza putrida e schifosa! Ah, porco Viceré che la creasti!... Meglio sarebbe stato...» (mettere al mondo soltanto bastardi, era l'idea espressa dalle turpi parole) «piuttosto che generare questo nipotame sozzo e puzzolente!...» (ivi, p. 273).

<sup>327</sup> Al riguardo cfr. l'eccellente saggio di M. Polacco, *I Viceré*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, cit., pp. 149-174.

<sup>328</sup> C.A. Madrignani, *Introduzione*, in *De Roberto. Romanzi, novelle, saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano, 1984, p. XXXIV.

annulla, anzi esalta il suo ruolo di responsabilità: sotto le spoglie neutre del collazionatore di «documenti umani», a sovrastare il quadro rappresentativo è un moralista di ferro, che trasvaluta ogni fenomenologia descrittiva in un'istanza critica spietatamente sarcastica.<sup>329</sup>

Si tratta insomma di «una forma di straniamento globale»:<sup>330</sup> il narratore è zolianamente fagocitato dalla confusione babelica dei discorsi, dal montaggio straniante di linguaggi vuoti e contraffatti. Ogni fatto è narrato è rinarrato da punti di vista difformi, che rimangono accostati senza che si possa istituire una gerarchia di attendibilità: una polifonia ridondante che concorre allo smarrimento del senso del reale, alla costatazione di un'immobilità (temporale e narrativa) che nega ogni autentica evoluzione. Il motivo familiare e corale de *I Malavoglia*, che aveva consentito a Verga di celebrare, con intonazione epico-lirica, i valori solidali della Sicilia arcaica, subisce anch'esso, in De Roberto, un ribaltamento ironico: «la coralità dei *Viceré* è antiepica e fittizia e la famiglia vi assurge [...] a 'scena' primaria d'un mondo marcio, diviso inautentico»;<sup>331</sup> e l'occhio che guarda questo universo mefistofelico – quello critico dell'autore implicito – «è l'occhio incredulo e scandalizzato di chi è assolutamente al di fuori della sua logica».<sup>332</sup> *Dissociazione* critica, dunque; pure, capita che la voce narrante inequivocabilmente si approprii, oltre che dei comportamenti verbali, dei colloqui muti che un *singolo* personaggio intrattiene, senza interferenze allotrie, con se stesso, e che «riguardano una materia di sentimenti affettivi non esprimibile, non confessabile nel logos comunitario».<sup>333</sup> In altre parole, l'«analisi» transitoriamente s'impone sulle ampie zone di diffrazione corale, dando *voce* alla dimensione invisibile del soggetto:

Non le facevano festa, in quella casa. Il principe, donna Ferdinanda, don Blasco, un po' anche la cugina Graziella, dovevano trovare in lei colpe imperdonabili [...]; ma ella perdonava le mancanze

---

<sup>329</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 62.

<sup>330</sup> C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 119.

<sup>331</sup> N. Zago, *Sulla strategia narrativa dei 'Viceré'*, in *The Risorgimento of Federico De Roberto*, a cura di J. Dashwood e M. Ganeri, Bern Peter Lang, 2009, p. 218.

<sup>332</sup> VR, p. 118.

<sup>333</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 68.

di riguardo e gli sgarbi fatti a lei; non soffriva quelli che toccavano a suo marito [...]. Forse era questa la sua grande colpa: l'amore che portava a Raimondo!... Lo amava fin da quando lo aveva visto, da prima ancora; fin da quando, fidanzata per lettera a quel conte di Lumera [...], ella aveva lavorato con la fantasia a rappresentarlo bello, nobile, generoso, cavalleresco come un eroe del Tasso o dell'Ariosto. E la realtà aveva superato le sue stesse immaginazioni; tanto era fine, lo sposo suo, e leggiadro, ed elegante, e splendido [...].<sup>334</sup>

Preso di mira dalla famiglia – perché rea di appartenere a una nobiltà di rango inferiore, e destinata in matrimonio all'edonista Raimondo Uzeda (il terzogenito prediletto della defunta Teresa) – la debole e introversa Matilde Palmi, madre di Teresa (protagonista del *L'illusione*), è a sua volta «protagonista di quello che può essere definito una sorta di romanzo nel romanzo».<sup>335</sup> In esso si racconta del suo amore incondizionato per l'infedele marito, di cui follemente s'invaghisce per forza di un'immaginazione alimentata fino all'eccesso dai nocivi fantasmi letterari:<sup>336</sup>

Come le si era chiuso il cuore ai primi disinganni, nel vedere che l'amor suo non bastava a Raimondo, che egli pensava diversamente da lei, che faceva consistere la felicità in cose senza valore per lei! Eppure egli non l'aveva tradita, allora! Ma erano venuti i tradimenti, ed ella li aveva perdonati [...]. Che cosa avrebbe potuto fare, del resto? Che aveva potuto fare dinanzi al pericolo più grave, alla minaccia terribile? Lasciarlo? Egli stesso l'aveva abbandonata!... Quando ella ripensava a quei due anni trascorsi in Toscana, [...] ella provava veramente come un bisogno di inginocchiarsi e di ringraziare il Signore, tanto miracoloso le pareva il ravvedimento di Raimondo. Poteva adesso sperare che durasse? Quante volte egli non era parso rinsavito, ed aveva poi fatto peggio?<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> VR, p. 121.

<sup>335</sup> A. D'Aquino, *Tra 'L'illusione' e 'I Viceré'. Teresa e Matilde*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 283.

<sup>336</sup> Nella mentalità uzediana, in genere, la letteratura è «carta sporca», e «letterato» un epiteto poco onorevole. «Carta sporca» è adoperato a significare i libri da donna Ferdinanda (VR, p. 491) e pensato da Consalvo a proposito di giornali e altre pubblicazioni politiche (ivi, p. 593). Quanto al valore spregiativo di «letterato» e simili, si consideri il derisorio «maestri di penna» di donna Ferdinanda che difende un suo antenato dalla cattiva fama di studioso e scrittore (ivi, p. 138) e l'uso maligno di «letterata» e «letteratura» da parte di Lucrezia che parla di Teresa e di Graziella (ivi, p. 493). L'uomo colto è figura tanto sgradevole da portar male, ritiene Giacomo a proposito di Consalvo: «E quando finalmente veniva a tavola, il principe gonfiava, gonfiava, vedendo il figliuolo taciturno e ponzante come un nuovo Archimede»; e pensa: «Tutto il giorno quella faccia ingrottata! È una jettatura!» (ivi, p. 506). Per una disamina del tema nel trittico dei romanzi derobertiani cfr. R. Contarino, *Gli inganni della letteratura da 'L'illusione' a 'I Viceré'*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., pp. 93-114.

<sup>337</sup> VR, p. 309.

Quantunque venga dipinto un soggetto finzionale monocorde, in quanto dominato, come la gran parte degli Uzeda, da una singola ossessione, non vi è *distanziamento* ironico in questi passaggi; il narratore palpita all'unisono col personaggio e il *pathos* che lo affatica. Ma l'identificazione non è totale. Lo scrittore finemente lascia emergere, proprio attraverso il flusso interiore dalle tinte elegiache, un lato nevrotico di tale temperamento, da cui il lettore è portato a prendere cautamente le distanze:

Sì, sì, così! il bene del cane per il padrone, la devozione d'uno schiavo per l'essere di un'altra razza, più forte, più alta, più rara. Sì, la sommissione del cane per il padrone; poiché, anche dopo l'onta estrema che le aveva inflitto, nonostante la rivelazione brutale, nonostante il legittimo sdegno del padre, ella pensava di non poter vivere lontana da Raimondo, di non poterlo lasciare a quell'altra...<sup>338</sup>

Un amore spinto al delirio maniacale, che conduce Matilde ad anteporre il marito al bene delle figlie: « Purché Raimondo non la lasciasse un'altra volta! purché quei giorni tremendi dell'abbandono non ritornassero! Quasi quasi ella rassegnavasi alla lontananza delle sue bambine!...». <sup>339</sup>

Naturalmente, le figuralizzazione è anche prerogativa di figure dotate di una coscienza più duttile e articolata: dagli esponenti Uzeda di seconda generazione – il principe Giacomo, il mellifluo Lodovico ecc. – ai parenti acquisiti (Benedetto Giulente e lo zio Gaspare),<sup>340</sup> sino agli esponenti della terza generazione (più giovani, colti e intelligenti): Teresa e Consalvo, «psicologizzato ancora più della sorella perché più» incline «a ragionare su se stesso, a controllare i propri sentimenti e certificarsi di essere immune dalle manie»<sup>341</sup> dei progenitori. Il principino è «colui che condensa tutti i vizi pubblici e privati della razza Uzeda; è la «'forza tematica'»,<sup>342</sup> colui che infine giudica, a tratti lucidissimamente, soggetti e azioni del romanzo: si pensi al discorso finale alla zia donna Ferdinanda, palinodia di quello pubblico tenuto al comizio; da qui il

---

<sup>338</sup> Ivi, p. 314.

<sup>339</sup> Ivi, p. 315.

<sup>340</sup> Sulle modalità della soggettivazione di questi caratteri – e le relative differenze – è sempre fondamentale V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., pp. 70-82.

<sup>341</sup> Ivi, p. 71.

<sup>342</sup> P.M., Sipala, *Il romanzo di Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 197.

dispiegarsi, nella sezione conclusiva de *I Viceré* (dove si registra il punto di minima distanza ideologica tra narratore e soggetto finzionale),<sup>343</sup> del suo rovello coscienziale, che ha l'effetto di dissolvere le figure degli altri personaggi e interrompere la litania del coro familiare. Perché oltre la maschera abituale d'istrione cinico e arrivista affiora inaspettatamente «una disposizione più pensosa e malinconica, che riporta a galla le memorie del passato, della fanciullezza»<sup>344</sup> trascorsa nel convento dei benedettini (soppresso con l'instaurazione del nuovo corso politico), e del padre prematuramente scomparso per una tremenda malattia:

Consalvo non diceva nulla. Pensava impaurito a quel male terribile che un giorno avrebbe potuto rodere, distruggere il suo proprio corpo in quel momento pieno di vita. Era il sangue impoverito della vecchia razza che faceva, dopo Ferdinando, un'altra vittima precoce [...]. Sarebbe anch'egli morto prima del tempo, prima di conseguire il trionfo, ucciso da quei mali terribili che ammazzavano gli Uzeda giovani ancora? [...] L'ostinazione, l'irremovibile durezza di cui aveva fatto mostra non era un sintomo inquietante, la prova che anch'egli poteva un giorno smarrirsi, come quegli altri? [...] «Tutto si paga!...» e anch'essi [gli Uzeda] pagavano il gran nome, la vita fastosa, le più invidiate fortune!... Ma quel viso affilato del padre, quello sguardo cieco, quel rantolo affannoso!... Il giovane piegava i ginocchi, intuiva cose che aveva negate.<sup>345</sup>

Di fronte alla penosa agonia di quel genitore a lungo avverso, egli ha un momento di chiaroveggenza, che lo porta infine a riabilitarne parzialmente la figura, facendosi esegeta sconsolato del destino infausto di una stirpe minacciata dallo spettro della follia, che per un momento sembra incombere anche sul suo futuro.

---

<sup>343</sup> Neanche nel caso di Consalvo è lecito parlare di completa identificazione, poiché sono diversi i momenti in cui il principino si contraddice, finendo per reiterare *de facto*, preterintenzionalmente, atteggiamenti e abitudini della stessa famiglia da cui intendeva recidere del tutto i legami. Per un approfondimento della questione cfr. P. Pellini, *La casa di vetro*, cit., pp. 225-232.

<sup>344</sup> N. Zago, *Sulla strategia narrativa dei 'Viceré'*, cit., p. 220.

<sup>345</sup> Ivi, pp. 629-630.



### 2.3.1 *Il Quarto Stato*

A «misura che si scende nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si determinano più nettamente»: nella prefazione a *Documenti umani* De Roberto aveva motivato con questo argomento di ascendenza goncourtiana (ma rovesciato) la preferenza dei naturalisti per il mondo della «povera gente». *I Viceré* non contraddicono questo assunto: nel momento della composizione, l'autore certamente pensava che il «brutto e il pravo» fossero funzioni essenziali del «caratteristico del naturalista», solo che nel suo capolavoro lo scrittore descrisse di rado uomini del popolo *singulatim*, dipingendo piuttosto, in maniera apertamente polemica – se si considerano i coevi dibattiti sul ricambio delle *élites* (e le teorie di Vilfredo Pareto e Gaetano Mosca, conterraneo di De Roberto) –,<sup>346</sup> caratteri curiosi e stravaganti di aristocratici in cui, più ancora dei pescatori, contadini e minatori, abbondano il singolare e «l'accidentato». Ne deriva che la rappresentazione delle oscurità psicopatologiche del ceto nobiliare insulare è funzionale all'opera di decostruzione tendenziosa dell'autore, per quanto alcuni di questi personaggi abbiano (come detto) diritto, se non a *consuonare* empaticamente – senza scarti ironici – con la voce narrante, quantomeno a un mondo di tenerezze sottaciute, a sogni poetici e inesprimibili malinconie che sono il sintomo di una profondità psicologica che invece è sistematicamente interdetta al Quarto Stato. Nel romanzo delle forze popolari si dà infatti un quadro di squallida rumorosità e passività, che la qualificano come massa da manovra sempre succube nei confronti dei potenti: «la politica consiste appunto nella capacità di aggirare le esigenze delle masse e di analizzarne il potenziale al fine di dare una patina di democraticità alle nuove investiture».<sup>347</sup> Eppure questa collettività amorfa funge da «costante punto di riferimento nel quadro narrativo»,<sup>348</sup> poiché sovente chiosa le vicende (politiche e private) degli Uzeda, o malevolmente le distorce o ancora si fa portavoce – nel caso dei cocchieri, dei cuochi, dei servi di palazzo e famigli (come

---

<sup>346</sup> Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, cit., pp. 222-224.

<sup>347</sup> C.A. Madrignani, *Introduzione*, cit., p. XLII.

<sup>348</sup> A. Palermo, *La folla dei «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 186.

entità corale o per mezzo di un *singolo* personaggio) – dell’ideologia predatoria dei padroni, esasperandone le idee più speciose e le menzogne più sfrontate.

Contiamo tre principali varianti, cui corrispondono altrettante funzioni narrative attraverso cui tale fenomeno si declina:

1) *Funzione commentativa*. Essa si rinviene quando affiorano degli indiretti liberi riferiti a entità collettive, con cui vengono riportate le parole del popolo minuto (clienti, domestici, fornitori o generalmente di anonimi passanti e cittadini). Di norma non sono opinioni attendibili; anzi, De Roberto le incorpora nel rendiconto narrativo per dare «testimonianza divertita della loro inattendibilità o dabbenaggine».<sup>349</sup> «Però tutti riconoscevano che la colpa era di don Blasco: don Lodovico, con la sua natura veramente angelica, non avrebbe chiesto di meglio che far la pace».<sup>350</sup> Informato dell’ipocrisia carrierista del priore, il lettore non può prestar fede alla veridicità di quest’informazioni, che assumono pertanto un valore antifrastico.

La medesima strategia è adoperata per registrare gli umori popolari in seguito ai grandi sconvolgimenti politici e naturali:

«Il castigo di Dio!... Tutta colpa dei nostri peccati!... Eran più di dieci anni che vivevamo tranquilli! Assassini del governo!...». La povera gente seguiva a piedi i carrelli carichi di due magri sacconi e di quattro seggiole sciancate; e nelle brevi soste fatte per riprender fiato [...] scambiava commenti sulle notizie del colera [...]. I più credevano al malefizio, al veleno sparso per ordine delle autorità; e si scagliavano contro gli «italiani», untori quanto i borboni. Al Sessanta, i patrioti avevano dato a intendere che non ci sarebbe stato più colera [...]; e adesso, invece, si tornava da capo! Allora, perché s’era fatta la rivoluzione? Per veder circolare pezzi di carta sporca, invece delle belle monete d’oro e d’argento che almeno ricreavano la vista e l’udito, sotto l’altro governo? O per pagar la ricchezza mobile e la tassa di successione, inaudite invenzioni diaboliche dei nuovi ladri del Parlamento? [...] Eran questi tutti i vantaggi dell’Italia una?... E i più scontenti, i più furiosi, esclamavano: «Bene han fatto i palermitani, a prendere i fucili!...».<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 68.

<sup>350</sup> VR, p. 164.

<sup>351</sup> Ivi, pp. 403-404.

Idee superstiziose della peggior risma e un diffuso sentimento antiunitario (più genericamente antipolitico) si manifestano in questo discorso corale. La folla mostra di non disdegnare le soluzioni più estreme; la stessa folla volubile che, dopo la notizia della Breccia di Porta Pia, non si farà scrupoli a uccidere a sangue freddo, in una sommossa liberale guidata per sommo paradosso da Don Blasco (divenuto liberale e capitalista dopo la soppressione dei conventi), il fratello bastardo di quest'ultimo, Fra Carmelo, rappresentante del vecchio corso travolto dalla storia; un Uzeda ammattito che non ha saputo riadattarsi ai tempi:

Il frate, livido in volto, con gli occhi spalancati, guardò un momento la folla minacciosa e urlante; di repente, alzò le braccia, gridando anche lui, scompostamente: «Eh!... Eh!...»

«È il matto... lasciatelo andare!...» esclamarono alcuni; ma pochi udirono l'avvertimento, e la folla si mise in moto gridando: «Morte ai preti!... Abbasso il temporale!... Abbasso!... Morte!...»

Don Blasco, allungato il collo, riconobbe fra' Carmelo, un altro degli Uzeda ammattito [...]. E il professore, alla vista della tonaca [...] inferoci come un torello al rosso: «Morte ai corvi!... Giù i tricorni: viva il pensiero laico! [...]»

Il pazzo, alla luce fantastica delle torce, continuava a gestire scompostamente, a gridare: «Eh!... Eh!...» senza riconoscere l'ex paternità di don Blasco, il quale, per non esser da meno del professore che gl'intronava le orecchie, vociava anche lui: «Abbasso!... Morte!... Abbasso!»<sup>352</sup>

2) *Straniamento*. Può essere considerata una sottocategoria della prima modalità, di cui si ha una manifestazione esemplare nel memorabile incipit:

Giuseppe, dinanzi al portone, trastullava il suo bambino, cullandolo sulle braccia, mostrandogli lo scudo marmoreo infisso al sommo dell'arco, la rastrelliera inchiodata sul muro del vestibolo dove, ai tempi antichi, i lanzi del principe appendevano le alabarde, quando s'udì e crebbe rapidamente il rumore d'una carrozza arrivante a tutta carriera; e prima ancora che egli avesse il tempo di voltarsi, un legnetto sul quale pareva fosse nevicato, dalla tanta polvere, e il cui cavallo era tutto spumante di sudore, entrò nella corte con assordante fracasso. Dall'arco del secondo cortile affacciaronsi servi e

---

<sup>352</sup> Ivi, pp. 480-481.

famigli: Baldassarre, il maestro di casa, schiuse la vetrata della loggia del secondo piano intanto che Salvatore Cerra precipitavasi dalla carrozzella con una lettera in mano. «Don Salvatore?... Che c'è?... Che novità!...». Ma quegli fece col braccio un gesto disperato e salì le scale a quattro a quattro. Giuseppe, col bambino ancora in collo, era rimasto intontito, non comprendendo; ma sua moglie, la moglie di Baldassarre, la lavandaia, una quantità d'altri servi già circondavano la carrozzella, si segnavano udendo il cocchiere narrare, interrottamente: «La principessa... Morta d'un colpo... Stamattina, mentre lavavo la carrozza...». <sup>353</sup>

Si sostanzia una riflettorizzazione *singolativa* (a carico del portinaio Giuseppe, che mostra al pargolo gli imponenti stemmi della famiglia viceregale), che poi in maniera impercettibile diviene *multipla*, perché più generalmente affidata a un'«ottica dal basso», <sup>354</sup> a punti di vista contrastanti cui si associa un interminabile vaniloquio di pettegoli e curiosi:

E come, spinto da Giuseppe, il portone girò finalmente sui cardini, i passanti cominciarono ad accrocchiarsi: «Chi è morta?... La principessa?... Al Belvedere?...» Giuseppe si stringeva nelle spalle, avendo perso del tutto la testa; ma domande e risposte s'incrociavano confusamente tra la folla: «Era in campagna?... Ammalata da quasi un anno... Sola?... Senza nessuno dei figli!...» I meglio informati spiegavano: «Non voleva nessuno vicino, fuorché l'amministratore... Non li poteva soffrire...» Un vecchio disse, scrollando il capo: «Razza di matti, questi Francalanza!» <sup>355</sup>

Similmente a *Nel cortile*, è adottata una prospettiva *straniante*; la mimesi di un cicaleccio dalla plurivocità mediocre e plebea mette in risalto le idiosincrasie di questo ceto aristocratico («Razza di matti, questi Francalanza»): tutti i personaggi sono impegnati «a commentare la repentina partenza del principe» <sup>356</sup> dopo la dipartita della matriarca Teresa Uzeda («chiacchierando» della quale, al funerale, la gente ingannava l'impazienza dell'attesa dicendo vita, morte e miracoli), <sup>357</sup> cui seguono altre dicerie,

---

<sup>353</sup> N. Zago, *Federico De Roberto. 'I Viceré'*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. L'Ottocento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Editore, 2010, p. 206.

<sup>354</sup> VR, p. 3.

<sup>355</sup> Ivi, p. 7.

<sup>356</sup> Ivi, p. 5.

<sup>357</sup> Ivi, p. 26.

che introducono il lettore, sin dalla soglia del romanzo, in questo universo demoniaco, preannunciandogli le aberrazioni uzediane con cui avrà modo di familiarizzare: «i curiosi, gli scioperati, rifacevano la storia della morta e della famiglia, ne commentavano le stravaganze».<sup>358</sup> Nessuno scandaglio psicologico: il narratore si limita ai discorsi ad alta voce e alla sfera sensoriale (visiva, auditiva etc.) dei popolani.<sup>359</sup>

3) *Funzione metanarrativa*. È il caso dei «discorsi filati, in cui il personaggio» – per lo più di condizione subalterna – «si diffonde a lungo su un argomento di fronte a interlocutori anonimi e muti».<sup>360</sup> Paradigmatico il racconto-chiacchierata del cocchiere Pasqualino Riso (alle laute dipendenze di Raimondo Uzeda), efficacemente definito da Tedesco una forma di «“discorso rivissuto”»:<sup>361</sup>

Pasqualino Riso, reduce da Firenze, col padrone, fu assediato di domande. Pareva un signore, Pasqualino: abito tagliato all'ultima moda, biancheria finissima, anelli alle dita, scarpe verniciate [...]. E nelle portinerie, nelle stalle, nei caffè dei cocchieri, nelle anticamere della parentela, diede tutte le spiegazioni desiderate. Che il contino non potesse durarla a lungo con la moglie, egli l'aveva previsto da un pezzo, e tutti avevano potuto accorgersene l'anno innanzi, quando il signor don Raimondo era scappato lontano da quella donna che gli amareggiava l'esistenza. Lo sapevan tutti che egli voleva bene a donna Isabella; dunque la contessa, se fosse stata un'altra, che cosa avrebbe dovuto fare? Usar prudenza, per amore dei figli! Invece, nossignori: pianti, strepiti, accuse, minacce, suo padre sempre tra i piedi: bisognava esser fatti di stucco per resistervi! Ma quantunque la pazienza fosse scappata una prima volta al povero contino, pure egli aveva ceduto [...]. Gli uomini, si sa, non

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 31.

<sup>359</sup> Vi è un'unica – pressoché irrilevante – eccezione: «Giuseppe, in quella confusione, non sapeva che fare: chiudere il portone per la morte della padrona era una cosa, in verità, che andava con i suoi piedi; ma perché mai don Baldassarre non dava l'ordine? Senza l'ordine di don Baldassarre non si poteva far nulla. Del resto, neppure gli scuri erano chiusi su al piano nobile; e poiché il tempo passava senza che l'ordine venisse, qualcuno cominciava ad accogliere un timore e una speranza, nella corte: se la padrona non fosse morta? “Chi ha detto che è morta?... Il cocchiere!... Ma non l'ha veduta!...”» (ivi, p. 6). Prima di aprire il portone principale, Giuseppe è colto in preda al dubbio, e s'interroga sul da farsi.

<sup>360</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 67.

<sup>361</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., p. 132.

possono star sempre cuciti alle gonne delle mogli, e il continuo non aveva fatto più di ciò che fanno tutti i mariti.<sup>362</sup>

Il racconto di questo improvvisato narratore – che si rivolge ai pettegoli uditori del palazzo – viene riportato con peculiari procedimenti riassuntivi (alternati a momenti dichiaratamente enunciativi: «O buona donna, se questo le dispiaceva, perché non se ne andava al giardino dei *Popoli*, che non è meno bello»),<sup>363</sup> che «respingono sullo sfondo l'identità di colui che parla»,<sup>364</sup> producendo una deformazione dei fatti spudorata. Il carnefice conte di Lumera, che tradisce senza scrupoli Matilde con la civettuola Isabella Fersa, diviene grottescamente vittima di una moglie tirannica e gelosa al limite del patologico:

Suo marito non poteva pigliare un po'd'aria che lei non gli facesse una scenata: se andava al *Glubbo* a trovar gli amici, a far quattro passi, subito i sospetti, i pianti ed i rimproveri. E gli strepiti per la passeggiata alle *Cassine*? il continuo, che usciva a cavallo, ci trovava donna Isabella in carrozza e, naturale, si fermava a salutarla; giusto in quel punto: ciaff-ciaff, chi spuntava? La carrozza della padrona!... [...] E poi, con le bambine? [...] Le bambine avrebbe dovuto lasciarle alla *Missa* inglese che il continuo aveva preso appunto per questo!... La sera, poi, a casa, un inferno! E il povero continuo: santa pazienza, aiutami tu!...<sup>365</sup>

Nel condensare questi soliloqui, il narratore bada a conservarne l'andamento orale e i connotati espressivi. Sono registrati a mo' di esotismi onomatopee popolarresche («ciaff-ciaff»), trascrizioni di parole italiane e straniere secondo la loro pronuncia dialettale siciliana e grossolani errori di grammatica («uno [il marchese Palmi] che aveva imparato alle figlie a dargli del tu!»):<sup>366</sup> una mimesi caricaturale, la quale, anziché conferire dignità al soggetto popolare, sardonicamente lo sbeffeggia per la sua imperizia affabulatoria.

---

<sup>362</sup> VR, p. 349.

<sup>363</sup> Ivi, p. 350.

<sup>364</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 67.

<sup>365</sup> *Ibidem*

<sup>366</sup> *Ibidem*

## 2.4 *Le novelle di guerra*

Attraversare la produzione bellica derobertiana può rivelarsi un'operazione feconda, giacché in essa l'autore nuovamente si lanciò, con maggiore spregiudicatezza espressiva, a rappresentare la diversità sociale delle psicologie, dei comportamenti individuali e la pluralità degli antagonismi sociali. Un orizzonte interclassista proiettato su un nuovo (promettentissimo) sfondo narrativo, ma senza rinnegare i ferri del mestiere di inquieto e ambivalente realista ottocentesco.

Qualche informazione di contesto prima di procedere. Escludendo *Nora, o le spie* (incentrata sulla relazione tra un capo di Stato Maggiore dell'esercito italiano e una spia tedesca) e *La bella morte* (ambientata durante le crisi marocchine), comparse entrambe nel 1909, rispettivamente su «Il Giornale d'Italia» e su «L'Illustrazione italiana», le novelle di guerra furono tutte composte in occasione del definitivo ritorno in Sicilia dello scrittore: affetto, dopo la titanica impresa de *I Viceré* (e il drammatico fiasco editoriale che lo accompagnò), da gravi turbe psichiche, da un senso di impotenza e da un sentimento di disfatta annichilente sul valore della sua arte, accentuato dal pietoso stato di indigenza in cui versava («Nulla resterà di me! Sono uno scrittore fallito!»).<sup>367</sup> Rientro che coincise con lo scoppio della Grande Guerra, cui De Roberto assisté con un fervore inatteso e spiritualmente rigenerante, che si tradusse

---

<sup>367</sup> V. Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, «Il Tempo», 18 dicembre 1947; poi in Id., *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, Milano, Bompiani 1973, p. 223. Queste novelle sono state oggetto, nell'anno del centenario, di varie operazioni editoriali. Tra il 2014 e il 2015 sono stati infatti pubblicati o ripubblicati *'La paura' e altri racconti della grande guerra*, a cura di A. Di Grado, E/O, 2014 (e, prima, 2008; questa raccolta comprende solo quattro novelle: *La paura*, *Il rifugio*, *Il trofeo*, *L'ultimo voto*); *Novelle della grande guerra*, a cura di R. Abbaticchio, con pref. di N. Zago, Bari, Progedit, 2015 (e, prima, Bari, Palomar 2010; la riedizione è accompagnata da un bel saggio di P. Guaragnella, già apparso, col titolo *Il teatro della Grande Guerra nel De Roberto postremo*, su «Belfagor», LXIV, 4, 31 luglio 2009); *'La paura' e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Milano, Garzanti, 2015. Le novelle che De Roberto dedicò alla Grande Guerra ad oggi conosciute sono nove, uscite sparsamente tra il 1919 e il 1923: *La "Cocotte"*, «Rivista d'Italia», 1919; *All'ora della mensa*, «Novella», 1919; *Due morti*, «Il Secolo XX», 1920 (poi raccolte da De Roberto nel vol. *La "Cocotte"*, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920); *La posta*, nel vol. collettaneo *Le sette rose*, a cura di E. Moschino, Napoli, L'Editrice Italiana, 1919; *Il rifugio*, «L'Illustrazione italiana», 1920; *La retata*, ivi, 1921; *La paura*, «Novella», 1921; *Il trofeo*, «Le opere e i giorni», 1922; *L'ultimo voto*, «La Lettura», 1923. Queste novelle sono state riunite per la prima volta in un volume da S. Zappulla Muscarà, *La 'Cocotte' e altre novelle*, Roma, Curcio, 1979. Nella sua edizione Pedullà ha aggiunto al corpus, in appendice, tre altri racconti bellici derobertiani, ma non legati alla Grande Guerra, usciti tra il 1909 e il 1915: *Nora o le spie*, *La bella morte*, *Un incontro*.

in una forma di «interventismo accortamente moderato», in una «concezione cautamente giustificativa del conflitto».<sup>368</sup>

Ancorché vissuta solo da lontano, attraverso la registrazione (scrupolosa e persino ossessiva, in ottemperanza alla sua formazione da naturalista) di dati e testimonianze,<sup>369</sup> la guerra rappresentò difatti per lui «una specie di catalizzatore che gli permise [...] di modificare [...] lo sguardo su di sé e sul mondo»,<sup>370</sup> l'occasione per rifunzionalizzare, ma calandolo in una forma immancabilmente flaubertiana (l'asciuttezza nel narrare e descrivere, la poetica dell'impersonalità ecc.) il realismo delle sue prove migliori, che viene qui subordinato «alle tesi di un nazionalismo, pur nei toni educati, perentorio e ardente».<sup>371</sup> Nel complesso, sembra però «la straordinaria e perfino stordente ricchezza di barthesiani *effetti di realtà* il maggior pregio di questi testi»,<sup>372</sup> ai quali è stato sovente riconosciuto, da autorevoli interpreti, un'apertura democratica audace, almeno per ciò che concerne la mimesi della realtà polifonica del fronte e delle trincee (dal discorso diretto pluridialeale alla complessa ingegneria dell'indiretto libero), dove per la prima volta fanti di diversi paesi e regioni (il proletariato in armi), guidati dagli ufficiali, si ritrovarono a combattere fraternamente, malgrado le differenze culturali e idiomatiche, per il bene della Nazione:

Pur intralciato da un'ideologia conservatrice [...], De Roberto manifesta una schietta adesione alle sofferenze dei proletari, buttati nel gran rogo guerresco, concedendo loro un protagonismo cui le oltranzie linguistiche danno una identità sociale più concreta.<sup>373</sup>

Questo tipo di narrazione provoca come effetto spontaneo la ribellione all'assunto ideologico. Qua e là gli umili soldati che parlano i vari dialetti danno una dimensione di spoglia umanità [...]. Il

---

<sup>368</sup> A. Di Grado, *Postfazione*, in F. De Roberto, *La paura*, cit., pp. 75-77.

<sup>369</sup> Al riguardo cfr. l'eccellente saggio di G. Pedulla, *Nota al testo*, in *'La paura' e altri racconti di guerra*, cit., pp. 5-96. Questa edizione sarà d'ora in poi citata con la sigla NG.

<sup>370</sup> N. Zago, *Introduzione*, in *Novelle*, cit., p. 138.

<sup>371</sup> G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, in *Rappresentazione e memoria. La 'quarta' guerra d'indipendenza*. Atti del convegno di Bruxelles, 7-8 dicembre 2015, a cura di C. Gigante, Firenze, Cesati, 2017, pp. 157-73, p. 162.

<sup>372</sup> *Ibidem*

<sup>373</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., p. 176.



metodo realistico diventa il metodo della verità. Senza volerlo le novelle convogliano e ritrasmettono notizie sulla vita militare, che contrastano con il quadro offerto dalla letteratura ufficiale.<sup>374</sup>

«Schietta adesione alle sofferenze dei proletari», «ribellione all'assunto ideologico»: è il *topos* critico lukácsiano del grande realismo che prende la mano all'autore e lo forza a contraddire, negli effetti dell'arte, la propria ideologia; impostazione su cui si basa il contributo di Maffei, che, sfumando la tesi di Pedullà – per il quale i fanti sarebbero senza scampo subordinati agli ufficiali di estrazione borghese, al punto da aver accesso a una dimensione tragica «solo grazie» alla loro «mediazione» –,<sup>375</sup> ha individuato, ne *La posta* e *Il trofeo*, forme di *autonomia* dell'interiorità popolare, che problematizzano il messaggio del testo, tutt'altro che ingenuamente apologetico.<sup>376</sup> Esse costituiscono un'evoluzione nell'approccio dell'autore ai soggetti del Quarto Stato, uno scatto di maturazione che interessa se contestualizzato nella ricognizione della narrativa derobertiana appena condotta. Bisognerà prendere le mosse da tali riflessioni: non con l'intento di integrare i rilievi del critico sulla sostanza ideologica dei racconti (che paiono condivisibili), ma per mettere l'accento sulla ripresa, specificamente ne *La posta*, di una strategia rappresentativa già incontrata ne *I Viceré*, che in questa opera tarda viene accortamente rifunzionalizzata, dall'autore borghese, con l'intento di *simpatizzare* con l'«anima» di un «carattere dissimile» come egli mai aveva osato fare.

#### 2.4.1 'La posta'

Il protagonista de *La posta* si chiama Cirino Valastro: un giovane soldato proveniente da un remoto paese dell'Etna. Si tratta di un laboriosissimo contadino: non

---

<sup>374</sup> C.A. Madrignani, *Introduzione*, cit., p. LXIV.

<sup>375</sup> G. Pedullà, *L'orrore da lontano: la Grande guerra di Federico De Roberto*, in *'La paura' e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, cit. p. 42. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla NG. Se in qualche racconto i soldati semplici prendono l'iniziativa e occupano il centro della scena, osserva ancora Pedullà, «l'intreccio assume all'istante una piega comica e il gusto della beffa prende il sopravvento, in ossequio al vecchio dogma della divisione degli stili» (ivi, p. 42).

<sup>376</sup> Cfr. G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, cit., 157-73.

esattamente un miserabile, poiché ha ereditato dal padre e il nonno una minima fortuna (un po' di bosco, una vigna, un pezzo di terra che è oggetto della sue nostalgie, e in cui desidera tornare, una volta finita la guerra, per metter su famiglia, e prendere in moglie la donna che fedelmente aspetta il suo ritorno); ma questi beni non lo estraniano dalla sua condizione: Cirino è un contadino che lavora di braccia, e che si identifica – ideologicamente e culturalmente (è analfabeta) – con la sua classe.

*La posta* narra del legame che si viene a instaurare tra questo popolano e il suo tenente, Malvini, il quale è «la coscienza riflettente, la soggettività intermediaria di una storia che però verte interamente sul fante analfabeta, sul suo destino tragico ed esemplare»; sottoposto verso cui l'ufficiale ha un atteggiamento ambivalente: da un lato «guarda a lui dall'alto, gli vuol bene sì ma come a un minore o a un cane fedele»,<sup>377</sup> («[Cirino] si mostrava, si avvicinava ad un cenno, gli si accucciava ai piedi come un cane – “il mio cane a due zampe”, già lo chiamava tra sé»),<sup>378</sup> dall'altro ne riconosce ammirato, quasi con soggezione, la statura morale e l'eroismo di cui dà prova al fronte, e da cui ha modo di apprendere e arricchirsi spiritualmente. Il racconto si fonda su un pretesto strutturale: Cirino si rivolge all'ufficiale perché gli legga le lettere sgrammaticate che gli arrivano da casa; e attraverso questo filtro Malvini ha modo di prendere familiarità con il suo universo, di ridurre progressivamente la distanza *emotiva* che lo separa da lui: «Fu così che Malvini divenne il confidente del soldato, e leggendogli le lettere e scrivendogli le risposte conobbe a poco a poco tutta la storia sua e dei suoi». <sup>379</sup> Un processo narrativo massimamente intransitivo: il lettore apprende la storia di Cirino per come essa si rifrange nella soggettività borghese del tenente, che ascolta le confidenze del fante, e variamente le integra – o attivamente le interpreta – con le informazioni desunte dalle lettere. Questa storia viene infatti resa nel linguaggio di Malvini («Non lo avevano mandato a scuola, ragazzo, per la durezza dei tempi»,<sup>380</sup> «allora il nonno ed il padre se la passavano piuttosto scarsa, e sbarcavano il lunario col

---

<sup>377</sup> NG, p. 199.

<sup>378</sup> G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, cit., p. 162.

<sup>379</sup> NG, p. 195.

<sup>380</sup> *Ibidem*

prodotto di un centinaio di pecore»),<sup>381</sup> che la traduce in italiano al lettore, ma registrando in presa diretta, con bonomia e paternalistica compartecipazione, qualche termine dialettale del suo interlocutore:<sup>382</sup>

Ed egli descriveva il pometo al suo tenente, come lo aveva visto negli anni di abbondanza, come sperava che sarebbe stato nel prossimo autunno: gli alberi minaccianti di sciancarsi, dalla gran carica; le mele sane, nette, “latine”, occhieggianti in mezzo al fresco fogliame: le grosse teste-di-Re, verdi e rosse; le “maladeci”, piccoline, rosse e bianche; le “lappione”, rosse e gialle; le “cola”, tutte giallognole: una “flora” – voleva dire un giardino di delizie. Tutti quegli alberi li aveva piantati egli stesso, con le sue mani, quando aveva smesso di fare il pastore, e li aveva aiutati a crescere a poco a poco, proteggendoli contro il gelo mentre eran piccoli, e nettandoli e potandoli e concimandoli e raddrizzandoli e puntellandoli: perciò li conosceva ad uno ad uno e voleva loro bene quasi fossero persone. Più in alto dei pometi, sotto il Pomiciaro, rosso come se le lave e le sabbie che lo formavano ardessero ancora, si distendevano i boschi di castagni: sezioni tagliate da recente, con le “trofe” basse e frondose, con i “solarini”, gli alberi di speranza, lasciati crescere a loro posta e divenuti più alti che antenne di bastimenti; sezioni ancora intatte, dove l’ombra era fitta e l’aria verde, e i “funci” venivano su tanto abbondanti, dopo la pioggia, col sole, da non occorrere altra fatica se non chinarsi per coglierli: funghi “d’olio”, e “lardara”, e “musi di bue”, e “cappellini”: i più ghiotti.

«Se Dio vòli, signor tenenti, sbrigata la guerra, lei vieni in Sigilia, e ci ni fazzo fari una mangiata ca non la si scorda!... A lei ci piaci la caccia?»<sup>383</sup>

Questa forma di citazionismo di un idioma popolare ricorda il «discorso rivissuto» di Pasqualino Riso. Ma se ne *I Viceré* questo espediente era piegato alla logica parodistica della rappresentazione – alla deformazione caricaturale di un cocchiere supinamente prono al volere del padrone – ne *La posta* esso viene inserito in un contesto nel quale la profondità interiore del soggetto popolare è il messaggio primario. In altre parole, tale tecnica è adoperata dallo scrittore per conferire *dignità* al suo fante: un mondo di sentimenti puri che lo sopraelevano dalla sua condizione. Perché qui Cirino

---

<sup>381</sup> *Ibidem*

<sup>382</sup> Ha per primo notato le analogie mimetiche tra questo racconto e il discorso del cocchiere de *I Viceré* N. Tedesco, *La norma del negativo*, Palermo, Sellerio, 1981, 131-132.

<sup>383</sup> NG, pp. 197-198.

decanta orgogliosamente al tenente, con un' *elegia della roba* di ascendenza verghiana, la fecondità del suo pometo e il tesoro nascosto dei suoi frutti.

Analizzato nella sua concretezza, il procedimento narrativo è sommamente singolare:

Molte di queste frasi, evidentemente, riecheggiano un parlato, un confidato del fante al suo ufficiale, talora con accusato tratto orale [...]. Ma altre frasi [...] sono di un tenore più intimo, e sembrano tradurre non tanto un argomentare del fante (neanche tra sé e sé), quanto un suo sentire intenso, *poetico*, che difficilmente avrebbe osato partecipare al superiore, e per il quale anzi non avrebbe trovato le parole, sicché è il narratore primo, 'autoriale', a doverglielo imprestare.<sup>384</sup>

È la leva poetica del narratore a giungere in soccorso del povero fante, restituendo al lettore, come mai era stato possibile per un popolano derobertiano, i suoi sentimenti e le sue speranze, l'orgoglio dei frutti della sua terra di cui un giorno potrà tornare a godere: «le mele sane, nette, “latine, occhieggianti in mezzo al fresco fogliame»; «sotto il Pomiciaro, rosso come se le lave e le sabbie che lo formavano ardessero ancora»; «sezioni ancora intatte, dove l'ombra era fitta e l'aria verde»; ideali di serenità domestica, che stridono con la realtà – e la retorica interventista – del conflitto, a cui questo umilissimo che si esprime rozzamente in vernacolo, e che teneramente pensa al suo amore lasciato lontano in Sicilia, è del tutto estraneo, *dissonante*:

Ma la prima cosa era prender moglie, lavorare per la famiglia, come il nonno e il padre: bisognava perciò che i Canonico gli dessero la figliuola. Sposarne un'altra, se mai? No: non ci pensava neppure, non gli pareva neanche possibile. La ragazza, la “picciotta”, aveva diciott'anni, Rosa di nome e di fatto, gran massaia, dita d'oro per filare e per tessere. Le si era confidato il giorno dell'Assunta, che si festeggia anche la Patrona, Maria Santissima della Divina Provvidenza: le aveva rivelato l'amor suo al passare dell'immagine della Bella Madre, tra gli spari dei mortaretti, lo stormeggiare delle campane, i suoni della banda, gli evviva dei fedeli; ed ella gli aveva risposto, a capo chino, che, col piacere dei genitori, era contenta anche lei di sposarlo.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, cit., p. 168.

<sup>385</sup> Ivi, p. 200. Il corsivo è mio.

Speranze destinate a naufragare per colpa di un destino infausto: perché Cirino morirà in battaglia, sotto lo sguardo attonito del suo tenente, senza poter coronare il suo sogno di umile e raccolta felicità.<sup>386</sup> Immolato per una causa collettiva di cui non intenderà mai pienamente il senso e il fine ultimo.

Si potrebbe leggere questo slittamento progressivo del narratore nel vissuto intimo del soggetto popolare – una dimensione che eccede i criteri di verosimiglianza della registrazione di un discorso altrui ad opera di un ascoltatore attivo – come una ‘svista’ autoriale; ma questa interpretazione appare debole se si considera che in un’altra novella di guerra, *Il trofeo*, dove pure è protagonista un fante siciliano (Ciccarino), le rimembranze del personaggio – che pensa commosso alle sue cacce, con cui amava dilettarsi in paese in tempo di pace – fluiscono con un analogo *pathos* emotivo e senza il supporto di nessuna coscienza intermediaria, riecheggiando marcatamente il rovello interiore di Mastro-don Gesualdo:

*C’era stato tante volte alla caccia dei conigli, Ciccarino, al suo paese, che li avrebbe scoperti anche al fiuto [...]. Sapeva riconoscere le loro tane a quel niente di peluria che lasciano intorno agli orli della buca, e scernere e seguire le loro piccole orme sotto il bosco, nei greppi, tra gli sterpi, e distinguere maschi da femmine alla sola forma delle càccole, nelle aiette dove vanno a galluzzare. Quante volte, con Caiella al fianco e la doppietta sulle spalle, non era stato alla posta, le notti di luna, sulla neve d’inverno, d’estate fra le macchie della ginestra in fiore! E quante volte s’era servito del furetto, portato dentro la gabbietta ad armacollo! Al tintinnio della bubbola che l’animaletto cacciatore portava attaccata al collo, il coniglio sgusciava come un saettone e correva a rintanarsi; ma l’altro gli si precipitava dietro, dentro il covo, dove lo spaventata anche peggio col luore del fosforo, che portava spalmato in fronte, costringendolo quindi a riscappare; e allora, non appena l’inseguito metteva fuori il muso, una grandine di pallini lo freddava.*

[...] Quando Ciccarino pensava alle sue cacce, nelle campagne di Randazzo, a Crocitti, a San Lorenzo [...]; quando pensava al suo paese, alla sua famiglia, ai suoi affetti, ai suoi interessi

abbandonati per fare il suo dovere, col petto esposto alle pallottole, [...] allora i fùtteri gli montavano peggio che al tenente.<sup>387</sup>

Ma Mastro-don-Gesualdo ha avuto diritto all'*elegia della roba* («Ne aveva portate di pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino!») – e «all'elegia degli sforzi e del successo»<sup>388</sup> («ne aveva guadagnato dei denari! Ne aveva fatta della roba») – perché è potuto diventare borghese. Cirino e Ciccarino sono invece «caratteri dissimili», a cui l'autore aveva negato – nella sua teoria – il privilegio dell'«analisi psicologica», e a cui ora De Roberto consente, al pari dei suoi borghesi, artisti e aristocratici, di monologare in indiretto libero. Perché questa delimitazione di campo aveva a tutti gli effetti orientato, sino alla stagione bellica, l'estetica dell'autore. Non che fosse interdetta ogni forma di rappresentazione soggettiva (come un lettore odierno la intenderebbe): in *Ragazzinaccio* e *Lupetto* la riflettorizzazione singolativa ha non solo diritto di cittadinanza, ma anche una funzione primaria nell'economia dell'intreccio; però, se non avesse scritto le novelle di guerra, Spinazzola non avrebbe avuto torto nell'affermare che «De Roberto» era complessivamente «estraneo alla [...] vita affettiva degli umili».

*La posta e Il trofeo* segnano pertanto una svolta nel sistema autoriale: testi in cui il *pathos* vibrante della soggettività è attribuito di vinti dimenticati dalla Storia. Di umili, si badi bene, che non rientrano nella logica della devianza: non sono orfani né collocabili al confine tra i mondi sociali, non sono declassati o *parvenus*, e soprattutto sono a digiuno di letteratura e di qualsivoglia forma di indottrinamento. Analfabeti propriamente detti.

È ragionevole pensare che sia stata la Grande Guerra ciò che spinse l'autore a dare in dote ai suoi fanti un *plot* teleologicamente orientato, la possibilità del compimento di un *destino* e la storia di una coscienza: d'altronde il primo conflitto mondiale fu un evento capace di mettere in discussione qualsiasi radicata ideologia, uno di «quei

---

<sup>387</sup> VR, pp. 299-300. Il corsivo è mio.

<sup>388</sup> G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, cit., p. 169.

momenti di esplosione»,<sup>389</sup> come li definisce Jurij Michajlovič Lotman, in cui il mondo della semiosi non è fatalmente chiuso in sé, ma forma una struttura complessa che continuamente ‘gioca’ con lo spazio che gli è esterno; realtà nella quale le masse proletarie salivano alla ribalta, si imponevano all’attenzione collettiva, combattevano in prima linea al fianco delle classi che le avevano a lungo relegate ai margini del sistema sociale: il momento della scoperta dell’*altro*. Che l’intellettuale De Roberto abbia allora avvertito, ascoltando le storie dei reduci (con cui naturalisticamente si documentò), l’esigenza di dar espressione alle sofferenze dei proletari, buttati nel gran rogo guerresco, per concedere loro, a mo’ di ricompensa al valore, un’‘anima’ duttile e articolata, non pare ipotesi inverosimile, specie se l’interventismo dell’autore trae effettivamente alimento, come suggerisce Maffei, da un sostrato risorgimentale:

Potremmo riandare ai grandi mitologi del Risorgimento [...], e ricordare che costoro riconoscevano al popolo analfabeta, ai contadini [...] una precedenza *d’anima* sul pensiero maturato e riflessivo dei colti [...]; precedenza d’intuito profetico, [...] ma impotente a incidere sulla storia senza che l’intelletto dei maturi la informasse e dirigesse. In quest’ottica antica – ma che in De Roberto risaleva [...] nell’occasione della quarta guerra d’indipendenza – i fanti sono soggordabili in una luce di grandezza che è soltanto loro: se nelle novelle paiono talora agli ufficiali, che se ne inteneriscono, figlioli e minori, non è per astuto marchingegno classista [...] quanto perché quei proletari mitizzati, ardenti e pronti al sacrificio [...] era un’emozione culturale del Risorgimento che riemergeva [...]: la figliolanza interclassista della gran madre, i fratelli che la guerra produce [...]. Dentro quest’orizzonte [...] i fanti di De Roberto sono ultimi ma anche primi: agli occhi dei loro tenenti e capitani, agli occhi del loro autore che, se avesse fare la guerra, avrebbe vestito l’uniforme degli ufficiali.<sup>390</sup>

In alternativa, si potrebbe ipotizzare che questo tipo di *sguardo* sia l’effetto di un nuovo sentimento della socialità, «ridotta» in guerra «a un essenziale comune codice biologico, molto prima che ideologico»;<sup>391</sup> a un impulso solidaristico che succede –

---

<sup>389</sup> J.M. Lotman, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 38.

<sup>390</sup> G. Maffei, *Certi fanti di Federico De Roberto*, cit., p. 162.

<sup>391</sup> A. Cortellessa, *Tra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un’alba*, Milano, Mondadori, 1998, p. 175.

come per cortocircuito – dinanzi alla constatazione dell’infima fragilità umana. È legittimo pensare alla «social catena» della *Ginestra* (Leopardi era amatissimo da De Roberto), non casualmente richiamata ne *La posta* dal tenente Malvini, che ne recita i versi tra sé e sé quando approfondisce la conoscenza del suo umile amico, che gli parla dei profumati «fiorellini gialli» che crescono sulle pendici dell’Etna, poco distante dal suo paese: «E Malvini recitò sottovoce i versi del Leopardi: “*Qui su l’arida schiena/Del formidabil monte [...]*”». <sup>392</sup> Su tali basi le distanze sociali possono appiarsi, per far posto alla *simpatia* creaturale. Una soluzione sembra allora profilarsi: l’unione collettiva contro l’ombra della finitudine, la resistenza unanime contro l’orrore della guerra, nella quale il ferimento di un compagno, di un amico – non importa di quale estrazione sociale – può costringerti a rischiare la vita per andare a salvare, «tra melma e sangue», quello che è ormai ridotto a un «tronco senza gambe», avrebbe scritto Clemente Rebora nel terribile *Viatico*. Immagine che richiama l’epilogo de *La posta*, dove il tenente Malvini vede con i suoi occhi il fido Cirino morire *per lui*, sfigurato dal fuoco nemico; un uomo di cui aveva avuto modo di conoscere la purezza e la semplicità innocente, spazzato via senza riguardi dal vento della Storia:

Ripassando allora per la valletta, Malvini non la riconobbe. Il fuoco nemico vi si era accanito, stupidamente, anche dopo lo sgombrò: era ridotta tutta buche, crepacci, crateri, mucchi di pietrame e di terra smossa. Sul nevaio, grigio, sporco, chiazzato di larghe macchie nere, la salma non si distingueva più. <sup>393</sup>

### 3. *Capuana*

1. Si è scelto di rinunciare, per il suo atteggiamento conservatore quanto alla rappresentazione interiore degli umili (che si traduce nella riproposizione, senza scarti rilevanti, di una casistica già ampiamente approfondita), a una trattazione sistematica della stagione verista di Capuana, che pure fu, come De Roberto, scrittore aperto alle

---

<sup>392</sup> NG, p. 187.

<sup>393</sup> Ivi, pp. 223-224.



suggerzioni più svariate, rifiutando di ancorarsi, col suo gusto di «alchimista spericolato»,<sup>394</sup> all'unicità di un metodo o di un sistema artistico: l'opera dello scrittore di Mineo non ha mai avuto, escludendo gli «studi» psicopatologici (che imponevano rigore e coerenza analitica), quell'unità di temi e neppure quella compattezza di svolgimento che rivelano un'ispirazione sicura, ricca e costante; e con De Roberto l'uomo Capuana condivide, da buon agrario del Sud (borghesemente attento al proprio «particolare») la sostanziale insensibilità nei confronti dei miseri e dei diseredati.

Non guasterà tuttavia un agile attraversamento: il suo valore di critico è capitale per l'evoluzione del movimento verista (quantunque egli si sia avvalso della mediazione culturale di Angelo Camillo De Meis e De Sanctis); ed è verosimile ritenere che, nella costruzione del mondo interiore dei soggetti finzionali, fu decisivo, per l'immaginario verghiano (e derobertiano), il romanzo *Giacinta*, che ebbe ben tre edizioni (1879, 1886 e 1889), in un incessante lavoro di rielaborazione formale; opera di cui l'autore de *I Malavoglia* acutamente scorse, pur rimanendone diffidente (in quanto alfiere del metodo dell'«osservazione»), la rivoluzionaria tensione introspettiva e l'accuratezza dell'«analisi»:

È un lavoro da maestro, e di primissimo ordine, e ne sono contento per te, pel nostro paese e l'arte nostra; da gran tempo in Italia non si era visto uno studio così accurato e coscienzioso, anzi se ha un neo, è quello di essere troppo coscienzioso, se avresti sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti avuto forse più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità nell'arte, il tuo lavoro varrà dippiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di analisi psicologica [...]. In generale mi piace dippiù la prima metà del libro forse perché l'azione è più viva, o almeno è presentata con maggiore messa in scena. L'analisi che predomina nella seconda parte è forse più perfetta, ma resa con minore efficacia, parlo di quell'efficacia che nasce dalla rappresentazione viva, del fatto.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 246.

<sup>395</sup> G. Verga, Lettera a Capuana, 18 giugno 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29.

Studio 'veritiero' di un caso (zolianamente o goncourtianamente)<sup>396</sup> patologico (giustificazione narrativa della proliferazione dei soliloqui, delle fantasticherie e delle visioni deliranti), in *Giacinta* è ripercorsa la parabola esistenziale della fanciulla eponima, figlia di una giovane e dissoluta nobildonna, che si trova nella situazione della vittima predestinata in un mediocre *milieu* borghese. Si tratta di un carattere delle alte sfere della società: per quanto ripercorrere l'evoluzione stilistica del romanzo (di cui Capuana dà notizie nella prefazione, dichiarandosi insoddisfatto dei residui di 'autorialità' di ascendenza balzachiana)<sup>397</sup> sia utile per lo studio in diacronia della tecnica verista – e per la grammaticalizzazione del racconto *figurale* italiano (le differenze tra la prima edizione e l'ultima, non casualmente, vanno nel senso di una maggiore fluidità narrativa e di una più compiuta riflettorizzazione) –,<sup>398</sup> i personaggi

---

<sup>396</sup> Però, nota Enrico Ghidetti, «la figura di Giacinta acquista un rilievo singolare proprio per l'incapacità del narratore di chiuderne la vicenda entro lo schema naturalistico. Se è vero, infatti, che ereditarietà e ambiente ne condizionano la vicenda [...], è pur vero che il dottor Follini, *alter ego* dell'autore [...], finisce col trovarsi coinvolto nel "caso" più di quanto la sua funzione di freddo cronista di una malattia dell'anima non dovrebbe consentire» (E. Ghidetti, *Introduzione*, in *Giacinta*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. XIX).

<sup>397</sup> L'influsso di Balzac fu dichiarato da Capuana stesso nella prefazione dedicata a Neera del testo dell'89, ed è evidente nei tratti autoriali della diegesi. Si vedano alcuni passi della prima edizione, successivamente espunti da Capuana: «quel mondo femminile che la festeggiava e la carezzava con trasporto, *stavo* per dire con affettazione, come una nuova arrivata» (L. Capuana, *Giacinta* [1879], a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1988, p. 44; il corsivo è mio); «Quell'è fatta così! era una gran filosofia; ma il signor Paolo non lo sapeva» (p. 45). «In quei momenti la Marietta diventava una vera servetta da commedia» (p. 47). La revisione del testo fu perfettamente coerente con le affermazioni programmatiche contenute nella prefazione: «Rileggendolo [il romanzo], non più da autore ma da critico, una cosa mi fece piacere soprattutto: lo scorgervi una certa solidità nell'ossatura e nella disposizione delle parti. *Se non che bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino*, e mutare per ciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile» (Luigi Capuana, *Prefazione a Giacinta*, Catania, Giannotta, 1889, pp. VII-VIII; il corsivo è mio). Sulla variantistica di *Giacinta*, e i cambiamenti apportati dall'autore tra la prima e la seconda edizione, esistono studi filologici rilevanti. Al riguardo si veda P. Arrighi, *Capuana et les deux versions de 'Giacinta'*, in *Mélanges... Offerts à H. Hauvette*, Paris 1934, pp. 785-95 e M. Durante, *Tra la prima e la seconda edizione di 'Giacinta' di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio di Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1984, pp. 199-221.

<sup>398</sup> L'operazione compiuta da Capuana è quella di una messa in rilievo della psicologia e delle percezioni della protagonista. Le differenze tecniche sono infatti molteplici. In primo luogo, rispetto alla prima edizione, si riscontra un'immissione cospicua della citazione del pensiero; secondariamente, Capuana realizza una più compiuta prospettivizzazione, mediante l'uso di percezioni indirette libere e fantasticherie meno contaminate dalla voce del narratore onnisciente: «La notte era inoltrata. Il cielo coperto qua e là di nuvole, bucato di rare stelle e fioche. Non si sentiva, né da presso né da lungi, una voce o un passo di uomo. Soltanto il mare urlava da lontano come un mostro che si dibattesse incatenato alle scogliere del porto. Nel giardino sottostante non si muoveva foglia. L'acqua del canale dormiva. La Giacinta rimase alla finestra cogli occhi spalancati in quella fitta oscurità. Non sapeva quel che si facesse; non avvertiva il frizzo dell'aria sul viso e sul collo. Quando, dopo pochi minuti, poté riscuotersi, ebbe paura e sentì per le membra un brivido ghiacciato. Chiuse, atterrita, l'imposta: non avrebbe voluto trovarsi sola» (ed. del 1879, p. 82); «Col terrore che la scuoteva tutta,

del Quarto Stato sono una componente accessoria dell'opera, ad eccezione del *factotum* Beppe, il quale, pur responsabile dello stupro che segna traumaticamente la psicologia del protagonista, è privato, per la sua brutale ferinità, di qualsiasi approfondimento soggettivo. Oltretutto, nel passaggio tra le varie redazioni, si registra la soppressione dell'interiorità, già minima ed episodica nella prima edizione, delle domestiche Camilla e Mariella.<sup>399</sup>

In *Profumo*, uscito nel secondo semestre del 1890 sulla «Nuova Antologia» (per poi essere pubblicato nel 1892 a Palermo dagli editori Pedone e Laurien) il discorso è analogo. Seppur con un distanziamento programmatico dalle teorie veriste e naturaliste (nella direzione del romanzo psicologico moderno), tale romanzo si impernia, come *Giacinta*, su un caso di psicopatologica clinica, ancorché la strumentazione sia più elaborata e complessa: «il centro della rappresentazione è ancora l'uomo, unità [...] contraddittoria di tensioni variabili, evidenti, o segrete, e l'artista si impegna ora a guardare più a fondo in questo meccanismo difficile e raffinato», scrutando «in quegli inesplorati recessi da cui viene condizionato ogni atteggiamento».<sup>400</sup> Ma «il meccanismo difficile e raffinato» rifugge, in *Profumo* come nei racconti fantastici (uno dei filoni prediletti dello scrittore) o dedicati ai fenomeni parapsicologici, i «caratteri

---

sprofondava gli occhi in quel cielo buio, coperto qua e là di nuvole, con rare stelle che scintillavano fioche, come smarrite nello spazio; e tendeva l'orecchio senza sapere perché, in quel vasto silenzio interrotto soltanto dagli urli del mare che si dibatteva laggiù fra gli scogli, simile a un mostro incatenato. Non osava voltare il capo. Aveva persino paura di quel crocefisso di avorio da lei così affannosamente pregato poco prima; aveva paura di quella nera solitudine notturna: si sentiva come lanciata via fuori dal mondo» (ed. del 1889, p. 87). Notevole appare inoltre l'incremento dei dialoghi, conversione 'scenica' che forse è imputabile alla riduzione teatrale dell'opera effettuata da Capuana nel 1886. Per ciò che concerne la soggettività degli altri personaggi, quali l'amante Andrea Gerace e la signora Marulli, è rilevante che nell'edizione definitiva essa è in gran parte ridotta, con la netta emersione della psicologia della protagonista.

<sup>399</sup> «Intanto, in mezzo alla sua indignazione, la Camilla provava una maligna compiacenza di quel che aveva scoperto. Montando le scale, strascicando peggio di prima la povera ragazzina, che continuava a piangere e tra i singhiozzi balbettava: «Non dir nulla alla mamma! Non dir nulla alla mamma!». «La mamma! La mamma!» ripeteva ironica la Camilla. E completando mentalmente il suo pensiero, «Accidenti!» pensava, sorridendo beffarda e scuotendo la testa «La comincia anche prestino!» (ed. del 1879, pp. 34-35); «– Ah! Maiale! – urlò Camilla, sputando dietro a Beppe che fuggiva. – Non dir nulla... alla mamma! – ripeteva la bambina, strascicata per le scale come un fagotto, riluttante. – La mamma!... La mamma!... Accidenti! – digrignava Camilla» (ed. del 1889, p. 42).

<sup>400</sup> C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 251. Sullo psicologismo di *Profumo* cfr. E. Montanari, *Profumo di Luigi Capuana: analisi critica e filologica di un romanzo tra naturalismo ottocentesco e psicologismo moderno*, Guidonia, Aletti, 2006. Valide osservazioni si trovano anche nella recente monografia di B. Zuccala, *A Self-Reflexive Verista. Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 21-39.

dissimili»: nell'opera si narra infatti dell'amore – e la reciproca influenza nervosa – di due personaggi borghesi, Patrizio e l'isterica Eugenia, delle cui stranezze psicofisiche il narratore si fa osservatore spassionato e analista fedele; mentre al popolo è riservata, a conferma del discrimine sociologico, una rappresentazione pittoresca ed espressionisticamente risentita, immagine balzachiana dell'alterità.<sup>401</sup>

È il caso del grande affresco regionalistico del nono capitolo, dove è di scena una processione tipica della Sicilia più barbara e violenta (precisamente ad Ispica, in provincia di Ragusa, in cui il romanzo è ambientato): quella dei flagellanti, che Capuana ritrae col solito interesse di artista freddamente curioso dei fenomeni di crudeltà collettiva. Significativamente, il filtro narrativo è demandato al personaggio borghese e alla sua visione del mondo: «Eugenia si protendeva dalla ringhiera per veder meglio lo spettacolo; e non si accorgeva che, nei balconi e nella via, lo spettacolo per gli altri era lei» [...].<sup>402</sup> La folla paesana entra nel cono visivo della protagonista: «Nella via male illuminata con tutto il gran sfoggio di lanterne di carta, la folla si pigiava variopinta, e rumoreggiava in attesa della processione [...].<sup>403</sup> Tra questa «marea di teste umane» – dove «sorgevano qua e là braccia accennanti con la mano, e bambini levati in alto dai parenti perché vedessero anch'essi il Cristo morto e i flagellanti»<sup>404</sup> – Eugenia è catturata dal profilo di singole figure del popolo che si stagliano, per icastica evidenza (ed eccentricità dei costumi), sullo sfondo impersonale del moto.<sup>405</sup> Quand'ecco sopraggiungere, tra un «gran rumore» e un «misto di voci urlanti e di scrosci» del popolo in delirio,<sup>406</sup> la processione dei flagellanti, su cui si

---

<sup>401</sup> Sulla ricezione di Balzac in Capuana si rimanda a R. De Cesare, *Capuana e Balzac*, in «Annali della fondazione Verga», n. 14, 1997, pp. 49-115.

<sup>402</sup> L. Capuana, *Profumo* [1892], Milano, Treves, 1922, p. 109.

<sup>403</sup> Ivi, p. 108.

<sup>404</sup> Ivi, p. 112.

<sup>405</sup> «All'inoltrarsi dei tamburini, un gran solco si apriva tra la folla. Nino il macellaio, Beppe l'orbo, facchino di piazza, e maestro Mario Patruzza, infagottati con le belle toghe di seta bigia, il cappello schiacciato, della stessa stoffa, pendente dietro le spalle, la cigna di cuoio con piastre di rame a traverso il petto e i tamburini su l'anca sinistra, procedevano alteri, rullando assieme, con lunghe pause, tristamente; e la gente rideva, quando qualcuno li apostrofava al passaggio» (ivi, p. 109).

<sup>406</sup> Ivi, p. 112.

focalizza l'occhio della donna inorridita, che per tale spavento viene colpita da una paralisi che in pochi giorni la porta alla tomba:

Su per le braccia abbronzite e le vellose spalle, larghe righe di sangue scorrevano; piaghe, già nere pei grumi formati lungo la via, si riaprivano sotto i colpi.

– Misericordia, Signore! Pietà, Signore, pietà! –

E le discipline agitate per aria, incessantemente colpivano quasi con rabbia, aprendo nuove ferite, facendo sprizzare altre righe di sangue su quei corpi che già mettevano orrore.

Coi capelli in disordine, con la faccia sanguinolenta per le lacerazioni prodotte alla testa e alla fronte dalla corona di pungentissime spine conficcata nella pelle e scossa dall'agitarsi di tutta la persona ricurva, essi non sembravano più creature umane, civili, ma selvaggi sbucati improvvisamente da terre ignote, ebbri di sacro furore pei loro riti nefandi [...].<sup>407</sup>

Il narratore si manifesta scopertamente con i suoi giudizi, sintonizzandosi con lo stato d'animo del personaggio: Capuana guarda «alla Sicilia dei ceti più bassi, una terra selvaggia e quasi disumana, che l'intellettuale della nuova Italia vede emergere dai tempi preistorici», senza nemmeno tentare d'intendere le ragioni di tale «attardata barbarie». <sup>408</sup>

### 3.1 'Le Paesane'

Nell'ambito della proteiforme attività di Capuana novelliera – che si sviluppa lungo un cinquantennio: dall'ottobre 1867 (quando comparve nella «Nazione di Firenze» *Il dottor Cymbalus*) al 1915 (allorché fu stampata *Gioie precluse* nella rivista romana «Noi e il mondo») –<sup>409</sup> merita un occhio di riguardo, ancor più dei drammi amorosi di *Profili di donne*, (1877), la prima opera d'impianto zoliano (che prelude a *Giacinta*) – i racconti di ambiente paesano: pubblicati dal 1881 al 1894 in giornali, riviste e libri, e

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 113.

<sup>408</sup> C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 254.

<sup>409</sup> Validissima, per un primo orientamento, la panoramica *Introduzione* di E. Ghidetti, *Racconti. Luigi Capuana*, a cura di E. Ghidetti, vol. 2, Roma, Salerno, 1973-1974, pp. IX-LXIX. D'ora in poi questo volume sarà citato con la sigla RC.

da Capuana riuniti successivamente in un unico volume, intitolato appunto *Le Paesane* (1894).<sup>410</sup> Esso fa seguito al volume de *Le Appassionate* (1893), pubblicato l'anno precedente, nella cui prefazione Capuana dichiara esplicitamente la volontà di riunire in due tomi distinti le novelle di argomento siciliano e quelle «che rappresentano casi passionali» (di caratteri borghesi e altolocati), da lui scritte negli anni precedenti e pubblicate senza distinzione in riviste e nei due volumi, *'Homo'* e *Fumando*: decisione che muoveva dalla volontà dello scrittore di offrire al pubblico due opere che permettessero di interpretare nel giusto modo le due principali direzioni di ricerca in cui si era svolta la sua attività – allora quasi trentennale – di novelliere.<sup>411</sup> Se infatti, ne *Le Appassionate* la rappresentazione della soggettività è un elemento strutturalmente portante – non per nulla il lettore si imbatte in un caso (relativamente 'alto') di figuratività 'pura', *Tortura* (1885), in cui il materialismo psicologico si converte nella visione allucinata e delirante di un carattere femminile (traumatizzato da uno stupro) –,<sup>412</sup> *Le Paesane* si fondano sulla strategia dell'«osservazione»: in primo piano è anzitutto il *milieu* – in senso locale, geografico – in cui si collocano le vicende e le figure rappresentate.

Gli elementi di colore locale diffusi a piene mani dallo scrittore per tutta la raccolta si riferiscono, con notevole dovizia di riferimenti topografici, a Mineo e ai suoi dintorni, sebbene si evidenzia una singolare «scarsa» di «tratti paesistici»: al contrario di Verga (o del De Roberto di *Ragazzinaccio*), «Capuana non si diffonde in distese descrizioni, non dipinge a larghe pennellate, bensì si limita a poche linee scarse e, per lo più, convenzionali», nella direzione di una rappresentazione tendenzialmente

---

<sup>410</sup> La raccolta è divisa in due «parti», raccordate da un «intermezzo». Oltre alle novelle vi è ristampata anche la commedia *Malìa* (1891). Per una ricognizione de *Le Paesane* cfr. D. Tanteri, *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, in «Siculorum Gymnasium», 24.1, 1971, pp. 1-60 e F. Manai, *Le Paesane*, cit., pp. 81-115). Buone osservazioni si trovano anche in C. Pestelli, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa in 'stile'*, Verona, Editrice Guttenberg, 1991, pp. 65-124.

<sup>411</sup> Cfr. E. Scarano, *Introduzione*, in *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, a cura E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp.12-13.

<sup>412</sup> Cfr. A. Madrignani, *Nota*, in L. Capuana, *Tortura*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 3-15.

oleografica.<sup>413</sup> Sicché scarseggiano le *percezioni indirette libere*: la simbiosi tra personaggio e paesaggio è generalmente negata. Oltretutto, per quanto ne *Le Paesane* il lettore si trovi a dover fare i conti con una serie di avvenimenti presentati da diverse angolazioni prospettiche, le punte estreme della corralità verghiana sono lontane, come è esponenzialmente attenuata – quando presente – la tendenziosa ostilità della comunità nei confronti del protagonista perseguitato. E se Verga offre un quadro variegato della condizione sociale delle campagne, riuscendo a cogliere l'essenza dei rapporti economico sociali che determina la sfera dei comportamenti, Capuana «si preclude [...] ogni possibilità di conoscere intimamente [...] la realtà stessa, della quale riesce a darci solo un'immagine superficiale e angusta»: è assente una compiuta rappresentazione della condizione umana delle diverse classi sociali in cui la comunità paesana si differenzia e si stratifica, come è assente il «contrasto [...] che oppone gli uni agli altri ceti».<sup>414</sup>

L'atteggiamento verso la realtà è di natura estetica più che conoscitiva: il verismo capuaniano è sensibile agli aspetti più appariscenti, coloriti e grotteschi della realtà; difatti l'intonazione comica e umoristica è un *leitmotiv* della raccolta. E il profilo medio dei soggetti rappresentati è intimamente affine a quell'ambiente: mostrati nella loro attitudine caratteristica (tic, fissazioni, manie), questi personaggi «non possono non apparirci [...] generalmente rigidi e meccanici»,<sup>415</sup> e pertanto assimilabili, come li definì Croce, a «delle macchiette»: «tipi di stravaganti di avari, di maniaci della dominazione o del litigare».<sup>416</sup> Ne deriva la rarità – e l'esiguità quantitativa (in genere poche righe e battute) – delle zone introspettive; peraltro, anche quando il narratore dipinge il paesaggio interiore dei suoi personaggi, non viene concesso nessun riscatto lirico. Infine, molti di questi caratteri non possono essere considerati umili *stricto sensu*: in *Mastro Cosimo*, ad esempio, le forme mimetiche della vita psichica sono

---

<sup>413</sup> D. Tanteri, *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, cit., p. 46. Per l'immagine della Sicilia ne *Le Paesane* cfr. G.D. Basile, *Ironia, pittoresco e orientalizzazioni. L'immagine della Sicilia nelle 'Paesane' di Luigi Capuana*, in «Annali della fondazione Verga», n. 8, 2015, pp. 143-153.

<sup>414</sup> RC, p. 49.

<sup>415</sup> Ivi, p. 53.

<sup>416</sup> B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 3, Bari, Laterza, 1915, pp.110 e 113 rispettivamente.

adoperate per dipingere un bottegaio ossessivamente – e pateticamente – geloso della moglie;<sup>417</sup> mentre ne *La conversione di Don Ilario* viene narrata, in chiave comica, un'effimera crisi religiosa di un proprietario terriero (inquadrata storicamente nel clima bigotto e reazionario del regno borbonico dopo il '48), che vive in campagna con la sua serva-amante. In seguito alla venuta in paese dei padri missionari per gli esercizi spirituali, egli vive una crisi interiore, che propizia la comparsa di «un doppio registro narrativo»: «quello su cui si svolge l'oggettivo dramma psicologico di don Ilario, e l'altro sul quale si colloca» il «*narratore paesano* con cui lo scrittore si identifica», col suo «atteggiamento di bonaria ironia e di sorridente canzonatura»,<sup>418</sup> che interrompe sul nascere – chiosando i pensieri del personaggio – il moto di simpatia con il lettore.<sup>419</sup>

L'elemento tragico è intrecciato con quello comico anche nei racconti in cui i personaggi del Quarto Stato, in minima parte approfonditi analiticamente, figurano come protagonisti: ne è un esempio *Comparatico* (apparso per la prima volta sulla «Cronaca Bizantina» il 16 settembre 1882) – che richiama le verghiane *Jeli il pastore* e, soprattutto, *Pentolaccia* – in cui il motivo (topico nella narrativa veristica d'ambiente siciliano) dell'infedeltà coniugale vendicata col sangue dal marito disonorato si risolve nel truculento delle scene di sangue, reso con una sorta di compiacimento estetizzante, che sottrae dignità al protagonista. Torpido e ottuso come Jeli, in quanto non sospetta minimamente del tradimento della consorte con il compare traditore (malgrado le insinuazioni della comunità), Janu apre gli occhi solo dopo la morte del padre (scettico

---

<sup>417</sup> Mastro Cosimo è convinto che la moglie lo tradisca con il cappellano: «– Dov'è la legge per tutti, se il cappellano si è preso mia moglie, e le monache e la madre badessa tengono il sacco al cappellano, e il brigadiere pure? Non sapeva capacitarsene, ora che si vedeva in quella botteguccia buia avuta per carità, solo solo, coi quattro arnesi del mestiere attaccati a una parete e con quattro miseri pezzi di legname che non facevano ingombro. – Ah, mi sento le braccia rotte!... – E passava le giornate sugli scalini della Collegiata, al sole, con la pipa in bocca, ragionando da sé da sé, come un pazzo: – Dov'è la legge per tutti?» (RC, p. 117).

<sup>418</sup> D. Tanteri, *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, cit., p. 27.

<sup>419</sup> In effetti, a tratti la tensione psicologica del racconto è degna di nota. Si osservi il seguente frammento in indiretto libero, successivo alla crisi religiosa: «Che gliene importava delle cose di questa terra, che gliene importava più? Ora pensava a salvarsi, a guadagnarsi il paradiso con la penitenza. E per ciò ascoltava, attento, concentrato, a bocca aperta, la predica di padre Mariano da Caltagirone che, facendo tremare i vetri delle finestre col vocione, rappresentava al vivo la morte del peccatore e i diavoli che aspettavano l'anima al varco per attanagliarla, infilarla coi forconi e portarla via tra le fiamme e il fumo ammorbante, a rimpinzarla di pece liquida e di fuoco eterno! Pareva li avesse visti coi propri occhi, e tornasse di laggiù allora allora, col puzzo dell'inferno nella tonaca» (RC, p. 175).



dal principio sulla donna per la sua frivolezza), che in punto di morte ribadisce con sdegno le sue accuse contro Filomena. Questo trauma comporta l'affiorare improvviso di un'accecante gelosia (rappresentata con l'ausilio delle psiconarrazioni),<sup>420</sup> seguita poi dalla selvaggia violenza, che il personaggio scatena nell'epilogo, quando in un impeto di furore uccide il piccolo Pietro (che con raccapriccio realizza essere figlio degli adulteri), per poi trucidare i due amanti abbracciati nel suo talamo.

Come Janu, non ha gli attributi dell'eroe Neli Frisinga, protagonista di *Lo sciancato* (pubblicato per la prima volta sul «Fanfulla della Domenica» il 23 luglio 1882). Ma in tale racconto la rappresentazione interiore dell'umile protagonista ha una certa rilevanza. In esso si narra del triste caso di uno storpio di Mineo, predestinato alla sconfitta e all'umiliazione:

Da bimbo, nel saltare un muricciolo, s'era rotta una gamba, e il dottore gliel'aveva rimessa così male che gli era rimasta quasi due dita più corta dell'altra. Dal giorno che l'avevano visto arrancare un po' contorto dal lato destro, non l'avevano più chiamato col suo nome; e, dopo, se uno avesse domandato di Neli Frisinga, tutti gli avrebbero risposto che non lo conoscevano e non l'avevano neppur sentito nominare in Mineo. Bisognava dire: lo Sciancato. Quasi non ce ne fossero stati altri! E sugli scalini del Collegio o su quelli dello Spirito Santo si vedeva tutti i giorni lo zi' Carmine, il tavernaio, che si godeva il sole con le grucce fra le gambe rattrappite, ed era sciancato dieci volte più di lui.<sup>421</sup>

Già nell'introduzione del personaggio, il narratore incastona nel proprio discorso delle affermazioni (da ricondurre all'ottica di Neli: «Quasi non ce fossero stati altri», «ed era *Sciancato* dieci volte più di lui). Però, contrariamente agli emarginati verghiani, la comunità mostra una certa stima per la sua abilità di banditore, che egli mostra a

---

<sup>420</sup>«Non lo sapeva neppur lui che cosa avrebbe fatto dopo aver veduto con quegli occhi; e da più settimane, giorno e notte, non pensava ad altro, non sognava altro. Si sentiva impazzire. E quel giovedì grasso era scappato in campagna, appunto per ingannare a colpi di zappa su la terra dura la gran vampa che lo coceva. Inutile! Dentro la testa vuota vuota gli sbattevano sempre quelle nottate passate al vento e alla pioggia, sotto la finestra di lei; e quella notte che erano fuggiti insieme, perché suo padre non voleva. Se l'era tolta in collo come una bimba, a piè della scala, gli pareva ieri, gli pareva! E s'era rovinato per mantenerla come una regina!... Si sarebbe buttato giù dallo sbalzo della Mammadruga, se lei gli avesse detto: – Buttati giù!... – Grullo!... Povero grullo» (ivi, p. 193).

<sup>421</sup> Ivi, p. 23.

dispetto dell'infelice condizione fisica (e di cui va fiero).<sup>422</sup> Le informazioni sui suoi natali e la sua biografia sono minime. Sappiamo solo che egli, ancorché di origine 'civile' (nient'altro è precisato), è stato ridotto in miseria: Capuana, come i colleghi veristi, ripropone la logica della devianza. Le note essenziali del carattere di Neli si colgono quando il personaggio è immesso nell'azione. Essa è determinata dal contrasto tra lo *sciancato* e un ricco vicino di casa, don Domenico, che, per ingrandire la propria abitazione, vorrebbe costringerlo a vendergli la sua catapecchia. In tale antagonismo «si riflette il grande conflitto che da sempre oppone i poveri ai ricchi»; ma «le connotazioni di ordine sociale ed economico sono del tutto marginali e si possono ricavare»<sup>423</sup> grazie al metodo dell'«osservazione», come ad esempio nella descrizione del misero pasto del protagonista («La sera tornava a casa rifinito; e mangiati quattro bocconi di pane e un'acciuga, o un po' d'aringa coll'olio, e bevuto due soldi di vino, vera grazia di Dio, se n'andava a letto»)<sup>424</sup> o nella figurazione di «quel pagliericcio bucherellato e quella graticciata che scricchiolava appena egli faceva un movimento» (dove ciò che attira l'attenzione è il pittoresco della scena).<sup>425</sup>

Il tratto saliente del temperamento di Neli è il tenace attaccamento alla roba, e nello specifico alle sue «quattro mura», che custodisce gelosamente come una reliquia, in quanto esse costituiscono l'unico punto di riferimento della sua esistenza, rivestendo per lui un inestimabile valore affettivo.<sup>426</sup> Da qui la resistenza indomabile contro la

---

<sup>422</sup> «Lungo, magro, aggrinzito, giallo da parere che avesse sempre addosso l'itterizia, con lo stomaco sfondato, d'onde lo cavava quel vocione? Se lo sapeva lui! Ma quando, addossato allo spigolo del portone del Collegio, urlava quel che gli veniva suggerito da don Leandro, il servente comunale, per gli incanti che si facevano in segreteria, lo sentivano fino i sordi. Nella sua arte egli aveva acquistato oramai una maestria da sbalordire. Pareva bandisse in musica, con quelle pause e quelle alzate di voce in cadenza e quelle monotonie di uso e quei finali che schiantavano secchi secchi» (ivi, pp. 23-24). Si rinvengono tuttavia passaggi in cui la coralità si mostra ostile, biasimando, come in *Rosso Malpelo*, l'aspetto fisico e il comportamento del personaggio: «— Don Domenico gli avrebbe rotto anche l'altra gamba e lo avrebbe pagato per nuovo, se non fosse stato il timore della giustizia, e se sua moglie non lo avesse più volte afferrato per una falda del vestito, quando veniva l'ingegnere a prender le misure, e lo Sciancato, seduto sullo scalino dell'uscio, con quel visaccio di marcia e quel piedaccio storto, zufolava quasi per provocarlo (ivi, p. 189)».

<sup>423</sup> D. Tanteri, *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, cit., p. 4.

<sup>424</sup> RC, p. 28.

<sup>425</sup> *Ibidem*

<sup>426</sup> Il motivo della roba è centrale anche ne *Il Tabbutu*, che don Stellario e la sorella donna Salvatrice hanno in somma venerazione (considerandola come un feticcio, una divinità cui va tributato un culto che richiede i più grandi sacrifici e la più stoica abnegazione), e ne *La mula*, nella quale essa costituisce una radicata ossessione

prepotenza di don Domenico; ma la *sorte* è avversa. Neli si ammala, e si ritrova a pensare alle sciagure del suo passato:

Poteva morire di stenti, come un cane, e nessuno se ne sarebbe accorto! Finché era stato giovane, non ci avea badato. Dalla sua mamma, colei che gli aveva dato il latte, fino a comare Angela, nessuna donna poteva vantarsi d'aver messo un piede in casa di lui. Quel po' di veleno se lo era sempre cucinato da sé. Rattoppare i vestiti, spazzare le stanze, lavare la biancheria... aveva fatto ogni cosa da sé, meglio d'una donna. Ma ora questa malattia gli aveva rotto le ossa; si sentiva un rifinito...<sup>427</sup>

Lo *sciancato* ha diritto all'indulgenza della voce narrante, al *pathos* della soggettività e del ricordo: una vita trascorsa tra stenti e solitudine, senza avere nessuno a prendersi cura di lui. Pagherà a caro prezzo tale fragilità creaturale: ricorrendo alle arti seduttrici di comare Angela, che ha buon gioco contro la disarmata verginità affettiva della sua vittima (irretendo con le sue lusinghe lo sventurato, e facendogli credere di essere intenzionata a sposarsi con lui), don Domenico raggiunge lo scopo di fargli vendere la casa.

Una volta scoperta la frode, al povero *sciancato* non resta che guardare mestamente al suo tesoro perduto; insistendo su un'inconsueta nota patetica, il narratore permette al lettore di empatizzare, ancorché brevemente, con la sua creatura:

Rimase; quasi gli avessero scoperchiato il cuore. E dimenticò di andare in piazza del Mercato, e stette tutta la giornata a guardare. Ogni colpo di piccone se lo sentiva intronare nel cervello; a ogni sasso che volava via, sentiva strapparsi un brandello di viscere, senza poter versare una stilla di pianto, quantunque avesse gli occhi gonfi di lagrime e le pupille appannate.<sup>428</sup>

---

nell'animo di don Michele, agiato contadino proprietario, al punto tale da condizionarne ogni gesto, sentimento e pensiero.

<sup>427</sup> Ivi, p. 31.

<sup>428</sup> Ivi, p. 33. Ne *Le Nuove Paesane* (1898), invece, la forma del bozzetto regionalistico (predominante nell'antecedente raccolta) si approssima, per temi e forma, ai territori della narrativa dell'infanzia: la poetica dell'impersonalità perde efficacia e vigore, e non di rado emerge un narratore scopertamente 'autorale'; inoltre, la vagheggiata obiettività è contaminata da venature patetiche e sentimentali, che intercettano una sensibilità idillica, non di molto dissimile, quanto a rappresentazione della soggettività popolare, dalla stagione rusticale.

### 3.2 'Scurpiddu'

Poche considerazioni sulla narrativa per l'infanzia: non per una supposta minorità di genere – ch  sarebbe riduttivo affrontare l'opera pi  largamente conosciuta di Capuana senza cercare di dirimere, in tale ricchissimo serbatoio tematico, «il difficile intreccio del suo immaginario archetipo, delle attitudini, delle abitudini intellettuali [...], delle passioni» (*in primis* il folklore tradizionale siciliano) – <sup>429</sup> quanto per l'aderenza col tema trattato. Perch    indubbio che in tale produzione le risorse della rappresentazione soggettiva abbiano siano un elemento costitutivo, ma l'affondo psicologico   piegato, *in primis* nelle fiabe (dove l'esemplarit  dell'apologo   tutto),<sup>430</sup> alle esigenze propagandistiche dello scrittore.

Nondimeno, in romanzi come *Scurpiddu* (1897), *Gambalesta* (1903), *Cardello* (1907) il quadro si complica. Soprattutto il primo costituisce un'eccellenza nella narrativa per ragazzi di fine Ottocento (come rileva Spinazzola nelle sue pagine, a cui poco si pu  aggiungere).<sup>431</sup> In esso si registra «l'assenza di una esibizione esplicita di propositi ammaestrativi» e «intrusioni educative [...] nella forma diretta del predicazzo», attraverso una narrazione fondata sulla scorrevolezza discorsiva,<sup>432</sup> per Capuana, che «intende esemplificare narrativamente i principi di una moralit  nuova, quella borghese, ancora in fase di instaurazione»,<sup>433</sup> il principio flaubertiano

---

<sup>429</sup> A. Carli, *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e universit *, Villasanta, Limina Mentis, 2011, pp. 10-11. Sulla narrativa dell'infanzia di Capuana cfr. Id., *Luigi Capuana e il romanzo di formazione per ragazzi fra Otto e Novecento*, in *Pedagogia militante. Diritti, culture e territori*, Atti del ventinovesimo convegno nazionale SIPED, Catania 6-7-8 novembre 2014, Pisa, ETS, 2015, pp. 728-32; R. Pisano, *La letteratura per l'infanzia di Luigi Capuana*, in *Autori, lettori e mercato nella modernit  letteraria*, a cura di A. Zava, I. Crotti, E. Del Tedesco, vol. 1, Pisa, EETS, 2011 pp. 305-313; *Letteratura per l'infanzia dell'unit  d'Italia all'epoca fascista*, a cura di S. Calabrese, Milano, Rizzoli, 2011.

<sup>430</sup> Sulle fiabe di Capuana hanno spesso pesato giudizi poco lusinghieri. Al riguardo cfr. P. Bargellini, *Il canto delle rondini. Panorama storico della letteratura infantile*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 159: «La fantasia del Capuana, mortificata dai canoni del Positivismo, anche nelle fiabe non s'alza mai sulle ali del sogno. Rimane confinata in una zona bassa nella quale la trasfigurazione sembra caricatura e l'indole ha i caratteri della parodia». Giudizi pi  felici e ponderati sullo scrittore erano stati, fra gli altri, quelli di G.E. Nuccio, *Luigi Capuana nella letteratura per l'infanzia*, Palermo, Reber, 1912. Altrettanto interessanti sono quelli offerti da Emilia Formiggini Santamaria, per i quali si rimanda a S. Fava, *Emilia Formiggini Santamaria. Dagli studi storico-pedagogici alla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 2002, pp. 212-219.

<sup>431</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Scurpiddu va in citt *, in *Pinocchio & C.*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 132-154.

<sup>432</sup> Ivi, p. 132.

<sup>433</sup> Ivi, p. 136.

dell'autonomia dell'arte è inderogabile. Del resto è lo stesso autore a precisare, nella dedica a Michele La Spina, che *Scurpiddu* «non è un racconto [...] destinato soltanto ai ragazzi». <sup>434</sup> Egli esplicita il proposito da cui è stato guidato: ideare un racconto assumendo a modello ispiratore un'opera d'arte statuaria, un Faunetto, ammirata nello studio dell'amico scultore. Ne deriva che il ritratto letterario dovrà rivaleggiare con la scultura per evidenza plastica, nitidezza di lineamenti e compattezza strutturale.

L'ambientazione è bucolica, al punto tale che lo stesso Capuana menziona, come fonte di ispirazione, la poesia di Teocrito. Ma metodologicamente il racconto è conforme ai moduli del verismo: malgrado la fisionomia sia assimilabile a quella «di un amabile bozzetto a connotazione idillica», con un «clima di trasognamento sereno» (tipico della fiaba), <sup>435</sup> si riscontra nel testo una tensione alla rappresentazione della realtà fattuale, con precisione assoluta nei riferimenti toponomastici e nella restituzione (scrupolosa e fedele) della ambientazione. <sup>436</sup> In ottemperanza alla tecnica dell'impersonalità, il narratore occulta la sua presenza, avvalendosi ampiamente dello stile indiretto libero, senza precludersi l'accesso alla dimensione invisibile del suo 'eroe'; anzi, *Scurpiddu* è un racconto a dominante figurale. Capuana vi racconta la storia dell'umilissimo Mommo Scagghiu, che si estende in un arco cronologico delimitato: dai nove ai sedici anni di età. Soprannominato *Scurpiddu* perché «magro e sfilato come uno steccolino», <sup>437</sup> l'orfano protagonista è un *nuzzaru* (ovvero un guardiano di tacchini), che grazie al suo buon carattere, alla disponibilità e all'intelligenza, riesce a farsi volere bene da una coppia di massai senza prole, presso la cui fattoria è allevato, e dove lavora con somma dedizione. Le analogie con *Jeli il pastore* sono scoperte: Mommo è una figura immersa nella natura e lontana dalla civiltà, e come lui è autosufficiente, laborioso e dotato di un'innata istintività; inoltre

---

<sup>434</sup> L. Capuana, *Scurpiddu*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 29.

<sup>435</sup> V. Spinazzola, *Pinocchio & C*, cit., p. 133.

<sup>436</sup> Tuttavia, le esasperazioni sono evitate, in nome di una medietà discorsiva e maggior fruibilità, perché del tutto assenti sono «le complicazioni ipotattiche». Per un'analisi linguistica dell'opera cfr. S.C. Sgroi, *L'italiano letterario di Sicilia. Analisi linguistica di Scurpiddu*, in «Siculorum Gymnasium», n. 1-2, gennaio 1995, pp. 497-541.

<sup>437</sup> L. Capuana, *Scurpiddu*, cit., p. 46.

ha un rapporto simbiotico con gli animali, per quanto la Sicilia agreste che fa da sfondo al racconto è tendenzialmente idealizzata. Ma non mancano le situazioni drammatiche:

Ora egli conosceva tutti i fondi della masseria [...], e menava i tacchini fin sul ciglione dell'Arcura, d'onde si godeva la vista della Piana di Catania e dell'Etna [...]; e si vedeva Mineo arrampicato sul monte, con le torri del vecchio castello e i campanili delle chiese ritagliati sul cielo; e dall'altra parte, laggiù, quasi rannicchiato sotto la roccia rossastra, Palagonía, dov'egli distingueva la casa del notaio; e, lontano, come un sassolino bianco buttato tra l'erba verde, la casa di campagna dov'egli era stato a guardare i tacchini e dove avea patito tante volte la fame e il freddo, perché spesso si scordavano di lui e non gli mandavano il pane dal paese; e doveva dormire su la nuda paglia, con uno straccio di vecchia bisaccia per coperta, allo scuro.

Quanto aveva pianto colà, solo solo, quando il mezzadro del notaio lo picchiava senza ragione, o per cosine da nulla! E tra i singhiozzi chiamava: "Mamma mia! Mammuccia dell'anima mia!".

*Ora non la chiamava più; avrebbe però voluto sapere dov'era, se mai era ancora viva! Se n'era dunque scordata di lui? Chi sa dove le lucevano gli occhi! E vedeva quegli occhi azzurri e il viso pallido e scarno [...].*<sup>438</sup>

Isolato su un'altura, il protagonista osserva malinconicamente il paesaggio di Mineo, ripensando ai momenti di emarginazione patita nel paese. Raramente i veristi concessero ai loro caratteri popolari simili campioni introspettivi: l'osservazione del paesaggio (con una percezione indiretta libera dall'andamento lirico) innesca il flusso memoriale di Mommo (con la psiconarrazione: «dove avea patito tante volte la fame e il freddo»), di cui sono infine drammatizzati i pensieri con un monologo narrato dall'intensa carica emotiva (in corsivo): è lo sconforto del bambino per l'assenza della madre biologica (di cui ha perduto le tracce), che lo ha lasciato solo al mondo. Il narratore *consuona* con il personaggio; il lettore è chiamato all'identificazione col protagonista. Rinunciando a «rendere manifesto *apertis verbis* il senso dell'insegnamento che il racconto porge al piccolo lettore» (conformemente alla poetica naturalista),<sup>439</sup> la coscienza del personaggio diviene il tramite privilegiato per

---

<sup>438</sup> Ivi, pp. 46-47. Il corsivo è mio.

<sup>439</sup> V. Spinazzola, *Pinocchio & C*, cit., p. 133.

la diffusione del messaggio ideologico; in quest'ottica, la *simpatia* del lettore – che soffre per i turbamenti del personaggio, e si allietta per i suoi simbolici successi e il suo riscatto – è un presupposto estetico essenziale: ne consegue l'impiego di soluzioni che sono tradizionalmente attribuito di caratteri borghesi (quale la rappresentazione drammatizzata della sfera onirica, con cui si dà forma ai turbamenti e ai dolori di Scurpiddu).<sup>440</sup>

Non casualmente, Mommo è destinato ad evadere dal cronotopo idillico. Il racconto «esprime un [...] messaggio educativo [...] d'indole [...] persino sorprendentemente spregiudicata»: il ragazzo del quale il lettore segue la crescita – attraverso una serie di tappe formative: dalla morte della madre biologica (che nella sezione mediana del racconto il protagonista ritrova) a quella della taccola Paola (che richiama la fucilazione del puledro *Stellato* alla festa di San Giovanni) – «lascia la famiglia adottiva che lo ha allevato amorevolmente [...]», divenendo infine bersagliere.<sup>441</sup> L'ideale dell'ostrica è sconfessato. *Scurpiddu* è un piccolo *Bildungsroman*: dall'arcaismo familiare all'universo sociale. Il processo di inserimento nella società si compie senza ostacoli; il contadino diventa borghese. L'infanzia difficile, introversa e umiliata, è premonitrice di un destino diverso e più grande; e la concessione autoriale della soggettività rappresenta una medaglia al valore. A differenza di Jeli, tardo e lento, Scurpiddu (solitario ma nient'affatto introverso) è un popolano singolarmente acuto, e

---

<sup>440</sup> Emblematico questo dormiveglia, in cui il protagonista s'imbatte nella madre, non riuscendo a comprendere se la sua visione sia reale o frutto d'immaginazione: «Gli era parso di veder arrivare sua madre, avvilluppata nella mantellina di panno nero. Così era uscita di casa quando era andata via pallida e scarna, con gli occhi rossi dal pianto. Ritornando, ora non piangeva più; gli accennava con la testa di andarle incontro: e visto che egli non si era mosso: (perché non si era mosso? Non se ne rammentava!) aveva voltato le spalle ed era sparita. E a un tratto gli parve di continuare a sognare, vedendo spuntare dalla viottola, che saliva dall'altra parte della collina dell'Arcura [...]. Pareva sfinita dal cammino, malata, coi capelli grigi e gli occhi infossati, squallidi; ansava e si fermava a ogni due passi per riprendere fiato» (ivi, p. 63). Un altro dormiveglia, in cui il protagonista, dopo la morte della madre, ripensa al triste avvenimento che gli ha mutato la vita: «Paola veniva a posarglisi addosso, lo stuzzicava col becco, volava via, tornava, si allontanava con lunghe volate. Egli la lasciava fare, indifferente la seguiva con lo sguardo [...]. E durante quella specie di dormiveglia che lo teneva sdraiato là su l'erba, a intervalli, gli riappariva davanti agli occhi la triste scena di quel cataletto con su la cassa della morta, portato via da quegli uomini, e dietro, a cavallo di due mule, il prete e il sagrestano ... La sua povera mamma, che se n'andava, come se n'era andata una volta, ma questa volta per sempre!... Gli pareva di sognare. E gli pareva anche, di giorno in giorno, che quella visione si allontanasse e stesse per dileguarsi. E si sentiva di nuovo solo solo, rassegnato alla sua sorte, proprio come due anni addietro [...]» (L. Capuana, *Scurpiddu*, cit., pp. 116-117).

<sup>441</sup> Ivi, p. 133.

dotato di una personalità capace di evoluzione. Nel libro si scorge l'«invito a non lasciarsi rinserrare nella cerchia protettiva degli affetti domestici, a non cedere alle lusinghe del godimento d'un avvenire di placido benessere: bisogna avere il coraggio di affermare la propria autonomia personale e assieme quello di cambiare stato».<sup>442</sup>

Non si tratta di un'ambizione di natura materiale, della proverbiale 'febbre del guadagno'; Scurpiddu è sospinto da un desiderio di conoscenza, instillatogli, in tenerissima età, dal suo mentore (che assolve un'essenziale funzione pedagogica), il Soldato, «uno dei garzoni della masseria tornato dalla milizia l'anno avanti», che «avendo imparato a leggere e a scrivere, aveva la smania di far da maestro agli altri».<sup>443</sup> In altre parole, egli gli trasmette il suo sapere: «Scurpiddu cavò subito fuori il sillabario, che portava sempre in tasca ed era ridotto molto male. Leggeva cantilenando, strascicando un po' le sillabe e le parole, strapazzando un po' gli accenti. E di tratto in tratto si fermava per alzare la testa e fissare don Pietro negli occhi».<sup>444</sup> Se per Jeli il suono dei versi risulta «una canzone incomprensibile», Scurpiddu impara a leggere, scrivere e far di conto con un eroismo da autodidatta.

Il Soldato «funge» pertanto «da fratello maggiore, soccorrevole e premuroso anche se incline alla canzonatura»; man mano che Scurpiddu cresce, il narratore provvede a destituire tale personaggio «di prestigio, facendo rilevare i limiti dei suoi pur volenterosi ammaestramenti».<sup>445</sup> Sicché «Capuana non fa che chiarire una condizione di evidente indigenza culturale».<sup>446</sup> È l'analfabetismo la prima piaga infetta che affligge il popolo ed è nell'incultura la ragione del suo destino di subalternità. Siccome però l'indigenza è culturale e non intellettuale, Capuana mette in atto una astuzia: ritraendo Scurpiddu, lo dota di una *forma mentis* volenterosa di apprendere, che lo allontana dalla sua classe di provenienza per avvicinarlo idealmente allo status borghese.<sup>447</sup> La voglia di apprendere di Scurpiddu non è indirizzata a un sapere astratto,

---

<sup>442</sup> V. Spinazzola, *Pinocchio & C*, cit., p. 133.

<sup>443</sup> L. Capuana, *Scurpiddu*, cit., p. 20.

<sup>444</sup> Ivi, p. 24.

<sup>445</sup> V. Spinazzola, *Pinocchio & C*, cit., p. 148.

<sup>446</sup> A. Carli, *L'Ispettore di Mineo*, cit., p. 256.

<sup>447</sup> Il discorso è simile in *Cardello*. Al riguardo cfr. ivi, pp. 267-257.



non nasce dalla trascuratezza per le necessità economiche: al contrario si accompagna a una laboriosità assidua, un senso acuto della proprietà, addirittura un'attitudine precoce all'iniziativa imprenditoriale, sia pur a livello di modestissimo artigianato; non potrebbe essere confermata meglio «la sua appartenenza genetica alla mentalità borghese».<sup>448</sup>

È questa curiosità ad accelerare il processo formativo, facendogli acquisire coscienza della propria autonomia esistenziale; è questo istinto di evasione ad accelerare la fuoriuscita dall'arcaismo contadino, quando l'umile protagonista, scortato appunto dal Soldato, scopre l'universo sconosciuto di Catania, che osserva incredulo, come Renzo a Milano, con sguardo straniato: «Gli sembrava che il cervello, in due giorni, gli si fosse slargato, che la mente gli si fosse schiarita. Di là, di là di quella immensa distesa di acqua, c'erano altri paesi, altra gente»;<sup>449</sup> città in cui si imbatte per la prima volta nei bersaglieri, maturando il proposito di emularli:

Di tutto quel che aveva visto in Catania, i bersaglieri gli erano rimasti impressi più vivamente ente nella fantasia. E lo disse alla massaia, e lo disse a Paola. Gli pareva di esser tornato in un posto morto, con tutto quel silenzio attorno. Aveva negli orecchi il rumore delle carrozze, e negli occhi il via vai della gente, e il mare, tutta quell'acqua che veniva a frangersi alla riva.<sup>450</sup>

Sebbene rientrato in paese, la mente di Scurpiddu è proiettata altrove: «Ora, in certe serate di vento, gli sembrava di non essere più alla masseria, tanto quel vasto stormire degli ulivi nella vallata somigliava al rumore del mare che si abbatteva sui massi della diga in Catania».<sup>451</sup> È il presupposto per l'anticonformistico finale, che pare l'esito naturale di «un processo di maturazione che [...] ha investito la sfera dei sentimenti ma ha avuto l'asse portante sul piano dell'intelligenza» e «della consapevolezza culturale»: nel clima conturbato della Sicilia di fine secolo – dove da poco erano insorti i moti popolari del 1894-1895, ed era ancora vivo il malcontento per l'introduzione del

---

<sup>448</sup> V. Spinazzola, *Pinocchio & C*, cit., p. 138.

<sup>449</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>450</sup> *Ivi*, pp. 142-143.

<sup>451</sup> *Ibidem*

servizio di leva obbligatorio dello stato unitario – la decisione del protagonista di recidere spontaneamente i legami con il mondo dell’infanzia appare tanto più risoluta e audace; ma significativamente, essa «non viene affatto drammatizzata: [...] il modo migliore per renderla accettabile al pubblico coevo».<sup>452</sup>

### 3.3 ‘*Il marchese di Roccaverdina*’

Nell’intervista rilasciata a Ojetti, parlando del suo *Marchese di Roccaverdina*, pubblicato a puntate tra il settembre e il novembre del 1900 nel quotidiano palermitano «L’Ora» (e poi in volume presso i Fratelli Treves di Milano) dopo un travaglio compositivo ventennale (tra riscritture e stravolgimenti radicali),<sup>453</sup> Capuana dichiara di voler ibridare, come fatto da De Roberto ne *I Viceré*, i due metodi dell’estetica naturalista («cercherò di contemperare i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico»),<sup>454</sup> annunciando le linee essenziali del *plot*: «È la vita di un nobile siciliano che commette un delitto e resta impunito».<sup>455</sup>

Presumibilmente per i ripensamenti e i dubbi ossessivi accumulati lungo un ventennio da uno scrittore in continua evoluzione, sfogliando le pagine del romanzo – scandito in trentaquattro capitoli di media durata, suddivisibili in «tre parti» (corrispondenti «a tre momenti del dramma di coscienza» del protagonista)<sup>456</sup> – si avverte però una complessiva sensazione di innaturalità. Il romanzo «conserva un

---

<sup>452</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>453</sup> Risulta da una sua lettera a Verga che Capuana già nel 1881, cioè a quartantadue anni, stava lavorando al romanzo intitolato allora *Marchese Donna Verdina*: «Io sono tutto immerso nel Marchese Donna Verdina che mi si allarga fra le mani, talché non so se per maggio potrò averlo terminato» (P. Vito, *Sulla genesi de ‘I Malavoglia’*, in «Le ragioni critiche», II.6, 1972, p. 129). La versione definitiva dell’opera conserva traccia, nelle esitazioni linguistiche, dell’intricata genesi compositiva. Al riguardo cfr. A. Stussi, *L’Amalgama imperfetto del ‘Marchese di Roccaverdina’, «Le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 301-313. Per la ricostruzione delle tappe principali della genesi dell’opera – corredata da validi rilievi interpretativi – cfr. G. Finzi, *Introduzione*, in L. Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 5-23. D’ora in poi citato con la sigla MR.

<sup>454</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., pp. 189-190.

<sup>455</sup> Ivi, p. 190.

<sup>456</sup> G. Finzi, *Introduzione*, cit., p. 18.

che di costruzione a freddo»,<sup>457</sup> ancorché l'«osservazione» e l'«analisi» siano compiutamente ibridate nel testo: *Il marchese di Roccaverdina* «si avvale, nelle sue pagine migliori, [...] di quel metodo genuino di rappresentare un “caso” finemente analizzato di progressiva pazzia» (sul modello di *Giacinta e Profumo*), «sia di un ambiente [...] colorito» visto in un contesto di cambiamenti storico-sociali (la Sicilia postunitaria).<sup>458</sup> Al centro della trama è il marchese, un uomo che vive solo, dopo aver mandato via di casa Agrippina Solmo, la contadina che come una fedele e docile schiava era stata sua compagna di vita. A causa delle pressioni sociali, il protagonista ha costretto la donna a sposare il fattore Rocco Criscione, dopo che essi gli avevano giurato di vivere come marito e moglie solo di nome, «per l'occhio della gente»;<sup>459</sup> con quel matrimonio il marchese aveva pensato da un lato di tranquillizzare i parenti (che temevano sposasse Agrippina) e nello stesso tempo di continuare come prima la sua relazione. Con l'andare del tempo erano però sorti in lui gelosia e sospetto, stati d'animo che, cresciuti in maniera ossessiva, diventati certezza del tradimento, lo avevano portato a uccidere Rocco, omicidio per cui viene ingiustamente condannato l'innocente contadino Neli Casaccio.

L'angoscia, i rimorsi e i sensi di colpa non danno pace al marchese, in una *climax* che lo conduce gradualmente al delirio e infine alla morte: in una sorta di *Delitto e castigo*, il racconto si impernia su «quel tormentoso nemico interiore»,<sup>460</sup> che il protagonista non riesca a domare e che ricompare ossessivamente sotto le spoglie più diverse: una figura o un ricordo, che si annida nelle parole e nella terribile insonnia («Il silenzio gli faceva paura. Un gatto cominciò a lamentarsi nella via con voce quasi umana ora di bambino piangente, ora di uomo ferito a morte»).<sup>461</sup> L'abbrivio della

---

<sup>457</sup> MR, p. 15.

<sup>458</sup> C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 249.

<sup>459</sup> MR, p. 58.

<sup>460</sup> Ivi, p. 223.

<sup>461</sup> *Ibidem*. Sulla rappresentazione della crisi di coscienza del protagonista si rimanda a R. Galvagno, *La funzione lirica del “delirio” nel ‘Marchese di Roccaverdina’*, in «Annali della fondazione Verga», n. 18, 2001, pp. 95-124. Sul tema si veda anche A. Pagliaro, *‘Il marchese di Roccaverdina’ di Luigi Capuana: crisi etica o analisi positivista*, in «Italian Studies», 52.1, 1997, pp. 111-130 e C. Petraglia, *Il Marchese-Contadino: The Divided Self and the Other in Luigi Capuana's ‘Il marchese di ‘Roccaverdina’*, in «Romance studies», n. 4, 2010, pp. 235-245.

ruminazione interiore – che dà adito alle estese figuralizzazioni del *récit* – è un'allucinazione provocata da un grande Crocifisso coperto da un lenzuolo corroso e tarmato; visione allucinata che rinfocola «un'antica paura infantile, gli rimescola dentro le torbide riflessioni e i terrori di ora»,<sup>462</sup> accresciute dalla «paura del mistero ignoto»,<sup>463</sup> evocato dalle «stramberie» del veggente e spiritista don Aquilante.<sup>464</sup>

Sullo sfondo della narrazione, che si svolge nell'immaginaria Ràbbato (parola d'origine araba in uso fino alla metà del Novecento come designazione alternativa di Mineo), compare un paese rurale in piena siccità. Ma non sono fornite informazioni dettagliate sulla condizione contadina: solo sporadicamente compaiono – fra incomprendimento e disprezzo – i servi della gleba, i piccoli proprietari vessati, i braccianti a giornata etc.; e se rapportate al grande affresco del *Mastro-don Gesualdo* (con cui *Il Marchese di Roccaverdina* ha più di qualche analogia: dalla presenza di nobili inselvaticiti nella difesa della roba alla mistione del mondo feudale con quello capitalistico), le forme della corallità paesana sono di rara evenienza, e complessivamente meno intricate.<sup>465</sup>

Ancora più infrequenti sono i momenti in cui il narratore asseconda la prospettiva di un *singolo* personaggio popolare, veicolando la sua visione del mondo.<sup>466</sup> Solo Santi

---

<sup>462</sup> G. Finzi, *Introduzione*, cit., p. 20.

<sup>463</sup> MR, p. 89.

<sup>464</sup> Per la declinazione del motivo religioso nel romanzo cfr. R. Galvagno, *Figure del Cristo ne 'Il marchese di Roccaverdina'*, in «Annali della fondazione Verga», n. 7, 2014, pp. 23-60.

<sup>465</sup> Un esempio: «E una mattina, dietro i colli di Barrese, si erano affacciate le nuvole, lentamente, quasi non avessero viso di mostrarsi dopo di essersi fatte desiderare diciotto mesi, o quasi non riconoscessero più la strada da percorrere per andare verso Ràbbato. Dalle finestre, dai balconi che guardavano verso Barrese, uomini, donne, ragazzi protendevano le mani, invocandole, chiamandole come persone [...] capaci di udire e d'intendere. E dalle casupole rasente il ciglione, dai vicoli, dalle vie la gente sbucava, affluiva nei punti da dove avrebbe potuto accertarsi coi proprii occhi che la voce corsa rapidamente attorno [...]. La spianata del Castello formicolava di persone d'ogni classe accorse ad osservarle come spettacolo nuovo e inatteso. Sarebbero rimaste ferme là? Si sarebbero disperse? Che attendevano ormai per farsi avanti e dirompersi in pioggia» (ivi, p. 177). È mostrato l'avvento dell'attesa pioggia a Ràbbato dopo mesi di siccità, e l'entusiasmo di personaggi di «ogni classe sociale» per tale lieto evento. La realtà è plasmata da un ricco *interplay* di sensazioni fisiche e mentali ad opera di una moltitudine, che accoglie con entusiasmo l'evento inatteso.

<sup>466</sup> Un esempio è costituito da una brevissima visione prospettivizzata di un personaggio del popolo, Titta, che nel finale osserva Agrippina, giudicando l'avventura del suo padrone: «La osservava. Era tuttavia bella, meglio della marchesa, con quel viso affilato, bianco come il latte e quegli occhi neri e quei folli capelli nerissimi, alta e snella. E parlando di lei con mastro Vito, Titta dichiarava che, secondo lui, la prima pazzia il marchese l'aveva commessa dandola per moglie a Rocco che non se la meritava» (MR, p. 306).

Dimaura – il contadino accusato ingiustamente per la morte di Rocco, dopo aver confessato sotto tortura per dar tregua al dolore – sfugge a questo trattamento:

«Sono vecchio, eccellenza. Ho consumato la mia vita su quelle zolle. Che vuole? Ho piantato io quegli alberi; e mi paiono figli miei. E quella casetta l’ho fabbricata io, con queste povere mani. Voscenza vuol bene a Margitello? Vuol bene alla casina, colà? È la stessa cosa per me. Chi poco ha, caro tiene. Le male persone però vogliono farmi passare una cattiva vecchiaia. Come hanno potuto dire che ce l’avevo a morte con la buon’anima di compare Rocco? E voscenza lo ha pure creduto! E il giudice istruttore mi ha tenuto due ore tra le tanaglie, per strapparmi di bocca: “L’ho ammazzato io!”. Perché dovevo ammazzarlo? [...]».<sup>467</sup>

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

«Lo so anzi, signor avvocato! E il pianto che faccio io Gesù Cristo deve farlo scontare con lagrime di sangue a colui che ha ammazzato compare Rocco Criscione! Senza di questo, io non sarei costretto, per vivere in pace gli ultimi quattro giorni di vita, a vendere il fondo che mi ha lasciato mio padre, e che fu di mio nonno e che doveva essere dei figli di mio figlio, orfani da due anni! [...]

«Potrete comprare un altro pezzo di terreno».

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

E il vecchio contadino si asciugava gli occhi col dorso d’una mano mezza anchilosata dal rude lavoro dei campi.<sup>468</sup>

Poco importa che la *percezione indiretta libera* del Marchese riproponga e rinnovi il dislivello di classe (espressa dal corpo: «il vecchio contadino si asciugava gli occhi

---

<sup>467</sup> Ivi, pp. 41-42,

<sup>468</sup> Ivi, pp. 42-43.

col dorso d'una mano mezza anchilosata dal rude lavoro dei campi»); l'elegia e la purezza dei suoi sentimenti e l'etica del lavoro riabilitano il contadino agli occhi del lettore, che è portato a empatizzare con lo sventurato, che nell'epilogo muore in carcere scontando una colpa altrui: una delle ragioni del rovello coscienziale del protagonista.

Parzialmente diverso il discorso sulle schiave della casa del marchese: se Mamma Grazia – nutrice che ha accudito filialmente il protagonista, legandosi a lui con un affetto smodato – ha diritto, come la maupassantiana Rose e Donna Giovanna, a circostanziati affondi interiori per il suo sentimento di maternità (affatto istintivo) da donna del popolo,<sup>469</sup> Agrippina Solmo è un personaggio chiave dell'intreccio, dotata di una profondità introspettiva che sorprende per una donna della sua classe: «la sua storia ricalca in parte la vicenda autentica di Peppa Sansone, schiava, serva, amante per anni del “vero” Capuana, che alla fine costringe l'impresentabile amante a un matrimonio di convenienza, anzi d'obbligo»;<sup>470</sup> e non è escluso che tale motivo biografico abbia indotto l'autore ad insinuarsi nelle pieghe della coscienza del suo personaggio popolare. Ma tale carattere, già dall'ingresso in scena (in cui la si vede opporsi alla baronessa zia del marchese), ha qualcosa che lo distingue dagli esponenti del suo ceto: «Il tono della voce era umile, l'atteggiamento no»;<sup>471</sup> un atteggiamento corretto, da inferiore che sa di esserlo, ma del tutto conscio del suo ruolo in un recente passato. Figlia un umilissimo raccoglitore di olive, Agrippina Solmo era divenuta, «sin da quando ella aveva sedici anni» (come si apprende dai pettegolezzi della comunità di Ràbbato), «la femina del marchese, che l'aveva mantenuta meglio di una signora»,

---

<sup>469</sup> «Mamma Grazia, vedendola ricomparire, nell'anticamera, l'aveva rimproverata. «Siete contenta? Quasi gli mancassero dispiaceri a quel povero figlio mio!» Ella lo chiamava così da più di quarant'anni. Anzi, ora che la casa era stata vuotata e dai matrimoni e dalle morti, e vi rimanevano soltanto il marchese e lei, il suo sentimento di maternità si era accresciuto fino al punto che in certi momenti le sembrava di non avergli dato il solo latte, ma di averlo partorito con gli stessi dolori con cui aveva messo al mondo la creaturina, frutto di un amore disgraziato, volata in paradiso pochi giorni dopo. Allora vivevano il marchese padre, e quella santa della marchesa, bella come una madonna [...]. Ma per loro ella non sentiva nessuna tenerezza. Colui pel quale avrebbe preso passione e morte era il marchese nutricato col vivo sangue del suo petto. Infatti non sapeva darsi pace di vederlo diventato un altro da che avevano ammazzato Rocco Criscione. Si poteva dire che non mangiava e non dormiva più, quasi gli avessero tolto, con lui, metà della sua vita. Certe notti ella lo sentiva andare e venire su e giù per la camera, per le altre stanze. E si levava da letto e accorreva, mezza svestita: «Ti senti male, figlio mio? Hai bisogno di qualche cosa?» (ivi, pp. 64-65).

<sup>470</sup> G. Finzi, *Introduzione*, cit., p. 17.

<sup>471</sup> Ivi, p. 51.

talché «anche i parenti di lui avevano creduto che finalmente avrebbe commesso la pazzia di renderla marchesa di Roccaverdina»:<sup>472</sup> ancora un personaggio socialmente ibrido, una borghese *in potentia*. Effettivamente, la contadina, prima del matrimonio con Rocco, aveva assunto nel palazzo una posizione di spicco, in cui era rispettata, in quanto amante del nobile, come una «vera padrona» (e non solo dalla servitù), e dove signoreggiava sulla stessa donna Grazia, che aveva patito per essere stata relegata ai margini (della casa e del cuore del protagonista); una donna che aveva mirato, similmente alla zoliana Cognette, ad elevarsi dal suo stato, pur amando il suo uomo senza secondi fini, e con affetto sincero:

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

«Perché? Perché?»

Non sapeva spiegarselo. Sospettava dunque anche lui quel che dicevano le male genti? Era impossibile! E affrettava più il passo. Gli occhi le si velavano di lagrime, il cuore le batteva con violenza, come più ora rifletteva intorno allo strano contegno di lui. E affrettava più il passo [...] il cuore le batteva con violenza [...].<sup>473</sup>

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

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

L'aveva quasi scacciata. Poi, richiamatala addietro, si era rabbonito tutt'a un tratto. E quante domande! «A che ora Rocco è tornato da Margitello? Perché è venuto ed andato via senza farsi vedere da me?» Quasi lo facesse spiare o lo spiasse. Ripensando alcuni particolari a cui non aveva mai

---

<sup>472</sup> Ivi, p. 44.

<sup>473</sup> MR, p. 57.

badato, sentiva un turbamento profondo, una specie di smarrimento. E affrettava ancora il passo. «Perché? Perché?», tornava a domandarsi. «È possibile? Sospetta anche lui? Ah, Signore!».<sup>474</sup>

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

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

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

[...]

Ma dov'era?

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

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

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

Dov'era? Come non lo trovava?<sup>475</sup>

Emerge il sentimento amoroso di Agrippina (con i toni dell'elegia), ma anche la sua frivolezza e vanagloria, con il rimpianto dei giorni, ormai perduti, in cui lei spadroneggiava nel palazzo signorile, obbedita dagli altri famigli. Si combinano, con la dialettica della *dual voice*, la psiconarrazione («pensava al marchese», «il cuore le batteva con violenza», «sentiva un turbamento profondo», «si rivedeva occupata a guardare la biancheria) e il monologo narrato («Ma dov'era?», «Dov'era? Come non

---

<sup>474</sup> *Ibidem*

<sup>475</sup> *Ivi*, p. 58.



lo trovava?»); procedimento di cui Capuana verista fu, per i caratteri del Quarto Stato, estremamente parco: un tratto marcato, sintomo di una distinzione elettiva. Forse persino di una gentilezza d'animo. Non per caso, per quanto sedotta e abbandonata, è Agrippina a vegliare maternamente, fino alla fine dei suoi giorni, il marchese; è lei, sempre umile, sottomessa e memore, ad assisterlo con premura, dopo che tutti ormai hanno capito la verità e il male ha lavorato in modo irreversibile. La schiava un tempo padrona si dà a curare il malato pazzo, colui che ha rovinato la vita a lei oltre che a se stesso:

Tre giorni dopo, l'ebetismo aveva fatto passi da gigante. Il marchese, liberato dalla camicia di forza, restava seduto su la seggiola a braccioli, cupo, silenzioso, con le mani sui ginocchi. Agrippina Solmo lo vestiva, gli lavava la faccia, lo pettinava, gli dava da mangiare, con cura materna. Certe volte, al suono della voce che lo chiamava: «Marchese! Marchese!», che lo sgridava con dolcezza quando si ostinava a rifiutare il cibo, egli rivolgeva lentamente la testa verso di lei, la guardava sottocchi, con aria sospettosa, quasi quella voce ridestasse dentro di lui reminiscenze di lontane sensazioni, che però dileguavano rapidissime e lo facevano ricadere nella cupa immobilità per ore ed ore.<sup>476</sup>

Agrippina insiste, gli parla, spera in qualche miglioramento, implora una risposta, un qualche riconoscimento. Invano. Scoppia, da ultimo, «il grido della donna siciliana che identifica amore e maternità»;<sup>477</sup> una pagina poetica che parla di una sconfitta irrimediabile: «Figlio mio! Figlio mio! E si lasciò trascinar via da mastro Vito, senza opporre resistenza, umile, rassegnata com'era stata sempre, convinta anche lei che non poteva restare più là, perché il suo destino aveva voluto così».<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Ivi, pp. 304-305

<sup>477</sup> G. Finzi, *Introduzione*, cit., p. 22.

<sup>478</sup> Ivi, pp. 306-307.

## Conclusioni

1. Giunti al termine del viaggio, condotto per universi narrativi battutissimi e prestigiosi – ma che meriterebbe meditati approfondimenti, maturati sulla base di letture ancor più numerose ed eterogenee (onde ampliare il raggio d'azione, e individuare con più accuratezza i panorami formali medi dai quali, ma in seconda istanza, stagliare le oltranze) – è ormai tempo di tracciare un bilancio, ancorché provvisorio e parziale, iniziando dagli assunti di teoria generalissima, e trasversali a ciascuna esperienza estetica presa in esame. Indipendentemente dalle modalità empiriche attraverso cui si estende il paesaggio interiore, al di là di ogni distinguo relativo all'estrazione sociale del personaggio, pare infatti emergere, dalla ricognizione effettuata, un principio cardinale: lungi dall'essere un elemento accessorio – marginalità cui è stata a lungo relegata dal «*speech category approach*», che a stento ritagliava al tema «an *area of interest at all*»<sup>1</sup> – la soggettività costituisce una chiave di accesso privilegiata nei labirinti del romanzo, un *frame* essenziale per orientarsi nella narrativa di finzione: isolando le coscienze dei personaggi (che tra loro interagiscono dialetticamente) – per seguirne le intricate ramificazioni – il lettore ha modo di maturare una posizione interpretativa: «narrative fiction is, in essence, the presentation of fictional mental functioning», affermava solennemente Palmer nel suo *Fictional Minds* (2004), in cui alla *consciousness* dei personaggi veniva attribuito, con un approccio inedito, un ruolo centrale per l'atto ermeneutico nel suo complesso;<sup>2</sup> lavoro monografico dalle posizioni senz'altro controverse,<sup>3</sup> e per certi versi poco accademico (Palmer era al tempo un ricercatore indipendente di stanza a Londra, peraltro autodidatta), che tuttavia insisteva condivisibilmente con forza, nei suoi panoramici capitoli introduttivi, sul fatto che le menti finzionali costituiscono il punto di

---

<sup>1</sup> A. Palmer, *Fictional Minds*, cit., p. 2.

<sup>2</sup> Ivi, p. 5.

<sup>3</sup> L'idea di estendere la sfera dell'interiorità anche alle azioni fisiche e i comportamenti esteriori del personaggio è infatti affascinante, ma rischia di trasformare il concetto di *consciousness* in un ombrello nozionale che copre tutto ma non spiega niente.

convergenza di aree della teoria letteraria considerate tradizionalmente come non comunicanti, o finanche illegittime, quali appunto la teoria del personaggio e la caratterizzazione.<sup>4</sup> Del resto, come per prima ha ricordato Cohn (e ribadito Palmer, che raccoglie il testimone), la soggettività è fondamentale per lo studio della caratterizzazione, che nella stagione postclassica ha avuto notevoli rielaborazioni e sviluppi, su cui è qui superfluo indugiare.

Basterà una notazione in apparenza banale, ma che nei fatti non è tale, in quanto solo di rado, nella critica specialistica, lo studio della coscienza si intreccia organicamente alla teoria del personaggio: accedendo alla dimensione interiore del soggetto finzionale, il lettore ha modo di apprendere dettagli del suo carattere. Pertanto è verosimile ritenere che a un maggior numero di pensieri corrisponda mediamente una caratterizzazione più accurata: «the most real, the “roundest” characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know in real life», scrive la narratologa in *Transparent Minds*, riferendosi alla celebre distinzione tra personaggi «piatti» e «a tutto tondo» di Forster.<sup>5</sup> Certo, non è una verità universale: è possibile che un personaggio dalla vita mentale intensa sia «piatto», e viceversa che un personaggio di cui si riportano solo atti, parole e gesti sia tridimensionale e ideologicamente rilevante (ad esempio Federico Borromeo); tuttavia, tale intuizione è un principio guida se si rivolge lo sguardo al di qua dell'*inward turn* (quando riportare per esteso – in presa diretta – i pensieri di un personaggio è atto frequentemente *marcato*), o se si considera la stagione naturalista, in cui gli scrittori rifletterono con cognizione, nei loro manifesti di poetica, sulle modalità della rappresentazione interiore. Perché se è vero che la caratterizzazione è un processo che consiste nelle successione delle operazioni finalizzate a un «continual patterning and repatterning until a coherent fictional personality emerges», allora le informazioni sulla vita interiore sono imprescindibili affinché il lettore costruisca un «convincing and coherent sense of character».<sup>6</sup> In tale contesto, bisognerebbe seriamente interrogarsi –

---

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 36-52.

<sup>5</sup> D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 5.

<sup>6</sup> A. Palmer, *Fictional Minds*, cit., pp. 41-43.

come solo in parte ci è riuscito – anche su ciò che nei romanzi non è immediatamente ‘misurabile’: sulla dimensione del non-detto e del non-espresso, su ciò che *non può* essere esteriorizzato. Quando i personaggi non dicono nulla e restano impassibili l’uno a fianco dell’altro, quando sono i loro *corpi* ad esibire i segni di un lavoro interiore: corpi che si fanno ricettacolo di impulsi che vengono da fuori. Momenti in cui l’essenziale è nel vuoto e nel silenzio: nell’assenza di parole e di azioni.

2. Da uno sguardo trasversale alla narrativa naturalista, era parso, all’origine della ricerca, che la delega narrativa si prestasse con coerenza sistematica a una lettura politica, e che all’‘anima’ avessero essenzialmente diritto i nobili e i ricchi, o tutt’al più i soggetti della *middle class*. Ma l’individuazione di circostanziate eccezioni – nelle quali il ritrarsi della soggettività dell’autore corrisponde al farsi avanti, addossandosi percezioni e sentimenti e giudizi, di determinati caratteri del Quarto Stato – ci aveva suggerito di procedere con cautela, evitando di incorrere in giudizi sbrigativi e frettolose sintesi, per muoverci con sospetto sulle tracce di tali punti di discontinuità, e dei precursori di coloro che, non solo nella stagione naturalista, resero possibile ciò che si accerta facile pensando a certe narrazioni già negli anni tra le due grandi guerre – quando un’anima può averla anche un operaio. Ebbene, al termine del lungo percorso, il panorama è profondamente mutato. Sia chiaro: i presupposti non sono stati stravolti; il discrimine sociologico nell’attribuzione delle coscienze rimane un principio guida dal grande valore euristico. Ma la diagnosi classista è stata sfaccettata e sfumata. Più in particolare, la tesi si impernia sulla convinzione che la rappresentazione ‘seria’ delle coscienze individuali non sia riservata ai personaggi altolocati in maniera esclusiva, bensì accordata, con le dovute differenze di forma e grado, anche agli uomini e alle donne del popolo; e che anzi l’emersione nella diegesi di soggettività socialmente lontane da quella dell’autore sia un aspetto essenziale senza il quale tale produzione non potrebbe intendersi appieno. Tuttavia, sono generalmente necessarie delle condizioni preliminari, che riguardano la caratterizzazione del personaggio demandato a mediare al lettore i sensi del racconto: quasi si trattasse di una legge non scritta nel

sistema estetico ottocentesco, della quale gli autori tacitamente condividevano gli assunti.

Tali principi si evincono già nel primo *case study*: *I promessi sposi*, la cui costruzione del racconto – che procede lungo il doppio asse delle vicende dei due umilissimi protagonisti – è esemplificazione quasi didattica di come anche un romanzo cronologicamente ‘alto’ (inesauribile quanto a varianti formali) possa preludere a modalità rappresentative che si riterrebbero concepibili solo al di là della soglia dell’*inward turn*. Sebbene il capolavoro manzoniano si presenti infatti come un caso tipico di romanzo onnisciente, si rinvengono tratti più o meno ampi, nel testo, in cui la voce narrante si ritrae, affidando a un personaggio la centralità della ‘visione’, e riproducendone l’interiorità per mezzo di un’ampia strumentazione di forme.

Anche perché sospinto dal suo cattolicesimo, che agisce tutt’altro che come un filtro monocromatico nella rappresentazione delle passioni (come ebbe a dire Gramsci), Manzoni concesse tale privilegio ai suoi «villanucci», guardati con la massima serietà e assunti nella loro umana grandezza, in sintonia con il realismo cristiano descritto da Auerbach. Ma i casi di Lucia e di Renzo non sono sovrapponibili: per quanto il vettore semico lungo il quale procede la storia della contadina protagonista sia l’asse dei grandi conflitti morali, al personaggio è interdetto di mediare il racconto. La funzione guida del narratore è sempre fondamentale; è lo scrittore (con la sua proiezione enunciativa: il narratore autoriale) a dar senso, facendosene interprete e mediatore linguistico, alla dinamica dei sentimenti di Lucia. Se invece c’è un personaggio ne *I promessi sposi* che dà l’impressione di essere ‘ascoltato’ da Manzoni, questi è Renzo. È degna di nota la scelta dell’autore di assecondare per ampi tratti la prospettiva del suo ‘eroe’, chiamato a decodificare i segni e le complessità del reale: in questi momenti, il narratore non è un giudice né un paterno protettore, ma in piena partecipazione sentimentale ed emotiva con il suo personaggio; inoltre il protagonista è la fonte originaria da cui si finge l’Anonimo abbia desunto la storia, un *alter ego* del narratore, che Manzoni adopera per sviluppare allusivamente il tema della comunicazione letteraria. Ma Renzo, che *ab ovo* è presentato come un campagnolo relativamente agiato (un piccolo

proprietario terriero, in grado di assumere braccianti), con il suo viaggio dal contado a Milano, è un primo attore del *Bildungsroman* europeo. La sua *fabula* – da montanaro a piccolo imprenditore agiato – è sintomatica di una transizione epocale dall'economia agricola al modo di produzione borghese. Nondimeno, egli non subisce un cambiamento di *status* individuale, un'acculturazione che lo estranei dal suo strato sociale d'origine e lo liberi dalla sua ingenuità.

3. È princiabilmente a personaggi consimili – caratteri che si rendono protagonisti di un percorso evolutivo, che incarnano l'idea della mobilità sociale (declassati, *parvenus* etc.), o ancora che *eccedono* la quotidianità (operai intellettuali, orfani etc.), facendosi portatori, ancorché umilissimi, di una *devianza* – che gli scrittori campagnoli diedero in dote un *plot* teleologicamente orientato, la possibilità di un *destino* individuale e la storia di una coscienza; quanto ai proletari *stricto sensu*, essi di rado sono motori di trame, venendo spesso esonerati, in modalità differenti a seconda dei casi, dall'approfondimento psicologico «serio».

Tale discriminazione emerge con chiarezza nella produzione a tematica campestre di Balzac, che in realtà si distanzia oltremodo dai canoni estetici del racconto campagnolo europeo. Nei romanzi di *Scènes de la vie de campagne* (ma anche ne *Les Chouans*), il popolo, osservato rigorosamente dall'«esterno» da un narratore onnisciente tutt'altro che propenso all'empatia (anche nei romanzi pedagogici: *Le Médecin de campagne* e *Le Curé de village*), diviene il mitema assoluto dell'altro-da-sé: una scrittura espressionistica, che ricorre alla trasmutazione semantica tra figurato umano e figuranti bestiali, è deputata a restituire un'estraneità d'ordine sociologico. A tale classe grezza e isolata, o primitiva e selvaggia (nel caso de *Les Chouans*), è sottratta qualsiasi dignità; non per nulla, ne *Les Paysans* i contadini commettono i crimini più svariati (furto, omicidio, stupro e incesto): ad accomunarli è l'attaccamento viscerale alla terra, la resistenza passiva alla malattia, la rassegnazione alla morte e l'avarizia incoercibile che si oppone a qualsiasi legge morale. Nessuna forma di sensibilità, nessun segno di un'«anima» che sopraelevi questi personaggi dalla ferinità. E gli unici casi che si

sottraggono a tale trattamento impietoso sono solo in parte ascrivibili alla dimensione proletaria: la domestica Francine (ne *Les Chouans*) e la contadina orfana Péchina (in *Les Paysans*), prese rispettivamente in custodia da Marie de Verneuil e dalla contessa di Montcornet, hanno ricevuto un'educazione che le ha ingentilite, che le ha persuase della necessità di una rigida gerarchia sociale: nell'immaginario del legitimista Balzac, gli umili sono una categoria da illuminare e da tenere sotto tutela dalla Monarchia, dalla Chiesa cattolica e dalle classi dominanti *tout court*, cui è idealmente assegnata la missione civile.

Diverso il discorso per Sand, che ne *Les Veillées du chanvreur* concede a un personaggio organico al mondo rurale il privilegio dell'atto enunciativo. Ma le cose non sono così semplici: dietro la volontà di simulare senza artifici le forme di comunicazione dirette presenti in campagna, si cela una strategia diegetica elaborata, nella quale il narratore, anziché eclissarsi, rimane la figura di controllo e di raccordo tra i vari livelli narrativi. Specie ne *La Mare au diable*, il narratore popolare intradiegetico ha la sola funzione di legittimare il racconto, perché è il narratore primo, *autoriale*, a dar forma ai pensieri dei personaggi, imprestando loro una sensibilità idillica, funzionale al disegno ideologico borghese. Nella finzione strutturale, il primo episodio del ciclo si presenta infatti come la traduzione del racconto del canapaio (che narra di sé), ascoltato in prima persona dalla proiezione della scrittrice, che, affascinata della storia, decide di *mediarla* al lettore in lingua parigina. In effetti, nel concreto della scrittura (tutt'altro che tendente all'oralità), il *récit* è equiparabile a un racconto eterodiegetico tradizionale, e della soggettività del protagonista, escludendo la sezione in cui i viaggiatori si recano nelle *Brande*, non si dà alcuna traccia.

L'influsso del narratore extradiegetico permane, in forma attenuata, in *François le champi*, dove però la scrittrice conferisce una nuova centralità al narratore popolare, o per meglio dire ai due narratori interni (la serva Monique e lo *chanvreur*, appunto) che si alternano nella diegesi, raccontando la storia del trovatello François. Non che il tentativo di liberarsi dalle cattive influenze della cultura cittadina sia esente da imperfezioni (soprattutto nel racconto di Monique, il linguaggio autoriale contamina il

dettato popolare), tuttavia il racconto del canapaio è linguisticamente riconoscibile; ed è a questo personaggio che Sand affida la requisitoria contro i borghesi speculatori, che impongono ai villani prestiti salatissimi, costringendoli a vivere nella miseria. Però, anziché i ceti privilegiati, bersaglio critico è il nuovo ceto borghese rapace: l'ipotesi della lotta di classe è rigettata *a priori*, e non è prospettata nessuna possibilità di cambiamento per le masse rurali.

Quanto al trovatello François, dotato a suo modo di una profondità psicologica – presumibilmente perché artefice di una *Bildung* – la sua *fabula* è rispondente al sistema morale dominante: l'emancipazione del personaggio popolare è possibile solo grazie all'intervento provvidenziale e caritatevole della benestante Madelaine. Ma attraverso il canale della soggettività emerge allusivamente il perturbante motivo edipico, che aggiunge un ulteriore livello di senso a un racconto che sarebbe ingeneroso derubricare a mera letteratura di evasione.

Anche ricco di spunti è l'ultimo episodio del ciclo, *Les Maîtres sonneurs*. Giunto alla fase conclusiva della sua esistenza, Tiennet Depardieu si mette in scena, condividendo con il lettore le esperienze della giovinezza attraverso la narrazione in prima persona. Ma il personaggio narratore non è un miserabile: si intuisce che suo padre è un proprietario indipendente, e che è acculturato. Sicché Tiennet non solo è espressione degli ideali del Berry, ma può farsene cantore (e tendenziosissimo interprete) in nome della superiorità morale e del suo *status*, giudicando dal suo punto di vista, attraverso il *suo* sistema di valori, gli eventi della vicenda.

Il modello Sand, di gran lunga prevalente, in Italia, rispetto a quello balzachiano, fu decisivo per lo sviluppo della letteratura «rusticale». Tale produzione fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell'idillio. Si materializzava infatti, nel contesto risorgimentale, il bisogno di funzionalizzare le masse rurali nel quadro egemonico della borghesia, di cui questi testi erano più o meno direttamente un'emanazione. Tuttavia, nel concreto della scrittura, gli autori non si limitarono ad esternare una generica compartecipazione emotiva – di segno populistico – nei confronti dei contadini; invece, essi ne dipinsero talvolta le condizioni materiali



con piglio obiettivo; e soprattutto si avvalsero delle tecniche della rappresentazione della vita psichica – mutate per lo più dal modello manzoniano – per dare espressione alla loro soggettività: dolori, emozioni, speranze tradite...

In realtà, nella narrativa di Carcano, l'espressione del mondo interiore dei popolani è essenzialmente funzionale al messaggio ideologico (conservatore e antiprogressista) che lo scrittore intendeva propagandare. E se nei suoi racconti campagnoli, in cui gli umili sono ritratti nella loro vita ciclica e atemporale, l'analisi psicologica riconduce questi caratteri a tipologie note e rassicuranti per l'intellettuale borghese, per il romanzo il discorso è sensibilmente diverso: gli umili non possono essere motori di trame. È necessario che il personaggio sia un *estraneo* al mondo da cui proviene, portatore di una *devianza* dalla medietà proletaria: se infatti in *Angiola Maria* il padre della protagonista, educata da una nobildonna (come le balzachiane Francine e Péchina), è un fattore, in *Damiano* si narra dei casi di un operaio sì, ma figlio di un soldato dell'esercito di Napoleone caduto in povertà (condizione che incarna paradigmaticamente l'idea della mobilità sociale), e che è peraltro velatamente un intellettuale, oltre che pittore di talento. Inoltre, il popolano Rocco – che ha diritto a rilevanti momenti introspettivi – si rivela, nel finale del romanzo, figlio non riconosciuto di un ricco ed oscuro signore, da cui eredita una cospicua eredità che gli permette di mutar stato. Ma soprattutto la sua caratterizzazione è riconducibile alla casistica picaresca.

Anche nei racconti di Caterina Percoto, la soggettività popolare si presta a una lettura politica; ma il pedagogismo è mitigato da un'innata pulsione realistica, che si traduce, in *Lis cidulis* e in *Un episodio di un anno della fame*, in una rappresentazione più problematica delle masse rurali. In effetti, se nel primo racconto l'esigenza di dar espressione definita alle psicologie popolari conduce la scrittrice ad esperire soluzioni che sarebbero divenute canoniche nella seconda metà del secolo – con le quali, assecondando il punto di vista del «legnaiuolo Giacomo» viene tematizzata la condizione precaria degli esponenti del mondo contadino –, in *Un episodio di un anno della fame* Percoto si smarca dalla topica idillica, con la descrizione di una tremenda

carestia che nel 1816-1817 si abbatté con effetti nefasti sulla comunità campagnola. Nonostante il racconto sia infatti a netta dominante 'autoriale', la scrittrice non si preclude, nei momenti centrali dell'intreccio, di affidare la centralità della visione a Pietro (un umilissimo bracciante), che pertinentizza la disumana condizione in cui versa il Quarto Stato, denunciando le diseguaglianze e la prevaricazione di classe. Sicché il racconto si presenta come «una formazione di compromesso»: il bisogno di Percoto di empatizzare con i contadini convive problematicamente con l'esigenza di preservare gli equilibri sociali.

A dispetto del fervore democratico dell'autore (e la sua poetica dalla marcata connotazione civile), l'esperienza rusticale nieviana è nel complesso meno innovativa di quella di Percoto, e, se rapportata al caso di Carcano, a tratti persino più capziosa. Del resto ne *Il Conte pecorajo*, l'unico autentico romanzo «contadinesco» della letteratura preunitaria, sono sostanzialmente riproposti i consueti schemi di forze contrapposte; l'emersione del mondo interiore della protagonista Maria – che non è propriamente una contadina, ma una declassata che compie un percorso formativo – è funzionale all'assolutizzazione della subalternità delle masse rurali.

Più innovativa è *La nostra famiglia di campagna*. Oltre alla descrizione materiale della condizione sociale nelle campagne (condotta con inedita presa realistica per la stagione campagnola), tale racconto costituisce infatti il primo tentativo di spostare l'istanza narrativa da un personaggio borghese (più o meno autobiografico) a un narratore popolare. Ancorché interpolato dalle divagazioni narratoriali, il viaggio sentimentale di matrice sterniana si articola infatti in una serie di incontri con i personaggi del mondo rurale, interagendo con i quali l'*alter ego* dello scrittore confuta i convincimenti del recalcitrante compagno. Tuttavia, i vari narratori che di volta in volta prendono la parola non sono personaggi del Quarto Stato. E quando il narratore testimone si imbatte in un «contadino-artigiano», questo personaggio è osservato immancabilmente dall'«esterno»; oltretutto, il giudizio dello sfruttato sui suoi aguzzini è assolutorio, la prevaricazione di classe è introiettata acriticamente dal ceto subalterno.

La transizione verso i moduli dell'oralità popolare si compie definitivamente ne *Il milione*, in cui Nievo delega il *récit* a un bifolco, che in prima persona esprime le rivendicazioni del suo ceto, sebbene anche in questo racconto le ragioni della propaganda si insinuino scopertamente nel racconto: lo scrittore si serve della *voce* di un marginale per portare avanti i valori della propaganda borghese. Peraltro, tale carattere si distingue dalla medietà proletaria: orfano riconducibile allo schema della *novela picaresca*, egli è a suo modo artefice di un percorso formativo, per quanto il suo tentativo di mutar stato sia un fallimento. Una volta divenuto affittuale, dilapida ingenuamente i beni accumulati con la sua prodigalità; ed egli accetta con serenità il suo destino di povertà, rifiutando categoricamente di recuperare le sue fortune. Carlone rimane organico alla sua classe, o quantomeno al modo in cui gli scrittori campagnoli intendevano rappresentarla.

La tematica picaresca serpeggia anche nel capolavoro nieviano, *Le confessioni di un italiano*. Legato al bifolco già da un rapporto di omonimia, l'ottuagenario Carlino racconta in prima persona la sua esperienza di vita; ma il narratore non appartiene al popolo minuto. Carlino diventa intendente di finanza e imprenditore e castaldo. Impara a leggere e a scrivere. E ne *Le confessioni* il quarto stato c'è generalmente poco. Nievo bada a non insistere sulle sue condizioni, e quando lo fa, con l'eccezione dei fratelli Bruto e Leopardo Provedoni (a loro volta caratteri socialmente ibridi), esso è dipinto, come nella rivolta di Portogruaro, come una bestia fagocitante, che si fa oggetto di ostilità linguistica, declinata espressionisticamente senza alcuna consolazione regressiva.

4. Nel Naturalismo francese e italiano, l'accesso alla dimensione invisibile dei personaggi è un aspetto cruciale. A partire dalla metà dell'Ottocento (e grossomodo da *Madame Bovary*), nell'arte del racconto si ebbe infatti un riassetto delle situazioni narrative, col retrocedere della situazione narrativa autoriale e il farsi avanti della situazione narrativa figurale. Il narratore tenta sempre più spesso di eclissarsi, affidando a una soggettività diversa dalla sua (o a più di una) il compito di mediare al

lettore i sensi del racconto. Il retrocedere della *voce*, non più deputata a illuminare il senso della vicenda e ad esprimere palesemente giudizi sui personaggi, propizia l'emersione di coscienze altrui, che tendono a liberarsi dalle pastoie dell'autorialità. Ma tale fenomeno va inquadrato nella complessiva tendenza, inaugurata sempre con *Madame Bovary*, a creare soggetti finzionali deboli, piatti, sgradevoli (tutt'altro che modello positivo per il pubblico), a causa dei quali il processo di identificazione tra lettore e personaggio entra in crisi, e con esso il *Bildungsroman*: generalmente, il protagonista non è più un eroe, manca di ideali e intraprendenza. L'ascesa sociale si rivela impraticabile; e si moltiplicano i sensi del racconto, da cui deriva l'indeterminatezza assiologica.

Gli scrittori naturalisti, che facevano dell'opera di Flaubert un oggetto di culto, annetterono la narrazione figurale nel dominio della loro scienza del narrare. Si parlò, al tempo, di «analisi psicologica», che fu ritenuta idonea, nella loro teoria, solo a determinati personaggi: essenzialmente borghesi, artisti o aristocratici. In realtà, nella pratica narrativa, i processi di figuralizzazione sono concessi agli esponenti del Quarto Stato; ma anche i Naturalisti reputarono necessario, nella gran parte dei casi, affidare tale possibilità ad eroi 'irregolari', a personaggi che *eccedono* la dimensione del quotidiano. Il sintomo di una difficoltà costitutiva, anche per gli interpreti della temperie positivista, nell'attribuire a un soggetto del proletariato (urbano e rurale) il privilegio estensivo della *mediacy*: nel rendere gli umili 'eroi' autentici motori di trame. Così in *Germinie Lacerteux*, dove i fratelli Goncourt, con una peculiarissima sintesi di brutalità e raffinatezze, di teratologia e impressionismo, conferiscono centralità a una declassata. Sebbene non sia «une [...] coquille vide», bensì un personaggio dotato di una sua sensibilità (con il cui il lettore è a tratti invitato a *empatizzare*), la domestica Germinie, figlia di una famiglia di tessitori caduta in povertà, è dotata di una cultura che la sopraeleva dalla sua classe (legge romanzi, va a teatro etc.), grazie all'opera pedagogica compiuta da Mlle de Varandeuil, che maternamente le si affeziona, e con la quale istaura un rapporto di comunanza. Inoltre

è un caso patologico: l'emersione della coscienza è un effetto narrativo della sua ipersensibilità nervosa.

Nel primo episodio dei *Rougon-Macquart* (romanzo grossomodo tradizionale nella forma), il discorso non è molto diverso. Perché se è vero – e rilevante – che nel mondo grezzo de *La Fortune des Rougon* i palpiti del sentimento amoroso sono riservati agli umili, è comunque chiaro che Miette e Silvère sono iscritti nella logica della 'devianza': *enfant trouvée* la prima (emarginata dalla comunità per l'incarcerazione del padre), sintesi ideale tra operaio e borghese il secondo. Rimasto anch'egli orfano di entrambi i genitori (e ostracizzato come l'amata), Silvère è affidato alle cure premurose di Adélaïde, da cui eredita la suscettibilità nervosa: un singolare corredo genetico, che lo induce alle astrazioni del pensiero. Non per nulla colma le sue lacune con una ricerca affannosa da autodidatta, che gli lascia in eredità una cultura d'accatto (e un nebuloso fanatismo repubblicano, causa prima della sua morte). Nondimeno, Silvère non è mera esemplificazione estetica dei pericoli del bovarismo; con l'analisi psicologica viene innescato un moto simpatetico tra lettore e personaggio: al protagonista è conferito un riscatto lirico attraverso cui è in parte riabilitato.

Anche dotati di un singolare corredo genetico, che ne amplifica la sensibilità – oltre che rappresentanti ideali della mobilità sociale – sono i protagonisti de *L'Assommoir*, *Germinal* e *La Terre*: Gervaise (una lavandaia che si mette in proprio, salvo poi cadere in disgrazia), Étienne (un operaio intellettuale) e Jean (agricoltore ed ex soldato) sono estranei che penetrano in un mondo sconosciuto, per scoprirne le logiche e disvelarne i misteri. La poetica dell'autore era infatti portata a privilegiare, perché la denuncia sociale fosse documentata, lo sfondo ambientale, che invadeva zone sempre più ampie del testo: da qui, coerentemente con i presupposti dell'impersonalità, l'esigenza di demandare la visione a un *terzo*. Nondimeno, tali personaggi non sono ridotti (sempre) a ricettacolo passivo di suoni, odori e visioni; invece, essi vengono approfonditi nella loro psicologia. La rappresentazione diretta delle menti finzionali – e la complessa dialettica tra moto di identificazione e repulsione tra narratore e personaggio – è un principio costitutivo dei romanzi zoliani sul popolo. D'altra parte, la delega narrativa

non riguarda solo i protagonisti: ne *L'Assommoir* domina incontrastato lo stile indiretto libero. Ad assumere centralità è la dimensione del *corpo*, attraverso le cui valenze figurali si compie il rovesciamento carnevalesco delle convenzioni della classe dominante ad opera dei personaggi popolari. L'eclissi del narratore comporta l'emersione della collettività vociferante (estesa nei testi zoliani fino alla cornice) – con la mimesi spregiudicata dell'*argot* parigino, che a sua volta comporta la polifonia aporetica e la proliferazione dei sensi del racconto.

In realtà, ne *L'Assommoir* viene data priorità, con l'indiretto libero, alla riproduzione dei *discorsi*, a cui fai spesso seguito l'ironia autoriale; mentre l'affondo interiore, l'indiretto libero di *pensieri* – e dunque la possibilità della simpatia tra lettore e personaggio – riguarda esclusivamente Gervaise (e Goujet, un operaio intellettuale). Tuttavia, soprattutto in *Germinal* (il romanzo socialista), Zola attribuì ad operai umilissimi e quasi analfabeti (Vincent Maheu, Catherine etc.), anche per lunghi tratti, una profondità introspettiva autenticamente rivoluzionaria. La rappresentazione psicologica e la narrazione figurale, sebbene con delle inevitabili contraddizioni, sono strumento della denuncia e delle rivendicazioni di classe. *La Terre* è invece l'episodio più conservativo: Zola mette in scena un'umanità regredita allo stato bestiale. Le fantasie liriche sono prerogativa di Jean Macquart, che a questo mondo è estraneo; ma i processi di figuralizzazione sono un aspetto essenziale per la rappresentazione del calvario di Fouan (un declassato), e in parte dell'umile Françoise: secondogenita del vedovo Michel, il più povero tra i Fouan.

Il magistero zoliano fu decisivo per la scrittura verghiana, che già in *Vita dei campi* mutuò i codici espressivi de *L'Assommoir*. L'impianto del racconto rusticale subisce un mutamento profondo: non più ricondotto alle logiche dell'idillio, il mondo rurale è chiuso ad ogni forma di riscatto, e integrato nei meccanismi della nuova etica borghese. Quanto alla caratterizzazione dei personaggi, tuttavia, *Vita dei campi* ripropone nel complesso le medesime logiche, sebbene inserite in un nuovo orizzonte di senso: compaiono personaggi marginali, con cui il lettore è invitato (ancorché problematicamente) a solidarizzare; eroi solitari, portavoce di un credo destinato ad

assumere, per contrasto con l'ambiente, sfumature melodrammatiche. È il caso di *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*: racconti incentrati su un singolo protagonista, precisamente un orfano, di cui si mostrano reazioni, sentimenti e ragionamenti nel suo scontro con la società; personaggi per cui l'autore ricorre ai moduli dell'elegia per tratteggiare la loro psicologia primitiva, ferina. Più in particolare, Verga riprende il *topos* dell'*enfant trouvé*, ma lo incrina pessimisticamente: entrambi gli eroi vanno incontro a un destino tragico. Jeli nasce nella natura e si perde nella Storia: un'educazione bloccata, che rientra nella casistica del romanzo di formazione; mentre Rosso, che si trova al gradino più basso della scala sociale, assimila, con disperata lucidità, le dolorose leggi che regolano l'esistenza umana: nasce nella Storia e si perde nelle profondità del mondo ctonio.

Rosso e Jeli testimoniano lo sforzo di Verga di abbandonare il punto di vista del narratore onnisciente per approssimarsi alla visuale del personaggio; sperimentazione proseguita ne *I Malavoglia*, laddove lo scrittore, ancor più di Zola, estende la delega narrativa all'intero romanzo, in cui prospettive e voci altrui si sovrappongono continuamente. E nondimeno, le infrazioni al codice narrativo dominante – nelle quali il «coro» arretra, lasciando spazio a una singola soggettività – si registrano soprattutto nel caso dei personaggi della famiglia Malavoglia, ai quali è accordata una naturale affinità col paesaggio naturale e un ampio ventaglio di possibilità della rappresentazione interiore: nel sistema ideologico verghiano, gli umili sono i custodi dei valori arcaici, minacciati dall'irrompere della modernità; a loro appartiene la sfera dell'autenticità e della pienezza esistenziale.

A tali valori si oppongono 'Ntoni e Mena, cui è conferita una caratterizzazione peculiare, la singolarità di un *destino*. Viene narrato lo scontro di due individui contro l'orizzonte comunitario, da cui entrambi, in modi molto diversi, cercano di evadere; singolarità di cui è espressione la loro soggettività. E se è vero che il profilo di 'Ntoni è riconducibile alla logica della devianza ('Ntoni cerca fortuna lontano da Aci Trezza: una colpa da espiare), ciò non vale per Mena, che è una popolana quasi analfabeta, che nondimeno conserva un'attitudine all'evasione fantasticante. La vicenda di

un'incompresa che cerca di esprimere la sua individualità nella ricerca di un amore puro e impossibile a causa delle imperanti leggi economiche.

Nelle *Novelle rusticane* la poetica dell'autore muta profondamente: i racconti mettono in scena momenti di una vita quotidiana priva di qualsivoglia luce d'ideale, e dominata dall'ossessione del guadagno, che anima i personaggi di ogni ceto. Non compaiono protagonisti dai connotati 'eroici', ma piuttosto scialbi e sgradevoli; sicché il moto di identificazione del lettore con il personaggio è nel complesso precluso, per quanto in un racconto come *Pane nero* (palinodia de *I Malavoglia* in chiave pessimistica) la frammentazione della linearità della narrazione (più votata alla riproduzione oggettiva e al racconto iterativo) non esclude momenti in cui il narratore accede all'interiorità dei personaggi popolari. Ma lo scavo psicologico porta alla luce soltanto dolore e disperazione; processo di identificazione al contrario concesso in *Cos'è il re*, in cui si narra in presa diretta il dramma esistenziale di un umile lettighiere. Si tratta solo apparentemente di un racconto figurale: il lettore ha la sensazione di essere nell'*hic et nunc* del lettighiere, di sentirne le lagnanze e i ragionamenti, ma è solo un effetto, il risultato dell'omogeneità linguistica, antropologica e culturale tra personaggio e narratore, che a più riprese soccorre il personaggio con integrazioni informative o traducendogli i pensieri.

Anche mastro-don Gesualdo è ossessionato dalla «religione della roba». La sua è una soggettività ormai separata, costretta ad agire autodistruttivamente in un orizzonte capitalistico alienato, che nondimeno ha diritto alle forme dell'elegia; momenti nei quali il narratore *consuona* con il personaggio, conferendogli un abbandono sentimentale con cui il lettore è portato a empatizzare. Però Gesualdo è un *parvenu*, un carattere che Verga ha potuto, nella prefazione a *I Malavoglia*, chiamare «borghese»; nel romanzo, il popolo è presentato come corallità indistinta: i testimoni popolari filtrano ancora parecchie scene di massa. E il narratore asseconda di rado la prospettiva di un singolo personaggio popolare, immancabilmente osservato dall'«esterno» o da soggettività *altrui*, ad eccezione del finale, in cui uno dei «mangiapane» del palazzo osserva dalla sua prospettiva distorta il protagonista agonizzante. In altre parole, la



riflettorizzazione è funzione dello straniamento; ma di questo personaggio, come Diodata e tutti i caratteri del popolo, non sono restituiti i pensieri, non è drammatizzata la coscienza.

Al contrario di Verga, Capuana si lanciò solo di rado nell'impresa di dipingere il paesaggio interiore degli oppressi e dei diseredati. Se infatti in *Giacinta* i personaggi del Quarto Stato sono una componente accessoria dell'opera, e privati di qualsiasi approfondimento soggettivo – come peraltro in *Profumo*, in cui il popolo è ridotto a immagine balzachiana dell'alterità – nei racconti d'ambientazione paesana, che si fondano sulla strategia dell'«osservazione», i personaggi popolari appaiono nel complesso rigidi e meccanici, e spesso privati di qualsiasi forma di riscatto lirico.

L'accesso alla dimensione soggettiva è al contrario fondamentale in *Scurpiddu*, un'eccellenza nella narrativa per ragazzi di fine Ottocento, di cui Capuana fu finissimo interprete. In tale racconto l'affondo psicologico sull'orfano protagonista (per più versi simile a Jeli) non è piegato alle esigenze propagandistiche. Malgrado la fisionomia del racconto sia assimilabile a quella di un bozzetto idillico, si riscontra una tensione alla rappresentazione della realtà fattuale, con l'adozione della poetica dell'impersonalità: il racconto è a dominante figurale. Tuttavia, è certo che Capuana intendesse esemplificare, attraverso la *fabula* di questo emarginato, una parabola educativa che rispondesse ai principi della moralità borghese nascente. La storia prevede un lieto fine; il protagonista si integra nella società. Ed è la coscienza del personaggio – artefice di un percorso formativo (da orfano a *nuzzaru* a bersagliere) – il tramite privilegiato per la diffusione del messaggio ideologico.

Ne *Il marchese di Roccaverdina*, invece, il mondo rurale è confinato sullo sfondo della narrazione. Non sono fornite informazioni dettagliate sulla condizione contadina: solo sporadicamente compaiono – fra incomprensione e disprezzo – i servi della gleba, i piccoli proprietari vessati, i braccianti a giornata etc.; e le forme della corralità paesana sono di rara evenienza. Nessun approfondimento interiore singolativo, con la sola eccezione di Santi Dimaura, il contadino accusato ingiustamente per la morte di Rocco: nel momento in cui si confronta con il marchese, Capuana dà agio a questo carattere di

mostrare il suo amore per la terra, espresso con un abbandono sentimentale che non è sminuito da alcuna istanza critica.

La possibilità della figuralizzazione del racconto è però accordata ad Agrippina Solmo, che incarna appieno la logica della devianza. Figlia un umilissimo raccoglitore di olive, Agrippina Solmo diviene, in tenera età, l'amante del marchese; assume una posizione di spicco nel suo palazzo, e viene rispettata come una «vera padrona». Non si tratta di un personaggio completamente negativo: oltre alla frivolezza e alla vanagloria, nelle aree riflettorizzate emerge il sentimento amoroso di Agrippina, che è tutt'altro che strumentale: è lei a vegliare maternamente, fino alla fine dei suoi giorni, il marchese in preda al delirio.

Anche De Roberto fu nel complesso restio a spingersi per introspezione in una soggettività del basso ceto, pur non precludendosi l'accesso, in pochi ma significativi casi, all'interiorità dei «caratteri dissimili», iniziando dalla stagione della novellistica sperimentale. La prima raccolta d'orientamento naturalista, *La Sorte*, presenta infatti forme di coralità autenticamente originali, in cui la visione è affidata, come ne *Il cortile*, a un *singolo* personaggio popolare (la domestica Rosa), che costituisce la guida percettiva che conduce il lettore alle beghe dei signori: una funzione testimoniale e squisitamente critica. Il narratore non conduce un ritratto interiore del soggetto finzionale, si limita alle parole pronunciate e alle percezioni sensoriali; approfondimento invece condotto in *Ragazzinaccio*, dove la soggettività umile del protagonista (ancora un orfano emarginato) si staglia sull'orizzonte multanime del paese. Nonostante alcuni frammenti lirici (permeati da una sensibilità decadente, con cui si esprime la simbiosi panica della natura con il personaggio), prevalgono però le forme indirette della rappresentazione del pensiero; a essere pregiudicata, come in *Lupetto*, racconto espressionisticamente corale di *Processi verbali*, è la possibilità del lettore di simpatizzare con il soggetto finzionale.

*I Viceré* non si distanziano da tale fenomenologia. Nel suo capolavoro, delle forze popolari De Roberto dà un quadro di squallida rumorosità, che le qualificano come massa da manovra sempre succube nei confronti dei potenti. Ma capita che la

collettività amorfa funga da costante punto di riferimento nel quadro narrativo: chiosando le vicende (politiche e private) degli Uzeda, o distorcendole malevolmente, o ancora facendosi portavoce – nel caso dei cocchieri, dei cuochi, dei servi di palazzo (come entità corale o per mezzo di un singolo personaggio, come il cocchiere Pasqualino Riso) – dell'ideologia predatoria dei padroni, esasperandone le idee più speciose e le menzogne più sfrontate.

Le novelle belliche rappresentano la svolta nell'approccio dell'autore all' interiorità dei caratteri del Quarto Stato. Ancorché vissuta solo da lontano attraverso la registrazione – scrupolosa e persino ossessiva – di dati e testimonianze (e un'accesa compartecipazione emotiva), la guerra rappresentò per De Roberto un'occasione per rifunzionalizzare il suo metodo di derivazione flaubertiana. Non per nulla in due di questi racconti (*La posta* e *Il trofeo*) l'emersione dell' interiorità popolare problematizza l'impianto apologetico dei testi. Sospinto con tutta probabilità dall'eccezionalità dell'evento – un conflitto di portata continentale, nel quale le masse proletarie salivano alla ribalta della Storia, combattendo in prima linea al fianco delle classi che le avevano a lungo relegate ai margini – De Roberto si sentì spinto a mettere a fuoco, come mai aveva osato fare, le sofferenze di umilissimi proletari, concedendo loro, a mo' di una medaglia al valore, un' 'anima' ricca e bella con cui simpatizzare.

# Bibliografia

## Strumenti teorici

- Bally C., *Le Style indirect libre en français moderne II*, in «Germanisch–Romanische Monatsschrift», n. 4, 1912, pp. 549-556 e 597-606.
- Banfield A., *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, in «Foundations of Language», 10, 1973, pp. 1-39.
- Id., *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London, Melbourne Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Bernini M.- Caracciolo M., *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- Bertinetto P.M., *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Id., *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi e G. Salvi, vol. II. *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*. Bologna, il Mulino, 1991, 13-161.
- Blin G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.
- Booth J.W., *La retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Id., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1921.
- Brooks C.-Warren R.P., *Understanding Fiction*, New York, Appleton, 1943.
- Casparis C.P., *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Berne, Francke, 1975.
- Castellana R., *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.
- Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 15-16.
- Id., *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- Cohn D., *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective*, in *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Id., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Doležel L., *Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Id., *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimora, Hopkins University Press, 1997.

- Eder J.-Jannidis F.-Schneider F., *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, in Ead., *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 3-44.
- Fiction e non fiction. Storie, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021.
- Fludernik M., *Toward a Natural Narratology*, London-New York, Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Genette G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.
- Id., *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972
- Id., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
- Id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Giovannetti P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016.
- Hamburger K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.
- Id., *Logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.
- Herczeg G., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.
- Herman D., *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.
- Id., *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*, in «PMLA», n. 5, pp. 1046-1059.
- James H., *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, a cura di C. Tóibín, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Kahler E., *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- La mente in-diretta*, a cura di F. Pennacchio, M. Beltrami e S. Sullam, «Il Verri», n. 56, 2014.
- Lips M., *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.
- Lubbock P., *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Id., *The Craft of Fiction*, New York, C. Scribner's Sons, 1921.
- Manfred J., *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», II, n. 2, 1997, pp. 441-68.
- Marchese A., *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.
- McHale B., *Islands in the Stream of Consciousness. Dorrit Cohn's 'Transparent Minds'*, in «Poetics Today», n. 2, 1981, pp. 183-192.
- Narrativa e vita psichica*, a cura di A. Baldini, in «Allegoria», n. 60, luglio/dicembre 2009.
- Pascal R., *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977.
- Pasolini P., *Intervento sull'indiretto libero*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 8-41.

- Phelan J., *Living to Tell about it: a Rhetoric and Ethics of Character*, New York, Cornell University Press, 2004.
- Philippe G.- Sufferey J., *Le Style indirect libre. Naissance d'une categorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.
- Philippe G., *Sujet, verbe, complement. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.
- Rimmon-Kenan S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York, Routledge, 1983.
- Scholes R.-Kellogg R., *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- Ead., *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- Stanzel F.K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- Id., *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, a cura di O. Ducrot e T. Todorov, Paris, Seuil, 1972.
- Id., *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, a cura di G. Caravaggi, Milano, ISEDI, 1972.
- Weinrich H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.
- Id., *Tempus: Besprochene und Erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kolhammer, 1964.

## Studi sul romanzo

- Asor Rosa A., *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1976.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino Einaudi, 2000.
- Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- Id., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Fabris A., *Henry James e La Francia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.
- Givone S., *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 377-393.
- Hamon P., *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Il Modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.
- Il Romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Van de Berghe, Bruxelles, Peter Lang, 2011.
- James H., *L'arte del romanzo. Saggi sulla scrittura e ritratti di autori*, Milano, PGRECO, 2013.

*L'interiorità. Modi di rappresentare la vita psichica nel romanzo*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino e L. Innocenti, 25-26 maggio 2007, Letteratura-Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana, Santarcangelo di Romagna.

*Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Roma, Carocci, 2019.

Lotman J.M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Mulino, 2011.

Meneghelli D., *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Moretti F., *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017.

Id., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

*Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, 2021.

Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

Pellini P., *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998.

Id., *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori, 2010.

Rico F., *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Milano, Mondadori, 2001.

Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Scaravilli G., *Genette e il personaggio*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero*, a cura di S. Ballerio e F. Pennacchio, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 99-120.

Stara A., *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Stevenson R.L., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Palermo, Sellerio, 1987.

Volpe S., *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, Roma, Bulzoni, 1991.

## **Manzoni**

### **1) Opere**

*Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

*I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1987.

*I Promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, e saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014.

*Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Roma, Salerno, 2008.

*Materiali estetici*, in *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991.

*Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozza Casanova, Milano, Rizzoli, 1981.

*Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze Sansoni, 1973.

## 2) Studi critici

Agosti S., *Derealizzazioni narrative: da Manzoni a Gadda e da Stendhal a Svevo*, in *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-62.

Baldi G., *Renzo e la sommossa*, in *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 37-74.

Barenghi M.L., *Diciture per un inedito del secolo decimosettimo. L'autorità narrativa nel 'Fermo e Lucia' e ne 'I promessi sposi'*, in *Ragionare alla carlona. Studi su 'I promessi sposi'*, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 11-55.

Bosco A., *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato ne 'I promessi sposi'*, Macerata, Quodlibet, 2013.

Brogi D., *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

Calvino I., *'I promessi sposi': Il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 267-278.

Castellana R., *Narratologia e interpunzione. Le virgolette de 'I promessi sposi'*, in *Narratologie. Prospettive di ricerche*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, 2021, pp. 143-158.

Chiavacci A., *Il 'parlato' ne 'I promessi sposi'*, Firenze, Sansoni, 1962.

Columni Camerino M., *Strategie realiste del narratore. Da Manzoni a Nievo*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993.

De Cristofaro F., *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009.

De Sanctis F., *Manzoni: studi e lezioni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922.

Di Felice E.S., *'I promessi sposi' e la delusione del lettore*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Brusciagli e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 69-103.

Dombroski R., *L'apologia del vero. Lettura e interpretazione de 'I promessi sposi'*, Padova, Liviana, 1984.



- Fasano P., *Imbroglione romanzesco. La teoria della comunicazione ne 'I promessi sposi'*, Firenze, Le Monnier, 2007.
- Gadda C.E., *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, in *Saggi giornali e favole*, Milano, Garzanti, 1991.
- Gigante C., *il romanzo di fronte alla Storia*, in *Il romanzo in Italia*, Vol. 2, *L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 57-72.
- Grosser H., *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile ne 'I promessi sposi'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 503, 1981, pp. 409-440.
- Id., *Enunciazione e punto di vista nei 'Promessi Sposi'*, in *Leggere 'I promessi sposi'* a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 133-144.
- Id., *L'autorità dell'autore*, Lecce, Milella, 1992.
- Id., *Per una semiologia della voce narrativa ne 'I promessi sposi'*, in *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 107-153.
- Illiano A., *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal 'Fermo e Lucia' a 'I promessi sposi'*, Firenze, Cadmo, 1993.
- Leone de Castris A., *Il Manzoni di Gramsci*, in *Gramsci e la modernità. Letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, a cura di V. Calzolaio, Napoli, CUEN, 1991, pp. 29-36.
- Lugli V., *Il discorso indiretto libero in Flaubert e Verga*, in *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952, pp. 221-239.
- Manzoni*, a cura di P. Italia, Roma, Carocci, 2020.
- Moravia A., *Introduzione*, in *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1961, pp. IX-XLV.
- Nigro S.S. *La tabacchiera di don Lisander. Saggio su 'I promessi sposi'*, Torino, Einaudi, 1996.
- Van Nuffel R., *Il discorso indiretto libero ne 'I promessi sposi'*, in *Atti del convegno manzoniano di Nimega*, a cura di Carlo Ballerini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1974, pp. 255-271.
- Orelli G., *Quel ramo del lago di Como*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1982.
- Palumbo M., *Umili e realismo cristiano ne 'I promessi sposi'*, in Id., *La varietà delle circostanze. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno, 2016, pp. 292-301.
- Pupino A.R., *Manzoni. Religione e romanzo*, Roma, Salerno, 2005.
- Raimondi E., *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000.
- Riccardi C., *Un grande intreccio teorico: 'La lettre à M. Chauvet'. Premessa a un saggio di commento*, in «Nuova rivista di Letteratura italiana», III, 2000, pp. 461-487.
- Romagnoli S., *Lingua e società nei 'Promessi Sposi'*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 37-61.
- Tellini G., *Manzoni*, Roma, Salerno, 2007.

Testa Enrico, «*Le parole mute*» del romanzo, in *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 19-57.

Tommaseo Niccolò, '*I promessi sposi*'. *Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, in «Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti», n. 82, ottobre 1827, pp. 101-19.

Zottoli A. *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Roma, Tumminelli, 1942.

## **Il racconto campagnolo italiano ed europeo**

### **Studi generali sul contesto storico e culturale**

Agulhon M., *La République au village*, Paris, Seuil, 1979.

Berengo M., *L'agricoltura veneta dalla caduta della repubblica all'unità*, Milano, Banca commerciale italiana, 1963.

Bloch M., *I caratteri originali della storia rurale francese*, Torino, Einaudi, 1997.

Blum J., *End of the Old Order in Rural Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

Carpi U., *Egemonia moderata e intellettuali nel Risorgimento*, in *Storia d'Italia. Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1971.

Cirese A.M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973.

Della Peruta F., *Realtà e mito nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1996.

Id., *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

Id., *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento*, Bari, De Donato, 1974.

Duby G.-Wallon A., *Histoire de la France rurale*, vol. 3, 1789-1914, Paris, Seuil, 1992.

Greenfield K.R., *Economia e liberalismo nel Risorgimento*, Bari, Laterza, 1985.

Judson P.P., *The Habsburg Empire. A New History*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.

Marx K., *La lotta di classe in Francia*, Torino, Einaudi, 1948.

Pazzagli C., *L'agricoltura toscana nella prima metà dell'800. Tecniche di produzione e rapporti mezzadrili*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973.

Saitta A., *Alle origini del Risorgimento*, Roma, Istituto storico Italiano, 1964.

Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1962.

Tognarini I., *Giacobinismo, rivoluzione, Risorgimento. Una messa a punto storiografica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

## Studi sul racconto campagnolo

- Carnazzi G., *La narrativa campagnuola e l'opera di Ippolito Nievo*, in *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, II, Padova-Milano, Piccin-Vallardi, 1990-1997, pp. 1420-1428.
- Casini S., *Introduzione*, in *Il Conte pecorajo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-113.
- Colummi Camerino M., *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975.
- De Tommaso P., *Il racconto campagnolo*, Ravenna, Longo, 1973.
- Muscetta C., *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 109-193.
- Duyck X., *La représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle*, Littératures, Université Paris-Est, 2017.
- Fido F., *il fantasma dei 'Promessi Sposi' nel romanzo dell'Ottocento*, in *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 179-205.
- Garavini F., "La petite patrie". *Provincia e letteratura in Francia*, in «Paragone», n. 284, ottobre 1973, pp. 22-71.
- Maffei G., *La fame dei più in alcuni testi del «decennio di preparazione». Una retorica reticente*, in «Griseldaonline», 16, 2016, pp. 1-30.
- Manai F., *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997.
- Mittener L., *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 421-444.
- Romagnoli S., *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e E. Sapegno, VII, Milano, Garzanti, 1968, pp. 89-99.
- Vernois P., *Le Roman Rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Nizet, 1962.

## Balzac

### 1) Opere

- Histoire des Treize. Ferragus, La duchesse de Langeais, La fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier, 2014.
- La Comédie humaine*, a cura di M. Bouteron, Paris, Gallimard, 1947-1952.
- La Comédie humaine*, a cura di P.G. Castex e T. Bodin, vol. 9, Paris, Gallimard, 1979.

*La Commedia umana*, a cura di M.B. Bertini, Milano, Mondadori, 1994.

*La Muse du département*, Paris, Furne, 1843.

*Le Curé de village*, a cura di N. Mozet, Paris, Gallimard, 2007.

*Le Médecin de campagne*, Paris, Folio, 1974.

*Les Chouans*, a cura di M. Gaurians, Paris, Garnier, 1957.

*Les Paysans*, a cura di J.-H. Donnard, Paris, Garnier, 2014.

*Sur les ouvriers*, in «Revue parisienne», 25 settembre 1840.

## 2) Studi critici

Andréoli M., *Lectures et mythes. 'Les Chouans' et 'Les Paysans' d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 2000.

Barbérís P., *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970.

Id., *Lecture et contre-lecture: l'exemple des 'Chouans'*, in «Pratique», n. 3-4, 1972, pp. 17-41.

Bardèche M., *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1947.

Barnes H.R., *A Study of Variations between the Original and the Standard Editions of Balzac's "Les Chouans"*, Chicago, University of Chicago Press, 1923.

Bertault P., *Balzac. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1947.

Bertini M.B., *Balzac dall'antiromanzo alla "Comédie humaine"*, in *Poetica del romanzo*, Firenze, Sansoni, 2000, pp. XI-XL.

Bertini M.B., *Introduzione*, in *La Commedia umana*, Milano, Mondadori, 1994, pp. V-XLI.

Bodin T., *L'Arcadie n'est pas en Bourgogne*, in *Stendhal-Balzac: réalisme et cinéma*, Actes du onzième Congrès international stendhalien, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble et Paris, 1978, pp. 70-92.

Bonalumi F., *Il medico di Balzac e il curato di Ravizza*, in «Vita e Pensiero», LIII, n. 3, 1979, pp. 519-532.

Cantù I., *Onorato de Balzac*, in «Ricoglitore italiano e straniero», novembre 1837, pp. 637-657; dicembre 1837, pp. 745-799.

Carofiglio V., *Come rifondare un romanzo: le varianti ideologiche degli "Chouans"*, Bari De Donato, 1974.

De Cesare R., *Balzac e Manzoni. Cronaca di un incontro*, Lecce, Milella, 1976.

De Cristofaro F., *Gli ossi di Cuvier*, in *Zoo di romanzi: Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002.

Derla L., *'Les Chouans': forme narrative et personnages*, in «Studi Francesi», n. 59, 1976, pp. 231-247.

Id., *La prima fortuna di Balzac in Italia*, a cura di L. Carcereri, Torino, Nino Aragno, 2005.

Jameson F., *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 187-230.

Lovenjoul S., *La Gènesese d'un roman de Balzac: 'Les Paysans'. Lettres et fragments inédits*, Genève, Slatkine, 1968.

Lukács G., *'Les Paysans'*, in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 35-66.

Mitterand H., *Balzac: le Fantastique des choses*, in *L'Illusion réaliste: de Balzac à Aragon*, Paris, Presse Universitaire de France, 1994, pp. 11-31.

Id., *Le Prologue de 'La Fille aux yeux d'or'*, in *Le Discours du Roman*, Paris, Puf, 1980, pp. 20-39.

Perrin-Naffakh A.M., *Parler paysan et prose romanesque*, actes du Quatrième Colloque international organisé à l'E.N.S., Paris, Presses de l'E.N.S., 1989.

Smith E.C., *Honoré de Balzac and the «Genius» of Walter Scott: Debt and Denial*, in «Comparative Literature Studies», vol. 36, n. 3, 1999, pp. 209-225.

Troubetskoy V., *'Les Chouans' de Balzac: essai de lecture idéologique*, in «Le Pluriel», n. 10, 1977, pp. 7-26.

Vanbremeersch M.C., *Sociologie d'une représentation romanesque*, Paris, Harmattan, 1997.

## **Sand**

### **1) Opere**

*Jeanne*, Paris, Lèvy, 1864.

*'La Mare au diable' suivie de 'François le champi'*, Paris, Garnier, 1981.

*Le Compagnon du tour de France*, Paris, Lèvy, 1869.

*Romans*, a cura di J.-L. Diaz, Paris, Gallimard, 2019.

### **2) Studi critici**

Barry J., *Infamous Woman: the Life of George Sand*, Doubleday, New York, 1977.

Beizer J., «*Écoute le chant du labourage*»: *chant e travail de l'écriture dans 'Les Veillées du chanvreur'*, in «Littérature», n. 134, pp. 134-157.

- Bigliosi C., *Quello straordinario 'François le champi': dal trovatello all'ultimo gigolò*, in G. Sand, *François le Champi*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 8-21.
- Chandernagor F., *À propos de 'François le champi': Sand et le style*, in «Revue des deux mondes», Settembre 2004, pp. 91-99.
- De Vries V., *François le Champi: A new Émile*, in «French Cultural Studies», vol. 26, n.1, 2015, pp. 3-16.
- Feuillebois V., *Du conteur au narrateur. L'imaginaire de la veillée chez Nikolai Gogol et George Sand*, in «Chaiers de littérature orale», n. 75-76, 2014, pp. 1-13. La rivista è consultabile in rete.
- Grant R.B., *George Sand's 'La Mare au Diable': a Study in Male Passivity*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. 13, n. 4, 1985, pp. 211-222.
- Hamilton J.F., *The Problem of Evil in Sand's 'La Mare au Diable' and Carl Jung. The Ideology of Sentiment*, in «Romance Quarterly», n. 57, 2010, pp. 158-167.
- Hirsch M., *George Sand o la fede sociale*, trad. di C. Giovanardi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987.
- Id., *The Problem of Evil in Sand's 'La Mare au Diable' and Carl Jung. The Ideology of Sentiment*, in «Romance Quarterly», n. 57, 2010, pp. 158-167.
- Lane B., *Voyage et initiation dans 'La Mare au diable'*, in «Études françaises», vol. 4, n. 1, 1988, pp. 71-83.
- Lo Giudice A., *George Sand: Romanticismo e modernità*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Lupin G., *George Sand et le Berry*, Paris, Hachette, 1967.
- Raser T., *The Intertextual Inconscious in 'François le Champi'*, in «French Forum», vol. 34, n. 2, 2009, pp. 39-50.
- Thibaudet A., *George Sand, la fille de Rousseau*, in *Histoire de la littérature française*, Paris, 1953, pp. 241-244.
- Vernois P., *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Vincent M.L., *La Langue et le style rustiques de George Sand dans les romans champêtres*, Genève, Slatkine, 1978.

## **Carcano**

### **1) Opere**

*Angiola Maria*, Firenze, Le Monnier, 1852.

*Damiano. Storia di una povera famiglia*, vol. 1-2, Milano, Borroni e Scotti, 1850.

*Della poesia domestica*, in *Opere complete*, Milano, Cogliati, 1892-1896.

*Novelle*, in *Opere Complete*, vol. 3, Milano, Cogliati, 1893.

*Racconti semplici*, Milano, Manzoni, 1843.

### **2) Studi critici**

*Damiano. Storia d'una povera famiglia raccontata da Giulio Carcano*, in «Il Crepuscolo», 30 marzo 1851.

De Sanctis F., *La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 49-50.

Finotti F., *L'innocenza perduta: strutture narrative dal romanzo storico alla storia domestica*, in «Lettere italiane», n. 4, 1989, pp. 554-587.

Luciani P., «*Armonia*» della casa e «*dipintura*» del popolo nelle novelle di Giulio Carcano, in «Critica Letteraria», 6, n. 20, 1978, pp. 531-565.

Tancini F., *Carcano novelliere rusticale*, in *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 161-201.

## **Percoto**

### **1) Opere**

*Novelle. Caterina Percoto*, a cura di B. Maier, Bologna, Cappelli, 1974.

*Racconti*, a cura di A. Chemello, Roma, Salerno, 2011.

*Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1858.

*Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1869.

## 2) Studi critici

Casini S., *Sugli stessi luoghi. Il Friuli terra d'elezione della narrativa rusticale*, in *Caterina Percoto: tra "impegno di vita" e "ingegno d'arte"*. Atti del convegno di Manzano, 17-18 novembre 2012, Udine, Forum, 2014, pp. 51-70.

Chemello A., *Paesaggi reali e paesaggi dell'anima nei racconti di Caterina Percoto*, in *Caterina percoto: tra «impegno di vita» e «ingegno d'arte»*, a cura di F. Savorgnan, Udine, 2014, pp. 41-59.

Colummi Camerino M., *La cornice della letteratura rusticale*, in *Caterina Percoto e l'Ottocento*, a cura di R. Vecchiet, Udine, Comune di Udine e Biblioteca Civica "V. Joppi", 2008, pp. 23-40;

De Sanctis F., *La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 49-50.

Dillon Wanke M., *Il paesaggio nei racconti di Caterina Percoto*, a cura di R. Vecchiet, Udine, Biblioteca civica «V. Joppi», 2008, pp. 51-59.

Maier B., *Introduzione*, in *Novelle. Caterina Percoto*, a cura di B. Maier, Bologna, Cappelli, 1974, pp. 8-24.

Scappaticci T., *La contessa e i contadini. Studio su Caterina Percoto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

## Nievo

### 1) Opere

*Il novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956.

*Le confessioni d'un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981.

*Le confessioni di un italiano*, a cura di S. Casini, Milano-Parma, Fondazione Pietro-Bembo-Guanda, 1999.

*Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1869; *Damiano. Storia di una povera famiglia*, vol. 1-2, Milano, Borroni e Scotti, 1850.

*Scritti giornalistici*, a cura di Ugo M. Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996.

### 2) Studi critici

Camerino M., *Introduzione a Nievo*, Bari, Laterza, 1991.



- Id., *Narratori delle campagne: voci del Mantovano nel 'Novelliere' di Nievo*, cit., pp. 423-442.
- Casini S., *L'ipotesi rusticale dal "Conte Pecorajo" alle "Confessioni d'un italiano"*, in *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, Atti del Convegno di Padova, 19-21 ottobre 2011, a cura di E. del Tesesco, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 181-190.
- Chaarani E., *L'altra Sand di Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Atti della giornata di studio in memoria di S. Romagnoli, a cura di S. Casini, E. Ghidetti e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 155-174.
- Jonard N., *Ippolito Nievo et George Sand*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», n. 4, 1973, pp. 266-283.
- Maffei G., *Aspetti picareschi delle 'Confessioni'*, in *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, a cura di A. Gargano, 2020, Pisa, Pacini, pp. 1-13.
- Id., *Nievo*, Roma, Salerno, 2012.
- Martelli M., *Due momenti dell'ideologia nieviana: 'La nostra famiglia di campagna' e il 'Frammento sulla rivoluzione nazionale'*, in Belfagor, XXV, n. 5, 30 settembre 1970, pp. 330-351.
- Morbiato L., *la figura del narratore nel 'Novelliere campagnuolo'*, in *Ippolito Nievo*, Atti del Convegno di Udine del 24-25 maggio 2015, a cura di A. Daniele, Udine, Esedra, 2006, pp. 27-39.
- Olivieri U., *Modelli di genere e registri stilistici della scrittura nieviana*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno Nazionale di Rodigo del 7-9 ottobre 1999, a cura di G. Grimaldi e P.V. Mengaldo, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 407-423.
- Palermo A., *A proposito della novellistica rusticale, dentro e fuori Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Atti della giornata di studio in memoria di S. Romagnoli, a cura di S. Casini, E. Ghidetti e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 28-42.
- Romagnoli S., *Nievo scrittore rusticale*, Padova, Liviana, 1966.
- Santiloni M., *Ippolito Nievo traduttore e tradotto*, Firenze, Cesati, 2019.
- Testa E., *Nella stalla di Carlone. Lingua e tecnica narrativa nelle novelle mantovane di Nievo*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, cit., pp. 305-320.

## **Altri testi d'epoca**

- Auerbach B., *Racconti rusticani della Foresta Nera*, trad. di E. De Benedetti, Firenze, Le Monnier, 1869.
- Cantoni G., *Sulle sorti dei contadini in Lombardia*, in «L'Italia del Popolo», Losanna, 1850, vol. II, pp. 537-591.

- Correnti C., *Casa nostra*, in *Il Nipote del Vesta-Verde*, Strenna popolare per l'anno 1855, Milano, Tipografia del dottor Francesco Vallardi, 1855.
- Id., *Della letteratura rusticale*, in *Scritti scelti, in parti inediti e rari*, a cura di T. Massarani, Roma, Forzani, 1891-1897.
- Id., *Gli almanacchi popolari*, nel «Crepuscolo», gennaio 1850 e gennaio 1852, rist. in *Prose e poesie scelte*, a cura di T. Massarani, Milano, 1888.
- Cuoco V., *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* [1801], a cura di F. Niccolini, Bari, Laterza, 1980.
- De Cristoforis C., *Il credito bancario e i contadini*, Milano, Vallardi, 1851.
- De Gubernatis A., *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto. Ricordi e spogli*, a cura di A. De Gubernatis, Firenze, Tipografia editrice dell'associazione, 1875.
- Del romanzo in Italia*, in «Storia in Lombardia», a cura di M. Viscardi, nn. 2-3, 2013, pp. 202-203.
- Foscolo U., *Della servitù dell'Italia. Questioni intorno alla indipendenza italiana*, Firenze, Le Monnier, 1933.
- Jacini S., *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*. Studj economici, Milano, Borroni e Scotti, 1854.
- Pouvillon É., *Le Crucifiè de Keraliès*, Paris, Lemerre, 1892.
- Tenca C., *Nota*, in «Rivista Europea», marzo 1846.
- Id., *Saggi critici*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Tommaseo N., *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia, Tasso, 1841.

## **Il Naturalismo francese e italiano**

### **Studi sul Naturalismo e sul Verismo**

- Barbey d'Aurevilly J., *Le Roman contemporaine*, Paris, Lemerre, 1902.
- Bigazzi R., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880 (1969)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978.
- Bourget P., *Essais de psychologie contemporaine* (1886), a cura di A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.
- Brunetière F., *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Cressot M., *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Droz, 2005.
- Gourmont R., *Promenades littéraires, Ve série*, Paris, Mercure de France, 1913.
- Huret J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

- Maupassant G., *Étude sur Gustave Flaubert*, in *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, pp. V-XXVI.
- Maffei G., *L'“osservazione” naturalista I. Le certezze della scienza*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. II, *L'Ottocento*, pp. 330-355.
- Mitterand H., *L'Histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Id., *Le Discours du roman*, Paris, Puf, 1980.
- Id., *Le Roman à l'œuvre, genèse, motifs et valeurs*, Paris, PUF, 1998.
- Ojetti U., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1895.
- Pellini P., *In una casa di vetro. Generi e temi del Naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Id., *Naturalismo e Modernismo*, Roma, Artemide, 2016.
- Id., *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori, 2010.
- Scaravilli G., *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*, in «Status Quaestionis», 12, 2017, pp. 176-209.
- Schapiro M., *L'impressionismo e la letteratura*, in *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 324-369.
- Tanteri D., *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989.
- Zappulla Muscarà S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 1984.

## **Edmond e Jules de Goncourt**

### **1) Opere**

- Germinie Lacerteux*, a cura di E. Caramaschi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1970.
- Journal des Goncourt*, edizione critica a cura di C. et J.-L. Cabanès, Paris, Champion, 2013.
- Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879.
- Œuvres complètes, Œuvres romanesques* a cura di A. Montandon, t. IV: *Germinie Lacerteux*, edizione critica a cura di S. Thorel-Cailleteau, Paris, Champion, 2011.
- Préfaces et manifestes littéraires*, a cura di H. Juin, Genève, Slatkine, 1980.

### **2) Studi critici**

- Ashley K., 'Les Frères Zemganno': *Author as Acrobat*, in *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalisme and Decadence*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2002, pp. 87-106.

- Becker C., *Le Personnage de Germinie Lacerteux ou comment «tuer le romanesque»*, in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, cit., pp. 183-196.
- Bordas E., *Les Imparfaites des Goncourt, ou les silences du romanesque*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 259, 2000
- Brunetière F., *Les Artistes littéraires*, in *Essais sur la littérature contemporaine* (1889), Paris, Calmann-Lévi, 1913, pp. 210-225.
- Cabanès J.-L.- Dufief P., *Les Frères Goncourt*, Paris, Fayard, 2020.
- Caramaschi E., *À propos des 'Frères Zemganno'*, in *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'Impressionnisme*, Fasano e Paris, Schena e Paris, 1985, pp. 24-62.
- Id., *Postface*, in E. et J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, a cura di E. Caramaschi, cit., pp. IX-LI.
- Id., *Réalisme et impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1971.
- Mitterrand H., *Germinie Lacerteux: les voix du peuple*, in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, a cura di J.-L. Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 10-25.
- Ricatte R., *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Colin, 1953.
- Vouilloux B., *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Mineo N., *Teorie e poetiche del verismo sino ai 'Malavoglia'*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-13 febbraio 1986, Catania, Fondazione Verga 1988.
- Cameroni F., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974.

## **Zola**

### **1) Opere**

- Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France*, a cura di H. Mitterrand, Paris, Plon, 1986.
- Correspondance*, a cura di B.-H. Bakker, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1985.
- Germinal*, a cura di C. Becker, Paris, Garnier, 2014.
- L'Assommoir*, a cura di J. Dubois, Paris, Livre de Poche, 1996.
- La Fabrique des Rougon-Macquart. éditions des dossiers préparatoires*, a cura di C. Becker, Paris, Champion, 2003.
- La Fortune des Rougon*, a cura di H. Mitterrand, Paris, Gallimard, 1989.
- La Fortune des Rougon*, a cura di R. Ricatte, Paris, Garnier, 1969.
- La Terre*, a cura di R. Ripoll, Paris, Le livre de Poche, 2006.
- Le Roman expérimental*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, Charpentier, 1881.

*Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881.

*Les Rougons-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a cura di H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1960-1966.

*Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, vol. 10, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

*Romanzi*, a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, 2010.

## 2) Studi critici

Alexis P., *Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.

Baguley D., *Le Réalisme grotesque et mythique dans 'La Terre'*, in *Les Cahiers Naturalistes*, 1987, pp. 5-14.

Id., *Rite et tragédie dans 'L'Assommoir'*, in «*Les Cahiers naturalistes*», 1978, pp. 80-96.

Becker C., «*Le Siècle prochain garde son secret...*». *Temps de l'histoire et temps du mythe dans 'Germinal'*, in «*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1985, n. 3, pp. 464-474.

Ead., *Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire. Étienne Lantier dans le dossier préparatoire de «Germinal»*, in «*Cahiers de l'U.E.R. Froissart*», 1980, n. 5, pp. 99-111.

Ead., *L'Assommoir. Zola*, Paris, Hatier, 1972.

Ead., *Le Capital-Minotaure*, in *Émile Zola: Germinal*, Paris, PUF, 1984.

Belgrand A., *La couple Silvère-Miette dans 'La Fortune des Rougon'*, in «*Romantisme*», n. 62, 1988, pp. 51-59.

Céard H., *M. Émile Zola et Germinal*, in «*Chahiers naturalistes*», n. 35, 1968, pp. 44-60.

Cogny P., *Ouverture et clôture dans 'Germinal'*, in «*Les Cahiers Naturalistes*», 1976, pp. 67-73.

Dezalay A., *L'Opéra des 'Rougon Macquart'*, Paris, Klincksieck, 1983.

Donnard J.-H., *'Les Paysans' et 'La Terre'*, in «*L'Année Balzacienne*», 1975, pp. 125-142.

Dubois J., *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1994.

Duchet C., *Idéologie de la mise en texte*, «*La Pensée*», X, 1980, 2015, pp. 95-108.

Fortini F., *Zola, ancora una primavera*, in id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-288.

Frèville J., *Zola, semeurs d'orages*, Paris, Éditions sociales, 1952.

Hamon P., *Le Personnel du roman*, Paris, Droz, 1998.

Mitterand H., *Zola, Tel qu'en lui-même*, Paris, Puf, 2009.

Mourad Z.M., *Zola critique littéraire*, Paris, Champion, 2003.

Noiray J., *L'Univers de Zola*, Palermo, Sellerio, 1981.

Pagès A.- Morgan O., *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses Éditions, 2016.

- Pagès A., *Douze mois pour écrire un roman. Chronologie de 'Germinal'*, in «Europe», 1985, 678, pp. 24-33.
- Petrey S., *Discours social et littérature dans 'Germinal'*, in «Littérature», n. 22, 1976, pp. 59-74.
- Relire la 'Fortune des Rougon'*, a cura di P. Glaudes e A. Pagès, Paris, Garnier, 2015.
- Reverzy E., *Sand et Zola. Littérature et valeurs*, in *George Sand: pratiques d'écritures*, a cura di E. Bordas, Paris, EUREDIT, 2004, pp. 103-119.
- Ripoll R., *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion 1981.
- Robert G., *Émile Zola, principes et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- Id., *Influences livresques: Balzac et George Sand*, in *'La Terre' d'Émile Zola. Étude historique et critique*, Les belles lettres, 1952, pp. 43-65.
- Ternois R., *Zola et son temps: Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Société les Belles Lettres, 1961.
- Thorel-Cailleteau S., *L'Ombre du roi Lear. Une lecture de 'La Terre' d'Émile Zola*, in «Revue de littérature comparée», LXIV, n. 3, 1990, pp. 481-490.
- Wilson C., *City Space and the Politics of Carnival in Zola's 'L'Assommoir'*, in «French Studies», LVII, 3, 2004, pp. 343-356.
- Xau F., *Émile Zola*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880.
- Zola sans frontières*, a cura di A. Dezalay, Strasbourg, Press Universitaires de Strasbourg, 1996.

## Verga

### 1) Opere

- Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Herder, 1985.
- I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1997.
- I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1988.
- I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014.
- Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954.
- Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.
- Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.
- Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Novara, Interlinea, 2016.
- Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Tutte le novelle*, Milano Mondadori, 1979.
- Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Novara, Interlinea, 2018.

*Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987.

*Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.

## 2) Studi critici

Alfieri G., *Verga*, Roma, Salerno, 2016.

Asor Rosa A., *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 11-85.

Baldi G., *Ideologia e tecnica narrativa in 'Rosso Malpelo'*, in «Lettere Italiane», n. 4, 1973, pp. 507-530.

Id., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

Baldini A., *Dipingere coi colori adatti. 'I Malavoglia' e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Bertolini L., *Commento e varianti d'autore. Un esercizio su 'Rosso Malpelo'*, in *La pratica del commento 2. I testi*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2017, pp. 194-196.

Bigazzi R., *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

Castellana R., *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel 'Mastro-don Gesualdo'*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 9, 2016, pp. 169-189.

Contarini S., *La fantasmagoria del reale: una lettura delle 'novelle milanesi' di Verga*, in «Lettere italiane», n. 3, 2008, pp. 323-351.

Di Silvestro A., *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2000.

Id., *Storia di una novella. 'Jeli il pastore', dagli abbozzi alle stampe*, in *La comunicazione letteraria degli italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a cura di D. Manca, Sassari, EDES, 2017, pp. 249-269.

Filippi F., *Recensione a 'Rosso Malpelo'*, in «Perseveranza», Milano, 2 ottobre 1880.

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

Lo Castro G., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012.

Luperini R., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019.

Id., *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su 'Rosso Malpelo'*, Liviana, Padova, 1976.

Manganaro A., *Verga*, Roma, Acireale, 2011.

- Marchese D., *La poetica del paesaggio nelle 'Novelle rusticane' di Giovanni Verga*, Catania, Euno Edizioni, 2016.
- Mazzacurati G., *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», n. 1-2, 1977, pp. 45-60.
- Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998.
- Mazzoni G., *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze», 1890, pp. 130-131.
- Melis R., *Sulle prime edizioni di 'Rosso Malpelo' e di 'Cavalleria Rusticana'. Con una lettera di Giovanni Verga al quotidiano «Fanfulla»*, in «Giornale Storico della Letteratura», a. CLXVI, n. 166, 1989, pp. 433-446.
- Novelle*, a cura di G. Tellini, Salerno, Roma, 1980.
- Pagliuca C., *Lo stile dell'anima*, in «Status Quaestionis», 12, 2017, pp. 161-175.
- Id., *Verso la situazione narrativa figurale: il caso di una novella*, in «Diacritica», fasc. 2, vol. 1, 2022, pp. 21-42.
- Pellini P., *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Pirodda G., *I «pensieri» di Mena Malavoglia*, in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 271-286.
- Riccardi C., *I tempi dell'elaborazione del 'Mastro-don Gesualdo' [1881-1888]. Verso un nuovo 'Mastro-don Gesualdo' la versione del 1889*, in *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. IX-XXXVI.
- Riccobono M.G., *Aspetti eidetico-visuali delle novelle 'Jeli il pastore' e 'Rosso Malpelo'*, in «Italianistica», n° 2, pp. 377-389.
- Russo L., *Verga [1934]*, Bari, Laterza, 1995.
- Scarano N., *I romanzi di Giovanni Verga*, Vela Latina, Napoli, 1915.
- Scaravilli G., *Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in 'Jeli il pastore'*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., pp. 203-226.
- Sipala P. M., *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia'*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 1, gennaio-aprile 1982, pp. 11-22.
- Spitzer L., *L'originalità della narrazione ne 'I Malavoglia'*, in «Belfagor», n. 1, 1956, pp. 37-53.
- Trifone P., *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su 'Rosso Malpelo' e 'Cavalleria rusticana'*, in «Quaderni di filologia della letteratura siciliana», n. 4, 1977, pp. 5-18.
- Vito R., *Sulla genesi de 'I Malavoglia'*, in «Le ragioni critiche», II.6, 1972, pp. 111-129.



## Capuana

### 1) Opere

*Giacinta*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1980.

*Il Marchese di Roccaverdina*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1991,

*Per l'Arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

*Profumo*, Milano, Treves, 1922.

*Racconti. Luigi Capuana*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1973-1974.

*Tortura*, a cura di C.A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1987.

### 2) Studi critici

Arrighi P., *Capuana et les deux versions de 'Giacinta'*, in *Mélanges... Offerts à H. Hauvette*, Paris 1934, pp. 785-95

Basile G.D., *Ironia, pittoresco e orientalizzazioni. L'immagine della Sicilia nelle 'Paesane' di Luigi Capuana*, in «Annali della fondazione Verga», n. 8, 2015, pp. 143-153.

Carli A., *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e università*, Villasanta, Limina Mentis, 2011, pp. 10-11.

Carli A., *Luigi Capuana e il romanzo di formazione per ragazzi fra Otto e Novecento*, in *Pedagogia militante. Diritti, culture e territori*, Atti del ventinovesimo convegno nazionale SIPED, Catania 6-7-8 novembre 2014, Pisa, ETS, 2015, pp. 728-32.

De Cesare R., *Capuana e Balzac*, in «Annali della fondazione Verga», n. 14, 1997, pp. 49-115.

Durante M., *Tra la prima e la seconda edizione di 'Giacinta' di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio di Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1984, pp. 199-221.

Fava S., *Emilia Formiggini Santamaria. Dagli studi storico-pedagogici alla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 2002, pp. 212-219.

Galvagno R., *Figure del Cristo ne 'Il marchese di Roccaverdina'*, in «Annali della fondazione Verga», n. 7, 2014, pp. 23-60.

Galvagno R., *La funzione lirica del "delirio" nel 'Marchese di Roccaverdina'*, in «Annali della fondazione Verga», n. 18, 2001, pp. 95-124.

Madrignani C.A., *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

- Montanari E., *'Profumo' di Luigi Capuana: analisi critica e filologica di un romanzo tra naturalismo ottocentesco e psicologismo moderno*, Guidonia, Aletti, 2006.
- Nuccio G.E., *Luigi Capuana nella letteratura per l'infanzia*, Palermo, Reber, 1912.
- Pagliaro A., *'Il marchese di Roccaverdina' di Luigi Capuana: crisi etica o analisi positivistica*, in «Italian Studies», 52.1, 1997, pp. 111-130
- Pestelli C., *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa in 'stile'*, Verona, Editrice Guttenberg, 1991.
- Petraglia C., *Il Marchese-Contadino: The Divided Self and the Other in Luigi Capuana's 'Il Marchese di Roccaverdina'*, in «Romance studies», n. 4, 2010, pp. 235-245.
- Pisano R., *La letteratura per l'infanzia di Luigi Capuana*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di A. Zava, I. Crotti, E. Del Tedesco, vol. 1, Pisa, EETS, 2011 pp. 305-313.
- Scarano E., *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, a cura E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1985.
- Sgroi S.C., *L'italiano letterario di Sicilia. Analisi linguistica di Scurpiddu*, in «Siculorum Gymnasium», n. 1-2, gennaio 1995, pp. 497-541.
- Spinazzola V., *Scurpiddu va in città*, in *Pinocchio & C.*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 132-154.
- Stussi A., *L'Amalgama imperfetto del «Marchese di Roccaverdina»*, «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, cit., pp. 301-313.
- Tanteri D., *Lettura delle 'Paesane' di Luigi Capuana*, in «Siculorum Gymnasium», 24.1, 1971, pp. 1-60
- Zuccala B., *A Self-Reflexive Verista. Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

## **De Roberto**

### **1) Opere**

- 'La paura' e altri racconti della grande guerra*, a cura di A. Di Grado, E/O, 2014.
- De Roberto. Romanzi, novelle, saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano, 1984.
- Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009.
- I Viceré*, Milano, Mondadori, 2012.
- Il tempo dello scontento universale*, a cura di A. Loria, Torino, Nino Aragno, 2012.
- La 'Cocotte' e altre novelle*, a cura di Z. Muscarà Roma, Curcio, 1979.
- La Sorte*, Palermo, Sellerio, 1997.

*Novelle della grande guerra*, a cura di R. Abbaticchio, con pref. di N. Zago, Bari, Progedit, 2015.

*Novelle*, a cura di N. Zago, Milano, Rizzoli, 2021.

*Processi verbali*, Palermo, Sellerio, 1976.

## 2) Studi critici

A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1988.

Brancati V., *Federico De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Catania, Tringale, 1988.

Campailla S., *Le figure mostruose del potere*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario de *I Viceré*, Catania, 23-26 Novembre, 1994, Catania, Fondazione Verga, 1998, pp. 81-92.

Catalano G., *Riflessioni sul primo De Roberto*, Napoli, Ferraro, 1975.

Giudice G., *Introduzione*, in *'I Viceré' e altre opere di Federico De Roberto*, a cura di G. Giudice, Torino, Utet, 1982, pp. 15-86;

Grana G., *I Viceré e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982.

Lavagetto M., *Introduzione*, in F. De Roberto, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1987, pp. V-XVI

Lombardi G., *Dai 'Documenti umani' alle novelle di guerra*, Catania, Fondazione Verga, 2018.

Madrignani C.A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.

Maffei G., *Certi fanti di Federico De Roberto*, in *Rappresentazione e memoria. La 'quarta' guerra d'indipendenza*. Atti del convegno di Bruxelles, 7-8 dicembre 2015, a cura di C. Gigante, Firenze, Cesati, 2017, pp. 157-73.

Id., *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017.

Id., «Un monologo di 450 pagine». *Note su 'L'illusione' di Federico De Roberto*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di G. Distaso et al., Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 68-92.

Mersica M., *De Roberto verista a oltranza: una lettura di 'Lupetto'*, in «Filologia e critica», n. 3, 2011, pp. 436-443.

Pagliaro A., *Psychological Portraits of the Mechanisms of Power. Subjective perceptions and deformed visions of reality in 'I Viceré' by Federico De Roberto*, in «Spunti e ricerche», XIX, n. 1, 2016, pp. 71-95.

Polacco M., *I Viceré*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, cit., pp. 149-174.

Sipala P.M., *De Roberto e lo scacco dell'Eros*, in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S. C. Sgroi-Salvatore C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 453-460.

Spinazzola V., *Federico De Roberto e il Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961.

Id., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

Tedesco N., *La norma del negativo*, Palermo, Sellerio, 1981.

*The Risorgimento of Federico De Roberto*, a cura di J. Dashwood e Margherita Ganeri, Bern Peter Lang, 2009.

Traina G., *Il ruolo della novella nella sperimentazione*, in «Spunti e ricerche», n. 19, 2004, pp. 111-127.

Zappulla Muscarà S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 1984.

## **Altre opere citate**

Boneu V., *L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2014

Brunot R., *Histoire de la Langue Française des origines à nos Jours*, Paris, Colin, 1971.

Cortellessa A., *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Mondadori, 1998.

De Cervantes M., *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1998.

*Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, a cura di Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.

Gramsci A., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, Heinrich Gustav Hotho, 1835.

Id., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, Heinrich Gustav Hotho, 1835; trad. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Maupassant G., *Contes et nouvelles*, a cura di L. Forestier, Paris, Gallimard, 1985.

Stommel H.- Stommel E., *L'anno senza estate*, in *Le Scienze (Scientific American)*, n. 132, agosto 1979, pp. 94-100.