

scrittura/lettura/ascolto

Su *La folla* di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista

GUIDO SCARAVILLI

Université de Liège

guido.scaravilli@uliege.be

Abstract. The article proposes a narratological categorisation of the representation of the subjectivity of the humble characters in Paolo Valera's *La folla* (1901), a unique naturalist novel inspired by Zola. Due to its late composition, the author's political conception and the polymorphism of the diegesis, the work constitutes an ideal case study for the psychological exploration of the people, even though a crucial distinction emerges in the study: although subjective analysis of individual subjects of the Fourth Estate is not prohibited, the preferred form is the attribution of a choral and indistinct subjectivity, while individual analysis is reserved for the bourgeoisie and characters on the borderline between the bourgeoisie and the proletariat, such as Annunciata or Giuliano.

Keywords: Valera, *La folla*, humble characters, socialist novel.

Riassunto. L'articolo propone una categorizzazione narratologica della rappresentazione della soggettività del popolo in *La folla* (1901) di Paolo Valera, singolare romanzo naturalista di ispirazione zoliana. Per la sua composizione tardiva, per la concezione politica dell'autore e per il polimorfismo della diegesi l'opera costituisce un caso di studio ideale dell'approfondimento psicologico del popolo, ancorché emerga, nello studio effettuato, un cruciale discrimine: pur non essendo interdetto l'approfondimento soggettivo a singoli soggetti del Quarto Stato, la forma privilegiata è l'attribuzione di una soggettività corale e indistinta, mentre lo scavo singolativo è riservato ai borghesi e ai caratteri al confine tra borghesia e proletariato, come Annunciata o Giuliano.

Parole chiave: Valera, *La folla*, personaggi popolari, romanzo socialista.

Su *La folla* di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista

I. Il romanzo socialista

La folla romanzo naturalista [...] è un *morceau de rue* che non ha nulla in comune coi romanzi immaginari, stucchevoli, indigeribili, malsani, rimpinzati di personaggi artificiali. *La folla* è un ambiente reale maturato nella testa dell'autore durante gli anni più dolorosi della sua vita. Le scene che vi si svolgono sono la pittura fedele dei costumi del nostro tempo.

La folla è la narrazione di un giudice d'istruzione che scriveva sotto dettatura. Chi dettava era l'ambiente. Non c'è rettorica, non c'è esagerazione. È della vita sociale esatta nei particolari e nell'insieme. Leggendo il volume senza preoccupazioni e prevenzioni e rimanendo, come è rimasto l'autore, impersonale e imperturbabile, il lettore giunge all'ultima pagina con la convinzione scientifica che il *milieu* è più forte dell'individuo e che l'individuo non può elevarsi se non si eleva l'ambiente.¹

È con queste parole che Paolo Valera, quando la spinta propulsiva della stagione naturalista sembrava essersi esaurita, iscrive senza remore il suo secondo romanzo, all'altezza del 1901, nell'orbita zoliana,² in perfetta continuità con la sua concezione artistica. «Io sono fattista e mi nutro di fatti», così su un numero della rivista «*La folla*», appunto, apparso il 10 gennaio 1915. Si tratta di un'operazione che non si può comprendere appieno senza un approfondimento del suo profilo: nato a Como nel 1850 da una famiglia di umili origini (venditore ambulante il padre e cucitrice la madre) – ma formatosi al ginnasio –, dopo aver partecipato, alla tenera età di sedici anni, da garibaldino, alla Terza Guerra d'indipendenza (in occasione della quale combatté a Monte Suello), lo scrittore si inserì progressivamente, a Milano, nell'ambiente della Scapigliatura democratica – nel cui seno effettivamente la sua produzione letteraria è di norma inquadrata –, stringendo amicizia con Achille Bizzoni, Felice Cameroni, Francesco Giarelli, Luigi Illica, Cesario Testa.³ Iniziato all'attività giornalistica (progressivamente più impetuosa nel

¹ È il testo di un annuncio pubblicitario redatto dallo stesso Valera, riportato da Enrico Ghi-detti nella sua introduzione a *La folla* (cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Napoli, Guida, 1973, pp. 5-22).

² Il suo primo romanzo, *Alla conquista del pane* (1882), è un testo al confine tra reportage, prosa polemica e narrazione.

³ Per l'inquadramento di Valera all'interno della Scapigliatura si rimanda a G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967; cfr. in particolare pp. 622-633. L'autore della *Folla* apparterebbe a quel ramo della Scapigliatura che Pier Carlo Masini definisce democratica (P.C. Masini, *Introduzione. Una generazione fra scapigliatura e positivismo*, in *La Scapigliatura democratica. Carteggi di Arcangelo Ghisleri, 1875-1890*, a cura di P.C. Masini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 13-30).

corso degli anni, e mai disgiunta da intenti letterari) – in cui si distinse dal principio con recensioni, cronache e racconti su vari periodici –, Valera divenne celebre, oltre che per il suo romanzo autobiografico *Alla conquista del pane* (1882), per i suoi primi reportages – al confine tra *facts* e *fiction* –, dapprima proposti in frammenti tra il 1878 e il 1879 (su «La Plebe», dove dal 1872 figuravano altresì scritti di Engels), e poi raccolti in volume: *Milano sconosciuta, Gli scamiciati, I mantenuti*. Condannato, per ingiurie e diffamazione, a pene pecuniarie e al carcere, in seguito alle accuse infamanti rivolte contro Edoardo Ferravilla e gli attori del Teatro Milanese, lo scrittore emigrò a Parigi, e in seguito a Londra, dove rimase, dando costantemente alimento alla sua ipertrofica produzione, per circa un decennio, iniziando peraltro forse la stesura, tra il 1894 e il 1898 (come ipotizza Enrico Ghidetti),⁴ del suo romanzo più celebre: *La folla*, appunto, che risenti senz'altro dell'evoluzione ideologica maturata nell'autore, che, da garibaldino prima e ribelle scapigliato poi, si era infine convertito, con scritti vibranti sulla «Critica sociale», l'«Avanti», «L'Italia del Popolo» e «Lotta di classe» (pubblicati al suo ritorno a Milano, possibile per la caduta delle accuse in prescrizione), al socialismo e all'anarchismo. Un romanzo – seguito, pochi giorni dopo la sua pubblicazione nel maggio del 1901, dalla fondazione della rivista omonima, di cui fu direttore e redattore unico fino al 1904, e che aveva i medesimi fini ideologici sottesi alla sua narrazione – in cui questo «poligrafo irregolare e ribelle, perennemente impegnato in un'aspra disputa contro ogni specie di autorità»,⁵ effettua la denuncia della desolazione e del decadimento morale, oltre che economico, in cui versava il sottoproletariato urbano, impegnandosi a descrivere «gli aspetti più angosciosi del pauperismo e delle classi subalterne»,⁶ che sono riunite nel Casone del Terraggio di Porta Magenta; quattrocentoquarantaquattro famiglie ritratte all'insegna dell'impersonalità assoluta. Nel Casone i personaggi sono numeri: «Se la andava avanti di questo passo, diceva il 61 del quarto piano, blocco B, si poteva finire per fare il ladro. C'era il figlio della 74, della sesta ringhiera, il quale passava nove mesi dell'anno in prigione [...] Il 39, della seconda ringhiera del blocco A, conveniva anche lui»;⁷ una folla multiforme con cui Valera si identifica, esplicitandone a chiare lettere la composizione sociale nel primo numero del suo settimanale:

⁴ E. Ghidetti, *Introduzione* cit.

⁵ C. Milanini, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Milano, Lampi di stampa, 2003, p. VII, d'ora in avanti *FL*. La pubblicazione della rivista «La folla» fu interrotta nel 1904, per essere poi ripresa fra il 1912 e il 1915. Con lo stesso titolo Valera fondò anche una piccola impresa indipendente, destinata a editare suoi libri e opuscoli.

⁶ E. Ghidetti, *Introduzione* cit., p. 8.

⁷ *Ivi*, pp. 32-33.

Il titolo è la nostra ditta. Tutti capiscono che noi siamo della folla, per la folla, con la folla, come Tolstoi. Perché della folla abbiamo i gusti, le idee, le aspirazioni. La differenza tra noi e il grande scrittore di Iasnaia Poliana è che la nostra folla non è rassegnata. La nostra è una folla virile che si muove, che si agita, che strepita e si coalizza tutte le volte che la legge del privilegio le nega un diritto. La nostra non è più uno stomaco con le mani giunte e gli occhi verso il Dio che ha reso divina la miseria. È una testa con la voce imperiosa e col verbo che è tutta una sollevazione: esige. Con il senso umano che è in noi e con le teorie che escono dalla vita, noi entriamo nello steccato della lotta di classe ad occupare il nostro posto di combattenti e ad affermare la superiorità fisica ed intellettuale della folla che anela all'abolizione dei ricchi e dei poveri. [...] La folla è documentaria. Non crede alle idee dei personaggi. Essa vuole della vita vissuta, dei documenti umani. Perché sono dessi che racchiudono l'esperienza sociale e il polline intellettuale che deve emanciparci dalle ipocrisie nazionali e dalle virtù borghesi [...].⁸

Superfluo insistere sull'afflato socialista dell'autore (esito finale dell'evoluzione ideologica di Valera, che da garibaldino a sedici anni nel 1866 si era prima convertito al ribellismo scapigliato e *bohémien* e successivamente all'anarchismo); ma è essenziale rimarcare che la protesta vibrante che innerva queste pagine permea altresì il dominio romanzesco: il riferimento estetico valeriano è Jules Vallès, da cui egli mutua «l'intento polemico, a protesta appassionata e la necessità di spietata denuncia contro la società borghese e capitalistica che sfrutta e opprime soprattutto il quinto stato»;⁹ il documento umano è un tragico referto di miseria e oppressione, intriso di tensione etica; la scrittura si trasforma in «grido umano»,¹⁰ sicché non stupisce che la critica abbia potuto parlare di espressionismo.¹¹ Ma, soprattutto, Valera si ispira a Zola, da cui riprende la poetica dell'impersonalità e i principi deterministici, pur rifiutando le sue costruzioni romanzesche: «[Zola] ci ha inviati, iniziati. Nei venti volumi del suo romanzo ciclico si passa vertiginosamente dal colpo di stato a Sedan e si respira in ogni volume l'aria del secondo impero. Ma c'è ancora l'artificio, l'intrigo come in una com-

⁸ *Ibidem*.

⁹ L. Bani, *Paolo Valera: ideologia e critica sociale nella Milano dei misteri urbani*, in «Transalpina», 2022. Sui rapporti con Vallès cfr. anche C. Milanini, *Introduzione* cit., pp. IX e XXV.

¹⁰ Cito da E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 148. Si tratta di un passo nel quale Zola loda Saint-Simon per aver intinto la penna nel «suo sangue» e nella «sua bile». Sulle connessioni tra Zola e Valera cfr. P.M. Sipala, *Zolismo e populismo nei romanzi di Paolo Valera e Lucini*, in Id., *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976, pp. 117-136 e 151-157.

¹¹ C. Milanini, *L'espressionismo di Paolo Valera*, in «Acme», XXVI, 3, 1973, settembre-dicembre 1987, pp. 53-66. Sulla lingua di Paolo Valera rimane fondamentale G. Viazzi, *Appunti sulla prosa di Paolo Valera*, in «Belfagor», XXVII, 2, 1973, pp. 206-216.

media a tesi».¹² La trama nella *Folla* è invece pressoché assente; il plot si condensa «nelle ultime dieci pagine in una conclusione precipitosa».¹³ E non c'è geometria precisa nella struttura, come si evince dalla mancata divisione in capitoli e dalla magmaticità delle scene corali di vita popolare che si aggregano intorno alla duplice vicenda di Annunciata (bella popolana «che fu di molti senza essere di alcuno», *FL*, p. 26) e Giuliano (l'operaio «apostolo» del riscatto sociale); inoltre, sono assenti dei marcatori testuali che segnalino nettamente lo stacco tra una sequenza e un'altra. Tutto ciò, concorre alla sensazione che la forma del romanzo sia figura della natura entropica della comunità che vi è rappresentata.

Nondimeno, da questa moltitudine, emergono delle individualità, di cui lo scrittore si riserva di indagare, per ampi tratti, le ragioni dell'animo: Valera ci dà modo di abitare, a più riprese, una soggettività popolare, spingendosi per introspezione tra le pieghe del pensiero; a taluni personaggi è attribuito un vissuto, un'"anima" con cui il lettore può simpatizzare.

Parliamo di un fenomeno rilevante se contestualizzato nella storia delle forme della letteratura europea: guardando alle origini dell'esperienza realista, e limitandoci al caso della Francia – il paese egemone nella cultura letteraria del XIX secolo –, è facile notare, ad esempio, che in Balzac e Sand – due interpreti della stagione campagnola, che per prima pose il *focus* sui personaggi del quarto stato¹⁴ – la propensione ad indagare le ragioni dell'animo dei contadini è tutt'altro che spiccata. Se infatti l'autore della *Comédie humaine* non osò quasi mai addentrarsi in una soggettività umile – rappresentando i villani rigorosamente dall'"esterno" (con un narratore onnisciente nient'affatto incline all'empatia), o ricorrendo, specie in *Les Paysans* (1844), alle risorse della deformazione espressionistica (sintomo di un discrimine sociologico) – Sand delegò sì, nelle sue oleografie rusticali, l'atto enunciativo a un umilissimo (*le chanvreux*), ma badando bene a trasmettere, attraverso le parole di tale personaggio, un messaggio conforme all'ideologia borghese: in *La Mare au Diable* (1846) e in *François le champi* (1848), non è prospettata nessuna possibilità sostanziale di cambiamento per le masse rurali.

In Italia gli scrittori campagnoli del Lombardo-Veneto – Giulio Carcano, Caterina Percoto e Ippolito Nievo (che operarono tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta) – non furono di norma più

¹² P. Valera, *Il romanzo del mio tempo*, in «Avanti», 9 aprile 1906.

¹³ F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani nell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 226.

¹⁴ Sul racconto campagnolo europeo si rimanda a Rudolf Zellweger, che nella sua datata quanto capitale monografia ha sostenuto che la produzione campagnola fu un fenomeno internazionale: «Cette sorte de récits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment» (R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne, France* [1940], Gèneve, Slatkine, 1978, p. 52).

spregiudicati: per quanto occasionalmente votata a un moderato realismo (con la combinazione, soprattutto in Percoto e Codemo, del pietismo di classe e la denuncia della miseria delle classi contadine), la rappresentazione del mondo rurale fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell'idillio.¹⁵ Era tuttavia grande l'influsso del modello manzoniano, cui i "rusticali" si ispiravano per la sensibilità mostrata per gli ultimi e gli oppressi:¹⁶ pur proiettando la vicenda nel passato storico, Alessandro Manzoni aveva infatti accordato, e con un ampio ventaglio di possibilità, il privilegio della rappresentazione interiore ai suoi umili, guardati con la massima serietà e assunti nella loro umana grandezza, in sintonia con il realismo cristiano descritto da Auerbach.¹⁷

Trasponendo in un contesto contemporaneo la rete di tipi umani e sociali dei *Promessi sposi*, i nostri scrittori avevano iniziato a dar forma alla psicologia del popolo, ma era andata perduta la complessità del discorso manzoniano: salvo circostanziate eccezioni, la pittura del paesaggio interiore nei campagnoli ripropone *de facto* la consueta concezione classista, presentandosi come strumento privilegiato della propaganda conservatrice. Sicché l'operazione introspettiva dei veristi non è comparabile, in Italia, ad alcun modello anteriore, risultando incomprensibile senza uno sguardo rivolto alla narrativa d'Oltralpe: a partire da *Germinie Lacerteux* (1865) – opera-soglia che aveva fatto pionieristicamente del quarto stato, con una peculiare mistione di brutalità e raffinatezze, materia "seria" di racconto –, ma con più audacia in Zola (e conseguentemente in Verga), fu possibile, attraverso un impianto linguistico autenticamente rivoluzionario, «il trasferimento del diritto d'autore dal soggetto storico che lo deteneva ai nuovi soggetti sociali che si impadroniscono della scena testuale».¹⁸ Ciò vale per l'orizzonte comunitario come per i caratteri del quarto stato, posti al centro dell'e-

¹⁵ Per una panoramica della letteratura campagnola italiana cfr. almeno S. Romagnoli, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1988, pp. 89-99; P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo dell'Ottocento italiano*, Ravenna, Longo, 1973; M. Colummi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975; S. Casini, *Introduzione*, in I. Nieveo, *Il Conte pecorajo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-113.

¹⁶ D'altronde aggiornare il romanzo storico, forgiando, per la nuova Italia, un inedito «romanzo della vita contemporanea», era il verbo di Carlo Tenca, che stava cercando di porre le basi, in quegli anni, per la nascita di un'autentica letteratura popolare.

¹⁷ Lo ha dimostrato Matteo Palumbo, opponendosi alla tesi – sostenuta, tra gli altri, da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* – secondo la quale i personaggi popolari del Manzoni non avrebbero, a differenza di quelli delle classi elevate, una storia e una vicenda interiore (cfr. M. Palumbo, *Umili e realismo cristiano nei «Promessi sposi»*, in Id., *La varietà delle circostanze. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 242-265).

¹⁸ G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

nunciazione, e approfonditi psicologicamente in maniera individuale (senza interferenze tendenziose della voce narrante). Per la sua datazione “bassa”, per la concezione politica dell'autore, per il polimorfismo della diegesi, *La folla* costituisce una specola privilegiata per osservare tale processo al suo compimento.

Ma comprendere a quali personaggi sia concesso il privilegio dell'indugio psicologico è quesito tutt'altro che banale. Singolarmente, il rapporto che intercorre tra le classi sociali dei personaggi e i processi di soggettivazione è territorio quasi inesplorato.¹⁹ Varrà la pena seguire questa pista, proponendo una tipizzazione delle principali possibilità formali del romanzo, dando in seguito rilievo, ma distinguendo caso per caso, alle intrusioni psicologiche dell'autore nei soggetti del popolo.

II. Le forme della soggettività popolare. Discorsi e percezioni

II.1. Coralità

È la morfologia distintiva della narrativa verista, nonché la modalità prevalente del romanzo. Il seguente lacerto è un buon punto di riferimento:

Al sabato il Casone si tramutava in una fiera. Era un andirivieni di persone che non finiva mai [...]. Il cortilone era cosparso di capannelli di operai in maniche di camicia, di individui seduti sui cavalletti o appoggiati alle carriuole dalle stanghe in aria o addossati alle muraglie, che discorrevano tranquillamente dell'aumento del pane, come di una birbonata del sindaco. Se la andava avanti di questo passo, diceva il 61 del quarto piano, blocco B, si poteva finire per fare il ladro. C'era il figlio della 74, della sesta ringhiera, il quale passava nove mesi dell'anno in prigione, e stava meglio di loro fuori a frustarsi le ossa. Un poveraccio di fabbro con una e ottanta al giorno doveva nutrire sei persone [...]. Il 39, della seconda ringhiera del blocco A, conveniva anche lui che non si poteva più vivere. Una volta al sabato c'era modo di berne un mezzo e passare un'ora cogli amici. Adesso era molto se si riusciva a comperarsi un grosso di tabacco di seconda ogni due giorni. Luigione, del terzo capannello, coi capelli arruffati e la cravatta rossa, diceva, pipando, che c'era nel «Secolo» che l'aumento era una trama dei signori, i quali volevano punire così gli operai che davano ascolto a certi caporioni con certe ideacce che finivano per condurre i gonzi alla rivoluzione. Nessuno aveva mai saputo spiegare chi erano questi caporioni con tante brutte idee per la testa. Era però certo che prima di loro non si andava tanto a cercare il pelo nell'uovo. Per conto suo... (FL, pp. 23-24).

¹⁹ Al riguardo mi permetto di rimandare a G. Scaravilli, *Soggettività e Quarto Stato: modalità della rappresentazione interiore nella narrativa realista e naturalista*, Lausanne, Peter Lang, 2024.

L'uso dell'imperfetto continuo (il «tempo dello sfondo» per Weinrich) e l'eclissi del narratore veicolano una «sensazione di immediatezza», propria della *situazione narrativa figurale*, come l'ha definita Franz Karl Stanzel: il racconto sembra davvero «farsi da sé», dinanzi ai nostri occhi.²⁰ La focalizzazione non è singolariva, ma a carico di un'intera comunità percipiente e si materializza mediante un'alternanza rapida e sistematica dei focolai percettivi, attribuibili ai personaggi sulla scena. Chi vede? Chi ascolta? La sensazione è che ci sia qualcosa «“nell'aria”», che «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”».²¹

Ancorché meno intricata di quella verghiana, la coraltà è aspetto ubiquo della *Folla*:

Il primo ceffone che cadde sulla faccia della Pina le fece proromper dal naso un'inaffiata di sangue ch'essa si asciugò via lestamente col grembiale, attaccando la Teresa con una mano ai capelli e menandole con l'altra un pugno enorme alla tempia sinistra da lasciarla per un secondo intontita. Gli spettatori e le spettatrici, che si erano assiepati intorno alle barruffone, incominciarono a stringersi nelle spalle. [...] Martino, Luraschi, Paolino e Lorenzo [...] si trovavano pigiati nella folla, si sentivano a disagio dinanzi a questo sbracciamento di femmine che s'insanguinavano. Col raccapriccio dipinto sulla faccia dicevano che non stava ben che le donne si accapigliassero in quel modo nella giornata di Natale. Giovanna,

²⁰ La teoria del racconto di Stanzel – mai tradotta in italiano – si impernia sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Secondo Stanzel, la mediazione può avvenire essenzialmente in due modi: in maniera esplicita, per mezzo di un narratore, o implicitamente, grazie a un personaggio cosiddetto *riflettore*, un personaggio cioè attraverso la cui soggettività i contenuti vengono filtrati. In quest'ultimo caso, ci troviamo in quella che il narratologo definisce *situazione narrativa figurale* o *personale*, quel tipo di narrazione in terza persona in cui la mediazione del narratore è prossima allo zero e in cui sembra che il mondo finto nel testo – ciò che Doležel ha definito *storyworld* – sia tutto visto dagli occhi e pensato dalla mente di qualche personaggio. Nella sua accezione pura, la nozione di figuraltà è unipersonale: a un unico personaggio riflettore può essere, per Stanzel, demandata di volta in volta 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, 1982, trad. ing. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 72, corsivo mio). Tuttavia, diversi studiosi hanno proposto un'estensione di tale categoria, tra cui Paolo Giovannetti (mediatore della teoria stanzeliana in Italia), che annette al dominio della narrazione figurale anche la personalizzazione percettiva pluriprospectiva e corale realizzata nei *Malavoglia* (P. Giovannetti, *Dai «Malavoglia» a «Mastro-Don Gesualdo»: progressi della figuraltà verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 67-124). Per una sintesi della teoria di Stanzel si veda l'utile *Approfondimento* di F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012 pp. 217-238.

²¹ P. Giovannetti, *Dai «Malavoglia» a «Mastro-Don Gesualdo»* cit., p. 91.

con le mani sui fianchi che traducevano la sua forza, borbottava e faceva capir loro che avrebbero fatto meglio a mettere il naso negli affari propri. *Che ne sapevano loro del perché e del come? La Pina, che le aveva insultate tutte, si buscava quello che si meritava. Era giusto che le si desse una lezione. Un'altra volta imparerebbe a avere la lingua meno lunga. Il proverbio parlava chiaro. La lingua senza ossa, fa rompere le ossa.* (FL, p. 62, corsivo mio)

È rappresentata una lite sanguinosa – che rievoca l'episodio truculento del lavatoio nell'*Assommoir* – tra due donne del Casone. La scena è vista dalla collettività e commentata dalle espressioni corporali degli astanti (il «raccapriccio dipinto sulla faccia» di Martino, Luraschi, Paolino e Lorenzo) nonché dalla voce di Giovanna, riportata prima nella forma del discorso indiretto («borbottava e faceva capir loro [...] affari propri») e poi mediante il discorso indiretto libero (in corsivo).

Tuttavia, non di rado l'origine dell'enunciazione non è distinguibile nelle maglie del testo:

– Sì, prostituta! Prostituta!

La pivelleria, che si era andata ingrossando a pochi passi dalla bottega socchiusa di Gianmaria, ove taluni davano, di tanto in tanto, una capatina per un bicchiere bianco secco, si era volta verso l'Adalgisa che agitava il manicotto in aria come una furia e si svociava con la bocca piena di lagrime, scoppiando in risate sonore.

– Cossa gh'è, i mascher?

La conoscevano tutti la pelandòla del Terraggio. A chi dava della prostituta? A se stessa? Sacco di sugna! Perché non stava via con i suoi scicconi che le facevano fare tanto di ventre? Che cosa veniva a fare fra i pitocchi che non la potevano più vedere? Nessuno aveva bisogno della sua carnaccia di mantenuta. Sul marciapiede ce n'erano delle meno svergognate e delle più belle che si potevano raccogliere, quando si voleva, per niente. (FL, p. 175)

Dopo l'ingiuria di Adalgisa, rivolta ad Annunciata per la facilità dei suoi costumi («Sì, prostituta! Prostituta»), la corallità vociferante – per l'appunto indistinta – ritorce contro la prima la medesima accusa: Adalgisa, scegliendo di fare la mantenuta (prima del conte Edoardo e poi del maggiordomo imborghesito Bentoni), ha infatti compiuto una scalata sociale, ma al prezzo dell'«uso economico del suo corpo»;²² mercificazione che la comunità del Casone non le perdona.

II.2. Personaggio riflettore

L'irriflessa e discontinua psicologia delle masse, il caleidoscopio di voci e punti di vista non bandisce dal perimetro narrativo le parti soli-

²² F. Portinari, *Le parabole del reale* cit., p. 232.

stiche; ciò si verifica specialmente con le percezioni a carico di un unico *personaggio riflettore*. La sezione incipitaria del romanzo costituisce un campione paradigmatico:

Giorgio rivide il Casone del Terraggio di Porta Magenta parecchi anni dopo che gli erano cresciuti i baffetti biondi. La facciata aveva pur sempre i solchi delle sassate dei monelli che avevano giocato con lui, e la lunga crepa perpendicolare, che pareva volesse dimezzarla, aveva conservato al centro la schiacciatura della martellata di Ernesto. Guardando, gli risorgevano gli anni in cui aveva sculacciato per il terriccio con la ragazzaglia del Casone. La penultima tegola del murello d'entrata era ancora senza la parte sporgente, sbattuta via dal suo bastone. Non c'era nulla di cambiato nell'edificio. Sole le persone avevano subito qualche trasformazione.

A momenti non riconosceva più Marianna, l'ortolana che occupava il dorso della muraglia scrostata tra l'osteria e l'entrata dell'edificio. Gli sembrava invecchiata. Era lì che innaffiava il largo della verzura, pigiata tra il mucchio delle cipolle e dei rapanelli rossi, con il cavo della mano che attingeva al secchio posato sul ventre. Gli anni le avevano calcato uno zinzino le spalle nello stomaco e messo qualche rughetina sulla fronte bassa e convessa, ma non le avevano fatto scomparire la grandiosità del seno, nel quale si tuffavano ancora con piacere gli occhi libertini dei domestici delle case signorili di Sant'Ambrogio. (FL, p. 3)

Ritornato da un viaggio a Londra, Giorgio Introzzi, figlio ed erede del defunto proprietario del Casone (un intrepido *parvenu*, che da semplice ortolano aveva accumulato ingenti ricchezze, elevandosi socialmente), rivede il luogo che ha segnato la sua infanzia: dopo il primo periodo narratorio – come si evince dall'aoristo singolativo e oggettivo – il *focus* si sposta sul personaggio, *medium* attraverso cui il lettore scopre progressivamente un ambiente, di cui è giustificata così la descrizione, in ottemperanza alla poetica dell'impersonalità.²³

Giorgio è un borghese facoltoso; ma il filtro percettivo non è appannaggio unicamente dei soggetti della *middle class*:

Il momento era venuto. Era una sera di maggio con l'aria tepida e col cielo che pareva un'immensa cupola chiara riflettente l'azzurro annacquato sulla popolazione della strada. [...] Pietro si era fatto sbarbare, aveva bevuto mezzo litro di trani e sfoggiava una cravatta di lana rossa che gli buttava una fiammata sulle guance livide. Vittoria era sul bastione, in mezzo a una frotta di giovani operai che passavano dalla luce nelle ombre del fogliame degli alberi, che la cingevano alla vita e le davano dei gana-

²³ Sulla descrizione come problema del romanzo naturalista è imprescindibile P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

scini che la facevano trepidare con dei gridi che andavano nelle orecchie di Pietro come tanti spilli. Le stelle si illuminavano una dopo l'altra, popolando la distesa di gruppi che parevano centri di faville. Vittoria scompariva nella chiazza larga di un ippocastano affollato e fiorito e Pietro se la immaginava allungata sull'erba sotto il peso di un uomo che se la sgingottava tra le braccia. Gli calò sulle pupille una foscaggine che gli intetrò la scena svolgendosi sotto il largo fogliame che sussurrava alitato dall'arietata che rinfrescava la temperatura e, incalzato dalla gelosia, andò difilato, di corsa, verso il capannello, che si sciolse a gambe levate, e si gettò sulla donna come un cane rabbioso, morsicandola dappertutto e tappandole la bocca per impedirle di urlare come una scalmanata. (*FL*, p. 135)

Dopo la presentazione narratoriale, entra in scena Pietro Cristaboni: un essere abietto e ripugnante («che riassumeva tutto ciò che di tragico e deforme c'era nel casone», *FL*, p. 172) a cui è significativamente delegata la visione: inquadrata la sua preda amorosa, Vittoria, Pietro l'assalta alle spalle, pronto ad abusare di lei.

II.3. Affondo introspettivo

Le parti solistiche non si limitano al filtro percettivo singolativo; l'affondo introspettivo è un elemento costitutivo del romanzo (per i caratteri popolari e altolocati), nonché una chiave di accesso per la sua interpretazione. Distinguerò, nell'ambito dei soggetti del popolo, caso per caso, per poi tracciare un bilancio conclusivo.

II.3.1. Alfredo

Nella comunità del Casone circola un trio itinerante di musicisti, composto dal chitarrista Gaetanino, Alfredo (il violinista) e lo Strambo, «il quale completava la compagnia dei tre suonatori ambulanti con la pizzicatura della mandola che straziava il cuore delle ragazze» (*FL*, pp. 50-51). Non si tratta di miserabili: «denari ne facevano a cappellate. Tranne le stagioni perverse e le giornatacce, non rincasavano mai senza una ventina di lire in saccoccia» (*FL*, p. 51); tuttavia parliamo di personaggi devianti in quanto vagamente artisti o quantomeno ai margini. Ideatori di una «comunità primitiva» (*FL*, p. 52), fieri della vita in comune, per reciproco giuramento Gaetanino, Alfredo e lo strambo hanno rinunciato stoicamente al piacere della donna. Ma l'idillio è interrotto dai turbamenti di Alfredo, che suo malgrado si innamora di Annunciata, inseguendola in ogni anfratto del Casone:

Appoggiato col dorso alla ringhiera, cogli occhi sull'uscio dell'Annunciata, passava dai pensieri passionali che gliela facevano vedere supina, con la esuberanza del seno leggermente agitato dalla respirazione, alla

gelosia che gli increspava il sangue e lo metteva davanti al corpo della donna nuda con le braccia avviticchiate a un uomo che le suggeriva i baci. Nell'attimo passionale, se la cingeva alla persona e nel delirio dell'abbraccio sensuale si deliziava a sentirsi tra le mani la morbidezza della sua pelle di raso. [...] Più di una volta egli era stato lì lì per sfondare la porta con una spallata per convincersi se lo scricchiolio del letto non era che nella sua testa incendiata. Era stufo di pensare. Voleva vedere, sapere, finirla col dubbio che lo divorava con degli spasimi dolorosi.

A momenti si gettava carponi coll'orecchio sulla fessura, trepidante di sorprenderla nella colluttazione carnale. *Perché Annunciata doveva essere sua, tutta sua, di nessun altro che sua.* Una notte, mentre origliava col cuore che gli palpitava febbrilmente, gli giunse l'eco di un bacio che gli fece trasudare la fronte come in un bagno russo. Era caduto in ginocchio, col cuore trapassato da uno spillo e si era alzato sfinito. In piedi, si palpava la fronte e si teneva alla ringhiera cercando dell'aria fresca che gli potesse ridonare la tranquillità dei sensi. Sovente si diceva che il suo era un brutto sogno. *Che aveva lui di comune con l'Annunciata? L'Annunciata era libera, padrona di sé. Non gli aveva mai dato altro permesso che di salutarla come vicina.* Tuttavia Alfredo non sapeva darsi pace. (FL, pp. 54-55, corsivi miei)

Lungo l'intera estensione del passo, la rappresentazione non drammatizzata della coscienza del personaggio – la psiconarrazione, nella terminologia di Dorrit Cohn («passava dai pensieri passionali [...] alla gelosia che gli increspava il sangue», «Era caduto in ginocchio, col cuore trapassato da uno spillo»)²⁴ si alterna all'indiretto libero di pensieri drammatizzato (in corsivo), cioè al monologo narrato, che restituisce una temperatura psicologica febbrile. Come sovente accade agli innamorati, lontano dal suo oggetto del desiderio, Alfredo si persuade si sia trattato solo di uno smarrimento passeggero, persino risibile se considerato a mente fredda:

Era stato un quarto d'ora in cui aveva perduto la testa dietro una felicità impossibile. *Ora era guarito. Aveva giurato a se stesso di passarle d'accanto come si passa d'accanto alle sconosciute. Era una donna che non valeva i danari degli abiti. Fingeva di essere di nessuno ed era un vaso comune. Faceva la frignona e lasciava che sul suo corpo passasse il quartiere.* Pasquale, il padrone di casa, le aveva frustato il letto e Giorgio, più brutto del padre, affondava nell'impronta del genitore. Era una specie di incesto che gli rivoltava l'animo. Si sarebbe dato dei pugni per punirsi di essere stato con le mani nei capelli e sul punto di rovesciarsi giù dalla ringhiera come uno sciocco che impazzisce d'amore. *Felice notte! Domani l'avrebbe fatta crepare d'invidia. Le*

²⁴ D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 21-57. Recentemente in libro ha avuto una traduzione italiana (cfr. Ead., *Menti Trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, trad. it. di G. Scarfone, Roma, Carocci, 2025).

sarebbe passato sotto il naso, a braccio dell'Adalgisa, la figlia dell'ortolana, bella, forse più bella di Annunciata. (FL, pp. 56-57, corsivi miei)

Ma il proposito di vendetta, verbalizzato con la dialettica tra psiconarrazione e monologo narrato (in corsivo), non ha seguito; e la passione risorge, tormentando Alfredo, il quale è incapace di domare il suo desiderio, per imperizia sentimentale e perché immancabilmente respinto dall'amata:

A letto Alfredo si voltava e si rivoltava [...]. Aveva passato delle notti da far pietà ai sassi. Pazienza, era finita e non se ne doveva parlar altro. [...] Pareva sdraiato sulle bucce delle castagne. Le ore che andavano per la neve gli risonavano nella testa come rintocchi d'agonia. [...] Allora si brutalizzava da sé, stiracchiandosi e rivolgendosi boccone, come per ritrovare il coraggio di levarselo dal letto. Inutile! La perfida gli si riadagiava lungo il corpo, carne contro carne, con la mano che gli remigava per lo stomaco e l'alito che gli andava per la guancia come una fiammata. (FL, pp. 57-58).

Il ritratto interiore del musicista riproduce una complessa fenomenologia del desiderio amoroso.

II.3.2. Giuliano

Sin dall'ingresso in scena, Giuliano è presentato come l'eroe della rigenerazione sociale: «Giuliano, il giovine forte, in giacca di velluto, anegato nella velatura chiara della luce lunare, con la bella testa che sopranuotava sulle altre, diventava la figura ascetica di un predicatore di turbe» (FL, p. 41). Figlio di un operaio che era stato presidente della società di mutuo soccorso dei fabbri, di indole buona e generosa, giovane di famiglia esemplare, sempre pronto a prendersi cura delle sue tre sorelle, Giuliano appartiene senz'altro al quarto stato. Parliamo di un operaio, un proletario cittadino, cosciente fin dal principio di una situazione sociale che può essere modificata: «Gli faceva male di sentire a buttar giù una classe che lavorava tanto tanto. Suo nonno e suo padre erano stati operai come lui e come lui perdevano la pazienza se si dava addosso alla gente che lascia nelle fabbriche quasi tutta se stessa» (*ibidem*). Si tratta anzitutto della lezione ereditata dal padre, a cui si sovrappongono gli insegnamenti di Filippo Buondelmonti, personaggio decisivo nella sua *Bildung*: un intellettuale *deraciné*, che lo aiuta a costruire faticosamente la sua cultura, incoraggiandolo agli studi di lingua, perché solo con lo studio delle parole «si è capaci di fucinare le immagini più belle e chiare e si è maturi per la battaglia» (FL, p. 249) (e poi incentivandolo a studiare le strade aperte di fronte al movimento operaio):

Giuliano pareva sotto l'incubo di un sogno. Ascoltava Filippo Buondelmonti col cervello inondato di luce bianca. Ogni parola che gli cadeva nel fitto delle tenebre cerebrali si scioglieva come un razzo che gli squarciava il buio e gli faceva vedere la linea retta che doveva condurlo alla emancipazione. Vedeva l'orizzonte del suo avvenire più largo, più promettente, più sicuro. E tutte le volte che gli ritornavano alla mente le frasi incitatrici di Buondelmonti, veniva ripreso dalla febbre del lavoro, e si sentiva incalzato da una voce che lo rianimava e gli gridava: «Avanti! Avanti!». (*FL*, pp. 249-250)

Con l'iniziazione ai misteri della cultura, l'emersione della soggettività. Gradualmente la riflessione di Giuliano diviene più matura: «La società è costituita in un modo che nessuno può essere il fabbricatore del proprio destino. Chi cessa di lottare, cessa di vivere. Il volere è potere, era una fiaba dei filosofi. Tutto il Casone era là a dimostrare l'inutilità dello sforzo personale» (*FL*, p. 254).

La novità grossa e sostanziale di Valera, Portinari ha ragione, «è di porre come termine antagonistico di Giuliano non tanto il ricco quanto il riformista»: Giorgio Introzzi, «il socialista umanitario borghese utopistico e pedagogico (educare il popolo!)», «al quale si oppone subito la concretezza di una condizione da modificare dalla base, incominciando dall'orario di lavoro»;²⁵ La meditazione di Giuliano, a mano a mano che legge romanzi e che affina la sua cultura (messa alla prova nel momento in cui diviene amministratore del Casone al posto di Fioravanti per intercessione di Annunciata, moglie di Giorgio Introzzi), è incessante:

E ogni giorno Giuliano scaldava il proprio pensiero col pensiero di Buondelmonti, lavorando e rilavorando l'idea fissa del proprio padre, che era quella di radunare i lavoratori di uno stesso mestiere sotto la bandiera dell'operaio che fa da sé. Studiava indefessamente [...]. Il segreto era nel calamaio. Bisognava saper mettere il nero sul bianco. Spiegare agli altri quello che si sentiva, quello che si voleva, quello che si portava nella testa. [...] E correndo verso l'Annunciata, il graticcio gli era diventato di carta. Non se lo sentiva più sulle spalle. Andava via come portato dalla cooperazione. Vedeva un mestiere che si inanellava con l'altro fino alla federazione dei mestieri. E la sua anima si sprigionava dal solito ambiente pitocco ed esulava in una specie di terra promessa. Egli aveva trovato. La cura per la malattia sociale che incancreniva il corpo era quella. Era l'associazione, l'associazione delle associazioni, la confederazione delle associazioni. Era la solidarietà del popolo minuto, il debole protetto dal forte. Non c'era altro. Lì dentro era la fine della tribolazione, la fine dei patimenti, la fine delle ingiustizie. Lì dentro erano il necessario e il superfluo. Ah sì, era tempo di dare un po' di superfluo a coloro che non

²⁵ F. Portinari, *Le parabole del reale* cit., p. 235.

avevano mai avuto abbastanza del necessario. Nel superfluo egli vedeva la gioia di vivere. E Giuliano voleva vivere, voleva che tutti vivessero, che ciascuno avesse la sua parte di godimento. Lavorare senza distruggere il piacere della vita, doveva diventare l'ideale di ogni società fondata sull'uguaglianza economica. (*FL*, p. 292)

Il lettore, attraverso i pensieri di Giuliano, assiste alla sua conversione dal socialismo evoluzionista di Benoît Malon al marxismo: «e dal lavoro non pagato è uscita la teoria marxista la quale farà scomparire la lotta di classe, eliminando il capitalista» (*ibidem*). L'associazione come rimedio alla prevaricazione di classe, inevitabile in un orizzonte in cui i conati emancipatori del singolo sono destinati allo scacco; l'associazione per la costruzione di un mondo nuovo, in cui l'operaio non sarà vessato dal capitalista. L'associazione come motore per la lotta di classe: per Giuliano, sottoproletari e proletari possono divenire oggettivamente alleati, per costruire un mondo più giusto. Filippo e Giorgio, i due borghesi che giungono ad avvertire le istanze del riscatto popolare, «offrono a Giuliano l'operaio apostolo del rinnovamento sociale, l'uno gli strumenti culturali [...], l'altro la concreta possibilità di sperimentare un nuovo corso»: ²⁶ dopo la separazione da Annunciata – innamoratasi di Giuliano, e decisa a formare una famiglia con lui in seguito alla scoperta dell'impotenza del marito –, Giorgio decide di lasciare il condominio in eredità ai due innamorati: un finale conciliatorio, in contraddizione coi combattivi ideali marxisti professati da Giuliano.

II.3.3. Annunciata

L'altra faccia (rispetto ad Adalgisa) della ribellione femminile alle leggi del Casone è Annunciata, forse il personaggio più originale del romanzo. Si tratta di una lavandaia del Casone, esuberante popolana che per anni ha ovviato con disinvoltura alle gravidanze indesiderate abbandonando i figli, una volta nati, al loro destino, «all'androne comune»: «Essa scompariva per qualche settimana e ricompariva a riassumere il servizio di lavandaia che lavora per proprio conto come se nulla fosse avvenuto» (*FL*, p. 27). Apprendiamo che anche lei non è una miserabile: «Le aristocratiche del Casone erano lungo la ringhiera del primo piano del blocco A, a sinistra, in fondo alla quale abitava l'Annunciata» (*FL*, p. 34). Lavoratrice indefessa, capace di pagare con puntualità il suo affitto, Annunciata è il tipo di donna autonoma e fautrice del libero amore. Un personaggio complesso: il suo comportamento è spregiudicato solo perché non conforme agli schemi convenzionali della morale corrente. In lei, per la prima volta, «sesso e peccato non sono termini comple-

²⁶ C. Milanini, *Introduzione* cit., p. XXVI.

mentari».²⁷ In effetti, attraverso il risvolto soggettivo (l'affetto genuino e materno per le sorelle di Giuliano, a compensazione dell'amore per i figli che non ebbe mai), il lettore ha modo di apprendere che l'abbandono dei suoi nati è stato interiorizzato, contrariamente alla maldicenza popolare, tutt'altro che agevolmente:

Annunciata, divenuta intima di Enrichetta, la mamma di Giuliano, per amore delle ragazze che aveva cominciato ad amare come sue, non sapeva lasciar passare una giornata senza fare una scappata di sopra [...]. Se le premeva al seno e alla bocca come se avesse voluto inondarle delle sue ondate materne. E con le braccia per la vita delle ragazze e le labbra sulle loro labbra, si sentiva andare per il corpo una dolcezza che la inghiottiva. Con le manucce delle ragazze sui fianchi, i trasporti materni le inumidivano gli occhioni e la ricacciavano, col pensiero, tra i suoi figli perduti tra i figli degli altri senza poterli distinguere. Era il rimorso che le risorgeva e la rendeva inconsolabile. [...] Non sapeva darsi pace di avere spontaneamente inviate all'androne comune le viscere delle sue viscere senza voltarsi indietro. Trovava solo qualche scusa pensando al dolore. Forse era stato il dolore atroce che l'aveva resa insensibile e le aveva fatto dimenticare di essere madre. E nelle notti disperate, quando sognava delle sue ragazze, si diceva che ci doveva essere una legge che punisse i delitti della sgravianza, perché almeno nella espiazione della pena la madre senza cuore potesse trovare un po' di balsamo per il suo tormento. (*FL*, p. 91)

È un passaggio commovente; e commovente è il momento della cremina di Altaverde (sorella di Giuliano), quando Valera dà prova di un'abilità degna di nota, in un passaggio a quest'altezza cronologica tecnicamente stupefacente e che si estende per ben dieci pagine, su cui per primo ha messo l'accento Folco Portinari.²⁸

Occorre procedere con ordine, ricostruendo il tratto del plot che si sviluppa in questo passaggio. Annunciata va a prendere Altaverde, in procinto di cresimarsi; la pulisce, la pettina, la veste... Una volta ultimata la preparazione, le due scendono di casa, incamminandosi verso la chiesa. Durante la passeggiata incontrano Pina, la moglie del calzolaio, che chiede ad Annunciata di intercedere con il padrone perché non la licenzi. Annunciata si imbatte poi in altri personaggi; entra infine nella chiesa, di cui ci viene fornita la descrizione. I bambini si cresimano insieme ad Altaverde; dopo di che quest'ultima e Annunciata escono, prendono una carrozza, raggiungendo Giorgio Introzzi con il programma di mangiare fuori. Mentre pranzano, Giorgio chiede la mano della lavandaia, lei si schermisce e infine accetta.

²⁷ F. Portinari, *Parabole del reale* cit., p. 236.

²⁸ *Ivi*, pp. 240-241.

L'azione si estende per un arco cronologico che corrisponde all'incirca a due ore. Questa serie di eventi avrebbe potuto essere raccontata per mezzo di svariate modalità narrative, ma Valera opta per una soluzione originalissima. Si tratta di un racconto in prima persona, al presente, in cui tutto quello che succede, dall'inizio alla fine, viene enunciato da chi lo vive, dal soggetto di tale esperienza, Annunciata: «Dammi quel pettine, che io non voglio che si facciano le trecce prima di sgarbugliare ben bene i capelli. Così e così. Vedi come ti stanno divinamente» Sembri una madonna, mettimi questi stivalucci di pelle di marocchino» (*FL*, p. 141). Mentre il flusso è inarrestabile, l'azione indefessamente prosegue: «Va adagio, carina, senza appoggiarti ai muri o alle ringhiere che sono sempre sporche. Va innanzi diritta, senza badare alle ragazze. Si dice che lusso, senti? Sfido io, sei vestita come una principessina. Andiamo nella chiesa di Sant'Ambrogio» (*FL*, p. 144). Sembra prendere forma la registrazione di una sorta di flusso di coscienza, in cui Valera, al pari del Dujardin di *Les lauriers sont coupés* (1887) o di James Joyce in *Ulysses* (1922), riporta i pensieri del personaggio in presa diretta, nel momento stesso in cui sono concepiti, secondo il principio che vedrebbe nell'atto del pensiero la materializzazione di un flusso verbale, a cui lo scrittore ha il privilegio di accedere grazie al potere illusionistico della *fiction*: «Don Paolo è entrato adesso. Ecco che ci saluta» (*FL*, p. 146), «Oh Dio, adesso incontro la Pina, la moglie del calzolaio, che mi si raccomanda perché il padrone non la mandi via» (*ibidem*), «è la figlia del 187 del terzo piano a sinistra. Aspetta che apro io la porta» (*FL*, p. 145). Si tratta con tutta evidenza di convenzione letteraria: è infatti inverosimile che un soggetto verbalizzi tra sé e sé le esperienze della realtà nel momento esatto in cui le vive. Va poi notato che nella sequela delle informazioni riportate durante l'azione non vengono registrati unicamente i pensieri muti del personaggio, bensì anche – e soprattutto – le parole che Annunciata proferisce prima alla ragazzina e poi alle persone che incontra: «Addio, Enrichetta. Ricordatevi che stasera mangiamo assieme» (*FL*, p. 144), «Virginia, tu la conosci, non è vero» (*FL*, p. 146). Una fenomenologia della soggettività stupefacente, che potremmo annoverare nell'arco delle sperimentazioni novecentesche sulla *consciousness*; un espediente attraverso cui lo scrittore caratterizza efficacemente l'animo intrepido e appassionato di Annunciata.

Innamorata di Giuliano, la lavandaia si eleva socialmente accettando le lusinghe di Giorgio, il padrone di casa, per poi abbandonarlo alla fine, quando se ne torna dal suo operaio; una donna che per libera scelta rifiuta il ruolo femminile impostole da una società e una cultura borghese che le è estranea. Perché subisce sì l'adeguamento (le nozze) ma alla fine il gesto rivoluzionario è il suo; e le motivazioni di questa

scelta apparentemente leggera sono esternate in un discorso vibrante che rivolge a Giorgio:

Ma tu vedi come la gelosia degli uomini è perversa! Oscura la ragione, rimescola il sangue e spesso incita all'assassinio. Gli uomini sono ostinati. Preferiscono la menzogna. Tutti sanno come si svolge la vita. Tu lo sai, tu me ne hai parlato. Tu mi hai spalancato l'uscio di parecchi santuarii. Non voglio, Giorgio, essere di quelle. Il mio peccato è un altro peccato. Ma gli uomini, confessalo, sono ostinati, ostinati, ostinati! Lasciar fare quello che loro hanno fatto diventa un abbominio, un orrore. Si sfascia la famiglia, si capovolge l'ordine sociale. Confessalo, Giorgio, che è il loro punto debole. Come sarebbero più saggi e più grandi se lasciassero passare la vita senza simulare una virtù che non esiste! (*FL*, p. 329)

Così Annunciata risponde all'accusa di adulterio del marito, rinfacciandogli il suo tradimento: averla presa in sposa nascondendogli la sua condizione, e dunque venendo meno agli obblighi del matrimonio.

III. Proletariato e sottoproletariato

A differenza di Alfredo, Giuliano e Annunciata – che si emancipano dalla loro classe per differenti motivi –, gli altri personaggi del Casone, prevalentemente rappresentati dall'esterno (con una scrittura che non rifugge dalle deformazioni espressionistiche), sono *in toto* ascrivibili alla dimensione proletaria e sottoproletaria. Tuttavia, sarebbe erroneo credere che a tali personaggi sia sistematicamente interdetto l'approfondimento soggettivo:

Il suo cuore cuoceva di dolore. Adalgisa, nella quale erano condensati i suoi trasporti di donna, se n'era andata in una mattina di sole senza dirle addio. Più ci pensava e più vi perdeva la testa. Sovente l'aveva dovuta sollecitare con una sfuriata di schiaffi, perché era il mestiere che lo esigeva. C'erano le ordinazioni e con le ordinazioni non si scherzava. Finita la mattinata, non si ricordava più della brutalità che le nasceva in mezzo al lavoro. Le andava vicino e le dava magari dei baci caldi e impetuosi. Il padre era stato una pelle che buttava in terra con un pugno i questurini che volevano arrestarlo. Era rimasto in una rissa, otto anni sono, col ventre tagliato in quattro per una questione di donne. Marianna gli aveva perdonato, perché ai morti bisogna perdonare. Ma non si ricordava di lui che con disgusto. Quando si è liberi d'andarsene senza voltarsi indietro e si tradisce, si è porci. Adalgisa era un'altra cosa. Adalgisa era sua, uscita dal suo corpo, carne della sua carne. [...] Riandando le giornate del suo godimento materno, rivedeva la figliuola con le belle braccia nude che andavano da una parte all'altra a rinfrescare gli erbaggi e le si riempiva la gola di commozione. Di sera rientrava nella stamberga stracca morta, si

abbandonava sulla seggiola con la faccia sul tavolo bagnata di lacrime, e si assopiva nei sogni spaventevoli. (*FL*, pp. 4-5)

Addolorata per la fuga di casa di Adalgisa, l'ortolana Marianna ripensa alle giornate felici del suo affetto materno; e il narratore *consuona* con il suo personaggio. La psiconarrazione (alternata con il monologo narrato) è lo strumento prediletto da Valera per il ritratto della soggettività muliebre, nonché strumento indiretto di denuncia sociale:

C'erano momenti in cui la madre di tanti figli non sapeva più dove dare la testa. E nei momenti lugubri Agata pensava a una catastrofe che chiamasse gente intorno alla sua famiglia, che non mangiava più se non a sbalzi delle fette di polenta o del pane nero che comperava dinanzi la caserma dei soldati. Pensava a un braciere di carbone. Ma il carbone costava del denaro. Una sera in cui il padre non era rientrato e i ragazzi piangevano l'uno addosso all'altro, un pensiero diabolico la istigava a buttarne uno dalla ringhiera per far sapere con una tragedia, che i suoi figli morivano di fame. Mezza pazza cercava tra loro quello che avrebbe dovuto sacrificare. Il più piccino, il maggiore, quella dai capelli biondi o quella dalle trecce nere? E il senso materno le saliva alla gola e le riempiva gli occhi e la obbligava a tirarseli intorno per dir loro di aver pazienza, che sarebbe andata a prendere il pane. Da vendere non c'era più nulla. Non dormivano più che su un mucchio di cenci e non si coprivano più che con le loro vesti stracciate. Si ravviò i capelli con delle spalmate di saliva, e così, come stava, con le zoccole ai piedi, andò sotto gli alberi di Sant'Ambrogio. Tornò a casa con tre libbre di pane e un po' di ritagli della tafferia del salumaio. La masturbazione esercitata dalla madre aveva impedito ai figli di coricarsi senza cena. (*FL*, p. 108)

Poco prima di decidere per disperazione di darsi alla prostituzione, Agata Maddaloni, madre di undici figli e moglie di un marito scioperato, ridotta sul lastrico, è assalita dalla tentazione di uccidere un suo stesso figlio; la soggettività porta alla luce dolore e disperazione. La condizione del sottoproletariato è abominevole e la presentazione dei pensieri di tali personaggi diventa l'atto di accusa dello scrittore socialista, che brandisce la penna come un'arma.

IV. Un bilancio

Tra i testi che in area naturalista hanno perseguito l'obiettivo di rappresentare in maniera problematica e seria (nell'accezione auerbachiana) la coscienza dei ceti subalterni, del proletariato e del sottoproletariato, *La folla* merita una menzione. Qui Valera, in ampie sezioni analitiche (ben più ampie di quelle dei *Malavoglia*), mette a fuoco non solo l'interiorità di personaggi poveri, ma anche di alcuni di quelli de-

gradati dalla miseria. Si tratta di un'apertura notevole del compasso dell'introspezione, ma alcune distinzioni paiono necessarie. Da uno sguardo d'insieme, pare infatti innegabile un discrimine sociologico nella elaborazione delle coscienze finzionali: l'analisi è di norma prerogativa di personaggi borghesi o aristocratici (come Bentoni e Giorgio Introzzi), contraddistinti da un'interiorità più complessa, a cui vale la pena di accedere attraverso gli strumenti sottili e indugianti dell'introspezione, mentre il grosso della folla è per lo più osservato "dall'esterno" e gli individui che la compongono sono privati di una vera autonomia, di un destino e una storia personali che li emancipi dall'inestricabile polifonia comunitaria.

Sfuggono a questa fenomenologia Alfredo, Giuliano e Annunciata, personaggi ibridi socialmente, al confine tra il quarto e il terzo stato. Se infatti Alfredo è vagamente un artista, Giuliano e Annunciata (operaio intellettuale il primo, lavandaia laboriosa la seconda) hanno diritto ad ampie zone di soggettivazione perché artefici di una *Bildung* sociale e intellettuale. A questo patto, il filtraggio sentimentale e percettivo può diventare pervasivo, e il narratore può accordare a soggettività remote da quella dell'autore, ad anime umili e marginali, il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto.