

VIRGINIA BERNARDIS

Il racconto di un'impressione: narrazione e psicologia in *Eva* di Giovanni Verga

Abstract: Come dimostra la sua attuale vitalità, la narratologia è un sapere non cristallizzato, ma continuamente rinnovato nella sua intersezione con l'analisi letteraria. Una prospettiva di recente sviluppo coniuga le categorie narratologiche allo studio dei generi e della rappresentazione dell'io: per fare solo alcuni esempi, l'indagine delle forme nei testi neomodernisti ha contribuito al dibattito sulla periodizzazione (Toracca, 2022), mentre l'attenzione al monologo ha permesso di approfondire la scrittura della vita psichica dopo l'*inward turn* (Scarfone, 2022). Tali esiti - così come l'attesa traduzione italiana di *Transparent Minds* di Cohn -, testimoniano l'interesse per le strategie narrative proprie di testi nei quali la soggettività irrompe nel racconto, coinvolgendo la configurazione strutturale, l'istanza narrativa e la costruzione del personaggio. Questo contributo si propone di sviluppare la riflessione attraverso il caso studio di *Eva* (1873), romanzo verghiano in cui il racconto della psicologia si riflette in modo determinante sull'articolazione delle voci e sulla compagine testuale.

Parole chiave: Verga; romanzo; psicologia; narratologia; monologo

All'interno della produzione di Giovanni Verga, *Eva* (1873) è un romanzo che segna un momento significativo nel percorso narrativo dell'autore. Meno letto e indagato rispetto ai più noti risultati della stagione verista, solo di recente è stato restituito in un'edizione filologicamente accurata che ne ha ricostruito la genesi: il suo processo di scrittura e riscrittura traccia un'articolata parabola coincidente con gli anni della «maturazione personale, ideologica e artistica»¹ di Verga, ossia con una fase di intensa sperimentazione che resta ancora da approfondire. Se pure all'interno del filone mondano, la redazione definitiva mostra la tendenza a una narrazione di tipo psicologico dove il rapporto tra forma e soggettività risulta cruciale. Questo studio si

¹ Cfr. *l'Introduzione* a G. VERGA, *Eva – Frine*, edizione critica a cura di Lucia Bertolini, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea, 2023, p. XXV. Gli estremi di questo periodo vanno dal primo soggiorno fiorentino di Verga nel 1865, fino al contatto con la scapigliatura milanese nel 1872-73.

propone di analizzare in che modo il racconto della psicologia agisca sul testo, coinvolgendo la struttura, la mediazione narrativa e l'articolazione delle voci. Ci si concentrerà pertanto sulla narrazione come «processo psicologico», vale a dire come tentativo di riprodurre i fenomeni della mente attraverso precise scelte formali². Ai fini dell'analisi, la narratologia costituisce un valido strumento: alcuni contributi sulla soggettività nelle opere di finzione, come quello ormai noto di Dorrit Cohn, (*Transparent Minds*, 1978), hanno messo a fuoco una grammatica concettuale molto utile per individuare i meccanismi che disvelano il primato strutturale della psiche. In *Eva*, la centralità della dimensione interiore non è un aspetto trascurabile: siamo nella seconda metà del XIX secolo, un momento in cui le impalcature del paradigma ottocentesco convivono e collidono al tempo stesso con soluzioni nuove orientate alla trasposizione della vita interiore, coerentemente con la metamorfosi dell'*inward turn*³.

Consideriamo anzitutto la struttura del romanzo. Dal punto di vista macroscopico, *Eva* è suddivisa in cinquanta lasse di diversa estensione separate da asterischi e disposte in uno schema speculare (3+1+42+1+3)⁴. Si tratta di un modulo che ricalca l'avvicendamento delle voci narranti: nelle prime e nelle ultime tre lasse vi è un narratore di primo grado; le lasse 4 e 47 sono occupate da un momento dialogico tra i due narratori; nel corpo centrale del testo prende la parola Enrico Lanti, il narratore di secondo grado, «in corrispondenza di un distanziamento temporale dalla sezione precedente»⁵ che si attenua via via con il procedere dei ricordi riportati da Enrico stesso.

Per comprendere quanto la struttura sia determinante, occorre riflettere sulla mediazione narrativa, ossia l'atto di trasmissione della storia da parte del narratore («mediacy»)⁶. Com'è noto, Stanzel individua tre diverse situazioni narrative («first-

² Si rimanda a E. KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, 1973, p. 20.

³ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 292. Nella fase iniziale di questo processo, Mazzoni individua la sempre più problematica convivenza del realismo con i dispositivi del melodramma e i modi del romanzesco; l'indebolimento del narratore onnisciente; l'erosione della trama; la dissoluzione del *charakter*; il recupero del *romance* in forme moderne in cui l'irrazionalità del fantastico è controllata. Per un'estesa ricognizione della svolta interiore otto-novecentesca, si vedano in particolare pp. 334 e seguenti. A questo va aggiunto lo sperimentalismo scapigliato, che intercetta e sviluppa alcuni di questi fenomeni.

⁴ Cfr. *l'Introduzione* di Lucia Bertolini a VERGA, cit., p. XXXI. Rispetto ai capitoli numerati di *Frine*, l'utilizzo delle lasse è stato associato da Debenedetti proprio alla maestria del Verga narratore, il quale così «ha già trovato il suo respiro [...]. Il discontinuo, cioè le accelerazioni e le crisi che fanno bello, emozionante, drammatico, rivelatore un romanzo, si rileva proprio sulla continuità del tempo», G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976 (1993, p. 189).

⁵ VERGA, cit., p. XXXI.

⁶ F. K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, Indiana UP, 1971 [1955], p. 6.

person», «authorial», «figural») che rappresentano altrettante «descriptions of basic possibilities of theorizing narration as mediacy»⁷. L'aspetto che ci interessa di più è che Stanzel introduce anche una «dynamic analysis [...] by demonstrating that narrative situations do not span entire novels uniformly»⁸. La costruzione di *Eva* si basa proprio su una variazione dell'istanza narrativa di prima persona che agisce sulla componente psicologica del racconto.

Partiamo dalla prima forma di mediazione. Il romanzo si apre con una prefazione in cui un narratore, in apparenza eterodiegetico, si rivolge direttamente ai lettori attraverso una dichiarazione metaletteraria:

Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualche cosa che vi appartiene, ch'è il frutto delle vostre passioni, e se sentite di dover chiudere il libro allorchè si avvicina vostra figlia [...] tanto meglio per voi, che rispettate ancora qualche cosa⁹.

Al termine del preambolo, che pone l'accento sulla *verità* del racconto e non sulla sua veridicità fattuale, ha inizio la narrazione vera e propria: siamo a Firenze, in un *côté* borghese animato dalla contrapposizione tra la logica del progresso e del denaro, e il desiderio di vivere solo per l'arte incarnato dalla figura di Enrico Lanti¹⁰. Tutti questi elementi non vengono presentati al lettore da una voce onnisciente, ma si ricavano via via dal racconto del primo narratore che infrange subito la barriera tra eterodiegesi ed omodiegesi («Avevo incontrato due volte quella donna [...]»¹¹). Così, il narratore si rivela un personaggio 'laterale' che non rinuncia però a fornire le proprie impressioni personali. Basti pensare che la prima descrizione di Eva, la ballerina attorno alla quale ruotano le dinamiche del romanzo, viene fornita attraverso un filtro soggettivo: i dettagli fisici («bionda», «alquanto pallida», «occhi cerulei»¹²) sfumano in

⁷ Si rimanda a J. ALBER, M. FLUDERNIK: "Mediacy and Narrative Mediation", Paragraph 9, in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/mediacy-and-narrative-mediation>, ultima consultazione: 18.09.2024).

⁸ *Ibid.*

⁹ VERGA, p. 3. Come nota Bertolini, questo esordio è «la prima anticipazione di quel meccanismo di decantazione per distanziamento enunciato in piena consapevolezza nella lettera a Luigi Capuana del 14 marzo 1879» (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, pp. 79-80: "Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale?" [...]), *ivi*, p. XXVI).

¹⁰ Così si descriverà lo stesso Enrico: «Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana [...]. Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte* [...]), VERGA, cit., pp. 20, 21.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 5.

¹² *Ibid.*

immagini impalpabili («aveva un sorriso che non si poteva definire»; «In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio [...]»¹³). La vaghezza delle definizioni e il modo di smorzare i concetti con avverbi e sintagmi dubitativi («forse», «qualche cosa come») avvolgono il personaggio di un'aura enigmatica. Leggiamone un estratto:

Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola [...]. Nessuno ne sapeva più di un altro. Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna.

L'avevo incontrata due volte, e non mi era sembrata l'istessa donna, forse per le diverse disposizioni d'animo in cui mi ero trovato, e forse anche per ciò era rimasta in me più viva e profonda l'impressione di lei¹⁴.

Si tratta del racconto di un'impressione, mediata da un narratore non pienamente padrone delle proprie facoltà («Io ero triste, senza sapermi il perchè, forse per non avere meglio da fare»¹⁵) e incline a fantasticare («il pensiero corse lontano verso tutte le ridenti follie del cuore»¹⁶). Anche le indicazioni temporali risultano imprecise («Un'altra volta»¹⁷). L'identità stessa della donna sembra mutare da un incontro all'altro: la prima volta è una «rosea visione»¹⁸ in una carrozza; la seconda, invece, Eva indossa una maschera ed è circondata dagli sguardi bramosi degli ammiratori. Il nucleo della narrazione è dunque lo squarcio di una realtà soggettiva, mediata dalla psicologia del narratore. Se accogliamo l'assunto narratologico di Fludernik secondo il quale «all narrative is built on the mediating function of consciousness»¹⁹, in questo caso la coscienza è quella di un narratore-testimone peculiare, poiché mentre racconta non tralascia la sua dimensione intima ed esperienziale.

Il discorso si complica con la seconda istanza narrativa. Per incontrare la figura di Enrico bisogna attendere l'episodio del veglione al teatro della Pergola, dove Eva è seguita da un misterioso arlecchino con il volto mascherato, un'attitudine da «matto» e un'aria stralunata»²⁰. Poco dopo, l'arlecchino si rivolge direttamente al narratore, che però non ricorda di averlo mai incontrato («Ti conosco? gli domandai. – Non so,

¹³ *Ivi*, pp. 5, 6.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁹ M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996, p. 49.

²⁰ VERGA, cit., p. 11.

ma mi hai conosciuto»²¹). Viene riportato quindi il dialogo tra i due e una descrizione del personaggio misterioso, nella quale risuona un immaginario fantastico («Avevo visto un volto pallidissimo, assai magro, con gli occhi luccicanti come per febbre, e incavernati in un'orbita accerchiata di livido, con certi baffetti biondi appena visibili, e le labbra pallide»²²). A questo punto il narratore – e, con lui, il lettore – viene a conoscenza della sua identità: sotto la maschera di arlecchino si cela Enrico, il giovane pittore innamorato della ballerina. Il modo in cui ci viene presentato dal narratore è significativo in vista del ruolo che assumerà nel meccanismo diegetico: Enrico è colpito da quella che viene definita la «malattia dell'arte»; ha un sorriso «indefinibile» e «quasi lugubre su quel volto cadaverico»; i suoi occhi sono «luccicanti come quelli di un pazzo»²³. L'alterazione dei tratti fisici e psichici pone in discussione l'equilibrio psicologico dell'individuo: il suo discorso apparirà dunque inaffidabile²⁴.

Dal punto di vista narrativo, queste pagine corrispondono alla sezione dialogata che precede il cambio della voce narrante, quando Enrico prende la parola per narrare la propria storia: si entra così nel secondo livello diegetico del romanzo, il lungo racconto del narratore di secondo grado. Leggiamo l'esordio:

Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana [...]; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in San Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese. [...] Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte* [...]. Ero felice di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in un'atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell'Arno...²⁵

²¹ *Ivi*, p. 12.

²² *Ivi*, p. 14. Per un'attenta indagine sul rapporto tra scapigliatura e fantastico, si rimanda a C. MURRU, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème e Scapigliatura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024. Com'è noto, Verga entra in contatto con gli ambienti della scapigliatura durante il soggiorno milanese (1872-93). D'altra parte, il rimando al modo fantastico è stato giustificato e argomentato già da tempo anche in seno alla linea verista. Cfr. *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.

²³ VERGA, cit., pp. 15-19.

²⁴ Cfr. D. SHEN, "Unreliability", in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>, ultima consultazione: 18.09.2024).

²⁵ VERGA, cit., p. 21.

La psicologia dell'io investe ampiamente la mediazione del racconto, influenzando anche sull'eloquio («Oh dimmi questo!... chè mi sembra d'impazzire!... Vuoi che io ti narri questa istoria... vuoi?...»²⁶). Tale pervasività s'intensifica nello sviluppo del discorso: la presenza del primo narratore, che costituisce l'ancoraggio alla struttura diegetica iniziale («Tacque e si passò a più riprese la mano sulla fronte, come per discacciarne molesti pensieri o la commozione che lo vinceva [...]»²⁷), si riduce man mano sotto la pressione di un'urgenza più immediata, ossia l'umorale confessione del pittore, riemergendo soltanto nei momenti in cui è Enrico a interpellarlo («Vedi, mio caro [...]»²⁸). Con la variazione della *mediacy*, avviene anche lo spostamento del baricentro psicologico del racconto.

Il racconto di Enrico richiama il modello della confessione autobiografica: si tratta di una forma di «self-narration»²⁹ retrospettiva sul rapporto conflittuale con Eva. Questa configurazione narrativa pone in stretta connessione forma e psiche, dal momento che «self-narration can articulate states of consciousness, or summarize long-range psychological situations and their slow mutations»³⁰. Nel sé retrospettivo sono compresi il «narrating self» e l'«experiencing self»³¹ di una mente finzionale che, nel caso di Enrico, indugia lungamente su quanto esperito, dimostrando di esservi ancora coinvolta. Si tratta di un dato significativo poiché la fisionomia di chi narra dipende proprio dalla tipologia e dall'estensione della distanza «between subject and object, between the narrating and the experiencing self»³²; nella fattispecie, si distingue tra «dissonant self-narration» e «consonant self-narration»³³. Nella prima, il sé narrante prevale sul sé narrato, rielaborando gli avvenimenti con distacco intellettuale e superiorità cognitiva; viceversa, la consonanza prevede l'immedesimazione nel sé narrato e una dipendenza sul piano della coscienza. Le due tipologie di auto-narrazione possono coesistere e alternarsi nella stessa narrazione, provocando effetti differenti nella conduzione del racconto.

Vediamo meglio. Nel suo racconto, Enrico si concentra subito sulle proprie sensazioni: la prima apparizione di Eva sul palco genera in lui una sorta di allucinazione («Rimasi ancora come sognando, con quei suoni negli orecchi e quelle

²⁶ *Ivi*, cit., p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 28.

²⁹ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, 1978, cit., p. 143.

³⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

³¹ La distinzione tra «narrating self» (*erzählende Ich*) e «experiencing self» (*erlebendes Ich*) risale allo studio di Leo Spitzer su Proust (*Stilstudien II* [1922; Munich 1961], p. 478).

³² COHN, cit., p. 143.

³³ *Ivi*, rispettivamente p. 145 e p. 153.

larve davanti agli occhi»³⁴), portandolo a scrivere «un vero delirio, un sogno da febbricitante»³⁵. Quando gli viene presentata, Eva non indossa alcun travestimento, e questo provoca nel pittore un primo disincanto («Era la silfide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui non ha bisogno di esser bella, e non si cura di esserlo»³⁶); tuttavia, Enrico non perde l'interesse e, specialmente quando Eva pare inaccessibile, ricade nella sua malia. Il rapporto tra i due personaggi, rievocato anche tramite numerosi dialoghi, sembra giocarsi su una tensione emotiva tra possibilità e impossibilità di agire, ma anche di capire ciò che l'io desidera («Io trasalii – spiegamene tu il motivo se puoi»³⁷; «La mia sorpresa era tale che non potei metter fuori una sola delle interrogazioni che mi affollavano in mente»³⁸). Ciò che determina l'incidenza di un episodio, e quindi la sua rilevanza narrativa, riguarda essenzialmente il modo in cui viene percepito dal soggetto («Avrai osservato come in certi momenti eccezionali un oggetto insignificante assorba tutta la nostra attenzione e s'inchiodi nel nostro cervello»³⁹). Se consideriamo gli aspetti pragmatico-testuali, notiamo che in alcuni segmenti s'infrangono l'interpunzione e i segnali di microprogettazione. Si tratta di momenti di particolare intensità emotiva, dove il distacco retrospettivo si riduce.

Presentarmi a lei!... io!... così fatto!... a quella bellezza circondata da tante seduzioni, da tanti splendori, che non avea nulla di terreno!... proprio io!... E in me successe una lotta di mille pensieri diversi, e l'intima soddisfazione ch'ella avesse letto il mio articolo, avesse scorto una parte del mio cuore, e ne fosse lieta, e la ripugnanza di svelare al pubblico e a lei stessa il segreto delle mie impressioni, e il timore che esse fossero giudicate ridicole... Se ella mi trovasse ridicolo?...⁴⁰.

Il brano è interessante anche perché rappresenta un'ulteriore tecnica retrospettiva in prima persona, ossia il «self-narrated monologue»⁴¹. In questo dispositivo «the narrator's queries, exclamations, protestations render not his present [...]

³⁴ VERGA, cit., p. 29. Sebbene la figura di Eva dipenda dal resoconto altrui, vi sono dei punti in cui si afferma anche la sua voce. Ciò avviene nei dialoghi («Lo sai tu come sono? Una donna non è che come vuol essere [...]», p. 88) e nella lettera indirizzata ad Enrico (p. 123), che diviene così contenitore di una soggettività altra rispetto a quelle che conducono il racconto. Nel complesso, il profilo che risulta dal testo è quello di una donna ardita, diversa dai personaggi femminili della letteratura romantica e dalle *femmes fatales* dei racconti scapigliati.

³⁵ *Ivi*, p. 30.

³⁶ *Ivi*, p. 34.

³⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁸ *Ivi*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, pp. 31, 32.

⁴¹ COHN, cit., p. 161.

interpretation of the past events, but the exact rhetoric of his past wonderment»⁴². Le esclamazioni riguardano situazioni ormai trascorse, e le interrogative ospitano preoccupazioni o quesiti che hanno già trovato una risposta. Se questi pensieri fossero riferiti solo retrospettivamente, vedremmo una chiara demarcazione della polarità passato-presente; invece questa strategia, «by effacing all such marks, makes the experiencing self, with all its vagaries, rule supreme in the text»⁴³. Il frammento finale («Se ella mi trovasse ridicolo?») potrebbe ricalcare le esatte parole che Enrico si era rivolto in quell'episodio, e si sfocerebbe allora nel «self-quoted monologue»⁴⁴. Ad ogni modo, è evidente che la narrazione giochi con l'ambiguità, poiché al lettore non risulta immediatamente evidente se i pensieri appartengano al sé narrato o al sé narrante. Solo al termine del passaggio, infatti, si riprende la *self-narration* («Non ebbi neanche un istante il coraggio di pensare ad accettare quell'invito. Eppure ero felice [...]»⁴⁵).

Come abbiamo visto, il racconto asseconda il ritmo incalzante di una soggettività ancora coinvolta: l'interesse è proiettato non tanto verso gli eventi in sé, ma verso gli occhi che li guardano e l'animo che li percepisce. Bisogna però interrogarsi sulle caratteristiche di tale soggettività e del discorso che da essa si dipana. Oltre all'intrinseca anomalia di una coscienza che ricorda perfettamente gli eventi e sé stessa⁴⁶, si pone qui il problema della credibilità: trattandosi di un racconto dove l'elemento autobiografico è centrale, il narratore incorre verosimilmente in meccanismi di autoinganno; non sono da escludere poi fenomeni di «mental deficiencies»⁴⁷ o quantomeno di distorsioni dovute alla sua condizione di instabilità. Peraltro, non di rado Enrico menziona anche i lati insoliti delle varie circostanze («Era una conversazione bizzarra, in cui le parole avevano tutt'altro significato di quello letterale [...]»; «Nuovo silenzio, oscillante di vibrazioni arcane, e pieno di turbamenti misteriosi»⁴⁸). Tutto ciò diventa ancor più significativo se si considera che spesso, nei contesti di prima persona, il narratore ricorre a strategie per ristabilire la plausibilità

⁴² *Ivi*, p. 167.

⁴³ *Ivi*, p. 170.

⁴⁴ *Ivi*, p. 161. Il passaggio è ancor più interessante se messo a confronto con la variante precedente riportata in apparato in cui lo stesso pensiero è presentato in forma più indiretta: «Mi pareva che tutto il mondo non parlasse che di me, e che tutti mi trovassero ridicolo!», VERGA, cit., p. 32.

⁴⁵ VERGA, cit., p. 32.

⁴⁶ «The first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters», poiché si tratta di «a “real” psychological vision conditioned by memory», D. COHN, cit., p. 144.

⁴⁷ La «self-deception in cases of autobiographical narration» è annoverata tra i motivi che determinano l'«unreliability» del un narratore. Si veda U. MARGOLIN, «Narrator», Paragraph 15, in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, ultima consultazione: 18.09.2024).

⁴⁸ VERGA, cit., pp. 46, 47.

del suo discorso⁴⁹. Qui si insiste invece su stati psicologici e percezioni sfuggenti in cui la *self-narration* confluisce in lacerti di *self-narrated monologue*:

Sentivo un'esuberanza di vita quasi dolorosa, che mi dilatava e mi comprimeva il cuore a vicenda. Mi pareva che ella dovesse guardarmi dietro i vetri, e quelle finestre illuminate, dinanzi alle quali passavano tutt'altre ombre che la sua, mi abbacinavano gli occhi [...]. Vidi come un baleno dell'avvenire: mi trovai povero, solo, meschino, ridicolo, abbandonato su quella soglia, tremante di freddo e divorato dall'invidia! che cos'ero io per disputare quella donna a quegli uomini felici?⁵⁰

Questo non significa che la totalità degli stati d'animo sia mediata da un io sopraffatto, poiché a tratti riemergono segnali di dissonanza; questi, tuttavia, corrispondono per lo più a una constatazione della confusione stessa che non si traduce in una reale presa di coscienza («Io non saprei dirti quanto durasse cotesto sogno febbrile, e quello che io vi provassi»⁵¹). Anche l'estensione delle lasse ricalca tale mutevolezza: se la lassa 16 è occupata da una sola battuta di dialogo, la lassa 18 riprende un più disteso brano di *self-narration*, dove viene in parte ristabilita una certa contezza dei fatti («In cotesto delirio, che si prolungava per tutte le ventiquattr'ore della giornata, capirai facilmente che il mio tenore di vita avea subito grandi modificazioni»⁵²). Ma anche questa presunta consapevolezza viene spesso espressa tramite una scrittura emotivamente connotata («Ero malato, non è vero? Avevo un'orribile malattia di cervello o di cuore! Ero pazzo! Non ero io!»⁵³). L'impiego di determinate strategie narrative è frutto di una ricerca stilistica, come dimostra il confronto tra alcuni passaggi della redazione definitiva e la loro versione precedente, più piana e lineare. Si consideri l'esempio seguente:

Non l'avevo più vista sul palcoscenico, e quando la rividi
mi parve tutt'altra!

⁴⁹ L'innaturalità di un io onnisciente che accede alla propria coscienza passata porta spesso «a first-person narrator to mention the plausibility of his cognition, particularly when it involves the most inchoate moments of his past», U. MARGOLIN, cit., p. 144.

⁵⁰ VERGA, cit., pp. 57, 58.

⁵¹ *Ivi*, p. 75.

⁵² *Ivi*, p. 79. Anche Cohn nota che le forme pure di “consonant self-narration” sono assai rare. Cfr. COHN, cit., p. 158.

⁵³ VERGA, cit., p. 81.

Non l'avevo più riveduta sul palcoscenico dal giorno che noi ci eravamo amati – E allora mi parve di rivedere altra donna⁵⁴.

Sebbene la differenza sia sottile, è l'utilizzo della punteggiatura emotiva e degli innesti di *self-narrated monologue* a rendere più immediata la rappresentazione della soggettività. Il fatto che il *narrating self* non risulti mai affrancato dalla volubilità dell'*experiencing self* è un chiaro segnale dell'interesse per le incongruenze della psiche, piuttosto che per un loro riordinamento razionale. Rappresentando la volubilità della mente senza poi rielaborarla, il narratore dimostra di essere proteso verso il proprio passato, non verso il presente: il fervore ancora attuale dei desideri trascorsi restituisce questa sovrapposizione di stati psicologici. Via via che la passione per Eva attraversa momenti di gelosia e sfiducia, le emozioni passate vengono rivissute e si mescolano con riflessioni formulate a posteriori.

La realizzazione dei miei castelli in aria era diventata la sorgente di mille fastidi, di mille sorprese, ed anche di mille dolori. Ero costretto a starmi fuor di casa la maggior parte del tempo per non spoetarmi intieramente l'anima alla vista di lei [...] Delle notti intiere, col gomito sul guanciale, vedendola dormire accanto a me, bella serena, quasi felice anche nel sonno – lei che mi aveva tutto sacrificato – domandavo a me stesso se ella soffocasse, come me, le medesime dolorose impressioni [...] o se nella donna ci fosse, come un istinto provvidenziale, l'affetto del focolare domestico... oppure se la sua condizione, l'educazione ricevuta, i suoi sentimenti, la tenessero molto al di sotto della mia ombrosa e delicata suscettibilità... e finivo per darle il torto – a lei! di non aver la delicatezza di risparmiarmi certi particolari volgarissimi che mi sembrava affrontasse con più volgare disinvoltura...

Non cerco di spiegarti cotesto mostruoso mistero che chiamasi cuore. Non mi son mai sognato di giustificarlo⁵⁵.

Accettando la contraddittorietà dell'esperienza, il narratore «displays no increment in intellectual powers over his past self» ed è separato da esso «not by time and maturation but by a coeval tension»⁵⁶. Tale tensione si rintraccia tanto nelle strategie narrative e negli espedienti microstrutturali⁵⁷, quanto nella sostanza del racconto, e

⁵⁴ *Ivi*, p. 96.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 112, 113. In particolare, s'infrange agli occhi di Enrico l'immagine ideale della donna, in una sorta di metamorfosi di Eva da ballerina (e quindi sogno, impressione, illusione) a donna reale, appartenente non più al mondo della poesia, ma a quello prosaico della quotidianità.

⁵⁶ COHN, cit., p. 157.

⁵⁷ Quando, ad esempio, Enrico si trova in seria difficoltà economica, il narrato si fa più secco e sincopato: «E allora incominciò un'altra lotta più bassa, più accanita, più dolorosa, la lotta degli

così il tempo della rievocazione si rivela sempre più una dimensione ibrida che ospita momenti asincroni della vita intima:

Mi rammentai di Eva [...], e quel ricordo fu come di persona che avessi conosciuta molto tempo addietro. Nella mia mente c'era come un penoso sonnambulismo che faceva correre incessantemente il mio pensiero stanco dietro certe larve senza forme precise, o dietro le memorie del passato. Mi ricordavo di tutti i particolari del mio amore per Eva, anzi una forza che non era nella mia volontà ci costringeva quasi ostinatamente il mio pensiero, e parevami che mi ricordassi di un fatto accaduto ad altra persona, o narratomi molto tempo addietro⁵⁸.

La confusione di Enrico lo porta anche a contraddirsi circa la propria condizione. Dopo aver insistito sulle «preoccupazioni lugubri» che lo tormentano (lassa 36), poco dopo afferma di sentirsi «forte, pieno di vita, di cuore, di memorie e d'immaginazione», per poi autodenunciare tale incoerenza («La contraddizione che c'era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita [...]»⁵⁹).

Notiamo poi che, verso la fine della sezione, aumenta la varietà delle tecniche adottate: Enrico riporta in indiretto libero alcune parole di Eva («Se ne andava! erano due ore, doveva andare dalla modista, dalla sarta, da Marchesini, e fare un giro alle Cascine, alle sei poi davano in tavola – mille ragioni inoppugnabili!»⁶⁰); altrove, ritorna il *self-narrated monologue* («Sirena! maliarda! che mi aveva inebbrinato coll'amore, ed ora mi attossicava colla gelosia!»⁶¹). Infine, la tensione narrativa e psicologica culmina quando la compartecipazione si realizza anche sul piano temporale:

E così la *seguo* da mesi, con questo acre desiderio di lei ch'è memoria e gelosia mischiate insieme, e *cerco* di vederla, e *frequento* i luoghi dove spero incontrarla, e la *riconosco* al portamento, al posare del piede, al muover della testa, e *stasera* la riconobbi subito appena la vidi, sebbene mascherata, e quando potei farla parlare ed accertarmi ch'era proprio lei non la lasciai più, da lontano o da vicino, e *so* quel che ha fatto, quel che farà, l'ora in cui la sua carrozza verrà a prenderla, e

espedienti, delle transazioni d'amor proprio, delle viltà, contro un desinare. Dopo aver venduto tutto quello che era vendibile, le tele, i disegni, le scatole, i colori, gli abiti, le scarpe, tutto, mi trovai senza pane, quasi senza vestiti, alloggiato come in ostaggio pel mio debito, con cinque lire in tasca, e certe allucinazioni come quelle che devonsi provare al momento si smarrire la ragione», VERGA, cit., pp. 126, 127.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 133.

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 140.

⁶⁰ *Ivi*, p. 148.

⁶¹ *Ivi*, pp. 152, 153.

poco fa, mentre era seduta nel ridotto, nel momento in cui vidi allontanarsi il conte per andarle a comprare dei dolci, sedetti accanto a lei e mi tolsi la maschera⁶².

Siamo giunti alla coincidenza tra il ricordo e l'oggi del narratore; a questo punto, una didascalia del narratore-testimone decreta la ripresa della prima cornice («Tu sai che ho scommesso! finì Enrico guardandomi con occhi sfavillanti»⁶³). Si rientra così nel livello diegetico iniziale:

Egli mi aveva rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato, con parole rotte, con frasi smozzicate, con accenti che solo il cuore sa metter fuori, e cui solo lo sguardo sa dare un significato. Io non potrei accennare la millesima parte dell'impressione che faceva quella dolorosa frenesia, irrompente, concitata e febbrile da un uomo col piede diggià nella fossa [...]⁶⁴.

L'impressione del narratore si aggiunge alla già constatata inaffidabilità del racconto. Le lasse finali riguardano gli ultimi momenti deliranti di Enrico, al cui capezzale è richiamato l'amico-narratore; il romanzo si chiude con la notizia della sua morte.

Risulta dunque chiara l'originalità delle scelte verghiane. I dispositivi adottati, come la scansione della diegesi e la presenza del *self-narrated monologue*, sono funzionali a rappresentare la mente di un «eroe irregolare»⁶⁵ e il suo tentativo di raccontare e raccontarsi secondo il proprio (limitato) punto di vista. Il discorso psicologico è quindi strettamente legato alla fisionomia della scrittura, che s'incarica di trasportare una soggettività moderna, assecondandone la discontinuità senza la pretesa di riordinarla dall'alto⁶⁶. Tale intenzione risulta ancor più evidente se si considera che le forme monologiche, grazie alle quali è possibile esprimere con maggior trasparenza gli stati mentali, «rispondono storicamente alla progressiva perdita di verosimiglianza dell'onniscienza psichica, il cui potenziale mimetico viene meno quando il tentativo del narratore di comprendere e spiegare inizia a essere percepito come indebita

⁶² *Ivi*, pp. 153, 154, corsivi miei.

⁶³ *Ivi*, p. 156.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 158, 159.

⁶⁵ Si rimanda a MAZZONI, cit., p. 343.

⁶⁶ Si tratta di un'acquisizione della scrittura da porre in relazione alla conoscenza, da parte dell'autore, delle categorie della psicologia sperimentale ottocentesca. In particolare, l'indagine che in *Eva* viene condotta sul concetto psicologico di illusione meriterebbe uno studio apposito. Cfr. CONTARINI, *Le "fuggevoli cose dell'anima"*. Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca, in F. MANNING (dir.), *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 146.

intromissione»⁶⁷. Ciò significa, fuor di paradosso, che queste forme derivano dall'esigenza di un nuovo realismo: posto l'interesse per la vita psichica e per le crisi che possono animarla, si ricerca una scrittura che la restituisca fedelmente, anche a discapito della coerenza logico-sintattica⁶⁸. D'altra parte, bisogna ricordare che la voce di Enrico è arginata dal narratore-testimone: le strategie monologiche s'inscrivono in un contesto più ampio che costituisce ancora un freno a una loro autonomizzazione. La cornice e i brevi interventi di commento sembrano insomma il residuo della tradizionale autorità narrativa, una rimodulazione della sua presa sul testo. In sintesi, le fondamenta del romanzo (narratori, trama, personaggi), seppur ancora riconoscibili, vengono sottoposte a una decisiva erosione, legata ai processi psicologici che vengono rappresentati. È proprio questa tensione tra «compimento e dissoluzione»⁶⁹ a fare di *Eva* un prezioso testimone della metamorfosi narrativa del secondo Ottocento.

⁶⁷ G. SCARFONE, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024, p. 132. Non per nulla, «i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita»; le metamorfosi novecentesche sono dunque «annunciate e preparate nel secondo Ottocento», MAZZONI, cit., p. 308.

⁶⁸ Il monologo sposta l'accento dalla fissità del *character* alla «pluralità disordinata della coscienza, del preconcio e dell'inconcio», *ivi*, p. 332.

⁶⁹ Questi elementi «fra il 1850 e il 1890 [...] si mescolano dentro le opere degli stessi autori», *ivi*, p. 307.

