

Virginia Bernardis

Disomogeneità narrative: un'analisi narratologica de *Il marito di Elena*

Il marito di Elena, romanzo poco conosciuto e, secondo il parere dello stesso Verga, non pienamente riuscito, pone nondimeno il lettore dinanzi a questioni che interessano lo sviluppo della poetica dell'autore. La recente edizione critica (Puliafito, 2019) offre l'occasione per ritornare sul testo da una prospettiva attenta alle tensioni che animano la narrazione. Quella che si propone è dunque una lettura narratologica che aiuti a cogliere la contraddittorietà e talvolta l'incoerenza di passaggi in cui il narratore analizza le psicologie dei personaggi. La presenza di differenti focalizzazioni e dispositivi narrativi, dalla "psycho-narration" al "quoted monologue", invitano a ripensare l'opera come uno stadio in divenire della scrittura verghiana piuttosto che una involuzione rispetto allo sperimentalismo precedente. Intercettando nel contenuto e nella forma le dinamiche del profondo, *Il marito di Elena* si situa infatti in prossimità della 'svolta interiore' del secondo Ottocento.

Il marito di Elena, a little known and, in the opinion of Verga himself, not fully successful novel, nevertheless puts the reader in front of issues which inform the development of the author's poetics. The recent critical edition (Puliafito, 2019) provides the opportunity to return to the text while being attentive to the tensions that animate the narrative. This work suggests a narratological reading of Verga's novel, which might help to grasp the complexity and even the inconsistency of certain excerpts, where the narrator analyzes the characters' psychologies. The presence of different focalizations and narrative devices, from the "psycho-narration" to the "quoted monologue", invites to rethink the work as a significant stage in the making of Verga's writing rather than an involution in comparison with the previous experimentalism. Intercepting in the novel's content and form the dynamics of what lays deep, Il marito di Elena is in fact located close to the 'inner turn' of the second nineteenth century.

1. Ripensamenti strutturali: l'elaborazione dell'incipit

Come conferma la recente edizione critica a cura di Francesca Puliafito,¹ l'assetto originario de *Il marito di Elena* si discosta molto rispetto a quello poi affidato alla stampa del 1882.² In una lettera del 1879 a Treves, il romanzo è presentato come lo «schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie».³ Dopo alcune indicazioni relative al comportamento del protagonista («quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la

¹ Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di Francesca Puliafito, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea, 2019. Si rimanda in particolare alla *Storia del testo* a cura di F. Puliafito, pp. XI-XXXV.

² *Il marito di Elena* venne pubblicato da Treves nel 1882, tra i *Malavoglia* (1881) – di cui Verga si riconosceva esplicitamente più soddisfatto, nonostante l'insuccesso commerciale – e *Le novelle rusticane* (1883).

³ Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986, pp. 45-46.

riputazione di colei»),⁴ Verga delinea l'originaria impostazione del racconto: «Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente [...]. Di scogli non ce ne saranno punto, perché, come vi ho detto, dev'essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione».⁵

Rispetto a tali dichiarazioni, si rilevano però modifiche sostanziali già nella prima fase di scrittura:⁶ non soltanto Verga cambia il finale previsto (l'omicidio di un amante di Elena anziché l'uxoricidio perpetrato da Cesare), ma quell'impostazione leggera da romanzo «mondano» riguarda di fatto solo poche righe. Secondo la stesura originaria del primo capitolo, rinvenuta tra le carte degli abbozzi, il lettore veniva brevemente introdotto ai due protagonisti e poi affidato a tutt'altra configurazione narrativa.⁷ Solo il primo paragrafo era assegnato a una voce esterna; subito dopo, la parola passava a un personaggio, l'avvocato difensore di Cesare, che avrebbe narrato gli antefatti. A questa tipologia di narratore apparteneva dunque un discorso istituzionale, tecnico,⁸ dal momento che la sua era una «diagnosi esatta delle passioni umane colle loro febbri e colle loro prostrazioni».⁹ Così si proponeva il testimone:

Nell'indossare questa toga devo ricordarmi soltanto che il mio dovere è di dire tutta intera la verità dolorosa su questo avvenimento e su quest'uomo [...]. Farò passo passo la storia di quel che ha sofferto costui, per dimostrarvi il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile [...].¹⁰

In altre parole, il narratore-testimone avrebbe fatto entrare il lettore «nella vita e nel cuore dell'accusato», intentando «il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista», allo scopo di mostrare la verità non solo al giudice ma anche all'imputato, incapace di comprendere da solo l'intrico dei fatti e dei sentimenti scatenanti l'atto di violenza. Il taglio scientifico del discorso, pur

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Si rimanda a Giuseppe Lo Castro, *Come scrivere un epilogo (e altre incursioni nel laboratorio di Verga). Vagabondaggio, Il marito di Elena, Dal tuo al mio*, in «Oblio», 40, 2020, p. 73: «La scrittura verghiana è risultato di un processo di elaborazione che comporta differenti tentativi di orientamento e di assetto della materia narrativa. Colpiscono in particolare il riordino e gli effetti di montaggio [...], mentre le incertezze e i dubbi sullo svolgimento di passaggi capitali, come l'inizio e la fine di novelle, romanzi o drammi, suggeriscono domande alla critica sugli effetti e le ragioni delle scelte definitive».

⁷ Scrive Puliafito: «Dopo l'annuncio del sorprendente omicidio dell'amante da parte del marito, infatti, l'azione si apre in un'aula di tribunale e il tono leggero e ironico [...] inizia chiaramente a lasciare spazio a un interesse maggiore, un'indagine molto più seria che permetta di comprendere e spiegare le passioni umane e le cause degli eventi che ne scaturiscono, ricercando una verità che, con un cambio di prospettiva, si contrappone [...] alla superficiale curiosità dei salotti mondani. La figura alla quale è delegata questa missione è l'avvocato difensore del marito di Elena, che da un certo punto in avanti prende le vesti del narratore interno di secondo grado», in *Storia del testo*, cit., p. XIII.

⁸ La natura tecnica del discorso si spiega se si pone in relazione la cornice del processo in tribunale con la forma del romanzo giudiziario, che nel lungo Ottocento si afferma nel pubblico dei lettori sulla scia dell'interesse per la *cause célèbre* di Gayot de Pitaval (Cfr. Gayot de Pitaval, *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, Paris, 1739-1750; Rudolf Behrens, *Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Narrative Formen und anthropologische Funktionen*, Wiesbaden, Carsten Zelle, 2020).

⁹ F. Puliafito, cit., p. XIII.

¹⁰ Ivi, p. XIV.

appartenendo a un personaggio interno¹¹ (coinvolto a livello di cornice ma estraneo alla relazione tra Cesare ed Elena), permetteva di filtrare secondo una prospettiva ben inquadrata le azioni dei personaggi e le ragioni psicologiche del delitto, introducendo «una distanza tra narratore e personaggio, ma non tra narratore [...] e lettore, preconfezionando in qualche modo il giudizio, secondo un'ottica da romanzo naturalista a tesi». ¹² La motivazione per la quale Verga decide, in un secondo momento, di accantonare questa prima architettura processuale e la relativa prolessi dell'epilogo, in favore di un inizio *in medias res*,¹³ va probabilmente ricercata nella volontà di delegare al lettore l'interpretazione della vicenda, inserendolo senza mediazione in un contesto a lui sconosciuto.¹⁴

Ciononostante, alcune aggiunte¹⁵ sulle carte del manoscritto mostrano come Verga abbia tentato di «riprendere la prima impostazione e di far convivere le due stesure creando una struttura a cornice»: ¹⁶ in questo modo, a un primo livello, il racconto in tribunale racchiudeva un'analessi che, a un secondo livello, riguardava i fatti accaduti a Elena e Cesare, «rievocati da un personaggio 'laterale' [...]. Un narratore-testimone [...], sorta di *step* intermedio tra l'autorevolezza del narratore onnisciente e l'oggettività di quello impersonale». ¹⁷ In un momento ancora successivo, i riferimenti relativi alla cornice e quindi al doppio livello narrativo vengono cassati. In questo modo, il narratore-testimone è definitivamente sostituito con un «narratore esterno alla storia ma spesso incline a commentarne i contenuti»,¹⁸ di fatto però, «a livello di impostazione narrativa, una posizione non sempre ben definita del narratore [...] caratterizzerà l'intero romanzo, come risultato di un problema non completamente risolto». ¹⁹

Risulta dunque prioritario analizzare le forme narrative che fanno parte di tale «problema», mettendo in luce i movimenti della voce narrante rispetto alla principale

¹¹ Secondo la terminologia di Genette, si potrebbe parlare di un narratore intradiegetico-eterodiegetico: un narratore di secondo livello che narra ad altri attori (in questo caso i presenti in tribunale) una storia (metadiegesi) dalla quale è assente. Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 296.

¹² G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 81.

¹³ Sulle implicazioni dell'avvio *in medias res* si veda G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico: Il marito di Elena*, in Id., *La verità difficile*, Napoli, Liguori Editore, 2012, p. 111: «In un'ottica da *roman expérimental* Verga ha semplicemente operato un'inversione nel tempo del racconto presentando l'effetto prima delle cause». L'aver rinunciato a una forma distanziata di narrazione fa sì che «anche la registrazione rigorosa delle coordinate obiettive in cui si iscrive questa vicenda si ricavi dai comportamenti, dai gesti, dalle parole dei suoi attori, più e prima che da una loro descrizione esterna».

¹⁴ Decisione ancor più significativa se si considera che «la generazione di lettori intorno alla fine del [XIX] secolo era ancora abituata allo stile narrativo che prevedeva un narratore e una serie di preliminari narrativi», come scrive Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1984, p. 164. La citazione e traduzione è tratta da Filippo Pennacchio, *Menti, corpi e silenzi in Fede e bellezza di Niccolò Tommaseo*, in Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, 2021, nota 18, p. 167.

¹⁵ Puliafito scrive che «le correzioni sembrano corrispondere a un vero e proprio innesto di lezioni appartenenti alla stesura originaria», cit., p. XXII.

¹⁶ Ivi, p. XXI.

¹⁷ F. Pennacchio, *Appunti a margine all'edizione critica del Marito di Elena*, in «Oblio», n. 40, 2021, p. 57.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ F. Puliafito, cit., p. XXIII.

architettura onnisciente.²⁰ A questo fine è utile richiamare lo schema di Stanzel²¹ riguardo gli elementi implicati nella situazione narrativa ‘autoriale’ e in quella ‘figurale’.²² Secondo lo schema, a tali morfologie corrispondono due incipit: rispettivamente, un’apertura *emic* del racconto (introduzione esplicita, esposizione orientata verso il lettore) ed una *etic* (*ex abrupto*, presupposti sottaciuti o appena suggeriti, nessuna indicazione al lettore).²³ Senza voler imprigionare forzatamente *Il marito di Elena* in una definizione univoca, resta dunque lecito porsi un quesito circa la sua collocazione rispetto a questi dispositivi narrativi. Il meccanismo dell’incipit appena esposto offre un primo invito alla riflessione. Se l’originario narratore-testimone poteva assolvere in qualche modo le funzioni di un *teller-character*, quando Verga modifica l’impostazione, questi elementi vengono a mancare. In assenza della cornice del testimone, infatti, l’esordio (*etic*) non fornisce più riferimenti a chi legge, presentando una situazione narrativa affine, piuttosto, a quella figurale:

Camilla picchiò all’uscio, mentre i genitori stavano per andare a letto, e disse:

- Elena è fuggita.

Don Liborio rimase collo stivaletto in mano, sbalordito. Poscia andò ad aprire zoppicando, pallido come un morto.

La figliuola, colla sua voce calma di ragazza clorotica, ripeté tranquillamente:

- L’ho cercata dappertutto. Non c’è più.

Allora la mamma si rizzò a sedere sul letto, e cominciò a strillare: - M’hanno rubata mia figlia! m’hanno rubata mia figlia! - Taci! le disse suo marito. Non gridare così, chè i vicini sentono!²⁴

Non è dunque prevista alcuna presentazione per Camilla, Don Liborio e la madre (Donn’Anna), che compaiono sulla scena in rapida successione.²⁵ Si nota inoltre come i due protagonisti non siano fisicamente presenti: Verga si limita a far citare il

²⁰ Tra le analisi che sottolineano la prevalenza strutturale del *frame* autoriale si citano Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 174, e Filippo Pennacchio, *Lacrime e pallori. Il mélo nel Marito di Elena di Giovanni Verga*, in «Testo a fronte», n. 61, 2019, p. 111. Preso atto della mancata eclissi totale del narratore e dell’assenza di un innesto figurale completo, risulta nondimeno significativo porre in risalto i punti ove, al contrario, le forme narrative mostrano un evidente sperimentalismo.

²¹ Cfr. il contributo di Giovanni Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in *Narratologie*, cit., pp. 21-34.

²² Come sintetizza Maffei, «la prima s’incentra su un *teller-character* (il lettore ha innanzitutto l’impressione di una voce, qualcuno che gli parla, che lo accoglie e gli spiega un mondo e gli racconta una storia, animandola di scenari e personaggi e voci altrui, che lo guida affabilmente, per passi saggi e provvidenziali, nell’avventura); la seconda sul *reflector-character* (il lettore è affidato al personaggio, all’alea apparente del suo destino: l’illusione d’immediatezza è che il personaggio, con cui è invitato a simpatizzare, gli rifletta il mondo mentre il destino procede) [...]», ivi, p. 26.

²³ Come ricorda Paolo Giovannetti in *I Malavoglia come romanzo figuralizzato*, in «Allegoria», 26, 2013, p. 181: «Secondo Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic*) gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore per lo più autoriale (ma anche in prima persona) introduce il mondo della storia in modo progressivo; sono invece *etic* (da *phonetic*) gli incipit di romanzi in situazione narrativa figurale che inevitabilmente rinviano a qualcosa antecedente l’inizio del testo, presentando una scena in cui il lettore “entra” in modo improvviso». Cfr. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 164-168.

²⁴ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 3.

²⁵ Osserva G. Lo Castro in *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 113: «Verga non intende descrivere secondo lo schema di quello che chiamava “il profilo”, ovvero una breve descrizione dall’esterno dei caratteri salienti dei personaggi [...]. Piuttosto si propone di rappresentare attraverso la narrazione iterativa un rapido susseguirsi di esperienze tipiche».

nome di Elena da parte della sorella, mentre Cesare è del tutto assente dall'esordio. La sua è piuttosto una sorta di presenza implicita, sottintesa; sono manifesti gli effetti su terzi delle sue azioni, ma il lettore ancora non conosce l'antefatto, né le caratteristiche del personaggio. Tuttavia, nel corso del romanzo il narratore si dimostra in generale padrone della storia, amministrandola metodicamente e adottando per lo più una focalizzazione di tipo zero, con emersione discontinua del punto di vista di uno o dell'altro personaggio. È evidente come la mancata eclissi del narratore²⁶ e la disamina dei sentimenti, pensata sin dal disegno iniziale, operino in direzione contraria alla poetica dell'impersonalità.²⁷ Ma di nuovo, questa configurazione è spesso smentita da interi segmenti testuali in cui la percezione del personaggio sembra assorbire la presenza del narratore, scardinando quindi quell'ordine garantito, in teoria, dal narratore simil-onnisciente.²⁸ Uno sguardo ravvicinato al testo aiuterà a mettere in luce questi aspetti.

2. *Disomogeneità narrative*

Nel corso del primo capitolo i familiari di Elena, appreso della sua fuga con Cesare, reagiscono confusamente tra gesti, reticenze e dialoghi allusivi che il narratore sa intercettare e restituire sulla pagina.²⁹ Sono tracciati ad esempio i silenzi di Camilla, la quale, dopo aver annunciato la notizia, si chiude in un mutismo dimesso,³⁰ limitandosi ad assistere passivamente all'irruenza del padre («Don Liborio andava raccattando i panni per la stanza, correndo all'impazzata su e giù [...]. Camilla l'aiutava ad insaccarsi nel vestito, gli assettava la camicia sulle spalle [...]).³¹ Anche

²⁶ Il dato non è trascurabile; cfr. F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 110: «l'impressione del *Marito di Elena* come di un'opera 'regredita' rispetto ai *Malavoglia* è dettata anzitutto dall'azione fra le sue pagine di un narratore che racconta in modo esplicito, senza annullarsi dietro ai personaggi», con analessi, prolessi e un caso di sillessi che «specie nella prima parte alterano l'andamento temporale della storia».

²⁷ Lo sosterrà espressamente lo stesso Verga nella lettera del 9 aprile 1890 in risposta a Guido Mazzoni, il quale si era espresso sul *Mastro-don Gesualdo* in occasione della sua seconda edizione (Treves, 1889), definendo il monologo interiore un «artificio». Similmente, Verga lo considera «una concessione» da abbandonare in favore di una poetica che faccia parlare uomini e cose da sé (Guido Mazzoni, *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze», 1890, p. 130; G. Verga, *Lettere*, in Ferruccio Cecco e Carla Riccardi (a cura di), *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 778. I riferimenti sono presenti in Concetta Maria Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, «Status Quaestionis», 12, 2017, p. 162).

²⁸ Mentre infatti «the teller-character's main function is to tell, narrate, report, to communicate with the reader, to quote witnesses and sources, to comment on the story, to anticipate the outcome of an action or to recapitulate what has happened before the story opens [...], the reflector-character's main function is to reflect, i.e., to mirror in his consciousness what is going on in the world outside or inside himself. A reflector-character never narrates in the sense of verbalizing his perceptions, thoughts and feelings, since he does not attempt to communicate his perceptions or thoughts to the reader», Franz K. Stanzel, *Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory*, in «Poetics Today», II, 2, 1981, pp. 6-7.

²⁹ «Il quadro d'apertura potrebbe essere quello di una commedia teatrale di costume», G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 109.

³⁰ Il testo insiste su questo aspetto: «Camilla impalata sulla seggiola di faccia a lei [...] non apriva bocca»; «si mise a far la trina cheta cheta»; «Pocia non trovando che dire, tornò a chinare gli occhi sulla trina», G. Verga, *Il marito di Elena* cit., pp. 4-7. Anche la gestualità concorre quindi a comunicare un determinato contenuto emotivo.

³¹ Ivi, p. 3.

Donn'Anna si trova a dover gestire la foga del marito, e lo fa lasciandosi dapprima coinvolgere dall'impeto («e si diede a frugare per le stanze anche lei [...], buttando in aria ogni cosa, tastando in fondo colle mani i fazzoletti di seta [...], passando in rivista gli astucci degli oggetti d'oro, spalancando gli sportelli degli armadi [...]),³² e poi assumendo un contegno più rassegnato («Infine, più tranquilla, andò a sedere al solito posto [...] e diede sfogo alle lagrime»³³).

Ma a un tratto, nel riferire le reazioni di Don Liborio, il procedere compatto e concitato della narrazione presenta un'increspatura. Riducendo la lontananza, il narratore si immerge nel personaggio e ne restituisce la visione interiore, prima riproducendo la sua prospettiva riguardo all'atmosfera di «quella stanza muta» in cui «tutto parlava ancora di Elena»,³⁴ e in seguito dando spazio a un momento di rievocazione:

Però il marito, senza darle retta, s'era calcato il cappello in testa, e s'era rimesso a sedere col bastone fra le gambe, girando tristamente i pollici, e guardando intorno in quella stanza *dove soleva passare le serate tranquille, giocando a briscola con donn'Anna, seduto in mezzo alle figliuole, di cui l'una cercava le sciarade con Cesare, mentre l'altra ricamava al fianco del cugino Roberto, che doveva sempre sposarla da anni ed anni, e le contava i punti del canovaccio, cogli occhi fissi sulle mani di lei, senza dire una parola.* A quel ricordo, il genitore intenerito fissò gli occhi su di Camilla e uscì a dire:

– Roberto sì che è un galantuomo!³⁵

Sin dalle prime pagine, quindi, lo sguardo esterno e onnisciente del narratore può traslare in corrispondenza di quello parziale ed emotivamente coinvolto del personaggio, per trasmettere il ricordo che in quel momento lo attraversa. La sequenza è così filtrata secondo una percezione soggettiva, senza che alla sua insorgenza il narratore la delimiti con chiarezza. In un passaggio di poco successivo, il padre di Elena osserva il ritratto di Cesare e di nuovo la narrazione accede ai recessi della mente, esprimendone il contenuto mediante il discorso indiretto libero:³⁶

Don Liborio si sentiva insultato da quel sorriso, ma non poteva staccarne gli occhi, e si sfogava apostrofando il ritratto, rimproverandogli la cornicetta dorata *che lo faceva posare come un re in mezzo a tutti quegli altri ritratti più modesti. Così era stato accolto in quella casa confidente e ospitale a braccia aperte, come un beniamino, come un figliuolo; babbo e mamma s'erano abituati a non pensare ad Elena, a non far dei progetti per l'avvenire della figliuola, senza accomunarla al giovane avvocato. E costui li aveva ricompensati rubando loro la ragazza!* Il povero genitore, stanco di brontolare e di mulinare col cervello, gemeva di tanto in tanto: Tradimento! tradimento! come un uomo preso fra le tanaglie del dentista.³⁷

³² Ivi, p. 4.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 5.

³⁵ Ivi, p. 7, corsivo mio.

³⁶ Si accoglie qui la precisazione terminologica di Giovannetti, secondo cui il monologo narrato o 'narrated monologue' è «strettamente connesso all'indiretto libero», implicando «la fusione dei centri deittici», Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2022 (1a ed. 2012), p. 119. Cfr. anche *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2004, pp. 244-245, voce 'discorso indiretto libero': «"Monologo interiore narrato" [cfr. Cohn 1978] è il soliloquio di un personaggio [...] in stile indiretto libero».

³⁷ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 8, corsivo mio.

Anche la punteggiatura diventa spia significativa dell'interiorità che sta veicolando, prima che il narratore riacquisti la propria voce e riporti nuovamente 'da fuori' la visuale sul genitore. Uno sguardo attento all'organizzazione microstrutturale rileva infatti come le virgole scandiscano puntualmente ogni immagine che sorge nella mente dell'uomo, assecondando così il ritmo del pensiero. Similmente, il punto e virgola interviene a demarcare non tanto una pausa logica, quanto uno scarto nel rimuginio del personaggio, passando dall'idea di Cesare accolto come un «figliuolo», al pensiero della figlia e del suo avvenire. A ciò si aggiunge l'enfasi dei punti esclamativi, che segnalano ancor più chiaramente la sostanza emotiva del narrato. Inoltre, in entrambi i brani la frequenza delle forme verbali all'imperfetto suggerisce l'idea di una durata intima, da far risalire pertanto a un ragionamento soggettivo piuttosto che al narratore esterno.

La discesa nelle diverse identità psicologiche non si limita peraltro alle principali figure del romanzo: della stessa natura è il momento in cui la voce narrante si accosta alla mente della madre di Roberto, lontana parente di don Liborio, alla quale tentano di rivolgersi i due protagonisti in fuga:

Ma Roberto era corso a casa mezz'ora prima a dar l'allarme, e sua madre perciò aveva avuto il tempo di non esser colta alla sprovvista, e ricevette i profughi nell'anticamera [...], protestando che *non poteva alloggiare una ragazza, in coscienza, col figlio giovane che aveva in casa. Il vicinato avrebbe mormorato. Ella era molto scrupolosa su certe cose delicate. Il suo confessore era il padre Mansueto dei Cappuccini, il quale non era di manica larga.*³⁸

A fronte di tali rilievi è opportuno allora chiedersi: quale tipologia di narrazione genera questi passaggi, o meglio, quali tensioni narrative coesistono nel testo, conferendo all'opera un dettato disomogeneo.

2.1 La voce del narratore

Per tentare di rispondere a queste domande richiamate dalle discrepanze della scrittura, è utile ricordare che «Stanzel giudica *autoriali* tutti gli enunciati riflettorizzati [vale a dire, figuralizzati] che non implicino empatia tra lettore e personaggio».³⁹ Senza addentrarsi in questioni più specificatamente narratologiche, può essere utile cogliere questo spunto per indagare la presenza del narratore nei contesti in cui è percepibile uno iato, una prospettiva ironica o comunque un divario di vedute rispetto ai personaggi. Si consideri il passaggio che segue:

Cesare si allontanò passo passo [...]; e per la prima volta ebbe un'idea chiara di quel che aveva fatto, come una fitta al cuore, un misto d'angoscia, di tenerezza e di sgomento.

La sera innanzi, Elena, cogliendo l'istante in cui *il babbo si bisticciava colla mamma*, [...] gli aveva piantato in faccia uno sguardo singolare, balbettando:

– Ho paura!⁴⁰

³⁸ Ivi, p. 11, corsivo mio.

³⁹ P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 77.

⁴⁰ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 15, corsivo mio.

Inizialmente assistiamo alla psico-narrazione⁴¹ dei pensieri di Cesare, poi l'attenzione passa alla figura di Elena, della quale si assume anche il registro per mostrare il tracciato della sua percezione («l'istante in cui il *babbo si bisticciava colla mamma*»)⁴². Si intuisce qui che il lessico adottato nella produzione del messaggio non appartiene al narratore, in linea con una divergenza linguistica che lo allontana dal personaggio femminile. Altrove, invece, tale grado di separazione è mantenuto tramite una sorta di ritorno all'autorialità. Nel capitolo terzo, ad esempio, il narratore fa riferimento alle passeggiate compiute da Cesare insieme allo zio canonico («Quand'era bel tempo facevano insieme quattro passi fuori del paese»)⁴³, assecondando le loro percezioni visive («oziano cogli occhi sulle gran macchie grigiastre degli oliveti»), uditive («ascoltando distrattamente il cicaleccio che facevano le donne alla fontana, e le voci che salivano dalle stradiciuole»), e registrando le loro azioni con una serie di imperfetti iterativi che scandiscono la rimembranza («discorrevano», «s'interessavano», «misuravano», «accompagnavano macchinalmente col pensiero i carri che sfilavano come punti neri, e mettevano delle ore a scomparire laggiù per la grande distanza [...]»). Il brano mostra di per sé uno spaccato dell'esistenza di Cesare a cui il lettore può ricorrere per interpretare il carattere del personaggio. Ma malgrado ciò, al termine della sequenza, la voce del narratore emerge di nuovo attraverso un'affermazione che insieme spiega e ricapitola in modo esplicito quanto lasciato appena trapelare:

L'influenza di siffatta adolescenza in quel temperamento delicato aveva sviluppata una sensibilità inquieta, una delicatezza di sentimenti affinati dalle abitudini contemplative, dalla stessa severa disciplina ecclesiastica che li rendeva timidi, raccolti, meditabondi.⁴⁴

Lo stesso meccanismo si ritrova in quei punti del romanzo in cui la trattazione delle psicologie dei personaggi pare fungere soltanto da pretesto per la formulazione di massime di carattere generale,⁴⁵ se è vero che nelle narrazioni autoriali «the inner life of an individual character becomes a sounding-board for general truths about human nature»:⁴⁶

⁴¹ «Psycho-narration: the narrator's discourse about a character's consciousness», Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 14.

⁴² Come nota Cohn, a volte la psico-narrazione si colora linguisticamente mediante l'idioma poetico del personaggio: Leo Spitzer parla di «stylistic contagion», concetto applicato qui nel contesto delle tecniche per rendere la coscienza. Si tratta quindi di luoghi dove la psico-narrazione tende al 'narrated monologue', raggiungendo una sorta di punto medio tra le due tecniche (la sintassi resta salda, ma l'idioma è 'intaccato' da quello della mente che sta rappresentando). Cfr. D. Cohn, cit., p. 33.

⁴³ G. Verga, *Il marito di Elena* cit., pp. 20-21.

⁴⁴ Ivi, p. 22.

⁴⁵ Osserva Pennacchio nella sua analisi di *Fede e bellezza* di Tommaseo: «Molti dei frammenti sbilanciati sui personaggi si concludono con il narratore che chiosa con parole sue quanto questi ultimi hanno detto o pensato», Filippo Pennacchio, *Menti, corpi e silenzi in Fede e bellezza di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 170.

⁴⁶ D. Cohn, cit., p. 23.

Cesare [...] era il solo che si tenesse contegnoso e riserbato, come uno avvezzo dalla educazione ecclesiastica a rispettare le gerarchie. Da ragazzo era sempre vissuto in mezzo a *quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita, e li regola con un calcolo implacabile, che dà un'enorme importanza alla ricchezza pel penoso e continuo contrasto fra l'essere e il parere*.⁴⁷

Le sentenze autoriali s'impongono anche nel capitolo quinto, in cui dapprima si manifestano alcune impressioni di Elena (sottolineate dai corsivi e dall'uso insistente degli aggettivi dimostrativi), e infine si applica ad esse una voce autoriale, la cui predominanza è rimarcata anche dalle attestazioni della sua onniscienza («Ella non sapeva nulla di tutto ciò»)⁴⁸.

Ella era realmente felice [...], sedotta dallo spettacolo nuovo della campagna, [...] lusingata dal rispetto semibarbaro con cui i contadini accoglievano la nuova padrona, da quell'ammirazione attonita che leggeva sui loro volti quando si allineavano lungo il muro per lasciarla passare ogni volta che la incontravano mentre andava pei *suoi* viali, nella *sua* vigna, nel *suo* potere [...].

Quel paesaggio, quelle nuove sensazioni avevano una grande influenza sulla natura di Elena, impressionabile e appassionata.⁴⁹

A conferma di ciò, poco oltre un'esclamazione prolettica del narratore confuta le speranze ingenuie di Cesare e della madre, avvalendosi della pressoché illimitata flessibilità temporale della psico-narrazione.⁵⁰

Là, nella penombra della navata, [...] egli vide la sua vecchierella curva sull'inginocchiatoio, e che pregava certamente il Signore anche per lui. [...]

Chi gliel'avrebbe detto allora, a quella povera madre!...⁵¹

2.2 La voce dei personaggi

Nel corso del romanzo, insomma, la presenza del narratore risulta in definitiva consistente, ma non continua: s'incontrano infatti delle crepe narrative in cui tale voce dominante sembra retrocedere. Questo accade secondo differenti gradi di prossimità rispetto alla sua onniscienza, calata in particolare sull'analisi emotiva dei personaggi.⁵² Talvolta la competenza del narratore risulta come smussata, priva della conoscenza assoluta sui pensieri e sui sentimenti dei personaggi; altrove, il lettore incontra intere sezioni percorse da sensazioni e immagini che parrebbero

⁴⁷ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., pp. 23-24, corsivo mio. Come nota Cohn, cit., p. 28, infatti, tipica della psico-narrazione è la presenza di «ex cathedra statements, unmistakably set apart from the narration proper by their gnomic present tense» che segnalano la disparità tra l'elaborazione del narratore e la reale emozione del personaggio.

⁴⁸ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 52.

⁴⁹ Ivi, pp. 49-51, corsivo mio.

⁵⁰ Si rimanda a D. Cohn, cit., p. 34.

⁵¹ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 54, corsivo mio.

⁵² Pur respingendo un'interpretazione che veda nel *Marito di Elena* un riuscito tentativo di sperimentazione figurale, Pennacchio rileva che «a ben vedere, in tutti i capitoli si trovano molti brani prospettivizzati, raccontati dal punto di vista dei personaggi, e non solo da quello dei due protagonisti della storia. Generalizzando, il narratore sembra sbilanciarsi soprattutto verso Cesare [...]», F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 112, dove si suggerisce anche l'impiego della terminologia di Alan Palmer (*continuing-consciousness frame*) in relazione all'emersione di pensieri e percezioni del protagonista.

riconducibili a ciò che il personaggio sta osservando e provando in quel momento. Si consideri la cavalcata compiuta dalla coppia nella campagna avellinese:

Era una bella sera fresca e profumata. Ogni siepe, ogni macchia di capperi, ogni sterpolino di rovo era in festa, coi suoi fiori, colle sue bacche, coi suoi ciuffetti ondegianti [...].

Di tanto in tanto, s'incontrava un casolare, un gruppetto di fabbricati rustici [...].

– Son le case del Barone; dicevano. C'è anche la chiesa. – [...] – Alle volte, quando l'annata è buona, quei casamenti là non gli bastano per rinchiudervi la sua raccolta. – I giorni in cui vendemmia il Barone non si può avere più un ragazzo o una vendemmiatrice a 15 miglia in giro. – I suoi fattori facevano il prezzo del bestiame alle fiere. I denari gli piovevano da ogni parte come la grandine. – Ed è figliuol unico! Nelle case ricche i figliuoli vengono sempre con parsimonia! [...]. All'ingiro c'erano dei magazzini che non finivano più, con piccole finestre ingraticolate lungo i muri screpolati [...].

Elena camminava adagio sull'erba secca, in quell'immensa corte deserta e silenziosa, quasi timida [...].⁵³

Come si evince dal brano, le immagini, i rumori, le impressioni e anche i commenti della gente del luogo sono riferiti senza alcuna mediazione. La percezione che emerge è dunque quella dei coniugi, rappresentata secondo il procedimento della 'percezione indiretta libera' – oppure, utilizzando la terminologia proposta da Ann Banfield,⁵⁴ «nonreflective consciousness» –,⁵⁵ ossia un «processo psichico involontario e inconsapevole»⁵⁶ che si traduce nel resoconto dell'immaginario percettivo che attraversa la mente del personaggio.⁵⁷

Via via che la narrazione procede, gli interventi autoriali sembrano dunque subire un ridimensionamento, come se si ritirassero al cospetto della pressione esercitata sul testo dalle irrequietezze, spaesamenti e aspirazioni dei protagonisti. Anche nel brano che segue il narratore elimina i riferimenti alla propria voce, ricalcando direttamente l'opinione di Elena in merito a Don Peppino, uno dei suoi pretendenti:

Allora senza sapere perché Elena, per tutto il resto del viaggio, pensò a quel ragazzo *che non aveva paura di andare solo al buio, a quell'ora*.⁵⁸

Un paragrafo di poco successivo aiuta ulteriormente a rilevare la disomogeneità della narrazione. Ci troviamo ancora nel capitolo sesto: Elena è raffigurata all'interno della

⁵³ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., pp. 58-65.

⁵⁴ Banfield distingue una «reflective consciousness» che corrisponde a una attiva «produzione di idee sulle cose», e una «nonreflective consciousness» passiva, ossia una «percezione automatica e involontaria delle cose», Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 196-199, a cui si fa riferimento in C. M. Pagliuca, cit., nota 19, p. 172.

⁵⁵ Cfr. A. Banfield, cit., pp. 183-223. Il rimando è tratto da P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 84.

⁵⁶ P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 182. Si veda anche poco oltre, p. 188: «La “non-reflective consciousness” di Banfield – l'impressione di una prossimità – è un'esperienza inconsapevole ed estranea alla verbalizzazione esplicita, di cui però diveniamo coscienti attraverso il linguaggio letterario che la *rappresenta*. Accade davanti a noi lettori. Il testo tematizza questa specie di scarto tra una nebulosa confusa di eventi e una percezione distinta [...]».

⁵⁷ Giovannetti nota poi come il «perno verbale di questa strategia» sia l'imperfetto, che sfuma i confini temporali degli avvenimenti. E ancora: «l'imperfetto favorisce cioè lo spostamento deittico, soprattutto nel senso che gli enunciati da esso innervati – per dirla con Banfield – esprimono “phenomena – sights, sounds, smells, events – which can be interpreted as the data of the self's senses instead of the narration or objective description of them” [Banfield, cit., p. 200]», ivi, pp. 20, 21.

⁵⁸ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 67, corsivo mio.

sua abitazione ad Altavilla, il paese natale di Cesare dove i coniugi si sono stabiliti dopo il matrimonio. La donna viene rappresentata alla finestra in un momento di insoddisfazione e attesa (secondo un'immagine che sembra richiamare peraltro una tessera flaubertiana):⁵⁹

Ella [...] cominciò ad annoiarsi nel suo salottino [...], *leggiucchiando dietro i vetri, colla prospettiva della piazza deserta e allagata di fango, e del casino di conversazione, dove i primari del paese correvano a rintanarsi in fretta, sotto l'ombrello, coi calzoni rimboccati*. Ella vedeva sempre don Peppino sulla porta del casino, il quale guardava anche lui la pioggerella fina e cheta che cadeva inesaurevole, con una grande aria di melanconia in tutta la sua persona.⁶⁰

Il passo presenta quindi un esordio autoriale al quale fa seguito una sorta di riassetto: mediante la presa diretta delle immagini che scorrono oltre la finestra da cui Elena osserva il mondo circostante, la narrazione è regolata in senso figurale secondo la precisa angolazione della donna, a favore quindi di una visione soggettiva; in un secondo momento, la voce narrante si ferma su don Peppino, del quale conosce ugualmente lo sguardo e il pensiero. Così si ristabilisce la non-focalizzazione onnisciente dell'inizio, in corrispondenza della descrizione di Elena annoiata nel salottino.

Con la stessa discontinuità e non senza qualche indecisione, la voce narrante si muove all'interno del reticolo formato dalle soggettività dei personaggi, rimodulando la focalizzazione ed eleggendo di volta in volta un gesto, una parola, una sensazione da illuminare.⁶¹ Questo non significa che le prerogative onniscienti si perdano del tutto;⁶² piuttosto, aumenta la frequenza delle sequenze di questo genere,⁶³ nonché la loro estensione, che da singole frasi si può espandere per intere facciate. Altrove, invece, si ripresenta nel testo quella miopia che non riesce a mostrare cosa accade nelle menti dei coniugi.⁶⁴ Il mancato contatto con tale dimensione

⁵⁹ Entrambi gli elementi della *ennui* e della finestra rievocano quanto notato da Rousset su *Madame Bovary*, la cui presenza davanti a una finestra produce effetti «de perspective lointaine et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité», Jean Rousset, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, in *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 122.

⁶⁰ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 79, corsivo mio.

⁶¹ Per brevi tratti, il narratore può scegliere di concentrarsi anche sui personaggi secondari. Così avviene con un avvocato con cui Cesare scambia qualche parola relativamente alle difficoltà riscontrate nell'esercizio della professione: «Lui, arrossendo, doveva confessare che non aveva affari. Il suo interlocutore, per cortesia, rispondeva garbatamente che la andava così, quando si voleva mantenere un po' di decoro, in principio di carriera... A meno di buttarsi in braccio agli albergatori, agli osti, ai sensali di affari, come quelli che fanno la posta a qualche cliente che arriva smarrito dalla provincia», *ivi*, p. 89.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 89: «Egli provava una voluttà amara ad analizzare, colla delicata percezione della sua natura quasi femminile, quelle sfumature dei sentimenti di Elena che si dileguavano da lui. Poi, come la vedeva ricomparire in gala, raggiante di sapersi così bella, le sorrideva, affascinato da quel sorriso trionfante di verità».

⁶³ Si veda, tra le altre, p. 90, organizzata principalmente secondo la percezione che Cesare ha della moglie, e p. 93, in cui emerge viceversa l'opinione di Elena sul marito, intensificata anche dall'utilizzo del punto esclamativo («Suo marito non ci pensava, lui!»).

⁶⁴ Si veda anche p. 130, in cui l'interiorità di Elena è sottoposta dal narratore a interrogativi incalzanti: «Pensava alla sua giovinezza miseramente sfiorata? alla sua bellezza distrutta? ai sogni che si erano dileguati? alla maternità che l'aspettava come un sacrificio? E da tutti questi pensieri nasceva e ingigantiva un rancore indistinto, un umor tetro che scolorava ogni cosa ai suoi occhi». Sembrerebbe quindi che il narratore conosca la conseguenza, ma non la sostanza precisa del suo rimuginare.

introspettiva avviene senza preavviso, tra un capoverso e l'altro. Lo si può osservare a conclusione dell'ottavo capitolo: i primi paragrafi sono interamente dedicati ai pensieri di Elena, che vengono sviscerati dettagliatamente mediante l'indiretto libero («La sua bellezza? cosa valeva? a che serviva adesso? A vedersi sempre fra i piedi un marito che non osava amarla, tanto era avvilito»).⁶⁵ Viene esibita poi una riprova della postura autoriale, che interrompe la fluidità del monologo ristabilendo un qualche ordine («E la presenza del marito richiamava ruvidamente ad un guardingo esame di sé stesso il pensiero di lei, il quale scorrazzava tra fantasie che non avrebbe confessato a sé stessa»).⁶⁶ Infine, così si esprime la voce del narratore: «Dio solo può sapere quali idee passassero in mente a quel marito e a quella moglie». ⁶⁷ La lettura di questo passo restituisce una discontinuità evidente: il narratore pare distaccarsi dalla soggettività di Elena subito dopo averla riccamente delineata. Quelle «fantasie» sono quindi note al narratore, che tuttavia sostiene di non poterle conoscere tramite la tecnica dello straniamento («Dio solo può sapere [...]»).

Tali scarti narrativi risultano assai frequenti ed è pertanto lecito ipotizzarne la causa. Da un lato, potrebbero provenire da un continuo tentativo di sperimentare: nella sua volontà di trattare un tema borghese, pre-verista, con un'impostazione impersonale, il Verga de *Il marito di Elena* potrebbe essere alla ricerca di un'ulteriore espressione della propria scrittura. Dall'altro lato, non si può escludere che alcuni passaggi siano piuttosto frutto di incertezze su come procedere per concludere il lavoro, vista la fretteolosità con cui Verga pose mano a questo romanzo, in contrapposizione al rigore adottato nella composizione dei testi veristi.⁶⁸ In ogni caso, mettere in luce le soluzioni formali più originali permette di non sottovalutare la scrittura di questo romanzo. Si consideri un frammento del nono capitolo, in cui Cesare è costretto dall'infelice situazione economica a rivolgersi allo zio per chiedere un prestito:

Ma quando terminarono anche quelle poche lire, il poveretto non ebbe più testa di lavorare, né d'altro. [...] Infine, colla disperazione nel cuore tornò dallo zio, balbettando che gli prestasse ancora cento lire, cinquanta anche... quel che voleva. Non avevano più un soldo in casa, non avevano da comprare il pane, fra una settimana... a qualunque costo... gli avrebbe restituite le cento lire... Oppure... oppure...⁶⁹

Nella sua ultima versione, la narrazione fa uso dell'indiretto libero e dei punti di sospensione per raffigurare la preoccupazione di Cesare, senza che il narratore intervenga a disciplinare il dettato e a colmare i sussulti caratteristici dell'interiorità. Osserviamo come si presentava il medesimo passaggio nella stesura precedente:

⁶⁵ Ivi, p. 110.

⁶⁶ Ivi, p. 111.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Forse a questa fretteolosità, o forse anche alla difficoltà di padroneggiare lo scandaglio psicologico dei personaggi, va imputata la presenza di indiretti liberi che Pennacchio definisce 'difettosi', nei quali cioè non si ha un totale distacco dal rimaneggiamento autoriale del narratore. Cfr. F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 114.

⁶⁹ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 121.

Colla speranza che le sue angustie avessero termine ben presto, si azzardò a scrivere alla sua mamma pregandola di mandargli un po' di denari con una lettera che sentiva di lagrime ad ogni verso, tutte le lagrime che gli era costato il rischiarsi a questo passo, a tormentare anche quella povera vecchia.⁷⁰

Come si vede, il racconto degli eventi appare più piano e coeso rispetto alla prosa irregolare ed emotiva che connota la variante successiva. È quindi ravvisabile la probabile direzione verso la quale Verga dirige questo esperimento di scrittura: un'eclissi del narratore che non sia mai definitiva, ma che permetta alle soggettività di affermarsi con la propria intensità.

2.3 Tensioni narrative: alcuni casi particolari

Oltre al diffuso utilizzo del 'narrated monologue', il romanzo presenta anche (sporadici) casi di 'quoted monologue'.⁷¹ Il brano seguente si presenta inizialmente come un monologo narrato, con l'impiego dell'imperfetto e della terza persona; a un tratto, un vocativo interrompe la narrazione introducendo un monologo interiore diretto, sino a che si rientra nella precedente forma testuale, attraverso un periodo ibrido in cui dopo l'indicazione temporale «al giorno d'oggi» segue nuovamente l'imperfetto «diventava»:

Per sì poca cosa che non valeva la pena, immaginarsi! [...] Era che il suo sarto la mattina stessa gli aveva portato via una grossa somma. [...]. *Mio caro Dorello, non potete immaginare quel che si spende, per poco che uno non voglia andar vestito come un ciabattino. Già voi lo sapete. Come si chiama il vostro sarto? vedo che vi serve bene. Un po' passata quella moda del bavero di velluto, ma è ben fatto. Tutto l'abito sta nel bavero. È una disperazione come cangian le mode. Certi colori vistosi poi se li portate una stagione vi strillano addosso l'anno dopo. E sempre spendere! Al giorno d'oggi prender moglie diventava una cosa impossibile. Ora usavano i calzoni larghissimi. Tutti quelli dell'anno passato erano inservibili.*⁷²

Un altro esempio è offerto da una sequenza dedicata all'interiorità di Cesare, il cui lavoro mentale viene colto in un turbinoso andirivieni tra idee ossessive e immagini di gelosia:

Il suo pensiero correva da Elena alla serva, con una dolorosa rapidità, con un va e vieni di pendolo che gli martellava il cervello e lo faceva trasalire d'impazienza. Ad un tratto cotesto pensiero si arrestò sull'Elena, *all'istante in cui sarebbe comparso dinanzi a lei colla lettera in mano.* Allora si rassegnò immediatamente ad aspettare; voleva avere il tempo di calmarsi, e di sapere quel che andava a dirle. Quel che andava a dirle? Che cosa? Che ella amava un altro, Cataldi? [...].⁷³

⁷⁰ Cfr. l'apparato critico in G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., rr. 156-162, p. 120. La prosecuzione del brano mostra come lo stesso sia stato poi ripreso e inserito con determinati aggiustamenti qualche paragrafo dopo (v. ivi, p. 123).

⁷¹ D. Cohn, cit., p. 14, lo definisce «a character's mental discourse». Rispetto al monologo narrato, il monologo 'citato' – o meglio, il 'monologo interiore diretto' –, è in prima persona e utilizza forme verbali al presente, annullando di fatto ogni distanza dal personaggio. Di conseguenza, il suo impiego denota un chiaro intento narrativo, al servizio di una scrittura che rifletta direttamente i contenuti psicologici.

⁷² G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 121, corsivo mio.

⁷³ Ivi, p. 138, corsivo mio.

Una volta che l'attenzione di Cesare si è fermata su Elena, subito coinvolge una dimensione temporale che è quella dell'imminente futuro: il pensiero del marito si proietta in avanti, verso una visione di sé e della moglie che deve ancora verificarsi, per poi riversarsi in una sezione di indiretto libero.

Anch'essa aveva sofferto, quella volta, come lui adesso; chissà? forse dippiù. Ella aveva visto partire per sempre l'uomo che amava sopra ogni altro, e aveva dovuto soffocare la sua disperazione sotto gli occhi del marito. – *Un momento stette pensando a quel marito, lì presente a quella scena, quasi si trattasse di un altro.*⁷⁴

Se dapprima l'attività mentale di Cesare è rivolta al futuro, poi entra in gioco la dimensione della rievocazione. Siamo al cospetto di una sorta di sdoppiamento non empatico: il personaggio si vede senza riconoscersi, o meglio, si rivede nel ricordo di una scena precisa, secondo una prospettiva che non è quella concentrata sulla decodifica del presente, né quella di un narratore esterno che guarda dall'alto l'intero percorso che Cesare percorre con i propri pensieri, prima verso il futuro, poi verso il passato. Non viene tuttavia dimenticata l'emotività di Elena,⁷⁵ secondo la duplice traiettoria analitica che attraversa, a ben vedere, l'intera opera, pur sposando in misura maggiore la posizione maschile.⁷⁶

Significativa risulta la lunga sequenza⁷⁷ incentrata sulla nuova quotidianità di Elena, divisa tra visite, concerti, passeggiate e corteggiamenti: una situazione che comporta ricadute sullo stato d'animo del marito, i cui sospetti aumentano a tal punto da spingerlo a negare la realtà e il suo stesso sentire («Non voleva cercare in quegli abissi del cuore dove si snodano inesorabili e feroci tutte le serpi della gelosia»)⁷⁸. Mentre Cesare sprofonda in questo abisso, Elena si trova a dover gestire un altro pretendente, rilevante per la narrazione anche da un punto di vista stilistico: un «poetuccolo», la cui proposta amorosa ad Elena riferita in senso ironico crea un'altra dissonanza tra prospettiva autoriale e mondo dei personaggi.

⁷⁴ Ivi, p. 139, corsivo mio.

⁷⁵ La «gestione del punto di vista [...] mira a contrapporre frontalmente i coniugi protagonisti: nelle sequenze cittadine il romanzo privilegia la prospettiva di Cesare, e Elena è passiva (può essere solo vista); nelle sequenze in campagna, accade l'opposto, e Elena vede mentre Cesare è solo visto», P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., nota 80, p. 174.

⁷⁶ «Il romanzo al tempo stesso si complica e attrae il lettore nell'orbita del marito proprio perché non risolve, seguendone in questo i dubbi, la verità dei fatti potenzialmente adulteri [...]; resta però il pettegolezzo che li vuole realizzati e il tormento della gelosia», G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 84. Si ricordi anche la lettera a Treves, in cui è dichiarato il proposito di raccontare la storia di «un marito ingannato» il cui unico torto è quello di amare la moglie. In altre parole, il romanzo era stato pensato con l'intenzione «che l'azione scaturisse dalla sensibilità e dalle reazioni del protagonista maschile; gli altri personaggi avrebbero dovuto essere raffigurati a partire dalle forme della loro relazione con lui», Maria Gabriella Riccobono, *Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann. Nome, gioco, parodia in 'Luischen' e 'Anekdoten'*, «il Nome nel Testo», IX, 2007, p. 253.

⁷⁷ Si vedano pp. 156 e seguenti. Da notare, inoltre, l'impiego del termine 'isteria' nel senso di disturbo ancora evidentemente legato alla sessualità eccessiva della donna («[Cesare] non poteva appagare il bisogno irrequieto di emozioni vietate, il sentimentalismo isterico, le tentazioni malsane [...]», p. 158).

⁷⁸ Ivi, p. 160.

Qual era il male, per lui, dotato della scintilla divina che rischiara ogni sentimento della sua vera luce, e lo rende etereo? [...] Che cos'era la figlia di Elena per le opere che avrebbe potuto crear lui, ispirato da questo amore, in cui ella avrebbe messo la favilla, il pensiero, il soffio, il fiat?⁷⁹

Per rappresentare il punto di vista del poeta, il narratore ne assume così il lessico aulico e retorico, culminando nella trasposizione frammentaria della satira che egli scrive contro la donna. Si tratta di un'ulteriore, evidente irregolarità formale del romanzo: il passo spezza visibilmente la narrazione, disarticolata in questo modo da un susseguirsi di commenti e citazioni serrate:

Il poetuccolo, geloso per vanità, aveva scritto una satira furibonda contro di *Lei*. - Ti rammenti? - L'elegia erotica e accusatrice. - Ti rammenti, nel salotto color d'oro? - Ti rammenti, quando venisti a trovarmi nella povera stanzetta? - La povertà tornava bene coll'intonazione piagnolosa. Le allusioni erano trasparenti come il cristallo, i particolari precisi per l'impronta di *intimità* che richiedeva l'argomento [...].⁸⁰

Anche nel seguito del racconto riemerge la sostanza linguistica del poeta, sottolineata dall'uso del corsivo (*greca donna, povere stanze...*), la quale rientra questa volta nel discorso del narratore: il risultato è un sarcastico distacco rispetto alle pretese amorose e 'poetiche' del rivale di Cesare, nonché rispetto alla sua inautenticità. Così facendo, ci si avvicina alla posizione del marito, ferito e umiliato, a tal punto che le due voci parrebbero sovrapporsi. Il dettato si sviluppa secondo un accumulo di immagini cariche dell'ostilità di Cesare, fino a prorompere in una sorta di riflessione che rispecchia la visione del personaggio, ma che è caratterizzata da una patina retorica, come se si rivolgesse a un pubblico in ascolto:

E questa gente che si stringe nelle spalle allorché vi sentite spezzare il cuore pel tradimento di lei in cui avete riposto tutto il vostro affetto, la vostra fede, la vostra felicità, questa gente, se non sapeste resistere a lei per cui il cuore vi sanguina, che amate ancora, e la quale vi dice, con lagrime vere, con singhiozzi che sentite venire dal cuore, aggrappandosi al vostro collo coi capelli sciolti, colle braccia convulse: - Perdonami! Perdonami! perdonami come Dio!... Ebbene, questa gente, se voi fate come Dio, si stringe egualmente nelle spalle, ma di sprezzo.⁸¹

La medesima prospettiva della «gente» viene ripresa anche ad apertura del capitolo successivo, ed è mediante tale punto di vista che si sviluppa il racconto della vicenda coniugale. Dapprima ci si sofferma su un ritratto generale della gente, in particolare sulla superficialità del giudizio nei confronti della coppia. Successivamente, una veduta dall'alto riassume la condizione di Elena tramite immagini sfuggenti e istantanee della sua vita («Le menzogne, le finzioni, le prostituzioni dell'una, torturarsi il cervello per trovare una parola d'amore per quest'altro [*un uomo*, generico, nella prima stesura] che non sia ama più, - il rimorso, l'ostacolo vivente, il giudice, la paura. Tutto ciò con un crescendo in proporzione della colpa che si sente

⁷⁹ Ivi, p. 164.

⁸⁰ Ivi, p. 169.

⁸¹ Ivi, pp. 170, 171.

montare al viso come una marea»⁸². È poi il turno della situazione di Cesare, ugualmente colto da fuori ma attraverso una modalità d'espressione strettamente aderente alla sua versione dei fatti («E quest'altro, l'uomo ingannato, sincero invece, che può guardare in faccia senza finzioni, che può stringere la mano quando vuole e a chi vuole, che può piangere a viso aperto allorché il cuore gli scoppia d'amarrezza o quando gli esulta, eppure è costretto a confessare sottovoce, nel cavo del suo orecchio istesso: - Chi sono io?»⁸³). Il lettore si confronta poi con una sorta di massima, di verità generale formulata dal narratore, che così facendo pare utilizzare il vissuto di Elena e Cesare come campione di una dinamica esistenziale comune («Quando il marito offeso non schiaccia la donna sotto il tacco, al primo momento, non ha altro di meglio a fare che prendere il cappello e andarsene. Se la donna ha il tempo di dire due parole, di spargere una lagrima, di fare un gesto, il marito perdona, e nove volte su dieci si rassegna»⁸⁴).

Il narratore procede con un brano concitato in cui tratteggia un possibile prospetto della relazione tra i due nel momento in cui la fiducia s'incrina. Quando poi si arriva, nello specifico, alla posizione di Cesare, nel testo sembra sopravvivere la linea di difesa del narratore-testimone («Poteva strapparsela dal cuore così facilmente come poteva fuggirla? [...] Sì, l'amava ancora il disgraziato! Era geloso al modo dei deboli [...]. Sì, una viltà! Ma non è la peggiore delle disgrazie esser vile?»⁸⁵), fino alla considerazione finale, che potrebbe a ben vedere rappresentare anche la chiusa di una perorazione a favore dell'accusato: «Se cercate bene, in ogni marito offeso che si vendica, allorché non vendica soltanto il sentimento sociale, c'è un residuo d'amore, il bisogno di rialzarsi agli occhi stessi della traditrice, il rimpianto dei giorni lieti dovuti a lei, delle sue attrattive rubategli»⁸⁶.

Si è ormai giunti all'altezza dei capitoli finali del romanzo, in sintonia con un personaggio in completa balia della confusa irruenza che lo domina. Punti di sospensione, interrogazioni ed esclamazioni governano gli ultimi snodi del testo sino alla chiusa finale, quando Cesare colpisce la moglie, togliendole la vita. Il momento decisivo è quindi preceduto da una climax emotiva e stilistica:⁸⁷ il dispositivo grafico ed espressivo della punteggiatura accompagna da vicino il disordine interiore con un corrispondente disordine sintattico, all'interno di una narrazione che sprigiona la tensione psicologica del tempo che prelude alla violenza.⁸⁸

Al termine di questa ricognizione del tessuto narrativo de *Il marito di Elena*, appare evidente quanto l'ambiguità formale dell'opera impedisca di classificarla in modo univoco. Non a caso si è parlato di un «articolato movimento narrativo» a proposito

⁸² Ivi, p. 173.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, p. 174.

⁸⁵ Ivi, pp. 175, 176.

⁸⁶ Ivi, p. 176.

⁸⁷ Ben distante dalla 'sordina' naturalista di cui parla Pellini (Cfr. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004).

⁸⁸ Sul delitto finale del *Marito di Elena* ha scritto G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., pp. 132-134.

di questo romanzo, la cui tortuosità è stata senz'altro incrementata dal «drastico cambio di prospettiva»⁸⁹ rispetto al progetto iniziale. L'idea che *Il marito di Elena* corrisponda soltanto a un passo indietro o a un prodotto con cui Verga potesse risollevarsi i propri guadagni, pertanto, risulta piuttosto riduttiva: non a caso già Mazzacurati sottolineava come questo «atipico romanzo» sia «un intermezzo spesso ingiustamente inghiottito [...] nel vortice della “conversione” al verismo, quasi fosse solo un imbarazzante residuo d'altre stagioni».⁹⁰

A conti fatti, sembra viceversa che *Il marito di Elena* si proponga al lettore come il racconto di una parabola degli affetti segnata di fatto da una costante incompatibilità. Elena e Cesare sono due individui mossi da spinte differenti: la prima è proiettata verso una vita matrimoniale ideale, composta da comodità e privilegi, che si rivela essere un'illusione; il secondo è assorbito dalle preoccupazioni economiche dovute al mancato decollo della sua professione, ragion per cui avverte su di sé il peso delle aspettative dei familiari. A gravare su Cesare si aggiunge anche la lacerazione, da parte di Elena, del sogno sentimentale, che egli non riesce ad accettare o a vedere per ciò che è. Di conseguenza, lo sforzo narrativo di Verga si concretizza in un «linguaggio analitico del legame amoroso»⁹¹ che trasmetta al lettore l'estraneità della coppia, le continue dissimulazioni, le fragilità nascoste e il disagio dello scontro con la realtà.⁹² È questa spirale di tensioni che conduce i protagonisti, e Cesare soprattutto, a una discesa inarrestabile, sino al delitto finale.

Il fatto che il romanzo presenti i tre «types of presentation of consciousness»⁹³ distinti da Cohn nei contesti di terza persona, vale a dire la «psycho-narration», il «quoted monologue» e il «narrated monologue», dimostra come all'interno dell'opera sia presente un ampio spettro di modalità espressive. Un aspetto tanto più notevole se si considera che, tendenzialmente, i romanzi in terza persona «dwelt on manifest behavior with the characters' inner selves revealed only indirectly through spoken language and telling gesture».⁹⁴ Sebbene non sia assente una certa muta gestualità a rappresentare le emozioni dei personaggi, specialmente nell'incipit in cui gli attori danno vita a una corallità di reazioni – si pensi all'atteggiamento dimesso di Camilla, all'agitazione di Don Liborio –, *Il marito di Elena*, come si è cercato di mostrare, non si limita solo a questo.

Anche i ripensamenti a livello di contenuto, e soprattutto quelli legati alle forme della narrazione, indicano che Verga non rinuncia a sperimentare una scrittura impersonale

⁸⁹ G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 80.

⁹⁰ Giancarlo Mazzacurati, *Premessa*, in Giovanni Verga, *Mastro-Don Gesualdo* (1889), a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 2019, p. XIV.

⁹¹ Vittorio Spinazzola, *Il ruolo dei sessi nel marito di Elena*, in Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 232.

⁹² Sull'espressione dell'incompatibilità tra i due personaggi si veda anche G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 116, dove si fa riferimento in particolare alla tendenza correttoria di ridurre i dialoghi tra i coniugi, «con l'effetto di enfatizzarne il silenzio e l'incomprensione»; secondo lo studioso, inoltre, tale soppressione degli artifici visibili «tende a produrre un romanzo naturalista in cui lo smascheramento della logica narrativa spetta al lettore».

⁹³ D. Cohn, cit., p. 14.

⁹⁴ Ivi, p. 21.

che possa rappresentare le dinamiche borghesi,⁹⁵ giocando con le focalizzazioni e precludendo a tendenze novecentesche.⁹⁶ A ben vedere, questo tentativo di sondare il profondo si colloca al confine con la «svolta interiore»⁹⁷ del secondo Ottocento, intesa nel senso di «un’attenzione nuova e tecnicamente armata alla dimensione psicologica, alle movenze recondite e misteriose della soggettività»,⁹⁸ come prova l’attenzione non trascurabile nei confronti dei meccanismi dell’interiorità.⁹⁹ In assenza di riferimenti esterni oggettivi e precisi: le coordinate spazio-temporali sono consegnate per intero al vissuto dei personaggi e risultano così sottoposte all’inevitabile parzialità delle dinamiche interiori. Aniché riferirsi al romanzo come a un’involuzione,¹⁰⁰ sarebbe dunque opportuno rileggerlo nei termini di un significativo stadio in divenire della scrittura verghiana, disponibile a intercettare le psicologie dei suoi personaggi, talvolta solo accennate, ma in definitiva al centro della narrazione.

⁹⁵ Come già affermato, i contenuti de *Il marito di Elena* rimandano al filone psicologico-mondano della “bifronte” scrittura verghiana, ma proprio l’attenzione alle forme narrative permette di avvicinare almeno in parte questo testo alle più mature prove del verismo: in entrambi i casi si ritrova la «delega del racconto a un narratore “altro” da sé, che codifica eventi e pensieri dei personaggi nel discorso indiretto libero», come si legge in Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 144.

⁹⁶ Sullo sperimentalismo avanguardistico del verismo («una rivoluzione espressiva di respiro europeo che ha segnato in profondità il romanzo del Novecento») si è soffermato Giorgio Forni in *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci, 2022, p. 18. *Il marito di Elena* sembra in definitiva inserirsi in questa direzione.

⁹⁷ Per un approfondimento sulla «svolta interiore» si rimanda a Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 334-336; in particolare p. 336: «la svolta interiore [...] diviene un elemento decisivo dello spazio narrativo occidentale solo nel secolo del realismo psicologico, fra la seconda metà dell’Ottocento e il modernismo, quando le trame pubbliche si svuotano di senso, il fuoco narrativo migra verso i processi interni e i personaggi attribuiscono un’importanza enorme a eventi che, per gli altri e per la sfera pubblica, sono minimi o inesistenti».

⁹⁸ G. Maffei, *Per una narratologia*, cit., p. 30.

⁹⁹ Si può affermare, con Lo Castro, che «Verga scrive un romanzo psicologico» che «non indulge alla vecchia maniera, ma propone un deciso superamento dei moduli narrativi e poetici con cui il tema dell’amore era stato affrontato da *Una peccatrice a Eros*», G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 109.

¹⁰⁰ «Il romanzo è stato letto nella storia della critica come un tentativo di riconciliazione e ripresa di temi e motivi della narrativa preverista», ivi, p. 105, a cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici di tali letture critiche; in particolare si veda la nota 2.