



LA FORMA ROMANZO IN VERGA E D'ANNUNZIO STRATEGIE NARRATIVE NEL MASTRO- DON GESUALDO E NEL PIACERE

THE NOVEL FORM IN VERGA E D'ANNUNZIO
NARRATIVE STRATEGIES IN MASTRO-DON GESUALDO
AND IN *IL PIACERE*

Fabrizio Rusconi¹

Riassunto: con questo articolo ci si è riproposto di mettere a confronto due romanzi italiani entrambi usciti per lo stesso editore nello stesso anno. I due romanzi sono, rispettivamente, *Il Piacere* di Gabriele d'Annunzio e *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga. Il confronto tra due autori, seppur così diversi, mostra come lo stesso genere letterario, il romanzo appunto, possa dar voce a sensibilità diversissime espresse narratologicamente dal narratore. Ad esso infatti è affidata, nel romanzo, la funzione di veicolare assieme al punto di vista e alla lingua anche una precisa ideologia e visione del mondo. Il confronto tra i due testi si prefigge, attraverso l'analisi linguistica e narratologica, di mostrare le implicazioni del narratore, della sua prospettiva e della sua lingua, quindi la sua posizione rispetto ai personaggi e alla storia narrata. Vedremo come spesso l'utilizzo delle stesse tecniche sia impiegato con finalità non coincidenti a seconda della concezione estetica implicata.

Parole chiave: Gabriele D'Annunzio; Giovanni Verga; Voce narrante; Prospettiva; Tecniche narratologiche.

Abstract: *With this article we proposed to compare two Italian novels both published by the same publisher in the same year. The two novels are, respectively, Il Piacere by Gabriele d'Annunzio and Mastro-don Gesualdo by Giovanni Verga. The comparison between two authors, although so different, shows how the same literary genre, the novel, can give voice to very different sensibilities expressed narratologically by the narrator. In fact, in the novel, it is entrusted with the function of conveying, together with the point of view and the language, also a precise ideology and vision of the world. The comparison between the two texts*

¹ E-mail: fabriziorusconi@gmail.com.

aims, through linguistic and narratological analysis, to show the implications of the narrator, of his perspective and his language, therefore his position with respect to the characters and the story narrated. We will see how often the use of the same techniques is employed with non-coinciding purposes depending on the aesthetic conception implied.

Keywords: *Gabriele D'Annunzio; Giovanni Verga; Narrating voice; Perspective; Narratological techniques.*

INTRODUZIONE

Anche nella storia della letteratura come nella storia dei fatti si danno anni memorabili in cui sembrano venire a maturazione e rendersi palesi movimenti che fino ad allora sembravano tellurici, nascosti com'erano sotto la superficie delle cose. Uno di questi anni, per la storia della letteratura, è il 1889, in cui in Italia uscirono due romanzi destinati a far epoca. Il primo è il romanzo dello scrittore siciliano Giovanni Verga, uscito in quell'anno per l'editore milanese Fratelli Treves² con il titolo: *I vinti/ Mastro-don Gesualdo* – ricordiamo anche che otto anni prima era uscito per lo stesso editore il primo titolo del ciclo dei vinti, a cui il sopratitolo rimanda, ossia *I Malavoglia*. Va anche notato che sulla copertina del volume della prima edizione del *Mastro-don Gesualdo*, la data riportata dall'editore è il 1890, anche se la pubblicazione del volume fu anticipata al 1889. In entrambi i casi, tanto nel *Mastro-don Gesualdo* quanto ne *I Malavoglia*, fa spicco sulla copertina la dicitura "romanzo", segno che l'industria editoriale milanese di fine secolo guardava con particolare favore a questo genere nonché a un pubblico potenzialmente interessato alla lettura di romanzi, ovvero a una borghesia colta ben disposta verso questo tipo di prodotto grazie alla conoscenza dei grandi romanzieri del naturalismo francese. Il secondo è il romanzo del giovane scrittore abruzzese Gabriele D'Annunzio, uscito sempre in quell'anno e sempre per i Fratelli Treves, e intitolato *Il Piacere*. Anche in questo caso la dicitura "romanzo" funziona orientando i lettori di questo giovane e pressoché

² L'importanza di questo editore non sfugge a Asor Rosa che osserva che è grazie a questo editore triestino attivo a Milano che "nasce l'editoria moderna in Italia" (Asor Rosa, 2009, p. 1418).

sconosciuto autore verso il genere letterario allora egemonico, soprattutto in quella Milano, capitale dell'editoria, più aperta alle influenze culturali francesi. Ma è anche evidente che la stessa appartenenza di genere non può che palesare proprio le differenze intrinseche a queste due proposte letterarie. Da un lato Verga con un romanzo ispirato dal naturalismo e dai suoi grandi autori francesi tra i quali Emile Zola³, Gustave Flaubert, Balzac, ma che guardava con interesse anche ai russi (Verga legge con interesse Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev). Dall'altro D'Annunzio che, nel concepire il suo romanzo, guarda ad altri modelli, anche questi di provenienza francese, ma di area decadente e simbolista (Amiel, Gautier, i Goncourt, Huysmans), ma anche ai romantici inglesi (Shelley, Byron etc). Per D'Annunzio si parlerà di estetismo decadente, di sensualismo. Risulta insomma subito chiaro in che modo, dal genere "romanzo", esibito senza ambiguità nel patto intercorrente tra editore-lettore, si divarichino a far data da quell'anno, due proposte e due sensibilità assolutamente inconciliabili e opposte. L'apparente stranezza di questo dato è sicuramente dovuta all'assoluta plasticità della forma romanzo che resta un genere potenzialmente aperto, libero da ogni condizionamento rigidamente normativo o formale, spazio in cui, per *primis*, il genio romantico si era sbarazzato dei canoni troppo vincolanti della *mimesis* classicistica per dar voce unicamente alla proprio interiorità. In tal senso ha perfettamente ragione Guido Mazzoni quando cercando di definire il romanzo ne dà questa definizione: "a partire da una certa data, il romanzo diventa il

³ Proprio l'editore Treves pubblicava in data 1889 il "Processo Zola: resoconto stenografico delle 15 sedute, preceduto da un sunto del processo Dreyfus". Dimostrando in tal senso il grande interesse per la scena culturale francese e per i suoi intellettuali di riferimento di cui Zola è uno dei più influenti. D'altronde sempre l'editore Treves si era impegnato attivamente nella traduzione e nella pubblicazione dei romanzi di Zola, dando alle stampe nel 1887 *La cuccagna*, nel 1891 *Il denaro*, nel 1893 *Germinal*, e finalmente nel 1903 *Lo scannatoio* (*L'assommoir*), che Verga aveva letto in francese e che molto lo ispirò nel trovare un cammino verso il realismo. D'altronde il romanzo di Zola, tradotto dall'amico Capuana, sarà al centro di un dibattito che vedrà partecipare anche il critico Francesco De Sanctis con il suo *Studio sopra Emilio Zola* del 1878 e *L'Assommoir* del 1879, e che determinerà la "conversione" al verismo dell'autore siciliano (Bologna, 2015, p. 242).

genere in cui si può raccontare *qualsiasi storia in qualsiasi modo*" (Mazzoni, 2011, p. 29), e quella data, in Italia leggermente posticipata rispetto alle mode culturali francesi o inglesi, va situata approssimativamente negli ultimi vent'anni del XIX secolo, fase in cui la ricchezza e l'inclusività del romanzo è dimostrata dalla capacità di dare ospitalità a autori così distanti per sensibilità e valori, quali Verga e D'Annunzio. Sempre Mazzoni scrive:

Nel giro di pochi anni escono *Gli amori* (1887) di Dossi, *Mastro-don Gesualdo* (1889) di Verga, *Il piacere* (1889) di D'Annunzio, *Decadenza* (1892) di Gualdo, *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898) di Svevo, *I vicerè* (1894) di De Roberto. In Europa come in Italia troviamo di tutto: opere che rimandano al pieno Ottocento e opere nelle quali il naturalismo si apre alla sperimentazione; romanzi dell'esteta decadente e il primo esempio di monologo interiore, in un eclettismo epocale che ricorda quello che si è imposto negli ultimi decenni del Novecento. (Mazzoni, 2011, p. 292).

Confermati nella nostra idea che quella manciata di anni sono preziosi per comprendere la forma romanzo nella sua complessità, analizzeremo nei prossimi due capitoli i modi in cui questa polarizzazione si realizza nei due autori che forse ne segnalano la massima distanza: Verga e D'Annunzio.

1 VERGA E D'ANNUNZIO, STRATEGIE NARRATIVE A CONFRONTO

Asor Rosa nel suo manuale *Storia europea della letteratura italiana* ha messo in luce i debiti del verismo italiano rispetto alla "formidabile corrente realistico-naturalista europea" (Rosa, 2009, p. 1459), ma anche e soprattutto le diversità. Se dal lato del naturalismo francese infatti l'ideale è quello di una scientificità senza cedimenti in esecuzione all'ideologia positivista che idealmente trasforma lo scrittore in uno scienziato⁴, presso gli scrittori italiani più favorevoli a questa visione, non mancano sensibilità spesso contrastanti e modi di concepire l'arte

⁴ Si veda in tal senso l'ormai celebre saggio di Emile Zola, *Le roman expérimental*, primo della raccolta di testi inclusa in *Le naturalisme* pubblicato in Francia nel 1880.

che ne accentuano l'aspetto personale e la componente estetica. Se il programma di un'osservazione spassionata e obiettiva fa presa anche su molti scrittori italiani, almeno in linea teorica, è anche vero che nella pratica la loro proposta risente fortemente di un principio mimetico in nome del quale la forma deve sempre adeguarsi alla materia. L'obiettività si conquista immergendosi nella materia narrata, dismettendo il camice bianco dello scienziato, sposando piuttosto il punto di vista, le credenze, i comportamenti, i valori e ovviamente il linguaggio degli ambienti descritti. A mio avviso si ravvisa una distanza tra la decantata obiettività dell'osservatore spassionato, che dovrebbe replicare i neutri protocolli della scienza e la scelta di calarsi passionalmente nella narrazione e nei suoi ambienti fino a confondersi con essi in una fusione di punti di vista, di lingua e di stile. In tal senso tutte le grandi innovazioni tecniche veriste mirano a far perdere al narratore la sua posizione di osservatore neutro e distaccato. Di più, mirano a comprometterne la fisionomia e in un certo senso l'unitarietà epistemica di impronta manzoniana. All'altezza del 1880, ossia nella *Premessa* alla novella *L'amante di Gramigna*, confluita poi nella *Vita dei campi*, Verga scrive:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine" (Verga, 2017, p. 218).

In questo passaggio emerge una sorta di visione organicista che paragona l'opera d'arte a un organismo di natura, capace di crescere e svilupparsi senza l'intervento di un autore. Si nota anche forse una memoria della "mano invisibile" di Adam Smith, economista liberista inglese del secolo precedente che usa questa espressione nella sua opera intitolata *La ricchezza delle nazioni* (1776),

nel passaggio in cui Verga evoca la “mano invisibile dell’artista”; e infine tra le fonti che puntellano lo svolgersi del pensiero verghiano anche un richiamo evidente alla *Bibbia*, libro della *Genesi*, laddove si confrontano due “macchie” altrettanto gravi e originarie: quella dell’autore con quella dei progenitori biblici. Il peccato d’origine dell’autorialità è, si può dire, davvero la macchia della letteratura romantica, ma in generale di tutta l’arte moderna nata con il Rinascimento. E d’altronde Verga, su questo “peccato d’accidia”, ritorna in una lettera, scritta all’amico Guido Mazzoni, il 9 aprile 1890. Anche in questo contesto Verga ribadisce che “l’intervento del macchinista non è necessario né sulle scene né nel romanzo” (Tellini, 1988, p. 100); arte drammatica e arte narrativa condividono questa impersonalità ideale: quella di un treno che procede senza macchinista. L’ideale di Verga è insomma quello di un’opera che *sembri* essersi fatta da sé grazie al bilanciamento necessario, armonico, consequenziale e compenetrato di tutte le sue parti. Ciò non vuol dire ovviamente che allo scrittore non resti nulla da fare, anzi, volendo cogliere la natura paradossale di questo pensiero, questa naturalità apparente dell’opera verista potrebbe essere intesa come il massimo dell’artificio, un vero e proprio “mistero” al quale solo l’autore avrebbe accesso. Il “macchinista” c’è ma non deve mostrarsi all’opera. Verga dichiara la sua convinzione secondo cui più il narratore si defila più possono venire in primo piano i fatti, anche se sappiamo che questo riposizionamento del narratore nei confronti della diegesi è comunque il risultato di un inganno ottico estremamente complesso. A ciò segue la scelta e il perfezionamento di tecniche che mirano a rendere sempre meno protagonista l’autore/narratore per lasciare spazio alla storia quale un pezzo autonomo e organico di mondo e di vita.

Tra le tecniche narratologiche più efficaci e coerenti con il programma verista, vanno menzionate la tecnica narrativa dell’impersonalità, l’artificio della regressione, la focalizzazione interna, il narratore popolare anonimo, l’adozione del discorso indiretto libero. La massima naturalità nell’arte è raggiunta non per

caso grazie a “tecniche” complesse. Queste tecniche, che vedremo concretamente in opera analizzando qualche passo tratto dai romanzi di Verga, coinvolgono non solo la “voce” del narratore, ma anche la “prospettiva”, ovvero i processi di “focalizzazione”, in un implicarsi reciproco complesso e originale.

Scrive Baldi:

Non è possibile capire veramente la narrativa verista di Verga se non si tiene conto delle tecniche che essa impiega; soprattutto della straordinaria, rivoluzionaria trasformazione operata da Verga sulla ‘voce’ del narratore rispetto al racconto classico ottocentesco, ma anche rispetto agli stessi modelli naturalistici, a Zola in primo luogo. (Baldi, 2003, p. 29).

L’innovazione tecnica permette a Verga di raggiungere il risultato prefisso, ossia, eclissandosi come narratore, dare forma a quella poetica dell’impersonalità che si ha quando l’opera sembri “essersi fatta da sé”. La novità della narrativa di verista di Verga è la conseguenza di un “narratore che si colloca allo stesso livello dei personaggi, che pensa, giudica, parla come loro” (Baldi, 2003, p. 29).

In realtà l’affermazione del critico non è del tutto vera; nella continuità offerta dal grande progetto del “ciclo dei Vinti⁵”, si notano potenti ridefinizioni delle regole di ingaggio del narratore e di ciò che gli è consentito o meno fare. Si dire, senza tema di essere smentiti, che l’autore adatta il narratore e le sue prerogative all’ambiente e alla storia che ha scelto di raccontare. Opportuno allora fare un confronto tra gli unici due romanzi che sono confluiti nel ciclo dei Vinti: *I Malavoglia* e *il Mastro-don Gesualdo*. Come si vedrà le differenze sono evidenti.

⁵ Il ciclo dei Vinti, nel disegno originario e ambizioso di Verga doveva includere cinque romanzi, autonomi ma legati da uno stesso principio guida, quello appunto di un progresso che come un fiume in piena che travolge, in un lotta per l’esistenza di matrice darwiniana, vite, sogni e progetti. I romanzi si sarebbero distinti per l’ambiente sociale rappresentato, dal più umile al più elevato e per i moventi materiali, Marx direbbe la struttura economica da cui dipende la coscienza di classe.

I Malavoglia è il primo romanzo del ciclo dei Vinti, primo per concezione e primo cronologicamente. Uscì per l'editore Treves a Milano nel 1881. L'ambiente di questo primo romanzo che fa da sfondo alle vicende della famiglia Toscano, chiamati dalla gente del posto *I Malavoglia*, è la Sicilia piú misera e popolare. *I Malavoglia* sono originari di Aci Trezza un villaggio di pescatori che passano la vita lavorando per mantenere quel po' di dignità che la pesca gli consente. Stritolati da un'economia di sussistenza nella quale ogni sventura del caso può fare la differenza tra sopravvivere e morire.

Ambienti, personaggi e situazioni sono diversi nel secondo romanzo pensato e scritto da Verga come, appunto, secondo quadro del grande affresco/ciclo dei Vinti. Nel *Mastro-don Gesualdo*, anch'esso pubblicato a Milano dall'editore Treves, la "lotta per i bisogni materiali" che reggeva meccanicisticamente le sorti dei *Malavoglia*, diventa "avidità di ricchezze" che si incarna nel proto-borghese Mastro-don Gesualdo, figura ibrida a metà tra l'onorabilità sociale - a cui allude il "don" - e l'origine socialmente umile indicata dall'appellativo "Mastro". Il mutamento di ambienti e situazioni che si consuma nel passaggio tra un villaggio di pescatori e un centro urbano maggiore, Vizzini in provincia di Catania, determina una diversa posizione del narratore rispetto alla storia.

Si proceda ora a una comparazione tra i due *incipit* romanzeschi verghiani. L'autore è lo stesso, siamo all'interno dello stesso ciclo, eppure le differenze appaiono vistose. Nel primo caso, ne *I Malavoglia*, la narrazione è condotta in terza persona da un narratore anonimo la cui voce sembra provenire dagli stessi ambienti che racconta. Si è parlato per questo romanzo di un "narratore anonimo popolare", ma anche di un "narratore corale" (Bologna, 2015, p. 307). I tratti caratteristici di questo narratore sono, da un lato la scelta consapevole di un punto di vista valoriale che collima perfettamente con quello del mondo narrato, dall'altro l'impressione che questa voce sia antica e immemorabile, come se fosse

una voce incisa nella pietra dei luoghi. Ecco che allora questo narratore, adottando un punto di vista anonimo ma anche antico, può marcare la distanza tra un passato quasi leggendario/epico in cui “i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza” (Verga, 1999, p. 6), e un presente senza onore e presago di ulteriori sventure della famiglia Toscano/Malavoglia. I simboli culturali e antropologici – proverbi, oralità, religione, superstizione – del semplice mondo dei pescatori siciliani sono usati dal narratore per interpretare gli eventi e per descriverli come se la sua voce fosse indistinguibile da quella popolare. Ecco che allora Bastianazzo “era grande e grosso quanto il San Cristoforo” (p. 6); Filomena è soprannominata Sant’Agata “perché stava sempre al telaio⁶” (p. 6); e “Alla domenica, quando [i Malavoglia] entravano in chiesa, l’uno dietro l’altro, pareva una processione” (p. 7). Gli elementi culturali messi in campo dal narratore sono ovviamente attinti da quel mondo. L’indiretto libero che troviamo in numerosi passi del romanzo serve ad abbassare il narratore al livello dei suoi personaggi, anche se la sua voce resta per certi versi distinguibile da quella popolare e dialettale.

Nell’incipit del *Mastro-don Gesualdo* si assiste a una ridefinizione della fisionomia del narratore, seppur permangano, com’è ovvio, alcuni punti di contatto tra i due romanzi. Ci riferiamo, segnatamente, a una antropologia profonda, quella del sacro, dei suoi simboli e dei suoi riti, che permea tutta la società siciliana, in una sostanziale continuità tra classi sociali, ambienti e geografie. Nel *Mastro-don Gesualdo* il narratore ha dismesso il suo carattere antico, leggendario, oracolare, con il quale si era presentato nell’incipit dei *Malavoglia*, per aderire in forma impersonale alla vicenda narrata e allo svolgersi concitato degli avvenimenti. La traccia anche linguistica di questa impersonalità è visibile

⁶ Si fa qui riferimento alla versione popolare secondo la quale Agata, promessa in sposa al console romano Quiziano, finse di acconsentire al matrimonio ma a patto che prima le si lasciasse finire un lavoro al telaio. La leggenda della Santa cristiana ha evidentemente molti punti in comune con quella di Penelope assediata dai Proci.

nei numerosissimi verbi impersonali che costellano praticamente tutto il romanzo e che, limitandosi al solo incipit, vanno dal “s’udi”, “si affondava”, “si udiva”, “apparve”, “si vedeva” (Verga, 2010, p. 61). Per tramite di queste spie linguistiche appare subito chiaro che il narratore, non diversamente dai personaggi, sente e vede in maniera imprecisa, confusa. E che in ragione di questa sua limitazione percettiva e epistemica non è in grado di spiegare quello che vede, sente o descrive. I punti di contatto con i *Malavoglia* sono appannaggio di tutta una fattualità religiosa e culturale che interagisce profondamente con la vicenda narrata. Basterà notare che sono proprio le campane delle numerose chiese e conventi che scandiscono non solo la normalità dei riti – vedi la messa dell’alba a San Giovanni – ma anche avvertono le comunità qualora lo stato normale delle cose venga compromesso da qualche grave calamità. Ecco che “la campanella squillante di Sant’Anna”, viene dapprima interpretata come avviso di un terremoto. A questo primo avvertimento, si aggiunge il “campanone di San Giovanni”, quindi la “campana fessa” di San Vito, e ancora quella di “Sant’Agata”, e infine “le campanelle” dei monasteri di Santa Maria, San Sebastiano e Santa Teresa. Le comunità rideste capiscono finalmente che il motivo dell’allarme è l’incendio scoppiato in “casa Trao” (Verga, 2010, p. 61). Non bastasse questo, i nomi dei santi sono anche pronunciati in formule scaramantiche dai vari personaggi: “San Giovanni Battista!”, “San Gregorio Magno!”.

L’aggiustamento evidente della voce narrante che passa così da un romanzo della sussistenza materiale com’è *I Malavoglia* a un romanzo dell’accumulo borghese e protocapitalista nel *Mastro-don Gesualdo*, determina un riposizionamento della stessa rispetto al racconto. Nel romanzo del 1889, Verga sceglie un narratore che si adatta alla storia adeguando la sua posizione agli eventi narrati e attuando processi di focalizzazione multipli per rivelare pensieri e coscienze della composita moltitudine di Vizzini. Tuttavia nel *Mastro-don*

Gesualdo l'autore non non attua interamente il programma verista dell'impersonalità, né tantomeno realizza l'ideale di un'opera che sembra essersi fatta da sé, conservando piuttosto la sua fisionomia di narratore. Questo consolidamento del narratore e della sua voce, permette all'autore di ottenere una certa distanza dai personaggi e dalla storia così da gestire la complessità di ambienti, classi sociali e caratteri. Per Asor Rosa nel *Mastro-Don Gesualdo* a differenza di quanto accadeva nei *Malavoglia* il protagonista è uno solo, Gesualdo, e la voce narrante è quella dell'Autore. Rosa rileva una "ferma unicità del punto di vista" la quale avrebbe come conseguenza "la singolare ferma unicità del risultato stilistico-espressivo". Ma proprio questa specificità del *Mastro-Don Gesualdo* che coinvolge punto di vista, voce narrante e lingua-stile, e la sua caratteristica compattezza, può essere messa a confronto con il modello dannunziano che si palesa simile ma diverso.

Nel romanzo *Il Piacere*, d'Annunzio sceglie un narratore eterodiegetico come aveva fatto Verga nel *Mastro-Don Gesualdo*, ma a differenza di Verga la focalizzazione qui è quasi interamente sul personaggio Andrea Sperelli con il quale, come si vedrà, si stabilisce una fortissima corrispondenza di attese, gusti, preferenze che lega assieme il mondo biografico dell'autore a quello idealizzato del suo eroe. Ad ogni modo, già nella prefazione e dedica al pittore nonché amico di d'Annunzio, Francesco Paolo Michetti, troviamo alcune considerazioni interessanti per la comprensione del tipo di narrazione scelta. L'autore in persona, ossia Gabriele d'Annunzio, ricorda infatti le circostanze in cui è stato scritto il libro, "questo libro nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane" (D'Annunzio, 2016, p. 6). Affermazione sulla base della quale si può considerare che tra le finalità, o forse tra gli effetti non del tutto previsti del romanzo, vi fosse anche quella di un giudizio morale che ha per oggetto ambienti e personaggi la cui esistenza è qui dichiarata falsa, corrotta e depravata. Questa considerazione

è espressa e firmata dall'autore reale, quel d'Annunzio che scrive all'amico Michetti, ricordando tra le altre cose, quella "vasta casa" nella quale fu ospite, che pur non essendo particolarmente lussuosa gli era ugualmente cara. Quindi ironizza su ciò che mancava alla dimora affinché fosse davvero di suo gusto: "Non gli arazzi medicei pendono alle pareti, né convengono dame ai nostri decameroni, né i coppieri e i levrieri di Paolo Veronese girano intorno alle mense, né i frutti soprannaturali empiono i vasellami che Galeazzo Maria Sforza ordinò a Maffeo di Clivate" (D'Annunzio, 2016, p. 6). L'elenco di cammei e di oggetti raffinati, preziosi e antichi qui menzionati è conforme ovviamente tanto al gusto di d'Annunzio quanto a quello di Andrea Sperelli, e infatti queste cose desiderate sembrano rubate agli interni di palazzo Zuccari, ossia all'abitazione principesca del protagonista del romanzo. Quindi se da un lato l'autore dichiarava la sua ripulsa e la sua contrarietà nei confronti di un protagonista moralmente depravato, corrotto e falso, dall'altro sente per questo personaggio una affinità elettiva data dalla condivisione di gusti e modelli culturali. Ecco che allora questa ambivalenza che si costituisce sulla base di meccanismi di attrazione-repulsione, e che è anche dietro al giudizio che d'Annunzio dà al romanzo, non può non riemergere a livello della macchina narrativa nel suo complesso. Avremo così un narratore complice del suo personaggio di cui approva le scelte di gusto e la raffinata cultura, ma anche capace di distaccarsene per giudicarlo aspramente laddove l'estetismo sia usato quale pretesto per non agire o paravento dietro cui celare i bassi istinti che pur lo animano. E in tal senso, a una descrizione allo specchio idealizzata del conte Sperelli, che avrebbe potuto benissimo riflettere quella del d'Annunzio erotomane, sempre a caccia di conquiste per gratificare la smodata vanità, ma anche per soddisfare la ricerca di "piacere" carnale a cui il romanzo offre il titolo, fa resistenza qua e là qualche aggettivo che tendente a mostrarne la natura corrotta o fatua. Così nello stesso passaggio in cui si magnificano le sue arti amatorie, "egli aveva in sé qualche cosa di Don Giovanni

e di Cherubino: sapeva essere l'uomo di una notte erculea e l'amante timido, candido, quasi verginale" (D'Annunzio, 2016, p. 15), il narratore lo definisce un giovane viziato, effeminato e ipocrita. È l'ambivalenza cui si accennava, tra il fascino e il degrado del personaggio, tra le sue indubbie qualità intellettive e fisiche e gli impieghi spesso molto discutibili o decisamente immorali di queste doti. È evidentemente molto difficile per il d'Annunzio autore staccarsi da questa creatura a cui presta così tanti aspetti di sé. Sarà anche per questo se nel romanzo si fanno notare alcune chiare interferenze attribuibili a un "io" dietro le cui argomentazioni e dichiarazioni reboanti si riconosce Gabriele d'Annunzio, *alias* il Duca Minimo, le sue passioni e le sue idiosincrasie. Si noti come questa prima persona autobiografica prenda il posto del narratore anonimo e onnisciente all'inizio del II capitolo, finendo per far capolino in maniera smaccata:

"Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte. A questa classe, ch'io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli" (D'Annunzio, 2016, p. 32).

Quest'ampia generalizzazione degli ideali estetico-morali-politici di un autore che sceglie la prima persona per potersi esprimere solennemente a suo nome, non potrebbe essere più distante dalla concezione del romanzo di un autore come Verga e che, a differenza di d'Annunzio, è un narratore puro che non cede mai alle lusinghe della prima persona, ossia alla vanità di sostituirsi in qualche modo alla storia e ai suoi personaggi. È questo il crinale estetico e strutturale che tiene separati nettamente i due mondi romanzeschi. Da un lato l'estetismo narcisistico di un romanziere come d'Annunzio, dall'altro la postura anonima, al servizio della storia e quindi anti-autobiografica con cui Verga concepisce i suoi romanzi. Ovviamente l'enfasi con la quale l'autore dietro al

Piacere si mette in scena, e al quale è facile attribuire intere osservazioni tra l'estetico e il sensuale, fa sì che i gusti, le formule, e perfino certi stilemi e idee, entrino in circolazione nel romanzo magari provenienti da altri testi e esperienze riconducibili al giovane d'Annunzio. Come quando, con una foga decisamente sospetta, il narratore si mette a disquisire sulle bocche di certe donne che "paiono accendere d'amore il respiro che le apre" (D'Annunzio, 2016, p. 81). Ne segue un paragrafo in cui non solo si riconosce perfettamente lo stile raffinato e compiaciuto del letterato d'Annunzio, ma anche il suo *modus operandi* che è sempre quello di riportare personalissime esperienze reali al raffinato mondo dell'arte antica. Ecco che allora, il sorriso sulla bocca della divina Elena, per quel misterioso contrasto che si intravede tra la bocca sorridente e gli occhi, viene paragonato alle bocche enigmatiche delle donne dipinte da Leonardo da Vinci e dal Botticelli, ovvero coloro che "compresero e resero per vario modo nell'arte loro tutta l'indefinibile seduzione di tali bocche" (D'Annunzio, 2016, p. 81).

Ma c'è di più, si ha in questo passo anche la prova provata che tra questo narratore e il d'Annunzio autore intercorre un'aria di famiglia, o forse perfino, che l'uno sia la controfigura dell'altro. Nel ricco apparato di note che accompagna l'edizione Mondadori del romanzo si ricorda che quel paragone tra un sorriso femminile e la "bocca botticellesca" era stato già individuato da d'Annunzio in un suo testo apparso su *Cronaca bizantina*, "La Tribuna", l'11 dicembre 1887 (Andreoli, 2016, p. 403). Quindi se d'Annunzio non sa o non vuole rinunciare a un suo diritto di *autorialità* sulla storia raccontata nel *Piacere* e fa capolino spesso e volentieri per intrattenere il lettore con le sue raffinate disquisizioni, Verga prova in tutti i modi a nascondere la propria persona e la propria voce accontentandosi di accompagnare lo svolgimento complesso della storia e del ricco corredo di personaggi e caratteri, come dall'esterno, anche se non rinuncia all'onniscienza che tuttavia sa dosare alla perfezione. Ad ogni modo, la differenza, rispetto al tipo di narrazione con cui è concepito il romanzo di

d'Annunzio, si fa enorme se consideriamo che nel *Piacere* il narratore non si discosta mai dal protagonista, il conte Sperelli, che accompagna in ogni sua impresa materiale o spirituale, mentre nel romanzo di Verga, il protagonista, Gesualdo, è davvero solo un personaggio della ricca moltitudine di caratteri che compone uno spaccato quanto mai realistico e complesso della società di Vizzini, piccolo centro siciliano in provincia di Catania. Così, se è vero che gli ambienti dei due romanzi non potrebbero essere più distanti: nel *Mastro-don Gesualdo* una nobiltà provinciale impoverita e decadente, che non riesce a tenere testa alla iniziativa e alla disinibizione negli affari di una classe sociale emergente che ha fame di beni e terre; nel *Piacere* la nobiltà romana e internazionale, una nobiltà che trascorre le sue giornate tra palazzi lussuosi, feste esclusive, serate danzanti e teatri. Ma al di là della distanza dei mondi ritratti, è la macchina narrativa complessiva e la fisionomia della voce narrante che segnano il maggior distacco tra i due romanzi.

2 INDIRETTO LIBERO E VOCE NARRANTE

Osserviamo adesso concretamente in che modo si realizzano, nella carne del testo, quei due mondi culturali e narrativi di cui sono esemplari i due romanzi. Nel *Mastro-don Gesualdo* l'espressività complessiva è appannaggio di una voce narrante i cui interventi più manifesti servono a spingere la narrazione verso i registri dell'ironia e della caricatura, sintomo di un giudizio morale che non è il frutto di generalizzazioni astratte come avviene nel *Piacere*, ma piuttosto nasce dalle situazioni concrete e dai caratteri. La presenza di un narratore si fa manifesta grazie al ricorso a figure retoriche quali l'iperbole, la metafora e la similitudine: il loro magistrale impiego conferisce ai personaggi osservati una loro specifica corporeità corrispondente al carattere. Qualche esempio. Si veda come il narratore caratterizza il canonico Lupi, ossia il prete di Vizzini, mettendone in risalto la furbizia, la scaltrezza di colui che conosce le verità, anche

le meno confessabili, dietro le apparenze e che sa muoversi in questo mondo con cinismo e spregiudicatezza. Il narratore lo descrive con pennellate rapide ma efficaci, come quando dopo l'incendio di casa Trao, a cui segue la messa in scena del malore della giovane Bianca, il prete punzecchia gli astanti con le sue frecciate che hanno come bersaglio la povertà sempre più manifesta di quella che era stata una delle casate più prestigiose della nobiltà feudale siciliana. Davanti al biasimo dei parenti più facoltosi per il decadimento materiale e morale dei Trao, il canonico Lupi pare gioire "con la malizia che gli rideva negli occhietti di topo" (Verga, 2010, p. 68). Ovviamente la caratterizzazione di un personaggio in una maniera così espressiva, rivela la presenza di un narratore che non si limita a descrivere oggettivamente la realtà e i fatti, ma ci mette del suo. Il costante ricorso a queste rapide notazioni, distese su tutto il romanzo, conferisce al *Mastro-don Gesualdo* la sua peculiare unicità e compattezza a cui faceva riferimento Asor Rosa, e individuata sia per ciò che riguarda il punto di vista, sia per lo stile e la lingua. Non c'è personaggio che non sfugga allo sguardo corrosivo del narratore, che, alla stregua di un caricaturista provetto, deforma quanto basta alcuni tratti del personaggio di volta in volta ritratto per farne risaltare il carattere, la psicologia. Tra i vari interventi volti a tale pratica, si fa ampio uso della *similitudine*: "Don Ferdinando allampanato che pareva un cucco" (p. 68); dell'*iperbole* "la zia Cirmena che [...] vi piantava in faccia quei suoi occhialoni rotondi peggio dell'Avvocato fiscale" (p. 68); del *neologismo verbale* "don Diego Trao [...] impresciuttito nella sua palandrana" (p. 75) e sempre riferito allo stesso personaggio, ancora un'*iperbole*, "quasi avesse le gambe rotte, sudando come Gesù all'orto" (p. 78); *idem* per il sensale Pirtuso che "strillava peggio di un agnello in mano al beccaio" (p. 83); ancora una *similitudine*, questa particolarmente poetica, sempre riferita al sensale "con gli occhietti grigi come due tarì d'argento" (p. 84).

Salta così agli occhi la differenza di registro tra il narratore del *Mastro-don Gesualdo* e quello del *Piacere*. L'atteggiamento del primo è volutamente burlesco e umoristico almeno per ciò che riguarda la fisicità dei vari personaggi, mentre il narratore del *Piacere* sposa un'attitudine di serietà assoluta, spingendosi fino all'idealizzazione del mondo descritto, almeno per quanto attiene ai suoi personaggi principali. D'Annunzio sembra avvolgere il conte Sperelli in un'aura di compostezza e dignità e lo stesso può dirsi per l'amata Elena. Il ricorso alla similitudine è diffuso, ma a differenza dell'impiego che ne fa Verga, serve piuttosto a innalzare e impreziosire oltremodo l'eroe, grazie al paragone con l'oggetto prescelto, spesso selezionato dal raffinato mondo dell'arte antica o delle sensazioni più eteree e esclusive. Infine c'è un altro strumento narratologico che distingue nettamente e direi fatalmente i due narratori. Questa tecnica è quella che i tedeschi chiamano *erlebte Rede* (discorso rivissuto), anche chiamata discorso indiretto libero. Nel *Mastro-don Gesualdo* si fa, in almeno un passo, un impiego quasi da manuale di questa tecnica. Siamo nel quarto capitolo della prima parte, allorché Gesualdo giunge, dopo una giornata di piena di impegni, presso il suo poderetto della Canziria, dove è alloggiata Diodata, la giovane servetta a cui Gesualdo è molto affezionato. La tranquillità della notte è propizia al ricordo. Gesualdo, con accanto la fedele Diodata, si concede così il lusso delle rimembranze e degli affetti. Ecco che i suoi pensieri si confondono con la voce del narratore il quale li esterna senza mediazioni, come se in questa *reverie* atipica, dato il personaggio poco incline a indulgere nei sentimenti e nei ricordi, i contorni delle cose siano destinati a apparire sfumati, vaghi ma anche soffusi di nostalgia. Leggiamo:

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E 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! (Verga, 2010, p. 122).

Il narratore, appoggiandosi alla presenza di quel "sentiva", riesce a penetrare nella coscienza di Gesualdo e a riannodarne il filo dei ricordi, restituendo con la sua voce, l'emozione del personaggio. Si noti la presenza dei punti esclamativi che servono appunto a esprimere l'emotività orgogliosa del personaggio che nel ricordare i tempi difficili si compiace per le conquiste che quei sacrifici gli hanno portato. Si ha perfino il tentativo di mostrare *graficamente* la natura caotica con cui i pensieri si presentano alla mente di mastro-don Gesualdo: con i tre puntini di sospensione, dopo i quali il periodo riprende con rinnovata partecipazione emotiva. Nel discorso indiretto libero i verbi, solitamente ridotti al minimo, continuano solo apparentemente alla terza persona, quando in realtà subiscono l'interferenza di una prima persona che rende appunto il discorso "rivissuto" dalla coscienza del personaggio. Nel discorso indiretto si ha una profonda compenetrazione tra narratore e personaggio. Il punto di vista del secondo si fonde alla voce del primo in un trapasso "libero" e spontaneo. Nel *Mastro-don Gesualdo*, a differenza che nei *Malavoglia*, Verga fa un uso molto oculato di questa tecnica. Il narratore infatti preferisce garantirsi sempre una certa distanza dal protagonista così da poterne mostrare meglio i tratti più disumani, comici e/o repulsivi.

Proviamo infine a tracciare un paragone tra la disponibilità e l'impiego di questa tecnica nel romanzo di Verga e in quello di d'Annunzio. Ovviamente anche l'autore del *Piacere* fa nel suo romanzo un uso abbastanza intenso dell'indiretto libero. Tuttavia è possibile rilevare come questa tecnica narratologica venga impiegata con finalità molto diverse rispetto a quelle del verismo verghiano. In d'Annunzio infatti il discorso indiretto libero scaturisce in maniera quasi naturale dalla fusione del narratore al personaggio. Il punto di vista e lo stile oratorio forbito e sublime del personaggio e del narratore non

differiscono nella sostanza, si dà una continuità pressoché perfetta dell'uno nell'altro, anche perché dietro entrambi c'è un elemento unificatore, ossia l'autore che attraverso il romanzo crea tutta una serie di proiezioni idealizzanti dietro cui si riconosce sempre la sua presenza. Concordo in tal senso con l'osservazione fatta da Riccardo Cimaglia nella sua tesi di laurea che rileva come la peculiarità del discorso indiretto libero del *Piacere* presenti "carattere retorico, letterario, estetizzante" nella misura in cui "Andrea Sperelli rappresenta l'*alter ego* di D'Annunzio" (Cimaglia, 2008, p. 94). Sono molti i passi del romanzo in cui l'indiretto libero mostra pienamente come la focalizzazione del narratore sul personaggio sia pressoché totale. Per esempio, si noti nel passo in cui Andrea attende spasmodicamente l'arrivo dell'amata Elena, in che modo il *crescendo* quasi nevrotico sia partecipato emotivamente tanto dal narratore quanto dal personaggio: "Pareva all'amante che ogni forma, che ogni colore, che ogni profumo rendesse il più delicato fiore della sua essenza, in quell'attimo. Ed ella non veniva! Ed ella non veniva!" (D'Annunzio, 2016, p. 18). Tra l'altro a confermare quanto detto, ossia la presenza autobiografica dell'autore reale dietro i vissuti del protagonista Andrea Sperelli, abbiamo il *Rondò dell'attesa*, in cui D'Annunzio, proprio come il protagonista del *Piacere*, trasfonde in versi l'agitazione dell'amante che attende l'arrivo della donna amata⁷. Intanto, nel passo menzionato, ritroviamo il punto esclamativo usato anche nel *Mastro-don Gesualdo* per marcare la presenza del discorso indiretto libero. L'estasi del momento trova il suo corrispettivo grafico per far capire al lettore che l'intonazione corrisponde a un momento particolarmente intenso dal punto di vista sentimentale/emotivo.

In conclusione, è lecito sostenere che se è vero che anche nel *Mastro-don Gesualdo* il narratore partecipa emotivamente alla scena in cui il protagonista ricorda la sua vita di sacrifici, lo fa tuttavia con la sua lingua, con il suo stile,

⁷ Io l'aspetto. Ella non viene. / come lenta passa l'ora! / [...] Io l'aspetto. Ella non viene.

cedendo poco o niente alla cadenza dialettale siciliana con cui Gesualdo avrebbe potuto dare voce ai suoi ricordi. Inoltre la fusione momentanea tra narratore e personaggio fa sentire ancora di più che la norma è un'altra, ossia quella di un distanziamento ironico del narratore dai personaggi. Ben altre conclusioni si possono trarre dai risultati dell'analisi linguistica e narratologica condotta sul *Piacere*. Nel romanzo il narratore ricorre a un discorso indiretto libero *estetizzante* che lo lega inevitabilmente all'eroe, ai suoi gusti, al suo stile, alle scelte lessicale sublimi e poetiche che ben lungi dall'essere anonime o corali riconducono inevitabilmente all'autore reale e ai suoi molti sdoppiamenti letterari. Ecco che allora punto di vista e voce narrante nel *Piacere* gravitano continuamente sul protagonista e, anche quando se ne distaccano, la separazione investe il punto di vista, mai lo stile e il lessico che appartengono all'*idioletto* non solo del personaggio e del suo narratore, ma anche del suo creatore.

BIBLIOGRAFIA

ANDREOLI, Annamaria. Notizie sul testo e note di commento. In: **Il piacere**. Milano: Mondadori, 2016.

ASOR ROSA, Alberto. **Storia europea della letteratura italiana**. La letteratura della nazione (vol. 3). Torino: Einaudi, 2009.

BALDI, Guido. **Narratologia e critica**. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda. Napoli: Liguori Editore, 2003.

BOLOGNA, Corrado, ROCCHI, Paola. **Fresca rosa novella**. Dal naturalismo al primo Novecento. Torino: Loescher Editore, 2015.

CIMAGLIA, Riccardo. **Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana da Manzoni a Pirandello**. 2008. 150 f. Tese (Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di italianistica, Dottorato di Ricerca in Studi di storia letteraria e linguistica italiana) Università degli Studi Roma Tre.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il piacere**. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori, 2016.

MAZZONI, Guido. **Teoria del romanzo**. Bologna: Il Mulino, 2011.

TELLINI, Gino. **Letteratura e storia**. Da Manzoni a Pasolini. Roma: Bulzoni, 1988.

VERGA, Giovanni. **Tutte le novelle**. Milano: Mondadori, 2017.

VERGA, Giovanni. **I Malavoglia**. AcQuarelli. 1999 [edizione elettronica]

VERGA, Giovanni. **Mastro-don Gesualdo**. Con uno scritto di Luigi Pirandello. Milano: Mondadori, 2010.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 10 de abril de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 14 de junho de 2023.