

# TEATRO E CINEMA NEI *PROCESSI VERBALI* DI FEDERICO DE ROBERTO

Giovanni Maffei

Università degli Studi di Napoli “Federico II”  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3828-4240>

## ABSTRACT IT

Un’analisi di *Processi verbali* di Federico De Roberto, condotta con l’ausilio di strumenti narratologici e di teoria del cinema, e volta a illustrare gli accorgimenti adoperati dall’autore per conferire a queste sue novelle una qualità eminentemente *mostrativa*. Ciò avviene in alcuni casi avvicinando la struttura del testo a quella di una scrittura per il teatro. Ma altre novelle si interpretano meglio confrontandone i procedimenti con le tecniche del cinema, che pure all’epoca (1890) non esisteva ancora. Si tratta di novelle fatte di momenti distinti, ambientati in luoghi diversi e concatenati per nessi dissimulati che fanno pensare al “montaggio invisibile” dei film; dove le scene, e le transizioni diegetiche tra le scene, sono tenute insieme dalla persistenza, nella finestra narrativa, di un personaggio-riflettore che lega in una continuità costruita i luoghi e i tempi del racconto, e al cui vedere e percezioni partecipiamo, leggendo, immersivamente.

## PAROLE CHIAVE

Federico De Roberto; Teatro; Cinema; Finestre narrative; Personaggio-riflettore.

## TITLE

Theater and cinema in *Processi verbali* by Federico De Roberto.

## ABSTRACT ENG

An analysis of Federico De Roberto’s *Processi verbali*, conducted with the aid of narratological tools and film theory, and aimed at illustrating the devices employed by the author to give his novellas an eminently showy quality. This is done in some cases by approximating the structure of the text to that of writing for the theater. But other novellas are best interpreted by comparing their proceedings with the techniques of cinema, which also did not yet exist at the time (1890). These are novellas made up of distinct moments, set in different places and concatenated by dissimulated links that bring to mind the «invisible montage» of films; where the scenes, and the diegetic transitions between scenes, are held together by the persistence, in the narrative window, of a reflector-character who binds in a constructed continuity the places and times of the tale, and in whose seeing, whose perceptions we participate, reading, immersively.

## KEYWORDS

Federico De Roberto; Theater; Cinema; Narrative windows; Reflector-character.

## BIO-BIBLIOGRAFIA

Giovanni Maffei è ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell’Università di Napoli Federico II. Si occupa di narrativa italiana ed europea tra Otto e Novecento e di poetiche e teorie del realismo. Nel 2019 ha fondato, con Paolo Giovannetti, il Seminario permanente di narratologia. Tra i suoi libri, *Nievo* (Salerno, 2012), *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca* (ivi, 2017) e la monografia su De Roberto *La passione del metodo* (Cesati, 2017). Su testi derobertiani (*L’Illusione, I Viceré*, le novelle) pubblica da anni studi narratologici.

Giovanni Maffei, *Teatro e cinema nei “Processi verbali” di Federico De Roberto*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 31-57.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22160>

1. Le teorie e i testi talvolta sono legati da una congenialità speciale. Una teoria può illuminare un testo meglio di altre ed esserne, meglio che da altri testi, avvalorata. È il caso della raccolta di novelle *Processi verbali*, pubblicata da Federico De Roberto nel 1890,<sup>1</sup> e della teoria delle finestre narrative di Marie-Laure Ryan: ha avuto sviluppi, s'inserisce nel contesto di dibattiti ampi e complessi; ci rifaremo qui all'argomentare semplice ed efficace della sua formulazione originaria in un saggio del 1987, *On the Window Structure of Narrative Discourse*.<sup>2</sup>

Il saggio ha molte articolazioni: c'interessano solo le due pagine in cui la studiosa definisce il concetto delle finestre narrative, dalle quali è opportuno citare con ampiezza. Il concetto, dice Ryan, «originated in the jargon of computer graphics and word processing»:

In word processing, a window is that part of a text which is in view on the screen of the terminal. If the user needs to work on a section of text not in the current window he has two options: to slide the window along the text, by scrolling the screen line by line; or to replace the whole screen with the contents of another window. In one case the whole text sequentially moves through the same window; in the other the text is segmented into discrete units without common content.<sup>3</sup>

Finestre che scorrono, oppure finestre che si chiudono sostituite da altre finestre: l'alternativa, secondo Ryan, resta teoricamente valida quando la si adatta ai campi della narrazione audiovisiva:

Another type of visual window is found in movies and in television broadcasting. In this type of communication, I would call *window* a group of images transmitted by the same camera. If the camera goes off-line, and control is transferred to another camera, a window-shift occurs.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *Processi verbali*, Galli, Milano 1890. Ma si citerà dall'edizione introdotta da Gaspare Giudice (Sellerio, Palermo 1976), ogni volta segnalando tra parentesi la pagina o le pagine da cui si trascrive.

<sup>2</sup> MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, «Semiotica», 64, 1-2, 1987, pp. 59-81. Una concezione un po' diversa delle finestre narrative è argomentata da MANFRED JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, «Style», 30, 2, 1996, pp. 241-267 e ID., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, «GRAAT», 21, 1999, pp. 85-110. Una raccolta interessante di saggi che variamente problematizzano i temi ottici della narratologia è quella curata da PETER HÜHN, WOLF SCHMID, JÖRG SCHÖNERT, *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009.

<sup>3</sup> MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, cit., p. 62.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Qui colgo una ruvidezza teorica: Ryan fa della sua «finestra» un sinonimo della cinematografica «inquadratura»; ad ogni cambio d'inquadratura, in un film, ci sarebbe cambio di finestra (un «window-shift», quando «the camera goes off-line, and control is transferred to another camera»). Ma nel cinema una singola azione può essere resa tramite il montaggio di molte brevi inquadrature, effettuate da camere diverse: mi chiedo quale utilità operativa potrebbe avere per il narratologo (non dico per chi studia le peculiarità del montaggio) concepire, nell'analisi di una narrazio-

Il «window-shift» non è l'unico modo di cambiare il contenuto della finestra. È possibile che vi sia «change in content without loss of continuity» (senza «window-shift», restando nella stessa finestra), e ciò avviene se la finestra è dinamica (la finestra che scorre): «when the camera follows a character moving through space, thereby showing a constant object against a variable background»; e avviene anche nel caso opposto (la finestra statica):

The opposite technique – showing variable objects against a fixed background – is typical of the windows found in the theater. The spatial coordinates of the picture represented on the stage remain constant, at least for the duration of an act, but different people walk in and out of the picture. We can imagine the spectator as an observer looking through a real window and listening to the verbal exchanges of the characters who become visible in the frame.<sup>5</sup>

Dalle schermate dei computer alle riprese del cinema alla letteratura narrativa, per la quale pure valgono le finestre: «In the narratological application proposed in this paper, the concept of window refers to that part of the reference world of a story which can be shown without referential break».<sup>6</sup> Anche nel racconto si aprono, si chiudono, scorrono finestre, ci sono riprese e inquadrature dinamiche o statiche come nel cinema: «Implicit in this definition is the idea that narrative discourse functions as a verbal transcript of images captured by an imaginary camera. When this camera goes off-line, and control is transferred to another imaginary camera, a referential break, and consequently a window shift takes place».<sup>7</sup> E ora il punto più importante, per quel che ci riguarda:

If the imaginary camera focuses on characters who move through space and time, the window maintains a topical continuity; if the characters change but the scene remains constant, the continuity has a spatial nature. These two types of continuity are rooted respectively in the foreground and the background.<sup>8</sup>

Narrazioni in cui possono cambiare i personaggi mentre la scena (lo sfondo) rimane costante; narrazioni in cui i personaggi, collocati in primo piano, sono seguiti nel loro

---

ne audiovisiva, una molteplicità di finestre in rapida successione là dove allo spettatore sembra che lo schermo riquadri una sola azione continua e riconoscibile. Forse sarebbe stato più economico sopporre che in un film ci sia «window-shift» ad ogni cambio di sequenza: nel senso che già GILBERT COHEN-SÉAT dava alla parola, di serie di inquadrature che costituisce un insieme dal punto di vista di una determinata azione scenica (*Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1946).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 63.

muoversi nello spazio e nel tempo, dove cioè è lo sfondo a cambiare, per scorrimenti successivi. Più avanti Ryan contempla il caso di testi narrativi costituiti da una sola finestra: «[a] structural possibility is a narrative with only one autonomous window».<sup>9</sup> Tutto ciò che è raccontato in questi testi avviene in quest'unica finestra, dall'inizio alla fine. E deduce la possibilità di due tipi di racconto: quelli di impianto teatrale, in cui «the narrative camera cannot lose sight of a certain location, as in theater plays», e quelli in cui la camera narrativa non può perdere di vista un certo personaggio, «as in first person narration».<sup>10</sup> Perché questa restrizione alle narrazioni in prima persona? Essa oltretutto contraddice quanto prospettato più genericamente in precedenza («If the imaginary camera focuses on characters who move through space and time...»). Non pare infatti necessario che un racconto sia in prima persona perché in esso la camera segua un personaggio stagiato in movimento su sfondi mutevoli: ciò avviene nel cinema e può avvenire nella letteratura narrativa. Lo vedremo meglio vagliando i *Processi verbali* di De Roberto, dove s'alternano racconti di tipo teatrale e questi altri, dove importa che il personaggio non sia perso di vista, che direi piuttosto di tipo cinematografico.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 77.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> L'avventura di questo saggio (leggere racconti col sussidio di idee sul cinema, e calando nell'interpretazione una sensibilità audiovisiva) ha avuto uno sprone e un modello nell'approccio cinematografico ai romanzi di Verga tentato con successo da PAOLO GIOVANNETTI in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015. Da alcuni dei tanti studi specialistici che Giovannetti discute e mette a frutto in questo libro (e ne *Il racconto*, cit.) ha preso le mosse un apprendistato, che vorrei andasse avanti, di interprete a cavallo tra letteratura e narrazione audiovisiva. Intanto mi sono fermamente persuaso della liceità dell'utilizzo di categorie buone per il cinema trattando di romanzi e novelle scritti ben prima che il cinema esistesse. C'è stato un convergere verso certe soluzioni, spiega Giovannetti, a dispetto della cronologia, e il fenomeno colpisce, ma si può spiegare: «Una delle convergenze teoriche (e anche storiche) più stupefacenti tra letteratura e cinema è quella che si lega all'omologia evidentissima tra la *deissi* della situazione narrativa figurale e la *deissi* caratteristica del cinema. Partiamo da quest'ultimo dominio [...]. Il più grande limite del narratore cinematografico, ciò che lo rende sfuggente, inafferrabile, è senza dubbio la sua collocazione in uno spazio indecidibile, di fatto inesistente. Il narratore filmico strettamente inteso non può dire *qui*, non può dire *adesso*, non può nemmeno dire *io* [...]. Questo vuole insomma dire che il cinema non ha *deissi*, chi lo enuncia non occupa una posizione spazio-temporale» (PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, pp. 69-70). Siamo di fronte, guardando un film, «a un'enunciazione impersonale. Ecco, proprio le nozioni di *deissi* vuota e di impersonalità appaiono omologhe alle ricerche svolte da un certo tipo di narrativa nella seconda metà dell'Ottocento e poi lungo tutto lo scorso secolo» (ivi, p. 70); «nella narrativa occidentale, a partire da Flaubert e poi dai cosiddetti naturalisti francesi e veristi italiani, si diffonde con sempre maggior insistenza l'idea di proporre un tipo di romanzo che, per riprendere note parole di Verga (la prefazione ai *Malavoglia*), "sembra essersi fatto da sé". Un romanzo che si collochi cioè in uno spazio indecidibile, ambiguo, in cui il testo ci dia l'illusione di rappresentare una realtà che si articola in presenza di uno o più personaggi, sotto gli occhi di persone singole o di gruppi. Nel racconto figurale, il testo registra visioni, percezioni, sensazioni di una persona letteraria: ma "chi" racconti quella storia, chi la stia dicendo, è difficile stabilirlo perché la voce si discioglie tutta nel personaggio o personaggi riflettore» (*ibidem*); «se pensiamo che la riflettorizzazione del raccon-

2. La breve prefazione anteposta dall'autore a *Processi verbali* a guardar bene interpreta entrambi i tipi, ma sembra programmare precisamente solo le novelle teatrali. Prefazione notoria: ugualmente ne trascrivo una parte ampia. Averne presenti i capitoli programmatici ci servirà nel prosieguo:

Processo verbale, nell'uso comune – i puristi ripudiano questa espressione – significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentsi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato. *Processi Verbali*, io intitolo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo.

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale, farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*.

A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. Se il lettore sfoglierà anche rapidamente questo volume, vedrà che tutte le pagine sono piene delle linee indicatrici del dialogo; due o tre volte appena ho adoperato il dialogo indiretto. Le mie più lunghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo. (pp. 3-4)

L'autore invita a verificare la coerenza col suo «ideale» – col *metodo*<sup>12</sup> – delle realizza-

---

to va imponendosi negli ultimi vent'anni dell'Ottocento e che prima del 1860 è assai rara, allora ci rendiamo perfettamente conto che la letteratura narrativa ha “preparato” il cinema, lo ha anticipato. Con la sua sempre più accentuata propensione a far scomparire il narratore, a collocarlo in uno spazio deittico indefinibile, ha aperto la strada al tipo di racconto – quello filmico – che ha reso del tutto palpabile una simile situazione» (ivi, p. 71).

<sup>12</sup> Sulla lunga laboriosa inchiesta derobertiana a proposito dei metodi e dei procedimenti del narrare rinvio a GIOVANNI MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Cesati, Firenze 2017.

zioni: «Se il lettore sfoglierà questo volume...». È vero: in tutte le novelle c'è prevalenza del dialogo, riportato in forma diretta; non ci sono menti trasparenti: nessun accesso all'interiorità dei personaggi. Il narratore non lascia quasi nessuna traccia: solo pochi movimenti analettici, un paio di sommari discreti.<sup>13</sup>

Quanto all'«unità di tempo e di luogo», non «rigida», che si può «cogliere sulla scena del mondo», e di cui queste novelle pure sarebbero capaci, ebbene qui si può credere che De Roberto si riferisca alle novelle che mi paiono cinematografiche più che teatrali, perché non racchiudono l'azione nei confini di un ideale palcoscenico, ma la distendono in una temporalità elastica, l'ambientano in spazi molteplici: in una scena mobile e aperta (la «scena del mondo») che presto una macchina non ancora inventata (la cinepresa) sarà in grado di simulare.

3. «L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro». Alcune di queste novelle, in effetti, sembrano davvero scene come si scrivono «pel teatro», scritte pronte per lo spettacolo, copioni dove, per didascalie, è descritto minuziosamente lo sfondo, ovvero la località fittizia, costruita, che il pubblico si troverà di fronte ad alzata di sipario, e sono indicate le battute per gli interpreti, il vestiario, le posture, i movimenti, la mimica e le pause cui dovranno attenersi attori e figuranti nel corso della rappresentazione.

Consideriamo come comincia *I vecchi*, la novella più rappresentativa di questa ma-

---

<sup>13</sup> Queste le infrazioni che ravviso rispetto ai patti stretti nella prefazione: in *Lupetto* un ritratto riassuntivo del protagonista («Egli era un allocco peggio del Giufà della favola, quello che aveva scardinata la porta di casa quando sua madre, andando a messa, gli aveva lasciato detto: “Se esci, tìrati dietro l'uscio!”. Aveva dovuto esser come lui, Giufà: secco e lungo, con le braccia fino alle ginocchia, le spalle alte, la testa grossa, il viso sudicio di peluria e i capellacci come quelli dell'uomo selvaggio», p. 85) e un paio di rapide analessi («Questa adesso era la sua occupazione: tendere lacci e vendere la cacciagione, dopo che don Ignazio, il merciaio ambulante, la cui carrettella egli aveva tirato per le strade, di paese in paese, lo aveva mandato via a pedate», p. 87; «Anche quell'altro [un arrotino] era stato costretto a cacciarlo, malgrado le raccomandazioni della Saponara, a cui la Lupa aveva lasciato il figliuolo sul punto di morire», *ibidem*); in *La «trovatura»* due sommari analettici: «Santavita aveva fatto quattrini a palate, col suo mestiere, cominciando da semplice muratore, e adesso aveva case in città e villini in campagna; ma sfacchinava ancora, più dei primi tempi, al sole e al vento, senza riposarsi mai, senza conoscere svaghi, mangiando una minestra soltanto, vestendosi peggio dell'ultimo dei mastri» (pp. 100-101); «Il padrone del palazzo che buttavano giù per rifabbricarlo di sana pianta, il barone di Donnatrovata anche lui, che cosa ne faceva delle sue ricchezze? Quello non era un imprenditore arricchito; era un signore figlio di signori, nato nella bambagia, tirato su a zuccherini, e con tutti i malanni che aveva addosso i suoi denari se li godevano i medici e gli speciali...» (p. 101). Va detto però che queste eccezioni al puro *showing* programmato in prefazione non se le assume un narratore autoriale (ciò che sarebbe trasgressione più grave) perché sono a carico di un coro, delle opinioni della gente, che nel paese ha cognizione di fatti e persone, che si rimanda valutazioni e indiscrezioni, e le cui voci sono rifratte nei modi indiretti e agglutinanti verghiani, in novelle non a caso dipendenti da Verga anche per elementi del contenuto.

niera: due didascalie, nell'una delle quali si riquadra la finestra, lo spazio scenico fisso in cui si svolgerà il piccolo dramma dialogico, mentre nell'altra si descrivono i due soli protagonisti. Se fossero al presente, parrebbero proprio istruzioni per scenotecnici, costumisti e truccatori:

Erano seduti sulla panchetta a strisce gialle e rosse, sotto i platani nudi, e il viale del giardino si allungava dinanzi, allagato dal sole, tra due file di statue sulle basi delle quali l'edera s'abbarbicava. In fondo, la montagna tutta candida di neve, come una campana di zucchero.

Uno era piccolo, giallognolo, con un collare di barba bianchissima: teneva una fascia di lana sulle spalle e le mani appoggiate al pomo d'avorio antico di un grosso bastone. L'altro era robusto, rosso nel viso tutto sbarbato e liscio malgrado l'età: il colletto della camicia si abbatteva sul bavero della giacca di panno grossolano, mostrando a nudo il collo bronzino. In mezzo a loro, due soldati che parlavano in dialetto. (p. 49)

Paragrafi disseminati d'indizi, a suggerire già al lettore-spettatore ciò che risulterà chiaro dal prosieguo del dramma: capiremo che la scena è a Catania, probabilmente Villa Bellini, e che sullo sfondo si staglia l'Etna innevato, e già s'intuisce, dall'abbigliamento e dalle posture, che i vecchi sono avvicinati dall'età ma separati da una barriera di classe. Emergerà meglio dalle loro parole e dagli atteggiamenti ideologici: il vecchio piccolo è un piccolo borghese, è stato misuratore del catasto; il vecchio grande è stato un contadino, poi uomo di fiducia al servizio di un signore, un prefetto.

Nel terzo capoverso la finestra si anima lentamente e comincia l'azione, per brevi movimenti:

Il grande vecchio gettava di tanto in tanto delle occhiate timidamente curiose sui militari, esaminando le ghette di tela che ricoprivano gli scarponi, i pantaloni filettati di rosso, le stelline del bavero, la sciabola-baionetta. D'altro lato, il piccolo vecchio si passava a momenti una mano sulla bocca, tossiva, si guardava intorno, come preparandosi a dire qualche cosa e non sapendosi ancora decidere. (pp. 49-50)

I due soldati (settentrionali, veniamo a sapere dalle poche parole che scambiano col vecchio piccolo) sono figuranti: presto si alzano e vanno via, spariscono dalla finestra che riquadra il luogo e subentrano altre comparse. Entra in scena, e siede in mezzo ai vecchi, una balia con un bambino piccolo, poi se ne va sostituita da due seminaristi. Ogni volta i tentativi del vecchio piccolo di attaccare discorso sono frustrati, e infine si decide ad accostarsi al vecchio grande:

Allora egli si mise a scavare la terra con la punta del bastone, masticando a vuoto; e come i pretini se ne andarono via anch'essi, tenendosi sempre per mano, egli si trascinò, lentamente, senza alzarsi, verso il grande vecchio, in modo che nessuno potesse sedersi più in mezzo. Arrestandosi a fianco del vicino, guardò per aria e

disse:

– Bella giornata!

L'altro rispose subito, con un tono di deferenza:

– Bellissima giornata, sissignore!

– La neve è a Nicolosi – e additava la montagna. – Nicolosi è qua; lì c'è Trecastagni... Dall'altra parte, se uno scavalca il Mongibello, trova Bronte. Ci siete stato, a Bronte?

– Io, nossignore.

– Io ci sono stato molto tempo, dopo il sessanta, un affare di ventisei anni addietro... misuratore del catasto, che non era una cosa liscia... Bisogna sapere, già, prima di tutto, che coi Brontesi non si scherza... a segno, che successero i fatti del sessantuno... (pp. 51-52)

Hanno di che parlare, sono vecchi, serbano memoria della rivoluzione, avvenuta «ventisei anni addietro»: evidentemente l'irruzione in Sicilia dell'Italia di Garibaldi e Cavour. Si aprono finestre diegetiche nella finestra teatrale: Ryan le chiama *embedded windows*.<sup>14</sup> Vi scorrono esperienze, storie, il passato movimentato. L'esperienza della rivoluzione raccontata dal vecchio piccolo è un punto di vista: capiamo meglio perché l'antico misuratore del catasto, uno che un poco ha studiato, che ha delle opinioni, che è dalla parte dell'ordine, avrebbe preferito conversare coi soldati o coi pretini, e solo alla fine, insofferente del silenzio, abbia eletto a interlocutore l'altro vecchio, il popolano:

Fece una piccola pausa, aspettando di essere interrogato; come l'altro lo guardava rispettosamente, pendendo dalle sue labbra, riprese:

– Io glie l'avevo detto, in Casino, ai signori, proprietari, civili, che il popolo non mi andava, e guadagnava la mano ogni giorno di più. A chi dicevo, a questo bastone?... Avevano il capo alla politica, che doveva arrivar Garibaldi, e i borbonici se ne stavano rintanati nelle loro campagne. «Ma badate che la mala gente va attorno!... che tiene consiglio nella taverna di Piede-di-banco!... che un giorno o l'altro non potremo più scender nelle vie!...».

– Giustamente!... – approvava l'altro, chinando il capo. (p. 52)

E più avanti:

– Se dico bene! Dio ci liberi *a furore populi!*... – Allora, il vecchietto si mise a sentenziare, con un'aria di beatitudine, alzando un dito per aria: – Il popolo è come una bestia di cavallo, generoso, che si fa caricare come un asino, ma guai a toccargli la coda. Così sentite i giornali pigliarsela col governo, perché intasca le tasse. Io vorrei dir loro: O bestie, se pagate le tasse non avete il gas, le ferrovie e le scuole gratis? (pp. 53-54)

La finestra diegetica del vecchio grande è più animata e avventurosa. Si apre sempli-

---

<sup>14</sup> «Window embedding occurs whenever the narrative discourse generates a new speech act introducing a story within a story» (MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, cit., p. 72).

cemente – «Anch'io ho vista la rivoluzione» (p. 54) – ma poi si complica e colorisce: tutta impressioni vive, inflessioni e ipotiposi popolaresche. Vi scorre l'odissea di un servitore fedele: il padrone, fuggendo con la famiglia, gli chiese di raggiungerlo a Napoli coi suoi beni da mettere in salvo, e lui lo accontentò:

Nientedimeno, me ne andai dal mio padrigno che era una bestia, sant'anima, più di me. Dico: «Il padrone vuole che gli porti la roba a Napoli; che cosa debbo fare?». «Portarla, dice; il padrone è un brav'uomo, tu sei giovane; poi, dice, carcere, malattia, necessità, si conosce l'amistà». (p. 55)

Una carovana di tredici carri da Caltanissetta a Napoli, in un viaggio pieno di imprevisti superati ingegnosamente e di pericoli affrontati coraggiosamente: un paio di volte il vecchio grande rischiò la fucilazione. Ora, nel viale del giardino, al cospetto del vecchio piccolo e dei passanti incuriositi, il suo racconto è arricchito da una gestualità goffa ma incisiva, che magnetizza: «Il narratore s'era alzato, facendo il segno, con le braccia un po' tremanti, di sparare un fucile; l'altro, ammutolito, spingeva gli occhietti curiosi sul compagno ancora imponente malgrado la curvatura dell'età» (p. 55); «– Oh! Oh! Oh! – Il vecchietto si dimenava sulla panchetta, dal piacere, dalla meraviglia. Un piccolo cerinaro si era fermato lì innanzi e stava anch'egli a sentire» (p. 56); «Adesso anche il giardinere si era avvicinato, e tutti restavano in ascolto come dinanzi ai cantastorie della Marina» (p. 57).

Si giunge al tratto finale dell'odissea, che è anche un tratto di Storia: 15 maggio 1860 è la data della vittoria garibaldina di Calatafimi; il vecchio grande racconta gli effetti della notizia nella capitale borbonica:

– E m'imbarco con tutta la roba. Da Messina, il bastimento fa cinque miglia e torna indietro. Una tempesta dell'inferno, che le budella uscivano di bocca. Stiamo due giorni a Messina, e mettiamo una settimana per arrivare a Napoli. A Napoli arrivo il 14 maggio, giusto in punto per vedere il quindici. Vossignoria sa che cosa fu il 15 maggio?

– Sicuro, sicuro! – ma il misuratore del catasto non levava gli occhi dal vicino, aspettando curiosamente.

– Il 15 maggio era tutta Napoli in fuoco, con la rivoluzione che pigliava piede, e la truppa sotto l'armi: reggimenti della guardia, reggimenti svizzeri, battaglioni cacciatori; che il giovane del caffè Benvenuti si metteva ogni giorno alla finestra, col fucile spianato, per sparare addosso a Ferdinando, se si affacciava. Io ero dai parenti del padrone, che stavano chiusi in casa, dalla paura; ma, quanto a me, potevo andare dove mi piaceva, che i Siciliani erano trattati come signori. Quaranta mila Siciliani c'erano in Napoli, e quelli che non trovavano alloggio se li prendevano nelle case, a tre e a quattro per volta, come fratelli, viva la libertà! «Ma se i realisti vincono, mi dicevano i parenti del padrone, tu vai fucilato!». Ora, la notte del quattordici, vennero a picchiare all'uscio, cercando legname, per barricate; vossignoria conosce, la strada murata...

– So bene, so bene; per sparare al sicuro... (pp. 58-59)

La testimonianza storica continua per una pagina ancora, ed è avvincente. Ma conviene venire subito al momento critico, quando il vecchio grande rischiò per la seconda volta la vita:

– [...] Andiamo intanto che in casa non c'era né pane né acqua, e la signorina era ammalata! Viene sua madre e si butta alle mie ginocchia: «Calogero, bisogna che tu vada a comprar la medicina!...». Vado fuori, a Dio la sorte, e trovo uno speciale, alla Carità; ma mentre faccio per picchiare, una pattuglia esce da San Liborio, e spiana i fucili... Madonna del Carmine, questa volta non c'è scampo!... Il sergente dice: «Inginocchiati!...». Come se le gambe mi reggessero! Io m'inginocchio, più morto che vivo. Dice: «Grida: Viva lo Re». Io non avevo fiato in gola; dico: «Viva lo Re!». E così sono salvo... (p. 60)

Siamo al termine della novella, quando alla coscienza scrupolosa, all'imperativo morale vissuto, viscerale e indiscutibile come un proverbio dell'antico servitore («carcere, malattia, necessità, si conosce l'amistà») si contrappone il senso pratico, la prudenza utilitaria dell'altro vecchio (che pure poco prima ha sentenziato di popolo e principî, e dei meriti di chi «ha fatto il suo dovere», p. 54):

A un tratto il misuratore del catasto si alzò, incappucciandosi meglio nella sua fascia di lana: il sole era declinato e un brivido di freddo passava per l'aria.  
– Tanti guai per la roba del padrone! – esclamò, sul punto di andarsene. – Se ero voi, dico la verità, la roba l'avrei spedita, ma io me la sarei battuta! (p. 60)

4. *I vecchi*: una sola finestra, che si apre su un ideale spazio teatrale mai perso di vista, dove personaggi dialogano e interagiscono finché, con la finestra, si chiude la novella. De Roberto pensava al teatro, alla «*scena* come si scrive pel teatro»: noi possiamo pensare anche al cinema delle origini (del resto la prima proiezione dei fratelli Lumière non fu di tanto successiva alla pubblicazione di *Processi verbali*).<sup>15</sup>

Paolo Giovannetti ha ripreso le definizioni che di questo cinema ha dato André Gaudreault,<sup>16</sup> e ha collegato l'esperienza dei suoi spettatori con quella per essi certamente più familiare del teatro. Era un cinema *unipuntuale*, consistendo spesso questi film di una sola inquadratura (una sola finestra fissa, nei termini di Ryan): «Ci riferiamo, insomma, a un cinema *senza montaggio*, che agli occhi del pubblico coevo poteva sembrare una forma molto particolare di *teatro senza parole*». <sup>17</sup> Ed era un cinema *mo-*

<sup>15</sup> *L'uscita dalle officine Lumière* venne proiettato per la prima volta a Parigi il 28 dicembre 1895.

<sup>16</sup> Il riferimento è a ANDRÉ GAUDREAU, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricœur, trad. italiana di Dario Buzzolan, Lindau, Torino 2006 (ed. or. Klincksieck, Paris 1988).

<sup>17</sup> PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., p. 63.

*strativo:*

Gaudreault valorizza al massimo la natura in senso lato teatrale di questo tipo di film, e per essa utilizza la parola *mostrazione* [...]. Il cinema unipuntuale è un cinema di natura mostrativa: restituisce eventi estratti dalla realtà, quadri che poi sono vere e proprie scene, realizzando la perfetta coincidenza [...] di *tempo della storia* e di *tempo del racconto*. Se la proiezione di un film unipuntuale dura cinque minuti, gli eventi rappresentati si sono svolti in cinque minuti.<sup>18</sup>

*I vecchi* è una novella unipuntuale e mostrativa; anche qui si realizza la coincidenza di *tempo della storia* e *tempo del racconto*: non perfetta, perché è l'isocronia *convenzionale* che può darsi nella scena dei testi letterari. Al cospetto di un passo in cui, in un romanzo o in un racconto, si rappresenti un dialogo tra personaggi, «abbiamo l'impressione – osserva Giovannetti – che il tempo impiegato a leggerlo sia uguale al tempo del suo reale svolgimento, al tempo della storia; tendiamo a pensare che davanti a noi si stia svolgendo una specie di evento teatrale, cioè che sia in atto non tanto una narrazione, bensì – quasi – una mostrazione»:<sup>19</sup>

Si tratta di una pura *convenzione*, beninteso, e sarebbe ridicolo se qualcuno si mettesse a “misurare” le due temporalità. Quello che conta è la *ricezione storica* di queste soluzioni formali, e cioè che i lettori sentano i dialoghi costruiti in questo modo come scene in cui, lo ripetiamo: tempo della storia = tempo del racconto.<sup>20</sup>

Anche la definizione di scena proposta da Seymour Chatman può servirci. È elementare ma efficace: «la scena è l'immissione del principio drammatico nella narrativa. In questo caso, storia e discorso hanno una durata relativamente uguale. Le due componenti di solito sono dialogo e azioni fisiche esplicite di durata relativamente breve, cioè che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate».<sup>21</sup> Dialogo ed azioni brevi, «che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate»: è precisamente la formula de *I vecchi*, alla cui struttura varie altre novelle dei *Processi verbali* possono essere assimilate.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>19</sup> Ivi, p. 163.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. italiana di Elisabetta Graziosi, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 73 (ed. or. Cornell University Press, Ithaca 1978).

<sup>22</sup> Perfettamente *Pietro Micca*, *L'onore*, *Pentimento*, mentre l'unipuntualità è imperfetta per *La «trovatura»* (per le sintesi temporali che contiene), e per *Mara* e *Il krak*, dove non succede proprio tutto in uno spazio solo. *Mara* si svolge quasi per intero in un esterno, una «corte» con al centro un pozzo, dove affacciano abitazioni di povera gente, ma principia con una breve scena all'interno di una di queste abitazioni e termina con una breve scena ambientata in un ospedale. *Il krak* si svolge in due spazi contigui: l'anticamera di una banca e lo studio dove il direttore della banca riceve i

5. Altre novelle decisamente non sono unipuntuali: consistono di una finestra soltanto anch'esse, ma questa finestra non è fissa, la sua continuità non è ancorata a un luogo che non muta ma a un personaggio che il lettore segue, mentre la finestra scorre, nel suo muoversi su sfondi mutevoli. Così *Il convegno*, *Donna di casa*, *Il viaggio a San Vito*. Sono, queste altre novelle, mostrative? Non certo nel modo de *I vecchi*, perché non mostrano uno spazio-tempo circoscritto che si presume «estratto dalla realtà», né si limitano alla riproduzione di un ipotetico evento teatrale: non ci sembra, leggendole, di stare davanti a un palcoscenico. Soprattutto perché in esse, come vedremo meglio esaminando *Donna di casa*, e come del resto risulta lampante se le si osserva con un poco di attenzione, non c'è isocronia di storia e racconto. E tuttavia queste novelle sono anch'esse, a loro modo, mostrative. Come ci riescono?

Ha avuto senso ricondurre il tipo teatrale de *I vecchi* al cinema delle origini. Mi serviva per marcare meglio la distanza dall'altro tipo dei *Processi verbali*. La stessa differenza, in fondo e microscopicamente, che c'è stata tra il primissimo cinema e quello che è fiorito dopo. Il cinema unipuntuale delle origini era un cinema senza montaggio, e per questo dava agli spettatori la sensazione di stare a teatro. Poi venne il montaggio, e fu una rivoluzione copernicana: «Una scoperta che sta alla storia dell'audiovisivo come l'invenzione (o reinvenzione) della prospettiva sta all'arte figurativa, come l'invenzione della polifonia sta alla comunicazione musicale». <sup>23</sup>

Specialmente il cosiddetto *montaggio invisibile* ha fatto la storia del cinema: fu introdotto e collaudato dal «cinema classico», come si sogliono definire le produzioni di Hollywood dalla metà degli anni Venti agli anni Quaranta, ma è un mestiere (e un sapere) restato attivo in tutte le epoche successive dell'arte. Le ragioni economiche e funzionali dell'introduzione del montaggio sono intuibili: ma perché invisibile? Perché il montaggio da un lato distruggeva la continuità percettiva, l'illusione di realtà resa possibile, nei primi film, dall'impianto unipuntuale, dalla costanza della finestra teatrale, e d'altro canto doveva sostituire un' *impressione di continuità* alla continuità effettiva a cui si rinunciava dell'«evento estratto dalla realtà», per non sottrarre allo spettatore l'esperienza immersiva, l'emozione di stare di fronte a un accadere colto nel suo svolgersi:

Di questo cinema classico, il «montaggio invisibile» è la forma di scrittura per eccellenza; invisibile perché il suo scopo è la ricostruzione della continuità frantumata nel corso delle riprese, fatta rivivere in una «continuità nuova e diversa». In

---

clienti che vorrebbero un prestito (probabilmente non ci verrebbe molto, in una ipotetica riduzione per il teatro, a unificare i due spazi in uno spazio solo).

<sup>23</sup> DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, Utet, Torino 2000, p. 71.

questo cinema, lo spettatore deve vedere ogni scena quasi come si trattasse di un piano-sequenza, avvertendo i cambiamenti di piano senza però avvertire gli stacchi. Nello stesso tempo (e questo è il primo e più importante «trucco» cinematografico), il montaggio – ovviamente – c'è, e con lui tutte le possibilità manipolative, drammaturgiche, retoriche che sono proprie del montaggio stesso.<sup>24</sup>

De Roberto non poté conoscere questo cinema e tuttavia una novella come *Donna di casa* si interpreta ottimamente, nella sua struttura tecnica e nelle sue ragioni illusionistiche, alla luce del concetto e delle pratiche del montaggio invisibile. Se a misurare la qualità mostrativa de *I vecchi* e delle novelle consimili in *Processi verbali* basta il confronto col teatro o col cinema delle origini, unipuntuale come il teatro (perciò le ho chiamate teatrali), a predicare la stessa qualità per *Donna di casa* e per le novelle della sua specie è necessario il riferimento al cinema, al cinema già maturo del montaggio.

6. Come si vede nello schema che segue, ho riconosciuto in *Donna di casa* 28 sequenze, che numero nella prima colonna a sinistra. Attribuisco qui al termine *sequenza* il significato generico, ma sufficiente per questo discorso, di segmento narrativo riconoscibilmente unitario, capace di comunicare al lettore la sensazione di seguire, dall'inizio alla fine, un'azione determinata.

Distinguo poi, nella seconda colonna, *scene* (= S) e *transizioni* (= T). Considero scene le sequenze composte esclusivamente, come le definisce Chatman, da «dialogo e azioni fisiche esplicite di durata relativamente breve, cioè che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate». Ampie o meno ampie o anche cortissime, queste scene probabilmente non sono tutte assimilabili al tipo unipuntuale de *I vecchi*: non sempre individuano un punto di vista esterno e frontale da cui il lettore le osservi come da un'ideale platea. Ma tutte avvengono in un luogo circoscritto e precisato (registro questi luoghi nella terza colonna, mentre nella quarta elenco gli attori della scena) e per tutte possiamo presumere l'isocronia relativa e convenzionale tra storia e racconto di cui abbiamo detto parlando delle scene nei testi letterari.

*Sequenza* e *scena* sono termini che si adoperano tanto per le narrazioni verbali che per i film. *Transizione* sta nel lessico audiovisivo: si usa per designare certi procedimenti del montaggio. Ma la mia nozione è solo omonima: mi serve il significato comune della parola, e chiamo *transizioni*, semplicemente, le sequenze di *Donna di casa* che non contengono dialoghi (anche se ho ammesso nella categoria quelle in cui appaiono, marcate dai trattini del discorso diretto, battute isolate dei personaggi) e non sono ambientate in un luogo circoscritto (lo spazio «teatrale» delle scene propriamente dette), ma invece denotano *transiti*, itinerari nello spazio, e delineano i luoghi per cui qualcuno transita: un corridoio, delle scale, un viottolo, una strada, come registro nella terza co-

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 77.

lonna, dove a volte indico i punti di partenza e d'arrivo del percorso. Soprattutto conta questo: che le transizioni mostrano un personaggio o dei personaggi che si spostano da un luogo dove c'è stato dialogo e un altro luogo dove si dialogherà. Insomma, nell'architettura, le transizioni fanno da ponte tra le scene, tanto che c'è un'alternanza regolare: a una scena che si chiude segue sempre una transizione, prima che si apra la scena successiva.<sup>25</sup> È rilevante poi che il personaggio che viaggia nelle transizioni sia sempre il protagonista della novella *Trovato* (un agente di polizia, vedremo, che va in missione travestito da operaio): nella quarta colonna c'è sempre il suo nome, in genere soltanto il suo nome, perché *Trovato* solo poche volte è accompagnato, nel suo andare, da qualche altro personaggio. *Trovato* c'è sempre anche nelle scene: la presenza costante del protagonista, come si dirà meglio, è un aspetto decisivo della struttura.

Un'altra notazione. Nelle transizioni non c'è isocronia tra storia e racconto. Gli sfondi che *Trovato* attraversa (a piedi o in carrozza) sono ricchi di dettagli e colori, c'è prospettiva, c'è dinamismo nella rappresentazione dei suoi tragitti. Ma si tratta pur sempre, avvertibilmente, di resoconti sintetici. Del resto, potrebbe essere diversamente? Nei film può esserci isocronia di storia e racconto non solo quando si riprendono personaggi che dialogano, ma anche quando sullo schermo si vede un personaggio che cammina, o in altro modo avanza nello spazio. Il piano-sequenza, in questi casi, può produrre isocronia: la lunga inquadratura senza stacchi di una camera mobile sempre alle calcagna del personaggio che procede, ripreso, nel suo procedere, in tempo reale. Dieci minuti durò la passeggiata, dieci la ripresa, dieci minuti dura la sequenza sullo schermo, per dieci minuti lo spettatore avrà l'illusione di essere anche lui alle calcagna, in cammino col personaggio. Ma non riesco a immaginare un modo di conseguire tale risultato in una narrativa verbale: in un racconto, anche in *Donna di casa*, una scena dialogata possiamo considerarla, con qualche cautela, isocrona come una scena teatrale o filmica. In fondo, il dialogo copia parole che si immaginano pronunciate nella realtà, e a leggerle non ci vorrà un tempo molto diverso da quello che impiegheremmo ad ascoltarle. Forse potremmo considerare la scena dialogata, appunto per l'isocronia che la caratterizza, una specie particolare e "parlata" di piano-sequenza letterario. Ma, tolto questo caso, il piano-sequenza, in *Donna di casa* e forse sempre in letteratura, non si dà. Qui il mezzo verbale tocca il suo limite mostrativo. Eppure nella novella derobertiana, e in altre della raccolta, funziona un dispositivo che in una certa misura produce, coi mezzi della letteratura, la qualità immersiva continua che il piano-sequenza, anche quando non è rappresentazione di un dialogo, può conferire alle narrazioni audiovisive. Ma anche di ciò diremo meglio nelle conclusioni.

---

<sup>25</sup> Nello schema non c'è transizione soltanto tra la prima e la seconda sequenza, identificate entrambe come scene. Ma la prima sequenza è davvero una scena? Potremmo anche interpretarla come una transizione senza nulla che la preceda: una transizione "sospesa", a esordio *etic* della successione.

Ecco intanto lo schema: ho abbondato nelle trascrizioni (dalle pp. 61-83), anzi ho riportato la maggior parte del testo, nell'ultima colonna, per restituire al meglio i suoi connotati strutturali e specialmente il suo aspetto continuo, fornito dall'alternanza di scene e transizioni e dalla costante, nelle une e nelle altre, della presenza dell'agente Trovato. Ho tagliato qualche battuta, o anche molte, dei dialoghi più lunghi, sempre segnalando l'intervento. Le transizioni sono tutte riportate per intero.

1	S	«Dinanzi alla Questura»	Guardia di piantone; Trovato	Nella notte, la carrozzella venne a fermarsi dinanzi alla Questura. La guardia di piantone chiamava, verso la scala: – Trovato! – Vengo!
2	S	Camerata	Brigadiere; Trovato	Il brigadiere, intanto che Trovato finiva di passarsi, in un angolo della camerata, al lume d'un mozzicone di candela, un abito mezzo da borghese e mezzo da operaio, gli ripeteva: – Prendi qualcun altro!... È un'operazione delicata, potresti aver bisogno d'aiuto!... [...] – Brigadiere! – esclamò Trovato, piantandosi in testa un berretto a barca, con due piccoli capi svolazzanti sulla nuca, come quello dei carrettieri. – Io l'ho detto al signor questore: questa è spedizione che bisogna fare o soli, o niente! Non si tratta solamente di arrestarli, ma di acchiapparli in flagranti. E il signor questore m'ha dato ragione!... Il brigadiere si strinse nelle spalle.
3	T	Corsia	Trovato	Trovato dette un'ultima occhiata al suo camuffamento, si tirò un poco più innanzi sulla fronte il berretto e uscì nella corsia. La lanterna la rischiarava un poco nel mezzo; le estremità si perdevano in una tenebra fitta. Passando dinanzi alla camera del delegato, Trovato vide luce dalle commessure dell'uscio e si sentì chiamare:
4	S	Stanza del delegato	Delegato; Trovato	– Chi è? – Son io, Trovato. L'uscio s'aperse; il delegato, in maniche di camicia, si affibiava una cintura di cuoio intorno al ventre. – Dove vai? – Alla Viagrande... per l'affare della <i>Donna-di-casa</i> ... quella che fa morire la gente, coi suoi rimedi. – E vai così, solo? Trovato sorrise, portando l'indice alla fronte. – Ho il mio piano! Il delegato si mise a ridere. Poi chiese: – Non mi fate sbagliare il treno? Parte proprio alle quattro e cinque? – Sissignore! – Va bene; puoi andare. Buone cose! – Grazie, signor delegato!

5	T	Scale	Trovato	Scese le scale. Il portone era socchiuso, e il piantone, avvolto in un ampio cappotto, stava sulla soglia del corpo di guardia, fregandosi le mani.
6	S	«Dinanzi alla Questura»	Guardia di piantone; Trovato	– Dove vai? Trovato fece un segno col braccio, accennando lontano. L'altro lo strinse alla vita, per chiasso; ma sentendo che non teneva armi sotto i panni, chiese, meravigliato: – Non sei <i>a cavallo</i> ?... – Sono in carrozza, – rispose Trovato, saltando a cassetta, accanto al cocchiere.
7	T	Le vie «deserte e mezzo buie»	Trovato; cocchiere	La carrozza partì, con un tintinnio di sonagli. Le vie erano deserte e mezzo buie, con la metà dei fanali spenti. Di tratto in tratto, qualche passante, colle mani in tasca e la testa china, alzava un poco gli occhi a guardare verso il legnetto. All'ufficio del Dazio-Consumo, sotto il lampione, due guardie incappottate fumavano. Per la salita, la carrozze si mise al passo.
8	S	Carrozza	Trovato; cocchiere	Trovato aveva accesa la sua pipa, ascoltando dal compagno il fatto della spedizione di Picanello. – Ci fece vedere cavalli verdi, quel brigante d'un pecoraio! Dietro il muro, tirava dei sassi che arrivavano meglio d'una revolverata! Io avevo tirato il cavallo dietro la casina, vedendo il pericolo; perché i sassi piovevano tutti da quel lato... L'altro interruppe: – Un momento: sei sicuro che alla Viagrande nessuno conosca la carrozza? – Nessuno; è la nuova. – Va bene.
9	T	Per «la via della Barriera»	Trovato; cocchiere	La guardia che faceva da cocchiere riprese la sua narrazione; ma Trovato non gli dava retta, guardando per aria. La carrozza andava sempre al passo, per la via della Barriera, fra le vigne e i giardini. Cominciava ad albeggiare e il freddo era frizzante.
10	S	Carrozza	Trovato; cocchiere	– E così se il tenente non comandava di far fuoco, dopo che Erasmo Brigida mandava sangue dalla bocca e il maresciallo si buttava a terra, con la gamba rotta, non l'avremmo preso nemmeno... – Senti un po' – avvertì a un tratto Trovato; – tu non entrerai in nessuna stalla, non parlerai con nessuno: ti metterai invece ad aspettarmi dove ti dirò io... – Va bene. – Paglia pel cavallo n'hai portata? – Per due giorni! – Va bene!
11	T	Strada, fino a una sosta «sulla strada»	Trovato; cocchiere	Scendevano dei carri pieni di casse d'aranci: i carrettieri, distesi sopra una pelle, dormivano; lasciando ai muli di trovarsi la via. Ogni tanto, quando la strada era in pianura e la

		del Fleri, all'ombra di un muro alto»		<p>carrozzella trottava, la guardia gridava un <i>ohé: guarda-vol!</i>... facendo schioccar la frusta.</p> <p>– Da canto! Tiratevi indietro!...</p> <p>Alla Punta, il sole sorgeva; qualche imposta si apriva.</p> <p>– Adesso, siamo vicini...</p> <p>L'ultimo tratto della via fu fatto di carriera. Giunti che furono dinanzi alle prime case della Viagrande, Trovato disse:</p> <p>– Prendi a mano manca.</p> <p>Sulla strada del Fleri, all'ombra di un muro alto, fece fermare. Allora saltò a terra, ripetendo al compagno le ultime raccomandazioni.</p>
12	S	Sosta «sulla strada del Fleri»	Trovato; cocchiere	<p>– Tu resterai qui. Non ti muovere, siamo intesi?</p> <p>– C'è tempo?</p> <p>– Eh! chi sa...</p>
13	T	Via di Sant'Antonio, fino all'osteria	Trovato	E scese per la via di Sant'Antonio. Alla Vena, entrò in un'osteria che stava all'angolo d'una viottola.
14	S	Osteria	Trovato; ostessa	<p>[La scena è lunga, quasi quattro pagine nell'edizione che adopero. Trovato attacca discorso con l'ostessa, fa domande accorte, raccoglie informazioni su una «comare Pina». Viene a sapere che è una <i>magàra</i>, cioè una guaritrice, ed è donna-di-casa, perché sa operare malefici. Viene a sapere dove abita. Riporto solo le prime battute della scena, la parte centrale del dialogo e le ultime battute]</p> <p>– Comare, mezzo litro di quello buono!</p> <p>L'ostessa portò un boccale ed un bicchiere. Trovato, prima di bere, chiese:</p> <p>– Come va la vendemmia da queste parti?</p> <p>– Sia lodato, non possiamo lamentarci.</p> <p>[...]</p> <p>– Sanno assai, i medici! Fanno morire i cristiani, dopo averli smunti a ricette...</p> <p>– E allora, che si deve morire come i cani?...</p> <p>La comare disse, a voce più bassa:</p> <p>– Noi abbiamo la comare Pina...</p> <p>– Chi è la comare Pina? – chiese curiosamente Trovato.</p> <p>– La comare che sta qui vicino... in fondo a questa viottola. Lei conosce tanti rimedii, che ha un libro di magia pieno di figure, e anche leva e mette gl'incantesimi, se uno, figuriamoci, non può togliersi di testa una cosa, oppure se vuole che un'altra persona pensi a lui...</p> <p>– Guarda! guarda!... – esclamava Trovato, pieno di stupore. – Allora, è una <i>magàra</i>?</p> <p>– Già... ma lei non vuole che la chiamino così.</p> <p>[...]</p> <p>Trovato restava pensieroso.</p> <p>– E suo marito che cosa fa?</p> <p>– Lui fa lo zappatore; ma la aiuta anche nelle <i>magherie</i>.</p> <p>– Ah, è mago anche lui?...</p>

15	T	Viottolo fino alla casa della magàra	Trovato	<p>Dei carri vennero a fermarsi dinanzi all'osteria; i carrettieri entrarono a bere. Allora Trovato s'alzò, pagò il suo vino, salutò l'ostessa e s'avviò per il viottolo della Donna di casa.</p> <p>Esso girava, stretto e ingombro di sassi, fra i campi chiusi di muri alti, in mezzo ai quali, di tratto in tratto, era praticato un uscio, grigio e sgangherato dal tempo e dall'uso. Dopo un centinaio di passi, il viottolo si allargava in una specie di piazzetta con una casupola in fondo.</p> <p>Era tutta chiusa. Trovato picchiò sulla porta, con le nocche delle dita.</p>
16	S	Sotto la finestrella della magàra	Trovato; magàra	<p>Dopo un poco, una voce femminile rispose: – Chi è lì?</p> <p>– Amici!</p> <p>– Quali amici?</p> <p>Trovato rispose subito, con tono d'intelligenza:</p> <p>– Sono io, comare Pina; mi manda il compare Matteo.</p> <p>Per un poco non si sentì nulla. Una finestrella, praticata sull'alto dell'uscio, si aperse: vi si s'affacciò una donna sulla cinquantina, dalla pelle rugosa, dalle labbra un po' storte, dagli occhi inquieti. Aveva il capo avvolto in un fazzoletto giallo, e una banda di capelli che le scendevano giù sulla fronte.</p> <p>Chiese, guardando attentamente il visitatore:</p> <p>– Chi è il compare Matteo?</p> <p>[La scena occupa più di una pagina. Riassumo: Trovato riesce a far credere alla magàra di essere un operaio, di aver saputo di lei da un miracolato Matteo, di aver bisogno del suo intervento. Le mostra, per convincerla ad aprire, una banconota da cinque lire].</p> <p>Introdusse due dita nel taschino del panciotto, vi frugò un poco e ne trasse un biglietto da cinque lire, nuovo fiammante. La comare Pina, scrollando ancora il capo, scomparve dalla finestrella.</p>
17	T	Dalla strada alla «cameraccia» della magàra	Trovato; magàra	<p>Dopo un poco, s'intese un rumore di serrature e l'uscio si schiuse.</p> <p>– Entrate... che cosa volete?</p> <p>L'altro entrò, dando un'occhiata alla cameraccia dalle pareti sgretolate da cui pendevano una lanterna a mano, delle reste di agli, delle chiavi e dei vecchi panni. Vi era, in fondo, una tavola sgangherata con due deschetti intorno, da una parte, e dall'altra un letto a due; in un angolo stavano disposti delle zappe, delle vanghe e uno schioppo.</p>
18	S	Nella «cameraccia»	Trovato; magàra; il marito della magàra	<p>Trovato sedette sopra un deschetto, si cavò il berretto, si prese la fronte in una mano, come soffrisse molto al capo, e disse, alzando uno sguardo alla donna che gli stava ritto dinanzi:</p> <p>– Comare, se sapeste: ho un chiodo qui, da una tempia all'altra, giorno e notte, che non mi dà requie... Ho fatto le umane e le divine cose, per farlo andar via; ma è stato tempo perduto... Intanto, io debbo pigliar moglie; che anzi tutto era pronto il mese passato; ma ecco questo chiodo che non</p>

				<p>mi dà pace. La mia promessa, poveretta, mi vuol bene, non pensa che a me, e io intanto, per questo chiodo, la tratto male, le faccio sgarbi continui. Poi me ne pento, e invece comincio da capo: una cosa, comare, che non si può dire!...</p> <p>[Comincia così la scena più lunga: quasi nove pagine. La maga diagnostica un mal d'amore: Trovato ammette di pensare a un'altra. La maga gli promette che il venerdì successivo gli darà il rimedio. Trovato dice che tornerà e in acconto dà alla donna le cinque lire, poi accenna come per caso a una sorellina malata di vermi: la maga gli appronta seduta stante il rimedio, con certi pezzi di spago e un'acqua giallognola. Trovato le dà un'altra lira e le dice di un cognato ammalato di malaria: altro rimedio, una polvere. Ma questi preparati non avrebbero effetto se la maga non pronunciasse certe paroline: mostra a Trovato, tirandolo fuori da un nascondiglio, un librone vecchio e unto pieno di formule e di figure: rarissimo, solo tre persone al mondo lo posseggono. A questo punto entra in casa il marito della vecchia: «L'uomo, coi calzoni negli stivali infangati, un panciotto scuro, e senza giacca, entrò buttando in un angolo la zappa». Trovato entra in discorso anche con l'uomo, gli offre un sigaro; poi saluta i coniugi]</p> <p>Trovato se ne andò. Fatti una diecina di passi, tornò indietro.</p> <p>– Comare... compare!... scusate: mi potreste dire dove si può mangiare un boccone?</p> <p>– Dal Brontese, – rispose l'uomo; – dietro la piazza, a mano manca, dopo il fruttaiolo...</p> <p>Trovato guardava per aria, come smarrito.</p> <p>– E di dove si va?... Scusate, non sono del paese... – Poi aggiunse: – Volete farmi una compitezza? Accompagnatemi, e piglieremo un boccone insieme...</p> <p>L'uomo si alzò.</p> <p>– Grazie; eccomi qua...</p> <p>– E voi, comare, mi volete onorare?...</p> <p>– Io non posso, figliuolo! Ho da fare! ho tante cose per la testa!...</p> <p>– Come volete!</p>
19	T	Dalla «cameraccia» all'osteria	Trovato; il marito della magàra	I due se ne andarono insieme. Per istrada, Trovato si mise a chiacchierare; raccontava la storia delle febbri, dei vermi e del chiodo, prodigando ringraziamenti alla comare che era una provvidenza. All'osteria, diede il miglior posto al compare, e ordinò un arrosto di costato; intanto fece venire del formaggio e del salame e un boccale del miglior vino. Il compare mangiava a due palmenti, e Trovato gli versava da bere.
20	S	Osteria	Trovato; il marito della magàra	[Scena dialogata di una pagina. Trovato fa bere il vecchio, conquista la sua fiducia. Gli chiede se anche lui saprebbe guarire come fa la moglie, e il vecchio annuisce. Trovato gli propone di andare con lui in carrozza a trovare una nipote che ha «una cosa in una natica»]

				Il compare, all'idea della scampagnata, si fregò le mani: – Ai vostri comandi, compare!... – Un altro bicchiere!... – Grazie!
21	T	Uscendo dall'osteria	Trovato; il marito della magàra	Trovato pagò lo scotto e uscì col mago. A un tratto si dette un secondo colpo [sulla fronte].
22	S	Fuori dell'osteria	Trovato; il marito della magàra	– Non ne possiamo far niente! – E perché? Chi l'ha detto? – Perché!... Perché l'ammalata è una ragazza, di quindici anni, capite! e non si lascierebbe vedere da un uomo... Se venisse anche vostra moglie!... – Andiamo a prenderla.
23	T	Entrando in casa della magàra	Trovato; il marito della magàra	Entrando in casa sua, l'uomo esclamò:
24	S	In casa della magàra	Trovato; la magàra; suo marito	– Questo bravo compare! Abbiamo fatto una buona colazione. Adesso andiamo tutti in città, in carrozza!... – Per far che cosa? Trovato ripeté la sua preghiera, intanto che l'uomo ingiungeva: – Andiamo, lesta! È al Borgo... – Ma, così... adesso? – Comare, non mi dite di no!... Non è poi un viaggio. Tornerete anche in carrozza, e ci saranno per voi altre dieci lire! – Andiamo!... – insisteva l'altro.
25	T	Dalla casa alla città in carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	La maga si decise. Buttatosi addosso un vecchio scialle ed uscita, chiuse a chiave l'uscio di casa. Marito e moglie, guidati da Trovato, se ne andarono fino alla carrozza, dove la guardia stava seduta, fumando. – Andiamo, di carriera!... Voi accomodatevi qui... Cedette ai due i primi posti; egli si pose a sedere sulla panchetta dalla parte del cocchio. La carrozza si mise in moto. – Compare, un altro sigaro!... Il mago fumava come la Montagna, con le gambe distese e la faccia all'aria; la maga stava a sentire Trovato che parlava per tre, facendo la relazione di quest'altra malattia che non si sapeva cosa fosse, descrivendo le sofferenze dell'ammalata e chiedendo informazioni sulla cura.
26	S	In carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	– E questa ragazza che cosa fa? – domandava l'altra, avvertendo coi gesti di parlar piano, perché il cocchiere non sentisse. – La serva... fa la serva; ma da tre mesi non può lavorare: considerate! con quella razza di malanno – neppure ai cani! – che le capita addosso! Ma speriamo che con la vostra carità anche lei possa uscir dai guai; che il Signore ne rimeriti voi e vostro marito!... – Ma, mi raccomando, che non ci sia nessuno presente!...

				<p>– Nessuno, compare! – avvertì pure l'uomo, alzando un dito.</p> <p>– State tranquilli!</p>
27	T	Attraverso la città in carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	<p>La carrozza andava allegramente, col tintinnio argentino delle sonagliere, per la via tutta in discesa. Il cocchiere, di tanto in tanto, faceva schioccar la frusta, trionfalmente.</p> <p>Dalla Barriera, tutta la città si dominava, e il mago ammirava la vista, gettando buffate di fumo. Ma al Borgo la carrozza non si fermò, e si mise per la via maestra.</p>
28	S	In carrozza fino alla Questura	Trovato; la magàra; suo marito	<p>[La scena finale, un paio di pagine; animatissima, in cui alle parole del dialogo si intrecciano dati descrittivi, movenze, la mimica dei personaggi. Ma è scena: con approssimazione all'isocronia storia-racconto. Riporto solo la prima parte e l'ultima]</p> <p>La donna disse, guardando intorno:</p> <p>– Ma di qui dove andiamo? Il Borgo è passato...</p> <p>– È passato, comare, perché al Borgo sta la famiglia di mia nipote, ma lei è coi padroni!</p> <p>La carrozza traversava il centro della città, e agli angoli delle vie c'erano dei carabinieri e delle guardie.</p> <p>– Ma, – riprese la maga, inquieta; – se è malata, com'è che sta a servizio?</p> <p>– I padroni la tengono ancora, per carità...</p> <p>– E dove stanno di casa?</p> <p>– Alla stazione.</p> <p>Invece, la carrozza risalì verso Sant'Agostino.</p> <p>[...]</p> <p>Entrando pel portone della Questura, il mago alzò gli occhi e vide lo stemma. Procedeva a piccoli passi, scuotendo un poco il capo.</p> <p>– Ho paura, – borbottò, – che questa colazione mi faccia peste...</p> <p>Delle guardie sbucarono da un uscio. Marito e moglie fecero per scappare, ma furono subito presi in mezzo, intanto che Trovato saliva le scale a quattro a quattro, gridando con accento di vittoria:</p> <p>– Brigadiere!... Brigadiere!...</p>

Pochi ragionamenti conclusivi, a giustificare la mia definizione di *Donna di casa* come novella cinematografica.

I) Come si può verificare esaminando il testo, anche nella versione con tagli che ho dato nello schema, è perseguito col massimo scrupolo l'obiettivo derobertiano (e verista) dell'occultamento della mano operatrice dell'autore: non la si ravvisa nelle ingerenze di un narratore che ne sappia più dei personaggi, e nemmeno nelle cesure e nelle combinazioni di una regia appariscente. Nessun movimento analettico, assoluta consequenzialità cronologica e causale. Nessuna descrizione da fermo, nessuna intrusione nelle

menti finzionali, nessuna generalizzazione, né commenti e giudizi anche larvati che si possano attribuire a un narratore esterno allo *storyworld*. Giudizi e commenti sono sempre a carico dei personaggi nel dialogo, e anche tutte le informazioni sul contesto e sul pregresso utili al lettore per orientarsi, per capire cosa succede (tolte poche indicazioni topografiche e toponomastiche allagate nelle transizioni) si ricavano dalle scene, da quel che dicono i personaggi. I quali fanno quel che la prefazione ha promesso: con le parole, con i gesti e la fisionomia, in ambienti anch'essi eloquenti, parlando di sé e degli altri, «*significano essi medesimi*», in piena autonomia, «ciò che essi sono».

II) Ora consideriamo le transizioni. Esse sono dominate dalla presenza mobile di Trovato e dalle sue percezioni, dal suo vedere e udire. Gli spazi che l'agente in missione attraversa vengono descritti talvolta, è vero, per asciutte proposizioni didascaliche («E scese per la via di Sant'Antonio. Alla Vena, entrò in un'osteria che stava all'angolo d'una viottola»), ma per lo più sono restituiti dal suo punto di vista, filtrati dalla sua sensibilità: «Trovato [...] uscì nella corsia. La lanterna la rischiarava un poco nel mezzo; le estremità si perdevano in una tenebra fitta»; «Scese le scale. Il portone era socchiuso, e il piantone, avvolto in un ampio cappotto, stava sulla soglia del corpo di guardia, fregandosi le mani»; «La carrozza partì, con un tintinnio di sonagli. Le vie erano deserte e mezzo buie, con la metà dei fanali spenti. Di tratto in tratto, qualche passante, colle mani in tasca e la testa china, alzava un poco gli occhi a guardare verso il legnetto», e così via, in regime di focalizzazione interna, nella maggioranza delle transizioni. Stando alle categorie di Franz Karl Stanzel, possiamo dire che Trovato nelle transizioni è *reflector-character*, ovvero il personaggio che, nelle narrazioni figurali, media al lettore gli aspetti del mondo finzionale, procurandogli un'esperienza immersiva, un'illusione, come Stanzel la definisce, *d'immediatezza*.<sup>26</sup> Ma c'è questa particolarità: i personaggi-riflettori in genere pensano e siamo messi al corrente dei loro pensieri (a fine Ottocento è quasi una norma), accompagnamento continuo dello srotolarsi percettivo. Invece nessuna delle sonde definite da Dorrit Cohn (psiconarrazione, monologo narrato, monologo citato) penetra nella mente di Trovato, che non è mai trasparente.<sup>27</sup> Questo personaggio è, essenzialmente, un riflettore che percepisce e soprattutto vede: al lettore non arriva nulla della sua soggettività, gli sono riflesse soltanto le sue percezioni.

III) Possiamo fare un altro passo. Nella teoria premessa a *Processi verbali* si pongo-

---

<sup>26</sup> Le opere di Stanzel non sono mai state, purtroppo, tradotte in italiano, ma della più importante (*Theorie des Erzählens* del 1979) c'è una traduzione in inglese approvata dall'autore e alla quale rinvio: FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. inglese di Charlotte Goedsche, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).

<sup>27</sup> DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978 (un altro classico della narratologia di cui si attende da tempo la traduzione in italiano: pare che non tarderà).

no limiti stretti allo «scrittore»: «La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi [...] a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*». Le didascalie sarebbero lo spazio d'azione dello scrittore: noi diremmo, più tecnicamente, del narratore. Spazio esiguo, dove però il narratore avrebbe una funzione fondamentale: fornire «le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto». Ma in verità tali «indicazioni» sono, in *Donna di casa* e negli altri *Processi verbali*, molto più *mostrate* nel riporto dialogico che narrate didascalicamente; la mostrazione di ciò che passa per le parole dei personaggi e per i loro comportamenti, per ciò che si vede e si sente sulla scena, è il principale canale informativo della novella. Quanto alle transizioni, anche per queste zone figuralizzate possiamo parlare di un ritrarsi del narratore. Filippo Pennacchio così riassume il teorizzare di Stanzel:

Mentre in un testo scritto in prima o in terza persona il lettore ha l'impressione di ascoltare una voce – di confrontarsi con un vero e proprio narratore –, in un testo di tipo figurale si troverebbe invece di fronte a una presentazione diretta, appunto *immediata*, degli eventi narrati: come se nessuno li stesse enunciando, e il racconto – del tutto paradossalmente – si producesse da sé.<sup>28</sup>

Ed è notevole che di Trovato, il protagonista riflettore delle transizioni, mai traspaia un pensiero, come si è detto, sulla propria esperienza del mondo, e semplicemente ne rifletta al lettore le visioni, mentre l'esperienza si fa. Il lettore di questa novella è davvero uno spettatore: occhi ideali della mente sono il suo organo. O vede immediatamente (e sente) ciò che si vede e sente nelle scene, oppure vede, e gli sembra che anche questo sia immediato, ciò che sta vedendo Trovato. Ben poco gli viene propriamente narrato (dove è il senso di una narrazione ulteriore in *Donna di casa*?), quasi tutto gli viene mostrato mentre accade, in una sorta di presente assoluto mostrativo che scorre di pagina in pagina (e non è sempre *al presente* il cinema, come spesso si dice?).

Käte Hamburger:

Soffermiamoci [...] sui personaggi del film. La loro capacità in quanto figure epiche è limitata. Certamente, possiamo vederli anche quando tacciono e interpretarne il silenzio, i gesti o la mimica. Ciò nondimeno, noi non possiamo venire a sapere cosa pensano e sentono quando non parlano. La stessa cosa, com'è noto, vale anche per le figure drammatiche. Cosa pensino o sentano i personaggi quando tacciono ce lo fa sapere solo il romanzo, che [...] è l'unico luogo nel sistema del linguaggio in cui gli uomini possono essere presentati nella loro vita interiore, nel loro muto pensare e sentire.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., p. 226.

<sup>29</sup> KÄTE HAMBURGER, *La logica della letteratura*, trad. italiana e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, Bologna 2015 (ed. or. Klett, Stuttgart 1957), pp. 232-233.

De Roberto era affezionato agli esercizi psicologici: li teorizzava, ne produsse di mirabili, prima e dopo *Processi verbali*. Tuttavia seppe rinunciare alle prerogative della trasparenza interiore, privilegio degli autori di romanzi e novelle destinato a perdurare, secondo Hamburger, anche una volta inventato il cinema. Fece di Trovato una «figura epica limitata», catafratta nell'opacità dei personaggi del teatro e dei film («noi non possiamo venire a sapere cosa pensano e sentono quando non parlano»), pur di ottenere per *Donna di casa* un qualità mostrativa di gran lunga preponderante: quasi tutto è mostrato, o nelle scene come a teatro, o nelle transizioni come se fossero già, *ante litteram*, riprese di una camera, montaggio dinamico d'inquadrature.<sup>30</sup>

IV) Il montaggio. Giungiamo a un'altro aspetto della novella riconducibile al cinema. Come sanno bene critici e teorici di quest'arte, e chi fa i film (registi, sceneggiatori, montatori), nel montaggio una mano operatrice si tradisce o si manifesta o si nasconde (mano dell'autore, del regista, del narratore filmico? non entriamo nel campo spinoso delle discusse definizioni).<sup>31</sup> Se tra due momenti della diegesi filmica c'è uno stacco, perché cambia l'inquadratura, magari cambia la scena, il luogo dell'azione, e lo stacco si avverte, può essere una scelta di regia. Ma si può scegliere di non fare avvertire gli stacchi tra le inquadrature, e a ciò provvedono i dispositivi del montaggio invisibile, il cui scopo, abbiamo già letto, «è la ricostruzione della continuità frantumata nel corso delle riprese, fatta rivivere in una "continuità nuova e diversa"». <sup>32</sup> Per sostenere nel tempo questa impressione "artificiale" di continuità, per non pausare l'esperienza immersiva dello spettatore («In questo cinema, lo spettatore deve vedere ogni scena quasi come si trattasse di un piano-sequenza»),<sup>33</sup> esistono, nell'armamentario del montaggio, raccordi e attacchi di vario genere e variamente denominati, alcuni dei quali suturano gli stacchi (fanno sì che lo spettatore non li avverta) grazie alla presenza, nelle inquadrature successive, dello stesso personaggio. Si legga questa definizione: «*Raccordo di movimento o di azione* (detto anche *montaggio continuo*). La cinepresa cambia luogo seguendo il movimento di un personaggio, che ci guida attraverso una serie di spazi diversi». <sup>34</sup> Non succede proprio così in *Donna di casa*? C'è un'ideale cinepresa che cambia luogo (dalla questura alla strada all'osteria al viottolo alla cameraccia della magàra ecc.) seguendo i movimenti di un personaggio (Trovato) che ci guida, da una scena a una transizione a un'altra scena, «attraverso una serie di spazi diversi». In chi legge *Donna di casa* effettivamente produce un'impressione immersiva di continuità il fatto di

<sup>30</sup> La rinuncia assoluta alle facoltà introspettive nella prefazione è un vanto tecnico: «credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica» (p. 4).

<sup>31</sup> Su questo argomentare e dibattere si veda in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., il capitolo "Chi" racconta al cinema e alla televisione, pp. 59-72.

<sup>32</sup> DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio*, cit., p. 77.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> SANDRO BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007, p. 51.

essere, dall'inizio alla fine e senza interruzioni, sempre con l'agente in missione, nelle sue percezioni o alle sue calcagna. Sarebbe troppo assomigliare questa impressione a quella di un lungo piano-sequenza: piuttosto soccorre, a intendere l'effetto ottenuto della continuità, la nozione di Ryan delle finestre da cui siamo partiti: *Donna di casa* è tutta compresa, per la persistenza del protagonista attraverso gli spazi diversi, in una finestra sola che scorre, come scorre su un solo schermo un film, con le sue inquadrature e le scene, con la varietà dei piani e dei paesaggi, i dialoghi e i momenti d'azione.

Sappiamo l'importanza, per De Roberto, del tema tecnico dell'impersonalità: la sparizione dell'autore, l'eliminazione, per quanto possibile, delle tracce dell'artificio costruttivo. Non poteva esistere, nella sua cultura, la nozione odierna di montaggio, ma certo l'imperativo dell'impersonalità già rendeva cauta la sua regia. Architetto delle sue narrazioni, sentiva l'esigenza di renderne poco avvertibile, in certo senso invisibile, l'architettura: sobriamente denunciata, è vero, da talune geometrie (si pensi alla suddivisione di entrambi i grandi romanzi pubblicati, *L'illusione* e *I Viceré*, in tre parti ciascuna composta di nove capitoli) e d'altra parte per molte vie dissimulata, per ottemperare all'idea estetica forte che l'arte deve riprodurre la vita, e la vita non conosce formalità razionali, ripartizioni pensate. Donde il prosciugamento del peritesto (consuetudine peraltro diffusamente naturalista e verista);<sup>35</sup> donde, anche, talvolta, l'affidamento dell'onere della continuità, ovvero del compito di suturare gli stacchi fra scene ed episodi, a personaggi che attraversano luoghi diversi dell'azione mentre non li perdiamo di vista.

Questo dispositivo (ho parlato in altre occasioni di *personaggi-vettori*) non funziona solo nei *Processi verbali*: anche nei *Viceré* lo si registra.<sup>36</sup> Personaggi che, persistendo nel campo visivo del lettore, tengono dentro una finestra che scorre la varietà dei tempi e dei luoghi dell'azione. Anche così De Roberto rendeva "invisibile" (o meno visibile) quel che per lui che scriveva poteva essere un analogo del montaggio venturo dei film: la disposizione studiata, l'architettura successiva del testo, per scene ed episodi, insomma l'arbitrio autoriale di una regia. La passione dell'impersonalità lo indirizzava verso soluzioni che fanno pensare al cinema, al montaggio invisibile del cinema classico: una invisibilità anch'essa volta alla cancellazione dei segni di fabbrica, e

---

<sup>35</sup> Mi rifaccio a Genette, per il quale il peritesto è la parte del paratesto che sta «intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note» (GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 6-7). Però non sempre De Roberto adottò questa linea: ridusse il peritesto in *La Sorte* ma le altre raccolte principali di novelle sono munite di prefazioni impegnative (quella a *Documenti umani* è lunghissima); lo ridusse nei romanzi, ma in *Ermano Raeli* il peritesto si moltiplica, passando dall'edizione del 1889 a quella del 1923.

<sup>36</sup> Ad esempio le prime tre scene del capitolo nono della prima parte, ambientate in tre spazi diversi (la casa di Chiara e del marito, il portone d'ingresso del palazzo Francalanza, una sala del medesimo palazzo), sono tenute insieme dalla cugina Graziella, che viaggia (ed è seguita nel suo viaggiare) da uno spazio all'altro.

all'immersione del fruitore dell'opera in un flusso che sembra continuo come è continua la vita.<sup>37</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, Utet, Torino 2000.
- SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. italiana di Elisabetta Graziosi, il Saggiatore, Milano 2003, p. 73 (ed. or. Cornell University Press, Ithaca 1978).
- GILBERT COHEN-SÉAT, *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1946.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- FEDERICO DE ROBERTO, *Processi verbali*, Galli, Milano 1890.
- ID., *Processi verbali*, introduzione di Gaspare Giudice, Sellerio, Palermo 1976.
- ID., *Teatro*, introduzione di Natale Tedesco, premesse e note ai testi di Vincenzo Licata, Mondadori, Milano 1981.
- ANDRÉ GAUDREULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricœur, trad. italiana di Dario Buzzolan, Lindau, Torino 2006 (ed. or. Meridiens Klincksieck, Paris 1988).

---

<sup>37</sup> Non ho detto nulla de *Il rosario*, la prima novella di *Processi verbali*, la più nota e apprezzata dalla critica. Ebbene, mi sembra che qui De Roberto adotti una soluzione mista tra i due tipi che ho illustrato. La prima metà è 'cinematografica': in una decina di pagine parecchie ore di un'aspettazione ansiosa sono spezzettate e ricomposte in un montaggio di dialoghi brevi e movimenti nello spazio delle sorelle Sommatino, che coi loro andirivieni tengono insieme luoghi diversi della dimora signorile: il cancello d'ingresso, la cucina, le stanze dove sfaccendano in attesa di notizie su un'altra sorella, la minore, caduta in disgrazia per aver disobbedito alla madre terribile sposando un uomo che costei non gradiva, e a cui il marito sta per morire, lasciandola nell'indigenza coi figli piccoli. La seconda metà è teatrale: interamente occupata dalla scena lunga della recita del rosario, con la matriarca al centro, assisa in un ampio seggiolone antico, grandeggiante al di sopra delle zitellone genuflesse e tremebonde che osano infine, senza successo, implorarla di perdonare la sventurata e di prestarle soccorso. È interessante il modo in cui De Roberto ridusse a unità tempi e spazi della novella quando, nel 1898, ne ricavò un dramma (solo nel novembre 1912 rappresentato al Teatro Manzoni di Milano). Leggiamo la didascalia iniziale, questa volta una vera didascalia per gli scenografi: «Una sala in casa della baronessa. Due usci nella parete di fondo: in mezzo un alto seggiolone antico. Uscio a sinistra, uscio e finestra a destra. Ritratti di famiglia alle pareti. Sopra una tavola una lumiera con quattro becchi. Cassapanche, seggioloni e sedie comuni» (FEDERICO DE ROBERTO, *Teatro*, introduzione di Natale Tedesco, premesse e note ai testi di Vincenzo Licata, Mondadori, Milano 1981, p. 27). In questo spazio unipuntuale, prima che vi faccia ingresso la baronessa, il momento cruciale della recita del rosario verrà preparato grazie agli usci, che consentiranno a qualcuna delle sorelle di uscire in cerca di notizie e alla comare Angiola di entrare in scena per informarle sulla sorte della derelitta. Anche *Lupetto* è una novella mista per le sue soluzioni: due scene piuttosto ampie, ambientate in spazi diversi, e in mezzo una transizione di un paio di pagine, dove siamo col protagonista in cammino sulle pendici dell'Etna, tra le sciare nereggianti, verso il Calvario e poi verso Mompileri, fino al luogo delle sue trappole per i conigli, dove si consumerà, nella seconda scena, la tragedia del finale.

- GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012.
- ID., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015.
- KÄTE HAMBURGER, *La logica della letteratura*, trad. italiana e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, Bologna 2015 (ed. or. Klett, Stuttgart 1957).
- PETER HÜHN *et al.* (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009.
- MANFRED JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, «Style», 30, 2, 1996, pp. 241-267.
- ID., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, «GRAAT», 21, 1999, pp. 85-110.
- GIOVANNI MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Cesati, Firenze 2017.
- FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., pp. 217-240.
- MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, «Semiotica», 64, 1-2, 1987, pp. 59-81.
- FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. inglese di Charlotte Goedsche, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).



Share alike 4.0 International License