

DOMENICO TANTERI

TEMPO E STORIA NEI «VICERÉ» *

Nonostante la complessiva compattezza su cui hanno messo l'accento diversi critici¹, sono presenti nei *Viceré* taluni elementi che introducono nella compagine del romanzo delle spinte di carattere tendenzialmente centrifugo e dispersivo e costituiscono quindi una potenziale minaccia alla saldezza e alla coesione strutturale della grande costruzione narrativa derobertiana.

Una minaccia alla compattezza del romanzo, in particolare, potrebbe derivare dalla compresenza di tante diverse vicende e di tanti diversi fili narrativi che, pur intrecciandosi e annodandosi variamente tra loro, hanno e mantengono una loro – sia pur relativa – indipendenza e dalla correlativa assenza di un protagonista unico (almeno, di un protagonista *individuale*, non ‘collettivo’, come la famiglia Uzeda nel suo complesso), di un personaggio principale e centrale al quale facciano capo e siano in qualche modo subordinati gli altri personaggi e

* Le citazioni dal romanzo derobertiano (che saranno accompagnate dalla sola indicazione – entro parentesi – del numero della pagina, senza ulteriori specificazioni) si riferiscono all'ed. curata da C.A. Madrignani per la collana “I Meridiani”, F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori 1984, dove *I Viceré* occupa le pp. 411-1103.

¹ Sottolinea per esempio la « compattezza, a cui si riportano, come a un comune denominatore, tutte le variazioni, le quali non assumono mai i caratteri della *trouville* a sé stante, ma sono piuttosto linee convergenti o pezzi concatenati, tutti tesi all'unico fine di rafforzare l'ossatura narrativa del romanzo », che appunto per questo è « un'opera tutta di un pezzo, mal antologizzabile », C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, pp. 104-105; e anche per Borri il capolavoro derobertiano si presenta compatto e massiccio, in tutta la sua ordinata, metodica, lineare – quasi piatta – consistenza » (G. BORRI, *Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia 1987, p. 50. Di « unitarietà compatta, granitica » il critico torna poi a parlare a p. 54).

dal cui punto di vista – e attraverso la cui sensibilità – siano eventualmente osservate, ‘sentite’ e presentate le vicende materiali e ‘moralì’ che costituiscono l’oggetto della narrazione: insomma da quello che è stato detto (anche in questa sede, da Antonio Di Grado) il ‘policentrismo’ dei *Viceré*.

A contrastare e neutralizzare la spinta centrifuga e potenzialmente disgregatrice insita in tali caratteristiche strutturali del romanzo agiscono, tuttavia, all’interno dell’organismo narrativo dei *Viceré*, vari e potenti fattori di coesione. In senso oggettivamente unificante opera, per esempio, l’uniformità tonale della rappresentazione: quell’aspetto cupo, fosco, privo di qualsiasi barlume di spiritualità o di semplice umanità che deriva al quadro dalla caratterizzazione morale dei personaggi e delle loro azioni, dei loro moventi, dei loro progetti, dei loro desideri, dei loro sentimenti, che lo scrittore vede e ritrae appunto in una chiave radicalmente ed assolutamente negativa, presentandoci una galleria di tipi avidi, cinici, opportunisti, bugiardi, ipocriti, prepotenti, spietati, brutali, ottusi, superstiziosi, maniaci, e tutti, più o meno, «volubili e [...] cocciuti a un tempo» (p. 1102), come afferma lo stesso Consalvo Uzeda nel lucido discorso (rivolto alla zia Ferdinanda) con cui si chiude il romanzo e che costituisce una sorta di sintesi e di ‘interpretazione autentica’ della vicenda storica ed esistenziale della famiglia, anzi della «razza», dei *Viceré*.

E proprio il motivo naturalistico e ‘darwinistico’ della ‘razza’, il forte senso dell’appartenenza a una «razza» particolare appunto, peculiarmente caratterizzata nel bene e (soprattutto) nel male, che accomuna tutti gli Uzeda e che ciascuno di loro mette apertamente in mostra ad ogni occasione, ora in tono polemico e astioso ora con compiacimento e con orgoglio, di volta in volta riferendosi a se stesso o agli altri membri della famiglia, costituisce un altro elemento di raccordo e tendenziale saldatura tra i diversi ‘nuclei’ narrativi di cui si compone il romanzo. Il motivo ‘razzistico’-ereditario, del resto, trova anche un suo riscontro di carattere ‘teorico’ (se non altro nella forma di quello che si può considerare, quasi, come un esplicito riferimento bibliografico) proprio all’interno del mondo dei *Viceré*, nel contesto della narrazione: infatti, tra le letture di Consalvo (e quindi tra gli elementi che concorrono a formare la disordinata ma a suo modo vasta e aggiornata cultura del principino) figura «*L’origine della* [sic] *specie*» di Darwin, come risulta dalla citazione che egli ne fa in

uno dei suoi discorsi al Consiglio comunale (p. 960). E se si considera che Consalvo rappresenta in qualche modo la coscienza storico-critica della famiglia, non sarà del tutto arbitrario attribuire a questa apparentemente occasionale e anodina citazione il valore di una chiave di lettura privilegiata dei *Viceré* o comunque di una significativa indicazione (e quasi di un indizio rivelatore) di quella che costituisce una delle principali componenti della visione del mondo che è alla base e all'origine del romanzo².

Un fattore di coesione, ancora, finisce poi con l'essere, contrariamente, forse, a quel che potrebbe sembrare a prima vista, anche lo stile, la veste linguistico-espressiva. Infatti proprio quella tendenza, quel gusto tipicamente derobertiano per la parodia, il *pastiche*, l'imitazione-deformazione 'espressionistica'³ che porta, fra l'altro, lo scrittore ad attribuire – al limite – ad ogni personaggio un suo linguaggio e un suo registro stilistico particolare (spesso appunto in chiave più o meno marcatamente caricaturale), finisce col costituire, complessivamente, la cifra stilistica peculiare del romanzo e col divenire quindi un elemento di omogeneità. In ogni caso, la varietà di voci e accenti, anche striduli e sgraziati, che costituisce la caratteristica polifonia dei *Viceré*, grazie alla sapiente orchestrazione stilistica e tonale dell'autore si accorda e si armonizza in una sinfonia perfettamente concertata.

Ma il principale elemento unificante, quello che più efficacemente contrasta le tendenze centrifughe e dispersive presenti nel corpo del romanzo e assicura il collegamento e la coesione tra i diversi nuclei e i diversi filoni narrativi di cui il romanzo stesso si compone, garantendone così la tenuta strutturale complessiva, è forse l'elemento 'tempo', la dimensione temporale nella quale si collocano e alla quale sono sempre saldamente e visibilmente ancorate le vicende che sono oggetto della narrazione derobertiana.

² Si ricordi, del resto, che nella primitiva concezione dello scrittore il titolo doveva essere *Vecchia razza*, come lo stesso De Roberto afferma in una lettera all'amico Ferdinando Di Giorgi del 16 luglio 1891 (cfr. A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 273).

³ Sugli elementi 'espressionistici' dell'arte derobertiana si veda, in particolare, N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, pp. 130-133 e *passim*.

Una fitta rete di riferimenti e indicazioni cronologiche e temporali in genere, infatti, avvolge e tiene appunto insieme tutti gli eventi, i fatti, le azioni che in qualsiasi modo riguardino o tocchino i personaggi, di cui questi in qualsiasi modo siano soggetto o oggetto. In particolare, una lunga successione di date positivamente e documentaristicamente precise articola e scandisce lo svolgersi dell'esistenza dei singoli componenti della famiglia Uzeda e di questa nel suo insieme, collegandola al tempo stesso allo svolgimento della più generale vicenda storica, quella pubblica, 'ufficiale', sul cui sfondo e nel cui contesto si inserisce e si sviluppa la storia privata dei Viceré.

Anzi, in realtà, la serie dei riferimenti storici in senso proprio e quella dei riferimenti cronologici relativi alle vicende dei personaggi – il tempo della storia pubblica insomma e il tempo della 'cronaca' privata – si intrecciano, si annodano e spesso si sovrappongono finendo col coincidere: e questo lungo tutto il corso della narrazione, la quale, per altro, si snoda tra due estremi a loro volta collocati e fissati nel tempo da due indicazioni cronologiche, quasi due date, ben precise: la morte della principessa Teresa, che avviene nel giugno 1855, e le elezioni politiche dell'ottobre 1882.

Si può comunque osservare che la vicenda storica generale e pubblica viene acquistando rilievo e consistenza nel romanzo a misura che i personaggi vanno prendendo parte attiva ai fatti e agli eventi storici propriamente detti e che in particolare a partire dal momento dell'arrivo dei Mille a Catania la storia dei personaggi confluisce e si fonde – per larghi tratti – con quella generale, al punto che diventa difficile dire, in qualche caso, se sono i dati della storia 'reale', *esterna*, ad essere assunti e incorporati all'interno della costruzione narrativa o se non sono piuttosto i personaggi 'inventati', le creature della fantasia di De Roberto, a subire, in alcuni momenti della loro vita o per alcuni aspetti della loro attività, una sorta di processo di 'documentarizzazione', ad esser come estrapolati dalla dimensione propriamente narrativa, 'fizionale', del romanzo e ad acquisire la veste e lo *status* di personaggi – sia pur pseudo – storici: ad esser loro, insomma, proiettati e incorporati, in qualche modo, nella storia 'reale'.

Si realizza comunque un processo di osmosi, una compenetrazione – tra elementi 'reali' e 'inventati' – sicuramente più intima ed estesa (e ad ogni modo profondamente diversa) che non nel romanzo storico 'classico', «misto di storia e d'invenzione», alla Manzoni o – per

venire a un precedente più vicino, nel tempo e nella sensibilità poetica, a De Roberto – in un romanzo come il verghiano *Mastro-don Gesualdo*, dove pure la ‘grande’ storia è presente non soltanto come vago sfondo o cornice nella quale inquadrare cronologicamente le vicende dei personaggi, ma come elemento che interagisce e coinvolge direttamente i personaggi stessi (ma dove, per altro, il riferimento storico concreto non ha poi l’importanza e, diremmo, l’autonoma sussistenza – né tanto meno la precisione e la materialità documentaria – che ha in De Roberto, bensì è sempre in qualche modo subordinato alla complessiva valenza simbolica del romanzo, la cui portata ‘storica’ in senso lato è, proprio per questo, assai più ampia, dilatandosi, per così dire, a una dimensione virtualmente universale).

Nei *Viceré*, in ogni caso, grazie anche al fatto che i protagonisti appartengono al mondo dei potenti, dei dominatori (di quelli, cioè, che anche nella realtà sono solitamente i ‘protagonisti’), le sovrapposizioni e le intersezioni tra «storia» e «invenzione» sono decisamente più vistose e rilevanti. Tanto più che anche i personaggi e le vicende ‘inventate’ sono spesso esemplate o ricalcate su uomini e fatti reali di cui lo scrittore aveva avuto esperienza e conoscenza diretta.

Basti pensare al riguardo (e questo ci illumina, più in generale, su alcuni aspetti essenziali della tecnica, o del metodo narrativo veristico, di De Roberto) alla quantità e importanza degli episodi direttamente ispirati a fatti e momenti della vita politico-amministrativa catanese di cui lo stesso scrittore, da giovane, era stato testimone e cronista (non imparziale) sulle colonne del giornale romano «Fanfulla» e, in chiave più acutamente satirica, sul periodico catanese «Don Chisciotte». Si veda, in particolare, come tanti dei tratti e dei comportamenti che caratterizzeranno l’attività politica del Consalvo dei *Viceré* siano già presenti – o comunque riprendano e sviluppino spunti ed elementi presenti – negli articoli dell’82 (anno al quale anche nel romanzo si riferiscono le pagine in questione) dedicati al marchese Antonino di San Giuliano, sindaco di Catania e poi parlamentare e ministro; quel marchese di San Giuliano in cui del resto già Capuana aveva subito individuato il ‘modello’ reale del personaggio derobertiano, tanto che in una lettera inviata all’autore dei *Viceré* subito dopo l’uscita del romanzo aveva scritto: «Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S.*

Giuliano) è una meraviglia...»⁴. Si consideri, per esempio, l'articolo apparso sul «Fanfulla» del 20 marzo, dove si legge, fra l'altro:

Appena sciolta la seduta, il sindaco andò dal prefetto e gli rassegnò le proprie dimissioni. Ma come? perché? il progetto delle ferrovie entrava nel programma della sua amministrazione? No, perché era un progetto extra-consiliare. Ne voleva egli fare a qualunque costo una questione di fiducia? Nemmeno, perché egli protestò di essere neutralizzato dal suo banco presidenziale e di non voler pigliar parte alla discussione. Forse la Giunta lo lasciò solo? Neanche, perché egli aveva lasciati liberi gli assessori di votare per conto proprio, essendo l'amministrazione perfettamente estranea al progetto. Dunque? Dunque si è dimesso; questo è quanto!

La verità è che il nostro sindaco cominciava ad averne abbastanza della sindacatura, e non gli pareva vero di andarsene. Dicono i maligni che, siccome i danari del prestito sono finiti e le nostre finanze, colle grandi opere pubbliche intraprese, non sono in condizioni molto fiorenti, egli non dormiva proprio fra due guanciali, coll'impopolarità che gli sarebbe toccato di affrontare⁵

(brano nel quale, oltre tutto, è dato cogliere una vivace movenza narrativa e un efficace impiego dell'indiretto libero che sembrano anch'essi in qualche modo precludere al romanzo), e dove è detto, poco

⁴ Cfr. A. CIAVARELLA (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana* (Catalogo della Mostra tenuta nel bicentenario della Biblioteca Universitaria di Catania), Catania, Giannotta 1955, p. 178 (lettera del 5 ottobre 1894). Sulle tappe principali della vita e della carriera politica del personaggio storico – alle quali corrispondono puntualmente, anche nella cronologia, quelle del personaggio romanzesco – si veda P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza 1988 (che rinvia, al riguardo, a G. POLICASTRO, *Un uomo di Stato. Il Marchese di San Giuliano*, Ancona, Puccini 1912), p. 72, e, per una conoscenza più approfondita della sua attività, F. CATALUCCIO, *Antonio di San Giuliano e la politica estera italiana dal 1900 al 1914*, Firenze, Le Monnier 1935 e R. LONGHITANO, *Antonino di San Giuliano*, Roma-Milano, F.lli Bocca 1954. Un «raffronto [...] ravvicinato» fra il Consalvo dell'*Imperio* e «il suo referente storico, Antonino Paternò Castello marchese di San Giuliano» è svolto da A. DI GRADO, *Dal riformismo autoritario all'autoritarismo senza riforme: note sull'«Imperio» di De Roberto*, in *L'isola di carta*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi 1996², pp. 53-68 (le citazioni, alle pp. 56-57), che rileva come «le analogie fra le documentate pagine» del romanzo «e la loro fonte» siano, anche in questo caso, «puntuali» (ivi, p. 62).

⁵ Cfr. F. DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Milano, Quaderni dell'Osservatore 1973, pp. 137-138.

più avanti, che «le velleità elettorali del sindaco non sono un mistero»⁶; e si noti come in tale articolo siano già contenuti molti motivi che saranno rielaborati e sviluppati nel penultimo capitolo dei *Viceré* (dove la differenza più rilevante, in pratica, consiste nel fatto che il pretesto per le dimissioni di Consalvo non è più fornito dalle discussioni sulla «ferrovia etnea» ma da quelle sulle modalità di riscossione dei dazi). Si legga, comunque, nel romanzo, alle pp. 1050-1052:

Riconosciuta la necessità di presto mettersi all'opera, egli affrettò una risoluzione che aveva già presa da un pezzo: rinunciare all'ufficio di sindaco [...]. Infatti, la baracca cominciava a scricchiolare. Le spese pazze da lui fatte avevano vuotate le casse, l'ultimo bilancio s'era chiuso con un *deficit* considerevole, che egli aveva potuto dissimulare a furia d'artificii; ma la situazione non era più sostenibile: bisognava o imporre tasse o contrarre un debito, ed egli non voleva affrontare l'impopolarità di simili provvedimenti. Afferrò quindi il primo pretesto per battersela. L'amministrazione comunale discuteva ancora una volta sul modo di riscuotere i dazii [...]. Egli dichiarò, nelle private conversazioni, che il ritorno alla riscossione diretta era per lui uno sbaglio e che perciò bisognava correggere i difetti del sistema vigente, non abbandonarlo; in Giunta non fiatò, lasciò che la maggioranza si pronunziasse. La maggioranza deliberò di mutar sistema. La sera stessa, andato a casa, egli scrisse due lettere: una al Prefetto, con la quale rassegnava le sue dimissioni; l'altra, collettiva, a tutti gli assessori, annunziando loro che «per ragioni di delicatezza» aveva già mandato la rinunzia alla Prefettura.

Fu come un fulmine a ciel sereno [...].

«Ci spiegherai» gli disse Benedetto in nome dei colleghi, «che significa questa lettera?»

«Significa» rispose il principe, guardando per aria, «che io non ho voluto esercitare nessuna costrizione, e siccome il vostro modo di vedere è contrario al mio, così, per lasciarvi liberi, me ne vado».

E come non pensare, poi, a don Eugenio e alla grottesca prosa dei suoi scritti (che a sua volta arieggia, per lo stile se non per la lingua, la «enfatica e bolsa prosa siculo-spagnuola secentista» del Mugnòs [p. 513]); come non pensare, per esempio, alla lettera di presentazione

⁶ Ivi, p. 138.

dell'*Araldo Sicolo* (l'«opera storico-nobiliare» [p. 950] che poi, nelle farneticazioni del cavaliere ormai uscito di senno, diventerà «opera storico-araldico-nobilo-blasonico-gentileasco-cronologica» [p. 1009]) con cui si apre la parte terza del romanzo, quando si leggono i brani dell'opuscolo dell'on. Vincenzo Cordova intitolato *Delle famiglie nobili tuttora non estinte e delle città e terre che presero parte al Vespro siciliano* (e corredato di una «disquisizione storico-politico-religioso-letteraria»⁷) che il giovane cronista riporta nell'articolo del 3 febbraio 1882 («Disseppellendo i nomi di città, famiglie, individui dalle profonde latebre dove il buio di sei secoli li avea ricacciati, nol feci per vana pompa di erudizione, ma perché nelle feste della gran patria italiana risorta pigli cadauno il suo rango e non restin da sezzo gli antesignani»⁸, ecc.)?

Ma osserviamo un po' più da vicino le caratteristiche e il trattamento narrativo dei riferimenti temporali nel romanzo di De Roberto.

Come abbiamo già accennato, si possono innanzi tutto distinguere – da un punto di vista astrattamente analitico – due diverse specie (o classi) di indicazioni di ordine temporale: quelle che si riferiscono alle vicende 'private' dei membri della famiglia Uzeda (o dei personaggi in genere) indipendentemente dalla loro relazione con la storia 'pubblica' e quelle che si riferiscono, invece, appunto ai fatti e alle vicende della 'grande' storia, della storia in senso proprio e generale, quella, precisamente, del Risorgimento italiano.

Questo, ripetiamo, in astratto. Nel concreto della narrazione, ovviamente, le due serie sono spesso strettamente collegate, procedono congiuntamente e non di rado si identificano per tratti più o meno ampi; e comunque, molti dei riferimenti sono per così dire bivalenti, appartengono cioè, contemporaneamente, a entrambe le classi sopra indicate, riguardando al tempo stesso la storia privata e quella pubblica (della quale – come si è detto – alcuni dei personaggi del romanzo entrano in qualche modo a far parte – nella finzione narrativa –, anche a livelli abbastanza elevati). Di fatto, a ogni modo, si attua un processo secondo il quale, man mano che si progredisce nella narrazione, la storia generale, che fin dal principio fa da sfondo e cornice a quella

⁷ Ivi, p. 124.

⁸ *Ibidem*.

particolare dei Viceré, viene avanzando verso il primo piano e la vicenda privata si viene sempre più visibilmente intrecciando e integrando in quella pubblica.

Le indicazioni temporali in genere, comunque, oltre che differire per le modalità dell'enunciazione (possono infatti esser fornite dal narratore o direttamente dai personaggi), possono poi presentarsi con una grande varietà di forme e gradazioni: dal riferimento cronologico 'assoluto', che fissa un evento nel tempo indipendentemente dal rapporto con altri eventi, a quello relativo, che invece mette appunto un fatto in relazione temporale – di anteriorità, contemporaneità, posteriorità – con un altro; dall'informazione precisa a quella generica o indeterminata; ecc.

A volte si ha una vera e propria indicazione di data, completa di anno, mese, giorno, sia in riferimento a eventi reali di grande portata storica («La notte del 27 [maggio 1860] arrivò la notizia dell'entrata di Garibaldi a Palermo» [pp. 656-657]; «Il 16 marzo di quell'anno 1876, dopo sedici anni, il partito di destra era finalmente capitombolato...» [p. 967]) o di interesse – storico o 'culturale' – più circoscritto, locale («il 25 [settembre 1855] il bollettino segnò trenta morti [per colera]» [p. 581]; «Il 14 settembre [1859] la spera d'oro tutta gemmata dove serbavasi la sacra spoglia [la reliquia del «Santo Chiodo»] fu esposta all'adorazione dei fedeli» [p. 651]), sia in riferimento a fatti e vicende private riguardanti i personaggi 'inventati', specie in relazione ad atti o documenti solenni, come i testamenti («In questo giorno, 19 di marzo dell'anno di grazia 1854...» [p. 461]), ma non soltanto: per esempio, a p. 809, il narratore ci indica la data precisa dell'improvviso licenziamento del signor Marco, l'amministratore dei beni della famiglia Uzeda: «un giorno, che fu giusto il 31 dicembre 1865, Baldassarre corse ad una chiamata del padrone...».

Spesso si tratta, come si è già accennato, di indicazioni cronologiche 'bivalenti', che si riferiscono cioè, al tempo stesso, a un'azione o a un accadimento che riguardano un personaggio e a un fatto propriamente 'storico', e che mettono quindi in relazione e legano strettamente vicenda privata e vicenda pubblica. Per esempio, a p. 681 si legge: «Che cosa aveva fatto il Patriotta [cioè il duca d'Oragua] nella giornata del 31 maggio [1860, quando le squadre garibaldine erano entrate a Catania]? S'era nascosto a San Nicola...»; e a p. 1075

è riportato il testo del manifesto che annuncia in questi termini il «meeting elettorale» organizzato da Consalvo in occasione della sua candidatura alle elezioni (le prime a suffragio allargato della storia d'Italia, già preannunciate nel capitolo precedente, nel quale il narratore ci aveva informati che «la riforma elettorale era all'ordine del giorno; dopo averla votata, la Camera si sarebbe sciolta» [p. 1050]): «Cittadini: Domenica, 8 ottobre 1882, alle ore 12 meridiane, nella Palestra Ginnastica (ex-convento dei PP. Benedettini) il *Principe di Francalanza* esporrà il suo programma politico agli elettori del 1° Collegio».

Anche i grandi personaggi, del resto, oltre ai grandi fatti del nostro Risorgimento, non solo sono più volte evocati o comunque nominati nel corso della narrazione (così Mazzini, Cavour, Vittorio Emanuele II, D'Azeglio, Pio IX; e poi Rattazzi, Minghetti, Sella; ed ancora, Napoleone III, Bismarck, ecc.; e si pensi anche ai tanti riferimenti ai moti e alle repressioni del '48-49, alla guerra di Crimea, ai plebisciti, alla presa di Roma, alla rivoluzione parlamentare e così via), ma si affacciano a volte direttamente sulla scena del romanzo, diventano cioè anch'essi in qualche modo personaggi ed entrano – sia pur fuggacemente – in relazione con i personaggi 'inventati'. Ciò avviene, per esempio, in occasione della spedizione dei Mille (le cui vicende catanesi vengono rappresentate al vivo, ampiamente ed efficacemente, per lo più attraverso la visuale e il modo di viverle dei personaggi), quando la colonna di garibaldini capeggiata da Bixio e da Menotti Garibaldi si acquartiera nel convento dei Benedettini e, «un giorno», il figlio dell'eroe dei due mondi, recatosi a visitare i novizi, riceve in omaggio da Giovannino Radali, cugino del principino Consalvo, «la più bella rosa» del giardino (p. 665); o ancora, quando, nel '62, Garibaldi ritorna in Sicilia per organizzare la spedizione a Roma che sarà poi drammaticamente fermata sull'Aspromonte e, arrivato a Catania, va ad acquartierarsi, ancora una volta, nel grande monastero, dove il priore Lodovico Uzeda gli va «incontro fino a piè dello scalone, per dargli il benvenuto, lo guida fino alle sue stanze, accompagna ai loro alloggi gli aiutanti e presiede il pranzo delle camicie rosse» (p. 751), e dove, «il domani dell'arrivo», Benedetto Giulente va «ad ossequiare il generale, che lo riconosce subito, gli stringe la mano, e lo intrattiene un pezzo non ostante l'andirivieni delle

commissioni, delle rappresentanze di ogni genere accorrenti incontro all'antico Dittatore» (ivi); ma vale la pena di leggere anche la commossa descrizione dell'ingresso di Garibaldi nella città etnea, sia per la sua sobria efficacia sia perché nell'ultima frase è chiaramente percepibile il mutamento di tono che segnala, assieme al cambiamento del punto di vista narrativo, o dell'atteggiamento del narratore, il passaggio dalla dimensione della storia grande alla angusta dimensione privata del mondo dei Viceré:

il generale entrò coi suoi volontari tra due siepi vive di popolazione che applaudiva e gridava freneticamente, in mezzo a un delirio d'entusiasmo dinanzi al quale le stesse dimostrazioni del Sessanta parevano tiepide e scolorite. Da un balcone del Circolo degli operai, dominando il corso gonfio di popolo come una fiumana, egli spiegava lo scopo della nuova impresa, gettava con la voce dolce il grido della nuova guerra: «O Roma, o morte!...». Poi, dove andò egli a porre il suo quartier generale? A San Nicola! (p. 749).

In ogni caso, si tratta sempre – o quasi – di elementi pienamente assorbiti e assimilati dall'organismo del romanzo. Non di rado è la stessa struttura sintattica del discorso, perfino della singola frase, a realizzare (e a mostrare) la saldatura e la fusione tra pubblico e privato nella vicenda dei Viceré. Così, per esempio, a p. 648: «il giorno che arrivò la notizia della pace di Villafranca, per poco non gli prese un accidente [a don Blasco] dall'esultanza», o a p. 655 (sempre con riferimento a don Blasco): «pareva avesse dimenticato tutti gli affari della parentela, occupato com'era ad eruttar bestemmie all'annuncio delle novità pubbliche, dei voti delle Romagne e dell'Emilia per l'annessione al Piemonte, della dittatura di Farini, specialmente del trattato di Zurigo che gli dié materia di sbraitare durante tutto l'autunno e tutto l'inverno», o a litigare con i monaci 'liberali' «a proposito del ritorno di Cavour al ministero, dei plebisciti dell'Italia centrale», ecc.: eventi tutti che vengono incorporati nel tessuto (o, se si preferisce, nell'impasto) narrativo del romanzo passando attraverso il filtro (e la mediazione) del modo di vedere e di sentire, dell'ideologia e della psicologia, del personaggio. Ancora più stretta e intima diventa la connessione tra le due dimensioni – pubblica e privata – in una frase come questa (che riprende con vivace effetto ironico la battuta precedente di don Blasco: «Garibaldi? Chi è Garibaldi? Non lo cono-

sco!... »): « Imparò a conoscerlo il 13 maggio, quando scoppiò come una bomba la notizia dello sbarco di Marsala » (pp. 655-656).

Talvolta basta l'unione di un soggetto appartenente a una delle due sfere a un predicato appartenente all'altra per rendere efficacemente il senso dell'interpenetrazione tra i due mondi; e spesso a operare il raccordo e la saldatura è un semplice complemento (per esempio: « i volontari [garibaldini] s'acquartierarono a San Nicola » [p. 665]; « L'elezione del novembre Settanta era stata un altro trionfo [per il duca Gaspare d'Oragua] » [p. 910]; « Pio Nono aveva molta stima di lui [Lodovico] » [p. 883]); un complemento che in qualche caso solo in forma implicita ci fornisce un'indicazione 'storica', come avviene nella frase che si legge a p. 808: « Poi partì il duca diretto a Firenze », da cui, indirettamente, possiamo dedurre che ci troviamo in un momento successivo al trasferimento nella città toscana della capitale d'Italia, nella quale appunto il duca Gaspare va a svolgere la sua attività di parlamentare (e in cui quindi troviamo una conferma dell'accurata precisione di De Roberto e della sua sempre vigile attenzione a tutto il sistema dei sincronismi e dei rapporti temporali in genere nel romanzo). Ma si consideri infine, sempre nell'ambito di questa fenomenologia e tipologia delle varie forme di integrazione e compenetrazione tra 'storia' e 'invenzione', questo icastico schizzo di Nino Bixio, visto chiaramente attraverso un'ottica tutta interna al mondo dei Viceré e come 'privatizzato' e – diremmo – rimpicciolito, ridotto cioè a una dimensione adeguata al clima e al livello etico-culturale proprio di quel mondo: « Bixio stava a invigilare con un frustino in mano, accarezzando tratto tratto le spalle dei più restii » (p. 665).

Accanto alle date e alle indicazioni cronologiche precise e 'assolute' è presente nel romanzo anche una gran quantità di riferimenti temporali generici, vaghi, indeterminati (del tipo « da parecchi mesi » [p. 453], « un brutto giorno » [p. 496], « da un pezzo » [p. 797], « passò dell'altro tempo » [p. 989], ecc.) o 'relativi' (come « l'anno innanzi » [p. 451], « il domani e poi il giorno dopo » [p. 786], « al principio dell'anno nuovo » [p. 825], « in quei cinque anni » [p. 886]; o come « erano passati appena due anni » [p. 522], « per due lunghi anni » [p. 867], ecc.)⁹.

⁹ Dalla frequenza di « indicazioni temporali [...] generiche » e di « imperfetti che sottolineano l'idea di azioni che si ripetono non si sa da quando e per quanto

Le indicazioni cronologiche che abbiamo dette 'relative' si riferiscono per lo più a un tempo 'interno' al mondo dei Viceré, che è sì continuamente ed esplicitamente riaccolto a quello esterno e 'ufficiale', ma che ha tuttavia una sua compattezza e una sua essenziale autonomia di svolgimento. Anzi, a segnalare e a scandire il trascorrere del tempo, in realtà, sono soprattutto i dati relativi alle vicende personali e intime dei personaggi o semplicemente all'avanzare della loro età (su cui periodicamente il narratore ci aggiorna, anche con informazioni dirette del tipo «La zitellona contava allora trentotto anni» [p. 508]; «Teresa, adesso vicina ai dodici anni...» [p. 804]; «Ho appena ventinove anni» [p. 1033]; ecc.) o al susseguirsi delle generazioni.

Di alcuni personaggi, in particolare, è possibile seguire via via l'evoluzione e la storia personale e quasi ricostruire – virtualmente – l'intera biografia. Esempio, in questo senso, il caso di Consalvo, che conosciamo ancora in tenera età nel primo capitolo (e la cui età ci viene dapprima indicata indirettamente, e in modo approssimativo, attraverso elementi e indizi come questi: «Il principino, seduto sopra uno sgabello, con le gambe penzoloni, le dondolava ritmicamente, guardando per aria a bocca aperta» [p. 420]; «donna Ferdinanda, poco portata alle scene patetiche, si metteva il principino sulle ginocchia» [p. 422]; mentre in seguito, disseminate e, a volte, quasi dissimulate, qua e là, in altri luoghi e momenti dell'intreccio narrativo, si trovano delle indicazioni che consentono, grazie anche a un complesso gioco di riferimenti incrociati, di stabilire che all'epoca dell'inizio del romanzo, cioè nel giugno 1855, quando muore la principessa Teresa, il bambino ha circa quattro anni¹⁰); ne seguiamo poi quasi passo passo,

tempo» Madrignani trae occasione per osservare che «questo "tempo" interno che segue una linea segmentata con sbalzi improvvisi e improvvise stagnazioni, alternate senza alcun ordine, nella loro empiricità, è il contrario del tempo dei naturalisti che immettono l'uomo in una dimensione teatrale e lo legano ad un "destino" impastato di determinazioni materiali già orientate a un ineluttabile finale» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., p. 120).

¹⁰ Nel terzo capitolo, infatti, si legge che Giacomo, padre di Consalvo, nel 1852 «era ammogliato da due anni», quindi dal 1850, «ed aveva già l'aspettato primogenito» (p. 517), mentre, d'altra parte, da un insieme di elementi che si trovano alle pp. 503 e 508 (don Blasco, che era stato cacciato dal palazzo degli Uzeda per le sue intemperanze in occasione delle nozze di Raimondo, celebrate «nello stesso tempo» di quelle di Giacomo – cioè nel 1850 –, non vi rimette piede «per più di un anno»

lungo il corso del romanzo, intrecciati o alternati alle vicende degli altri personaggi, la crescita, l'educazione, la prima formazione, subita *obtorto collo* nel convento dei Benedettini, la giovinezza scapestrata, i viaggi e le esperienze 'continentali', la frenetica e autodidattica preparazione alla vita pubblica e il trionfale ingresso in politica; e lo lasciamo, sulle soglie della maturità, già proiettato verso l'avventura parlamentare e romana che sarà narrata nel successivo romanzo del ciclo – *L'Imperio* –, di cui egli sarà appunto protagonista. Vista nel suo insieme, insomma, la storia di Consalvo si potrebbe quasi considerare come una sorta di *Bildungsroman*, sia pur inserito e pienamente integrato in un contesto narrativo più ampio¹¹.

e vi ritorna «alla nascita del principe Consalvo VIII») si può inferire che tra il matrimonio di Giacomo e la nascita dell'«aspettato primogenito» era trascorso appunto «più di un anno» e che quindi Consalvo era nato tra il 1851 e il 1852; all'inizio del cap. V della parte terza, poi, si apprende che Consalvo diventa sindaco di Catania «a ventisei anni» (p. 970), dopo un anno di assessorato, cioè nel (o intorno al) febbraio 1877 (dato che, come era stato detto nel capitolo precedente, egli aveva assunto la carica di assessore «il giorno prima» della festa di Sant'Agata – che ricorre, come è noto, il 5 febbraio – del 1876 [p. 964]); il che consente di restringere il periodo entro cui cade la data di nascita del principino ai primi mesi del '51: come confermano, del resto, l'indicazione (già da noi ricordata) della propria età che il personaggio dà nel corso della drammatica discussione col padre in fin di vita («Ho appena ventinove anni» [p. 1033]) e il contestuale riferimento alla situazione storico-politica del momento («in quei giorni [...] la tredicesima legislatura era stata chiusa, i comizi convocati per il 26 maggio» [p. 1035]), da cui si capisce che siamo nel maggio – o comunque, non oltre il maggio – dell'80 (la XIII legislatura fu infatti in carica fino al 2 maggio di quell'anno) e che quindi il principino doveva esser nato appunto – come già visto – nei primi mesi del '51. Tutto ciò, fra l'altro, costituisce un'ulteriore riprova della meticolosa attenzione sempre rivolta dallo scrittore ai sincronismi tra gli svolgimenti delle diverse vicende e del suo costante impegno nell'assicurare la coerenza complessiva dell'intero sistema dei riferimenti e dei rapporti cronologici e temporali del romanzo. Nel caso particolare di Consalvo, comunque, c'è anche il riscontro e la coincidenza (salvo l'anticipazione di un anno – nel romanzo – della data di nascita) con le date più significative della biografia del suo 'modello' reale, il marchese Antonino di San Giuliano, nato nel 1852, eletto al Consiglio comunale di Catania – come il personaggio derobertiano – nel 1876, divenuto sindaco nel '77 ed eletto alla Camera dei Deputati nel 1882.

¹¹ Anche per Sipala «*Il romanzo di Consalvo*, come risulta dalla congiunzione dei due segmenti della sua storia nei due romanzi, si può considerare un 'romanzo di formazione'» (P.M. SIPALA, *Introduzione a...*, cit., p. 64); lo stesso critico, più avanti, afferma che De Roberto scrive, di Consalvo, «una compiuta biografia» (ivi, p. 71); già Spinazzola, del resto, aveva osservato che «l'impegno con cui viene narrata la storia del principino di Francalanza è propriamente di tipo storico-biografico» (V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 145).

A volte il passare del tempo, o meglio, la misura del tempo passato è indicata dai segni che il tempo stesso lascia sui personaggi, dai cambiamenti che si determinano e si manifestano nel loro aspetto fisico e nella loro mente. In forma particolarmente vistosa – anche per il tratto violentemente caricaturale usato dall'artista – tale procedimento si può osservare nel primo capitolo della parte terza, dove si trovano ritratti di questo genere:

Mancava da tanti anni, ed era naturalmente invecchiato, toccando ormai la sessantina; ma stranamente imbruttito, anche, e quasi irriconoscibile. Sul viso dimagrito ed emaciato il naso sembrava essersi allungato, come una tromba, una proboscide, un'appendice flessibile atta a frugare in mezzo al letame; la caduta dei denti, affossando la bocca, aveva contribuito anch'essa a quell'apparente crescita che dava a tutto il viso un aspetto basso, ignobile e quasi animalesco. Indosso, la sordidezza della camicia e dell'abito a coda, troppo lungo e troppo largo, con un panciotto che era stato bianco e l'untume del cappello che pareva sudasse dal troppo caldo, lo facevano prendere per un servitore di trattoria o per un bigliardiere di bisca; la gotta che gli tormentava i piedi lo costringeva ad un'andatura storta e strisciante (p. 894: don Eugenio);

Il monaco pareva sul punto di scoppiare: il pancione gli s'era imbottito di lardo e la testa ingrossata; il mento si confondeva con la massa gelatinosa del collo. Non poteva muoversi, per l'enormezza della persona, per la fiacchezza delle gambe (p. 897: don Blasco);

Lucrezia non si riconosceva più, tanto s'era trasformata ed imbruttita. Il corpo era diventato un sacco di carne, dove non si distinguevano più né seno, né vita, né fianchi; il viso, dalla continua acrimonia che la animava, dall'inguaribile scontento della propria condizione, era divenuto duro, arcigno, inaspettatamente rassomiigliante a quello del principe (p. 902).

Sotto un altro profilo, comunque, questo aggiornamento sulla situazione e sulla condizione dei singoli personaggi dopo un periodo di assenza dal proscenio del romanzo non è che una applicazione particolare di un procedimento narrativo di portata assai più generale (anche se in questo caso l'indugio su ciascun personaggio è più insistente perché più sensibile che altrove è lo stacco temporale con il

capitolo precedente). In effetti, la tecnica consistente nel far procedere la narrazione complessiva spostando da un personaggio all'altro la messa a fuoco, abbandonando temporaneamente uno dei fili del racconto per passare a un altro e quindi a un altro ancora, e poi riprendere il primo nel punto in cui si era lasciato, e così via (tecnica in qualche modo simile a quelle dei romanzi d'appendice, riprese ora dai moderni *serial* televisivi), è di uso continuo e quasi costante nei *Viceré* e contribuisce, fra l'altro, assieme alla massa dei riferimenti cronologici e storici di cui si è discusso sopra, a conferire alla narrazione il caratteristico andamento 'cronachistico' che da qualcuno è stato detto «annalistico»¹² (e che in un certo senso – se si considera la cadenza quasi giornaliera che la 'registrazione' dei fatti non di rado assume nel romanzo – si potrebbe forse meglio dire 'diaristico'). Ed è appunto la rete a maglie strette che si viene a formare per l'intrecciarsi dei diversi fili narrativi sapientemente alternati dallo scrittore e per il fitto susseguirsi di riferimenti temporali di ogni tipo, che costituisce, come anticipavamo all'inizio del nostro discorso, un efficace fattore di coesione strutturale e di contenimento delle spinte centrifughe pur presenti nell'organizzazione complessiva dei *Viceré*.

Certo, in materia di 'tempo' molte altre considerazioni si potrebbero (e si dovrebbero) fare, molti altri aspetti e molti altri elementi si potrebbero esaminare¹³; e proprio il romanzo deroberciano si presterebbe a osservazioni assai interessanti, per esempio, a proposito del ritmo narrativo, inteso come rapporto fra

¹² Di «una profonda vocazione di annalista» e delle «virtù [...] di annalista ricercatore di *mémoires* cittadine e araldiche» dell'autore dei *Viceré* parla L. Russo nella *Prefazione* al volume antologico *De Roberto*, Milano, Garzanti 1950 (pubblicata anche, col titolo *Federico De Roberto*, in «Belfagor», 30 novembre 1950, pp. 668-675, e poi, ancora, in *Ritratti e disegni storici – Serie quarta. Dal Carducci al Panzini*, Bari, Laterza 1953), rispettivamente pp. XIII e XV. Si veda anche, di Russo, il volume *I narratori*, dove, a partire dall'ed. del 1951 (Milano-Messina, Principato), è aggiunta al paragrafo dedicato a De Roberto una *Postilla* in cui si ritrova la notazione sulla «profonda vocazione di annalista» dell'autore dei *Viceré* (nell'ed. cit., p. 114).

¹³ Un'ampia trattazione di tale materia si trova comunque nel monumentale studio di G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982, in particolare nel paragrafo intitolato *Il tempo e i tempi del romanzo: l'iterazione modulare*, pp. 225-251, dove, fra l'altro, vengono utilizzati anche taluni strumenti di analisi messi a punto da Genette (di cui, pure, Grana critica gli eccessi tecnicistici) e da altri narratologi.

l'«oggettiva» durata dei fatti e delle vicende via via raccontate (o l'oggettivo – e quindi uniforme – trascorrere del tempo)¹⁴ e il «tempo» (cioè, concretamente, la quantità, il numero di pagine o di righe) di volta in volta dedicato dallo scrittore all'esposizione dei fatti e delle vicende narrate¹⁵: ritmo che nei *Viceré* appare estremamente vario: lentissimo nei primi capitoli, sempre più veloce, o meglio, sincopato (salvo temporanei rallentamenti o soste), man mano che si procede verso la conclusione¹⁶.

Ma non abbiamo la possibilità, in questa sede, di dilungarci ulteriormente. Un ultimo elemento, però, ci sembra importante rilevare prima di chiudere: la presenza cioè, alla base dell'impalcatura narrativa dei *Viceré*, di due diverse e – almeno dal punto di vista teorico – intimamente contrastanti concezioni del tempo: una implicita, mai dichiarata – direttamente o indirettamente – dal narratore o dai personaggi, e tuttavia sottesa all'intero arco della narrazione, anzi, per così dire, immanente all'idea stessa di narrazione in quanto esposizione di fatti e vicende più o meno rigorosamente disposti (almeno a livello di *fabula*) secondo l'ordine cronologico del loro svolgimento, che è quella, essenzialmente «dinamica», di un tempo *lineare* in continuo divenire (e tendenzialmente in continuo progresso), propria, fra l'altro, della cultura e della mentalità positivista di cui lo stesso De Roberto, per molti versi, era in larga misura partecipe; l'altra, quella «statica», intonata alla visione pessimistica dello scrittore (ma consona, a sua volta,

¹⁴ Si tratta, all'incirca, di quello che Bourneuf e Ouellet chiamano (servendosi di una terminologia introdotta da Michel Butor) «tempo dell'avventura» (R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi 1976, pp. 123 sgg.).

¹⁵ A un dipresso, quello che nella terminologia butoriana si direbbe il «tempo della scrittura» (cfr. ivi, pp. 135 sgg.), o, con un'espressione che i due studiosi mutuano da Jean Ricardou, «tempo della narrazione» (cfr. ivi, p. 132).

¹⁶ Grana, che preferisce parlare di «incremento ritmico», fa anche (con riferimento all'edizione Treves del 1920 del romanzo, in due volumi) delle «misurazioni» precise, «considerando il rapporto fra sviluppo quantitativo della narrazione e sviluppo cronologico»: «parte prima pp. 280, incluse 51 del racconto retrospettivo, per cinque anni di azione diretta; parte seconda pp. 191 per dieci anni; parte terza pp. 206 per 12 anni» (G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia...*, cit., p. 241).

alla disposizione 'fatalistica' e immobilistica pur presente, anche se talvolta in forma latente, in un certo filone della cultura naturalistica, specialmente in Italia) ed espressa limpidamente nel discorso conclusivo rivolto da Consalvo alla zia Ferdinanda («La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati sono e saranno sempre gli stessi», ecc. [p. 1100]), di un tempo *circolare*, anzi sostanzialmente immobile appunto (o, se si preferisce, di un continuo 'eterno ritorno'¹⁷), che si traduce, fra l'altro, narrativamente, nella caratteristica «iterazione» evidenziata, nel romanzo, da diversi critici¹⁸.

È proprio una siffatta visione immobilistica e 'fatalistica', comunque, l'elemento artisticamente più fecondo (almeno nell'ambito tematico che stiamo qui considerando). Essa infatti si risolve in una interpretazione della storia e della realtà la cui portata 'filosofica' (e – diremmo – metafisica) trascende non solo la particolare circostanza in cui Consalvo pronuncia le parole testé ricordate, ma anche l'intera vicenda dei *Viceré*, la quale, a sua volta, viene così a caricarsi di una 'esemplarità' che vale a riscattare,

¹⁷ Di «un diretto influsso della teoria del "ritorno eterno" di Federico Nietzsche» (e più in generale del pensiero del filosofo tedesco) su De Roberto, anche se non con specifico riferimento alla dimensione temporale nei *Viceré*, parla N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit., p. 84, nota (ma si vedano anche le pp. 78 e 87).

¹⁸ Sull'iterazione nei *Viceré* si veda, in particolare, G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia...*, cit., pp. 242-247. Anche Grana, più in generale, nota – pur se in un senso (almeno in parte) diverso dal nostro – una 'duplicità' della nozione di tempo nel romanzo derobertiano: per lui, infatti, «il tempo in *I Viceré* è una convenzione bivalente, è il tempo duplice di una incessante 'mobilità', di piccoli-fatti e piccoli uomini-insegna, nevroticamente dominati e come ossessi da appetiti e passioni matte; e l'altro tempo di una 'continuità' ripetitiva che è della 'razza', del mondo uzedianò, e che impronta di sé riduttivamente anche la 'macro-storia'» (ivi, p. 231). Ma già Madrignani coglieva molto lucidamente la complessità della dimensione temporale dei *Viceré*, osservando, fra l'altro, che «si contrappongono nel romanzo due 'maniere' ideologico-narrative in conflitto: da una parte abbiamo la misura del tempo narrativo commisurato allo svolgimento storico degli avvenimenti [...]; dall'altra questo canone esterno viene negato nel momento che la narrazione si trasforma nel tempo interno delle particolari rappresentazioni [...]; così succede che l'intelaiatura storica venga rinnegata dalla sua traduzione nel quotidiano e indefinito iterarsi di fatti che non si allineano in sequenze ben scandite prospettivamente, ma semmai si coagulano in situazioni improvvise e inaspettate [...]. Insomma questo "tempo" interno [...] è il contrario del tempo dei naturalisti» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., pp. 119-120).

complessivamente, il romanzo da quel che di troppo minutamente cronachistico o ristrettamente localistico rischia di aduggiare o appesantire qua e là la narrazione.

MARINELLA CANTELMO

SILENZIO D'AUTORE: MITO E MODI
DELL'IMPERSONALITÀ NARRATIVA
NEI «VICERÉ» DI F. DE ROBERTO

«Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava al secolo decimo settimo»: il famoso inciso manzoniano¹, che divarica bruscamente *tempo della storia* e *tempo della narrazione*, rescindendo *ex abrupto* il presente storico del commento sentenziale dall'imperfetto del resoconto retroattivo, sdoppia anche la voce narrante, affidando *pro tempore* al locutore diegetico, cioè al narratore legato al *passato* della narrazione, il ruolo di portavoce dell'autore, che, dalla prospettiva distanziata dell'*oggi*, cioè del *tempo della scrittura*, per suo tramite prende la parola in quel punto alla superficie del testo. Voce d'autore ironica, va sottolineato: la sua asserzione («così andava...»), da commutare in negazione retorica («non è vero che...»), convoca il lettore ad assolvere alla necessaria funzione decodificante. La dialogicità, insegna Bachtin, è infatti inerente all'enunciazione ironica, che funziona come tale se, e solo se, viene correttamente intesa dal ricevente² (non sussistono, si sa, marche linguistiche, grammaticali o sintattiche che individuino l'enunciato ironico come tale).

Da Manzoni a Pirandello e oltre, nel Novecento letterario italiano, «sotto il segno del riso»³ l'arcipelago del comico assembla isole

¹ Il passo è tratto dal cap. VIII dei *Promessi sposi*.

² «Il carnevale è uno spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori. Nel carnevale tutti sono attivi partecipanti [...]. Il carnevale non si contempla e non si recita: si vive in esso [...]. Ma la vita carnevalesca è una vita tolta al suo *normale* binario, è in una certa misura [...] un "mondo alla rovescia"»: cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, p. 160.

³ Cfr. I. CALVINO, *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980, p. 214. Basti qui ricordare come – non solo secondo Calvino – «sotto il segno del riso» la scrittura letteraria esibisca tutta la sua contraddittoria complessità: «solo il riso – irrisione sistematica,

senza ponti, per così dire, collegate l'una all'altra tutt'al più da qualche traghetto: chi volesse tracciare dal punto di vista critico una 'linea comica' otto-novecentesca, di cui ripercorrere storicamente le fila, dovrebbe ipotizzare collegamenti sotterranei tra le varie postazioni di un percorso atto a configurare – mi si passi il doppio ossimoro – la contiguità discontinua di una tradizione tradita⁴, costituita cioè da monadi testuali apparentemente irrelate tra loro⁵. Nel corso della letteratura otto-novecentesca insomma la ricostruzione di una 'linea comica' (o ironica, o umoristica che dir si voglia) verrebbe a tagliarne il flusso come la sequenza di blocchi e di ciottoli di un guado⁶.

falsetto autoderisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere» (ivi).

⁴ Osserva in proposito Bachtin: «i generi del serio-comico non si fondano sulla tradizione e non si fanno consacrare da essa, essi si fondano *coscientemente* sulla esperienza e sulla libera invenzione; il loro rapporto con la tradizione è nella maggior parte dei casi fortemente critico, e a volte cinico-smascheratorio» (cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij...*, cit., p. 141). Il che non significa affatto negare una tradizione del comico: significa al contrario postulare un rapporto intertestuale cosciente, addirittura esplicito, cioè parodico, nei confronti di testi non necessariamente comici. Non avrebbe senso altrimenti continuare a parlare, come pure fa Bachtin, di generi del serio-comico: «i generi che hanno un legame sia pur lontano con le tradizioni del serio-comico, mantengono in sé un fermento carnevalesco che li stacca nettamente dagli altri generi. Su questi generi c'è sempre un'impronta particolare da cui possiamo riconoscerli» (ivi, p. 140).

⁵ Fatta eccezione per il teatro, una vera e propria 'tradizione del comico' nella letteratura italiana – stando almeno alla ricostruzione storiografica corrente – si fermerebbe addirittura al poema cavalleresco in versione eroicomica. Tra Otto e Novecento non sembra sussistere nella letteratura italiana nulla di paragonabile, ad es., all'umorismo inglese, una tradizione di testi cioè non solo episodicamente comici e/o umoristici (vedi *I promessi sposi*), ma tali nel loro impianto globale (vedi *Il fu Mattia Pascal*). A ben guardare tuttavia, in una 'storia da fare' dell'umorismo italiano otto-novecentesco potrebbero confluire insieme, a dispetto delle loro disparità strutturali, scrittori come Leopardi e Pirandello, Lucini e Palazzeschi, Gadda e Bacchelli e quant'altri ancora. Con una necessaria premessa, però, evidenziata dagli *specimina* menzionati: che l'arcipelago affiorante dell'*opus ridens* impone un preliminare riassetto topografico, ovvero una spartizione territoriale dell'onomastica del riso e delle sue plurilivellari manifestazioni testuali, tuttora intralciate da troppe sovrapposizioni, commistioni e confusioni terminologiche.

⁶ Solo parzialmente dimostrativa sotto questo profilo, e tuttavia esemplare delle difficoltà suaccennate, è la «triade» – segnalata da Spinazzola – che «in chiave di replica» ricollega ai *Viceré* i suoi «due emuli» siciliani, *I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo*, che assumono l'antecedente derobertiano, «diremmo oggi, quale modello generativo». Ma – va osservato ai fini di questo discorso – mentre la

Lungo questo tragitto accidentato e desultorio⁷ si colloca con i suoi *Viceré* Federico De Roberto, nei cui confronti l'antecedente manzoniano⁸, se non come esemplare di romanzo storico, magari da riproporre 'alla rovescia', andrebbe invocato comunque quale prototipo di narrazione ironica⁹, comica, parodica¹⁰, tenendo ben presente tuttavia che tra il 'realismo' del lombardo ed il 'verismo' del siciliano si interpone una *discours sur la méthode* naturalistica, incentrato sul dogma – mito più che modello¹¹ – dell'impersonalità narrativa.

valenza paradigmatica dei *Viceré* si dispiega lungo tutti i parametri multilivellari ed onnicomprensivi del «romanzo antistorico», proprio l'ironia, la comicità, il grottesco si riducono, nel trasmettersi, ad un ruolo del tutto tangenziale: «In tutti e tre i casi [...] la narrazione è connotata, *sia pure in senso non esclusivo*, da un forte criticismo ironico, che rinvia a un forte scetticismo antropologico profondo» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990, p. 4. Il corsivo è mio).

⁷ Sotto questa angolatura – riconosce Spinazzola – «l'allineamento prospettico» di cui alla nota precedente rivela esiti progressivamente riduttivi nei confronti del modello derobertiano: «la forza d'urto insita nell'opera del narratore verista si attenua sempre più, nei due successivi passaggi di mano. [...] De Roberto aveva adottato deliberatamente una strategia di provocazione integrale, destinata a cadere nel vuoto proprio in causa della sua coerenza senza pari» (ivi, p. 10).

⁸ Una lettura in chiave contrappuntistica troverebbe cospicue tracce di una filigrana manzoniana su cui fondare l'ipotesi di una modellizzazione globale. Ma con una considerazione di fondo: l'«olimpico» narratore dei *Promessi sposi* – mi si consenta l'espressione – ha messo gli occhiali: ed è rimasto ammutolito dinanzi allo spettacolo. Ha ceduto quindi le armi, affidando ad uno *speaker* senza voce né volto il compito di trasmettere senza parole il suo sgomento.

⁹ Fondamentale ai fini del mio discorso è il volume di G. GRANA, «*I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*», Milano, Marzorati 1982.

¹⁰ Spinazzola segnala nei *Viceré* una «ambivalenza di registri» in questo settore, sottolineandone (almeno) due: «una comicità diretta, aggressivamente corposa, addirittura plebea» ed «una fantasiosa deformazione grottesca, anzi un ribaltamento beffardo delle norme consuete di rappresentazione della realtà oggettiva» (cfr. V. SPINAZZOLA, *L'ambiguità ironica dei «Viceré» di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos 1994, p. 163). Al comico della 'sceneggiatura' ed al grottesco della visualizzazione (*showing*) va poi aggiunto il costante registro ironico dell'enunciazione (*telling*).

¹¹ «Attraverso il codice e il mito dell'impersonalità, il giovane De Roberto si procura una carta d'identità di intellettuale verista in evoluzione, giovandosi di un antidoto, una maschera di impassibilità, il più potente e benefico per arginare le spinte convulse del suo io profondo, pervenute in superficie con l'eruzione imbarazzante e inquietante del Raeli» (cfr. S. CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel «Rosario»*, in AA.VV., *Federico De Roberto. Atti del convegno nazionale di Zafferana Etnea*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, p. 14).

Apprendo nel 1883 i suoi *Arabeschi* nel nome di Flaubert, De Roberto trova modo di segnalare due possibili tipi di narrazione impersonale, l'una ancora romantica, l'altra orientata verso il naturalismo: «Così pure egli affermava che la prima delle sue norme artistiche fosse l'impersonalità; ma questa egli intendeva alla maniera romantica, facendola consistere nel nessun interesse che un artista deve avere per i proprii soggetti, nella nessuna importanza che egli deve dare allo scopo, nel valore esclusivo della forma, in una parola: nel precetto dell'« arte per l'arte » che il suo amico Teofilo Gautier sviluppò così vivacemente nella prefazione della *Mademoiselle de Maupin* »¹². La pertinenza o meno di tali interpretazioni è fuori discussione: in questa sede va piuttosto rilevato come De Roberto si esima a quest'epoca dal fornire qualsiasi definizione di una *nuova* impersonalità narrativa.

In principio era Giovanni Verga. Come è risaputo, il suo 'manifesto', nel proclamare appunto il dogma in questione, prescriveva alla mano dell'artista di cancellare ogni traccia di sé, come se l'opera potesse « *essersi fatta da sé*, [...] esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore »¹³. A tale scopo il narratore – raccomandava il naturalismo – avrebbe assunto l'atteggiamento distaccato dello scienziato, uso a riferire senza partecipazione, senza alcun coinvolgimento, intorno al suo oggetto di analisi. In termini narratologici, il *modo* impersonale regola la distanza narrativa in maniera da innalzare – e segnalare – una *soglia*¹⁴ che separi

¹² Cfr. F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, pp. 23-24.

¹³ Cfr. G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, Milano, Treves 1880. Cito da *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1982 (1979¹), p. 203. L'ed. cit. riporta in *Appendice* (pp. 963-971) le redazioni 1880¹ e 1897 della novella.

¹⁴ Nella classificazione di Genette il narratore *eterodiegetico* sarebbe dunque caratterizzato non tanto da una *distanza narrativa* (mensurabile su un *continuum* radiale nelle sue oscillazioni rispetto alla vicenda narrata), quanto dalla sua radicale *extralocalità* (per soluzione discreta) rispetto alla sfera d'azione dei personaggi: « Più che una distanza, li separa una specie di soglia, figurata dalla stessa narrazione, una differenza di *livello* » (cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976, p. 275). Il narratore insomma resta del tutto estraneo al mondo narrato in cui agiscono i personaggi: ne è uno spettatore non solo esterno, ma eteronomo ed extralocalizzato, in corrispondenza dialogica esclusiva con il lettore. Non sembra tuttavia affatto preclusa

invalicabilmente l'atto della narrazione dal racconto che ne è il prodotto. Secondo il modello impersonale infatti, almeno nella sua formulazione più semplice e schematica, diegesi e mimesi costituiscono due circuiti comunicativi separati e paralleli, privi – almeno in linea di principio – di connessioni ed interferenze tra il narratore ed i personaggi. In tal senso nell'ambito della diegesi la voce narrante può anche approssimarsi all'oggetto del discorso, ma sempre mantenendo la propria eterogeneità riguardo al mondo rappresentato, anche quando focalizza la propria visione dall'interno, assumendo cioè il punto di vista di un personaggio.

Secondo il metodo naturalistico, che ricorre al *modo* dell'impersonalità in forme particolarmente complesse, il locutore diegetico non solo ribadisce e sottolinea la propria estraneità nei riguardi del mondo rappresentato, ma soprattutto, in quanto soggetto narrante, si differenzia e si rescinde, nella prospettiva del lettore, dal soggetto narrato. L'assunto dell'impersonalità narrativa preclude insomma ogni possibilità di commistione di *punti di vista*, o meglio di *voci*, tra l'autore ed il suo eroe¹⁵, comporta non solo una *distanza*, ma più propriamente una, anzi più *soglie* narrative, tra autore e narratore come tra narratore e personaggio: essa è dunque il *modo* precipuo del *silenzio* d'autore, ridotto a pura funzione di regia, emittenza senza pulsioni, senza voce né volto. Sulla discriminante della scelta impersonale insomma, come ha scritto Wayne Booth, «the author and reader may meet, like Voltaire and God, but they do not speak»¹⁶.

alla voce narrante, in linea teorica, la possibilità di una *focalizzazione interna* della rappresentazione, in cui cioè il narratore possa assumere il *punto di vista* di un personaggio e/o fondere con l'altrui il proprio *sguardo*: la questione essenziale si direbbe incentrarsi piuttosto sui problemi specifici della *voce*, in quanto personalizzazione, agli occhi del lettore, della *parola dell'autore*.

¹⁵ Per la nozione di *voce*, o *parola dell'autore*, cfr. M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, pp. 67-230. Ma vedi anche le puntualizzazioni di C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-20.

¹⁶ W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1983², p. 272. Analogamente anche De Roberto, dal canto suo, ricorre ad una metafora divina sulla scorta di Flaubert: «Egli stesso [Flaubert] lo dice. "L'auteurs dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part [...]"»: l'impersonalità dunque è una questione di *parola diretta*, di *voce narrativa*, non di *funzione*, cioè di presenza, onnipresenza anzi, dell'autore: «Così

A rigor di termini tuttavia la stessa dizione di narrazione impersonale, invalsa d'altra parte nell'uso tecnico narratologico non meno che nella terminologia critica corrente, dalla quale è stata riproposta a varie riprese in riferimento ad epoche ed aree letterarie del tutto eterogenee tra loro, se considerata da un punto di vista strettamente linguistico si rivela una contraddizione in termini: la pragmatica linguistica insegna infatti che ogni e qualsiasi enunciato è il prodotto di un atto di enunciazione, compiuto da un agente, da un parlante che funge da soggetto dell'enunciazione: tale soggetto dell'enunciazione, che di norma non si distingue dal soggetto (non grammaticale, s'intende, ma pragmatico) dell'enunciato, è responsabile del contenuto proposizionale dell'enunciato stesso, dei suoi valori di verità e soprattutto del punto di vista personale, cioè soggettivo e relativo, che esso implica e veicola; ed è altresì responsabile degli effetti perlocutori dell'enunciato stesso, una volta emesso, quando sia entrato in funzione in un dato contesto comunicativo.

Queste considerazioni, ben lungi dal contestare la dizione letteraria e narratologica in discussione, riconducono la nozione di impersonalità narrativa nel campo semantico di sua pertinenza, che è specificamente letterario. Essa infatti è irrealizzabile *stricto sensu* secondo la logica del linguaggio: e pertanto riacquista consistenza e ragion d'essere solo quale definizione di poetica: come tale, e soltanto come tale, essa va assunta¹⁷. Ciò non toglie che il paradosso linguistico su cui si fonda e la conseguente impossibilità di una sua realizzazione rigorosa siano alla radice dei problemi, delle anomalie

[...] invisibile ovunque, il suo spirito è per ogni dove presente, e il piccolo mondo di cui egli è il creatore si popola di figure fatte a sua imagine e somiglianza» (cfr. F. DE ROBERTO, *Gustavo Flaubert. L'opera*, in «Fanfulla della Domenica», 13 aprile 1890, ora in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1616).

¹⁷ L'adesione di De Roberto alla poetica del naturalismo, in particolare alla 'scuola' della impersonalità narrativa, non inibisce in lui un atteggiamento lucidamente critico fino alla percezione ed alla denuncia del paradosso consustanziale del 'metodo': «Fautore ardente della impersonalità nell'arte, il Flaubert pretende di scomparire dietro le sue creazioni, di non frapporti mai fra esse e il lettore. Egli non si accorge che l'unica impersonalità conseguibile è puramente formale; che nello stile, nella scelta degli effetti, nella stessa concezione d'una opera la personalità dell'autore lascia una indelebile impronta, che ne costituisce l'interesse» (cfr. F. DE ROBERTO, *Leopardi e Flaubert*, in «Fanfulla della Domenica», 22 agosto 1886, ora in *Romanzi...*, cit., pp. 1591-1592).

e delle stesse dinamiche letterarie che ad essa fanno riferimento. Da qui la problematicità stessa del naturalismo e del verismo, ma da qui anche la varietà delle realizzazioni che *il modo impersonale* ha assunto, in prospettiva storica, in relazione alla varietà delle poetiche che di volta in volta lo hanno riformulato e riproposto in linea programmatica.

Chi accosti le opere dei veristi ad un racconto come *The Killers* di Hemingway, per invocare qua e là qualche termine di raffronto, o ai romanzi dell'*école du regard*¹⁸, per non parlare dell'impegno documentario della narrativa resistenziale, con la sua «conclamata [...] aspirazione ad offrire delle vicende che dovrebbero raccontarsi da sole»¹⁹, non può non rilevare come la comune etichetta del *modo impersonale* si adatti, o piuttosto venga applicata, a prodotti narrativi che poco o nulla hanno da spartire tra loro. In particolare, se si guarda alla congerie delle sue realizzazioni testuali, la poetica del verismo appare forse più contraddittoria, o meno consequenziale, ma non certamente meno complessa né meno problematica, ad esempio, delle 'didascalie' puramente gestuali di un Hemingway o della asettica visività dell'*école du regard*. In passato con ogni probabilità l'invenzione della fotografia, in epoca più recente invece il dichiarato ricorso al modello cinematografico, che propone l'occhio della cinepresa quale prototipo di un impassibile narrare, si sono rivelati entrambi dispositivi esemplari ai fini della *visione* narrativa, particolarmente efficaci per la regolazione della *angolatura*

¹⁸ Si ricordi in proposito la bella formula del «mare dell'oggettività», usata da Calvino, tra l'altro, per i «romanzi della "école du regard" raccontati attraverso gli oggetti» (I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra...*, cit., p. 39): formula introdotta tuttavia criticamente dallo scrittore, come altrove farà (vedi la nota successiva) con la nozione di neorealismo: «Come noi ci ponevamo in posizione critica rispetto all'inondazione soggettiva, e contrapponevamo ad essa gli scrittori i poeti i pittori i moralisti dell'attrito con la durezza del mondo, così ora facciamo opposizione alla resa incondizionata all'oggettività» (ivi, p. 41).

¹⁹ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi 1978, p. 37: aspirazione conclamata quanto smentita dalle realizzazioni testuali, sostiene Maria Corti sulla scorta di Calvino e del suo 'manifesto' retroattivo del neorealismo: «mai si videro formalisti così accaniti come quei contentutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere» (cfr. I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi 1964, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori 1991, pp. 1185-1204).

prospettica, ovvero per la gestione del *punto di vista* narrativo quale metafora ottica depersonalizzata applicata all'oggetto della rappresentazione.

In tutt'altro contesto, s'intende, il modello veristico ignora o trascura per lo più il problema prospettico e piuttosto regola in base ai canoni dell'impersonalità l'*informazione* testuale, secondo una teoria della distanza narrativa fondata, come si diceva, su una duplice *soglia*, vale a dire sull'estraneità dell'autore come sull'eteronomia del narratore rispetto al mondo rappresentato: questi perde la funzione di *spokesman* perché quegli 'programma' la cancellazione della propria voce e la soppressione della propria persona dalla superficie del discorso narrativo.

Si potrebbe forse proporre, a mio avviso, una definizione meno equivoca dell'impersonalità narrativa nei termini suggeriti dalla moderna narratologia, che marca, come è noto, la *persona* del locutore nei confronti della sua funzione: in quanto *funzione* il locutore diegetico è sempre presente come origine della trasmissione, insopprimibile in quanto soggetto (ancora una volta pragmatico) della catena di enunciati non mimetici del testo. Rispetto a questa sorta di grado zero della diegesi, che si limita – quando si limita – sostanzialmente a notificare al lettore gli atti non verbali dei personaggi, la personalizzazione dilata l'assetto del resoconto per includervi più o meno episodicamente, secondo un'ampia gamma di modalità possibili, riflessioni, commenti, descrizioni, in breve un *punto di vista* sul mondo, o quanto meno sull'oggetto dell'esposizione, che non si può ascrivere a nessuno dei personaggi in gioco, ma al loro osservatore. Tale *prospettiva* (ottica ed insieme epistemica) marca la narrazione, comunemente intesa nella sua complessità, rispetto alla pura 'didascalia' inerente alla funzione diegetica, scinde il processo dell'osservazione dal resoconto circa l'oggetto osservato e rende così percepibile al ricevente il relativo atto di enunciazione (la *narrazione* in senso stretto) come distinto ed autonomo nei confronti dell'enunciato (il *racconto* che essa produce); la narrazione, in quanto tale, orienta dunque retoricamente l'*informazione narrativa* e porta il lettore ad individuare nella fonte prospettica la *persona* del locutore, identificata quindi *ipso facto* con il nome dell'autore.

Di questo ordine di problemi De Roberto mostra di avere una lucida coscienza, nella sua doppia veste di scrittore ed ancor prima di

lettore di testi altrui²⁰: sebbene ovviamente la sua riflessione non possa avvalersi delle sofisticate categorie analitiche che la moderna narratologia predispone per l'endoscopia del discorso narrativo, tuttavia emerge chiaramente dalle sue osservazioni quale sia lo *scope*, lo spazio riservato all'autore nell'esercizio dell'impersonalità, nell'interstizio ricavato, per così dire, tra i personaggi da un lato e la voce narrante dall'altro, ovvero tra l'introspezione psicologica applicata agli uni e le descrizioni o il commento abitualmente riservati all'altro.

Non sfugge certo a De Roberto il carattere improprio, fittizio e mistificatorio dell'analisi interiore dei personaggi, in cui l'autore non può necessariamente procedere per via documentaria, ma solo per simulazione:

Le ricostruzioni psicologiche dei romanzieri sembrano pertanto poggiare sopra una poco solida base e risultare da semplici induzioni; e insomma, anche quando lo scrittore non parla di sé stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe. I realisti invece, presumendo di dare l'impressione del reale, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è visibile, lasciando ai lettori l'immaginare quel che accade nelle anime²¹.

L'assunto della riproduzione realistica raccomanda insomma per quanto possibile di rappresentare l'azione in atto (*showing*), in luogo di raccontarla (*telling*): e qui si vede bene come la gerarchia proposta giochi sulle modalità della *forma dell'espressione*, ferma restando la *sostanza* linguistica, ovvero la *materia* verbale del discorso narrativo: *showing* è solo una simulazione, un modo retorico di *telling*.

Ad un anno di distanza la posizione dello scrittore intorno ai problemi in discussione appare ancor più radicale:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espore in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo

²⁰ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta 1973.

²¹ Cfr. F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, Milano, Treves 1888; cito dalla ristampa in *Romanzi...*, cit., pp. 1637-1638.

scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri [...] L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro²².

La conclusione, notissima, ripropone la scrittura teatrale quale modello dell'impersonalità narrativa:

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*²³.

Il *modo* impersonale insomma sembra consistere specificamente in una questione di *voce*: più esattamente nel postulato retorico e nel paradosso linguistico della sua assenza. La narrazione non può certo cancellare la funzione semiotica dell'autore, ma può privare il suo rappresentante diegetico, il narratore, della funzione di portavoce. Questi infatti non può abdicare al suo ruolo di cronista, anzi di anonima e 'meccanica' voce fuori campo, nelle veci di spettatore dotato di un suo punto di osservazione, di una angolatura prospettica, di un suo sguardo in grado di vedere quanto si svolge sotto i suoi occhi: tutto ciò è consustanziale alla narrazione, che non potrebbe sussistere altrimenti. Decisivo è che la *funzione dell'osservazione* non si concretizzi nella *individualità dell'osservatore* e dei suoi tratti, cioè nella individuazione di una sua *voce narrativa* appunto.

La problematicità della distinzione è evidente: tale individuazione di una *voce narrativa* è questione di natura retorica, che gioca sul confine tra linguistica e semiotica e demanda la sua soluzione all'interprete, l'unico in grado di decidere – come nel caso dell'enunciato ironico – se, nei segmenti diegetici del locutore, nella funzione si delinea o meno anche la *persona* dell'emittente, resa riconoscibile mediante la percezione di una sua *voce narrativa*. Converrà ricordare

²² Cfr. ID., *Prefazione a Processi verbali*, Milano, Galli 1890; ora in *Romanzi...*, cit., p. 1641. La *Prefazione* è datata «dicembre 1889». Di *Processi verbali* esiste anche un'edizione recente (Palermo, Sellerio 1990).

²³ Ivi, p. 1642.

inoltre che, mentre *modo* e *voce*, quali categorie narratologiche, hanno consistenza verbale e sono pertanto documentabili nell'ambito dell'analisi diegetica, la *persona* del locutore, cioè dell'autore-narratore, ha probabilmente una consistenza solo semiotica, in quanto frutto di una proiezione da parte del lettore, che attribuisce al punto di vista epistemico, espresso o comunque ricavato dalla diegesi, una natura psicologica, da personificare rapportandola appunto – come abitualmente avviene – al nome dell'autore.

Si potrebbe insomma far corrispondere – con tutte le asimmetrie del caso – tale personalizzazione ad opera del lettore alla funzione di portavoce autoriale che il narratore può assumere complessivamente, o più spesso episodicamente, lungo il decorso diegetico, nei passi in cui la voce narrante diviene bivoca, come nell'esempio manzoniano citato all'inizio. In ultima analisi, entrambi i processi istituiscono specularmente una connessione radiale tra i vari circuiti comunicativi, distinti e paralleli, che compongono la struttura del testo: tramite il suo portavoce l'autore, che istituzionalmente interagisce con il lettore ai livelli profondi, semiotici ma non linguistici, del testo, prende la parola e si sporge occasionalmente alla superficie verbalizzata del discorso; per contro la personalizzazione operata dal lettore individua la *voce dell'autore* nella *parola bivoca* del narratore.

Questa 'critica della ragione naturalistica', oggetto della lunga disamina fin qui condotta, è fondamentale a mio avviso per un corretto approccio ai *Viceré* e per una adeguata comprensione delle sue retoriche narrative, al cui misconoscimento è fin troppo facile imputare le disavventure interpretative del romanzo, la sua passata scarsissima fortuna come la recente rivalutazione. Bisognava certamente attendere «noi lettori del negativo»²⁴ perché si risolvesse

²⁴ «*I Viceré* [...] vale come metro di conoscenza storica in una zona ben individualizzata ed è insieme il suo contrario. La negazione di ogni fede storicistica [...]. Per molti decenni è risultato difficile accettare questo grande romanzo dell'inalturalità e della negazione (basti ricordare l'impaziente e tardiva stroncatura di Benedetto Croce del 1939), oggettivamente estraneo ad ogni ufficialità, ad ogni progressismo, ad ogni teleologismo» (cfr. C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Romanzi...*, cit., pp. XXIX-XXX).

l'*impasse* ricettiva dell'opera derobertiana: ma il mutamento delle sorti dei *Viceré*, legato al capovolgimento interpretativo da 'romanzo storico' a romanzo «antistorico» – secondo la formula di Spinazzola sopra citata – richiede una attenta lettura narratologica, che mediante una capillare analisi componenziale recuperi in filigrana nel discorso testuale gli elementi puntuali, contrappuntistici di quel rovesciamento di modelli, al fine di riconoscere integralmente – e paradossalmente – tutta la storicità, lo spessore e la valenza contestuali di quelle assenze, di quella negazione.

Il paradosso del naturalismo non trova certo in De Roberto un interprete sprovveduto: lo sperimentalismo che rinnova continuamente le fasi della sua scrittura, mai paga di alcun paradigma²⁵, è l'altra faccia del verismo o, come è stato chiamato, del «naturalismo critico» dello scrittore²⁶. Ma egli non si limita ad assumere, nei confronti dei modelli narrativi dell'epoca, atteggiamenti discor-

²⁵ «Alla formazione culturale derobertiana, dunque, partecipano, come si sa, il naturalismo francese ed il verismo – questo, attraverso il concomitante ma diverso influsso del Capuana e del Verga; quello, attraverso il contrastante esempio di Flaubert e di Zola –, ma pure il pensiero dello Schopenhauer e la meditazione del Leopardi, anche se attraverso la lente deterministica del Taine; lo psicologismo cosmopolitico e spiritualista del Bourget, ma pure l'ammaestramento 'religioso' del Renan. Anzi, a guardar bene, se agli inizi l'influsso francese, a parte certe esteriori imitazioni verghiane, fu preponderante rispetto a quello italiano, e questo, dal punto di vista ideale e non stilistico, è contrassegnato dal pessimismo cosmico leopardiano, in seguito, col fondamentale persistere dello scetticismo e del pessimismo, tali influssi si caratterizzeranno nell'opera del De Roberto sempre più su di un piano ideologico, non secondo un esempio letterario» (cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1989, p. 86).

²⁶ L'atteggiamento apertamente polemico di De Roberto nei confronti del naturalismo, alle cui direttive pur si attiene con apparente ligia osservanza (basti ricordare come il 'ciclo' degli Uzeda si impervi sul concetto ereditario di *razza*), si risolve in un capovolgimento radicale dei punti cardine del 'metodo', a paradossale riprova, tuttavia, del peso fondamentale, sia pure contrastivo, di quel modello, con cui De Roberto continua a misurarsi allo scopo precipuo di prenderne le distanze: «Queste le più evidenti caratteristiche di distinzione e di polemica di De Roberto nei confronti del naturalismo e del positivismo in generale: ne è prova il diverso significato assunto da alcuni concetti-chiave, appunto, della letteratura naturalista allorché ne *I Viceré* sono recuperati e caricati di una valenza completamente diversa ed eversiva rispetto alla tradizione letteraria» (cfr. G. LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Naturalismo e verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-13 febbraio 1986, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988, I, *I generi: poetiche e tecniche*, p. 137).

danti: neanche la sua produzione è immediatamente riconducibile, in particolare proprio sotto il profilo autoriale quale si delinea nei suoi testi, agli stessi parametri contestuali in cui pur si colloca la sua figura di scrittore. In altre parole Verga e Capuana sono, sì, i termini di riferimento immediati della sua collocazione storico-culturale, nonché i *partners* di saldi e proficui rapporti personali di amicizia e di confronto intellettuale²⁷, ma non sono altrettanto vincolanti sul piano testuale, quali promotori di un 'metodo' nei cui riguardi l'opera di De Roberto conserva un'alterità ed una piena autonomia che le assegnano una posizione a sé stante, di frontiera si direbbe, nel quadro del verismo italiano.

Per di più nell'insieme della produzione narrativa di De Roberto le discrepanze di poetica sono conclamate: d'altra parte nell'annunciare nell'intervista con Ogetti l'imminente pubblicazione dei *Viceré*, lo scrittore lo definiva, si ricorderà, un «romanzo di costume»²⁸ in contrapposizione ai due modelli correnti ed alternativi – o piuttosto complementari – dell'epoca, quello psicologico e quello naturalistico²⁹, i cui canoni in ultima analisi risultano

²⁷ «Dall'Illusione ai Viceré hai fatto non un salto, ma una volata lunga, meravigliosa [...]. Lo rileggerò. Ma tu dovresti farmi un piacere per mettermi in caso di gustarlo meglio; dovresti mandarmi una chiave, coi nomi veri, perché parte non li rammento»: così scrive a De Roberto Luigi Capuana, a lettura ultimata («Finisco in questo momento il tuo volume»): la valutazione entusiastica del romanzo, come si vede, non è compromessa da una interpretazione naturalistica e documentaria, 'a chiave' addirittura, cui si attiene l'autorevole lettore. La lettera, del 3 ottobre 1894, si legge in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1987, p. 348.

²⁸ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895; cito dalla ristampa con *Postfazione* di N. Merola, Roma, Gela 1987, p. 84.

²⁹ Alla ricerca – dannunzianamente, si direbbe – del «Romanzo futuro» (ivi, p. 86), De Roberto si dichiara 'scrittore di professione' («La letteratura è anch'essa una professione», ivi, p. 87), desideroso di conquistare – desiderio votato, per lui, ad eterna delusione – un pubblico di lettori: il suo dichiarato sperimentalismo («Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno a una scuola. Io tento i vari indirizzi; adatto soprattutto all'argomento il metodo», ivi) gioca su due fronti, sul rinnovamento espressivo, cioè, non meno che su una peculiare istanza di *partnership*, se l'oggetto della sperimentazione vuol consistere in un «soggetto nuovo piacevole al pubblico [...]. Pure, siccome noi scriviamo pel pubblico oltre che per noi stessi, dobbiamo trovare un soggetto che *per se* attiri il pubblico [...]. Il lettore [...] specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre presso a poco la stessa cucina, lo stesso tema, e se ne annoja» (ivi, p. 84).

puntualmente disattesi dall'opera in questione: o meglio, una applicazione rigorosa del metodo porterà alla sua 'implosione', ovvero al suo paradossale rovesciamento.

A ben guardare, ciò che distingue quel «romanzo di costume» dai modelli contestuali del naturalismo e del cosiddetto 'romanzo psicologico' si annida nel peculiare rapporto che esso allestisce tra narrazione e personaggio, ovvero nella concezione dell'«eroe» in rapporto con l'autore: intermediario il narratore. Nessuno dei due metodi con cui De Roberto si trova a fare i conti mette in discussione l'eroizzazione del personaggio: il naturalismo vuole recidere l'empatia tra l'autore e l'eroe e disgiungerne le visioni del mondo, affidando interamente al personaggio il punto di vista del testo, in quanto tipico rappresentante di una data situazione contestuale deterministicamente intesa. Almeno in linea di principio all'autore si richiede solo un resoconto fattuale e circostanziale – delegato a ciò il narratore – quanto più possibile esemplato sulla asettica e raggelata esposizione di un referto clinico. Con quali esiti poi, sul piano dell'applicazione della teoria alla prassi, è ben noto.

Il naturalismo è perfettamente compatibile con il metodo psicologico³⁰, a condizione che l'osservatore sia disposto a tenere disgiunto il proprio punto di vista da quello del suo eroe ed a rinunciare quindi al proprio in favore dell'altrui: la differenza tra i due metodi sta solo nelle diverse proporzioni in cui i moventi individuali di ciascun personaggio emergono nei confronti delle forze esterne condizionanti il suo agire, o meglio ancora nella proporzione in cui tali moventi vengono indagati e descritti dal narratore. Non per nulla la polemica epocale tra i metodi in questione trova soluzioni concilianti nelle

³⁰ La «possibilità di intendere in chiave naturalistica il romanzo psicologico» è anzi «un punto d'approdo dei veristi italiani, tormentosamente affermato soprattutto da De Roberto, sotto l'influenza ambigua di un romanziere alla moda come Bourget, ma non ignoto allo stesso Verga che, fino alla fine, oscillerà tra la rappresentazione del mondo contadino siciliano, del proletariato urbano milanese e degli ambienti alto borghesi (*La duchessa di Leyra, I racconti del Capitano D'Arce*)»: così P. AZZOLINI, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di L. Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo*, in AA.VV., *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984, p. 167.

opinioni espresse in merito dallo stesso Verga³¹ e riprese poi da Pirandello³².

La singolarità dei *Viceré*, sia nei confronti dei suddetti modelli contestuali, sia nel quadro della produzione derobertiana, sta nella diseroicizzazione programmatica del personaggio e nella conseguente riduzione dell'individuo a maschera grottesca: un riassetto attanziale ridimensiona l'insieme dei partecipanti all'azione da *caratteri*, si potrebbe dire in estrema sintesi, a *funzioni*. Ne consegue una particolare struttura corale (o polifonica) del romanzo, il cui sistema attanziale risulta mancante di entrambi i suoi poli tradizionali, sia cioè della forza centripeta dell'eroe, abituale depositario del punto di vista del testo, sia della forza centrifuga dell'autore, elemento di connessione e di raccordo con il contesto. A questo sistema in equilibrio, che occupa senza contropunte l'intero spazio testuale, si potrebbe dare il nome di *mondo*, meccanismo autopropulsore privo di un centro di attrazione (l'eroe), chiuso entro i limiti segnati dal silenzio dell'autore: i confini di quel *mondo* coincidono dunque con i confini del testo.

All'equilibrio del sistema contribuisce, oltre all'assenza di vie di fuga, anche il raccordo, al suo interno, tra sincronia e diacronia. A ben guardare infatti la *razza*, che nella scelta terminologica veicola quelle

³¹ «Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte [...]. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi»: sono parole di Verga ad Ojetti, nella citata raccolta di interviste del 1894: si leggono in U. OJETTI, *Alla scoperta...*, cit., p. 66.

³² Delle parole di Verga – di cui alla nota precedente – si ricorderà qualche anno dopo Pirandello alla lettura del *Marchese di Roccaverdina*: qui, questi sostiene, Capuana non solo evita «d'incorrere nel pericolo in cui sogliono purtroppo cadere quasi tutti gli scrittori d'arte narrativa seguaci del metodo psicologico: il pericolo cioè di sostituire, nella minuta indagine, nella sottile analisi dei movimenti occulti dell'anima, se stessi ai personaggi presi a rappresentare», ma realizza al meglio quella auspicata fusione di metodi: «L'analisi, in questo romanzo del Capuana, non è per nulla stentata: è rimasta, per lo scrittore, al posto che le compete nella creazione artistica: opera preparatoria: e si rileva soltanto per mezzo delle azioni immaginate secondo ciò che essa, per la necessità stessa dei casi, della natura dei personaggi e dell'ambiente, ha ispirato all'autore» (cfr. L. PIRANDELLO, *Il marchese di Roccaverdina* [1901], in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 961-962; il corsivo è mio. Il saggio si legge ora anche in *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti 1994, pp. 270-273).

implicazioni di ereditarietà apparentemente ossequianti ai dettami del naturalismo, diviene nella struttura narrativa una sorta di coefficiente di commutazione tra i membri della famiglia. In altre parole il sistema attanziale si rivela autosufficiente, privo di apporti dall'esterno: il suo dinamismo autonomo consiste in un continuo riassetto degli equilibri interni di quel *mondo*. I singoli personaggi sono infatti nient'altro che una ripetizione seriale (sull'asse sincronico della *famiglia*) della ciclicità ereditaria (lungo l'asse diacronico della *razza*) della *pazzia* – il termine ritorna ossessivamente – di casa Uzeda; e la follia della *vecchia razza* si manifesta in una ricorrente commutazione dei comportamenti e soprattutto degli atti di parola di ciascun personaggio, eternamente ribaltabili tra affermazione e negazione e viceversa.

I membri della famiglia Uzeda non sono delineati infatti come personalità complesse, portatrici ciascuna di singoli, specifici punti di vista conflittuali nell'economia della vicenda³³: essi sono piuttosto i depositari di un unico, comune meccanismo di commutazione, che si esprime in un presupposto, o diritto di incoerenza, sia linguistica (la *pazzia* di cui si diceva), sia più ampiamente comportamentale³⁴. Tale meccanismo garantisce, come si diceva, il dinamismo del sistema, ovvero del *mondo* testuale: il conflitto delle posizioni (o per meglio dire delle enunciazioni) dei singoli personaggi, in eterno alterco tra loro, determina la peculiare polifonia del testo, in cui tutte le voci sono autonome e paritarie e nessuna prevale decisamente – se non a turno – sulle altre.

Ma le voci dei singoli personaggi obbediscono ad un'unica e sola legge, quella del tornaconto *hic et nunc* di ciascuno: esse non esprimono cioè orientamenti ideologici in reciproco contrasto, in rapporto al

³³ Di una «macchina narrativa mossa da personaggi fissati su poche caratteristiche salienti, senza profondità psicologica» parla C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* cit., p. XXXIV.

³⁴ La regolarità del meccanismo – elemento non meramente caratteriale, ma strutturante – è percepita anche da chi si ferma a considerare solo la dimensione psicologica dei personaggi: «l'instabilità caratteriale dei personaggi viene resa con la precisione di un congegno ad orologeria tramite un gioco di "trasformismo" strutturale, con un capovolgimento totale dell'identità dei protagonisti: si induce Don Blasco a diventare liberale, Lucrezia innamorata del marito a rifiutarlo, il "babbeo" e ascetico Ferdinando a farsi uomo di mondo»: così E. PELLEGRINI, *La modernità invisibile di F. De Roberto*, in AA.VV., *Federico De Roberto. Atti...*, cit., p. 101.

contesto storico in cui si svolgono i fatti narrati: al contrario tali orientamenti appaiono volutamente disattesi ed asserviti anch'essi alla logica del tornaconto personale, secondo lo schema – anch'esso, ma in altro senso, di valenza epocale – del trasformismo: nel *mondo* dei *Viceré* la polifonia discorsiva si nega come corrispettivo di una *pluridiscorsività sociale*³⁵. E questo è un ulteriore tassello sottratto a ragion veduta alla costruzione di un romanzo storico: le tensioni ideologiche del contesto in cui sono ambientati gli eventi sono tangenzialmente presenti nel racconto, dove ad esse si allude solo perché risultino tradite: esse istituiscono pertanto un sistema di attese destinato a venire puntualmente smentito dalla narrazione.

I personaggi, privi dunque di un effettivo spessore psicologico, cioè di un loro mondo interiore su cui possa (o avrebbe potuto) indugiare lo sguardo penetrante del narratore, vengono pertanto sottoposti ad un processo di tipicizzazione, che rifiuta di simulare la complessità psicologica della 'persona', del 'carattere' dalle sfaccettature a tutto tondo: i singoli attanti si riducono pertanto alla linearità di figure grottesche, a *silhouettes* stilizzate, ciascuna con un tratto caratterizzante fortemente enfatizzato. Un esempio tra i tanti: è il momento in cui nasce quella solenne caricatura dell'«erede» gentilizio che è il figlio (adulterino) del marchese di Villardita, pietra dello scandalo che fa scoppiare l'ennesimo violento conflitto intestino, la «nuova guerra [...] generale»³⁶ del clan:

ma il principe diede della pazza alla sorella; Chiara, sentendosi pungere, si mise a cantare contro il fratello che teneva la ganza in casa e le affidava la figlia; Lucrezia, che aveva già fatto pace con Giacomo al tempo del matrimonio di Raimondo, voltò nuovamente casacca e accusò Giacomo, unicamente perché Benedetto consentiva con lui nel biasimare le stramberie della marchesa; donna Isabella, per distrarre Raimondo, che aveva un umore sempre più nero, rincarò la dose contro il principe, contro Chiara, contro Lucrezia; don Blasco e donna Ferdinanda soffiavano nel fuoco ciascuno per suo conto, ora formando leghe contro Chiara, ora contro Giacomo, ora contro la duchessa [contessa]; e tutti e tutte, giovani

³⁵ Per la nozione bachtiniana di *pluridiscorsività sociale* rimando a M. BACHTIN, *La parola...*, cit., p. 219.

³⁶ Cito da F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi...*, cit., p. 802.

e vecchi, fratelli e sorelle, zii e nipoti, ricominciavano a buttarsi addosso, volta per volta, l'accusa di stravaganza, di ossessione e di pazzia. In mezzo ad essi, il Priore portava la sua serena indifferenza per tutte le cose di questo mondo, dopo aver fatto la corté a Monsignore e brigato col coadiutore, col Vicario e coi canonici; Ferdinando, elegantissimo, non parlava più d'altro che di abiti e di sarti forestieri; il duca, udendo tutti senza rispondere a nessuno, scambiava telegrammi coi sensali che giocavano alla borsa per conto suo, e badava a ordinare le sue banche e società; il cavaliere don Eugenio, lasciata in asso l'*Accademia dei quattro Poeti*, si occupava unicamente d'un certo negozio di zolfi che pareva molto lucrativo – con le trecent'onze della falsa testimonianza, dicevano le male lingue – e la principessa era felice di tener per aria le mani bianche e lucide, preservandole da ogni contatto, adoperandole soltanto per abbracciare i suoi figli³⁷.

Come dimostrano da ultimo, sospese a mezz'aria, « le mani bianche e lucide » di Margherita, un profilo grottesco, più o meno crudamente inciso, tocca ai vari componenti, anche acquisiti, della famiglia Uzeda, tutti legati dalla comune memoria irrevocabile di un potere ormai dissoltosi, del quale i membri del clan familiare esibiscono per lo più innocui residui, manifestazioni di impotenza, in realtà, più che sopravvivenze di un'eredità prestigiosa. Caratteristico 'precipitato' di questo potere ormai fuori della storia è l'uso del linguaggio, la noncurante inosservanza della coerenza logica abitualmente da esso richiesta e postulata. Quanto più alla resa dei conti la posizione dei singoli si rivela subalterna e perdente nella gerarchia del potere, all'interno come fuori del microcosmo familiare, tanto più ciascuno di essi si mostra incline ad una commutazione vero/falso nei propri atti di parola, cioè ad affermare e successivamente negare, o viceversa, un medesimo contenuto proposizionale.

I vari esponenti della *vecchia razza*, insomma, usano tanto più sfacciatamente la loro *pazzia* linguistica, cioè la loro tracotante litigiosità verbale indifferente ai valori di verità e persino alla coerenza semantica dell'enunciato, quanto più stoltamente si lasciano 'usare'

³⁷ Ivi, pp. 803-804. In luogo della seconda e più corretta (Milano, Treves 1920), l'ed. cit. riproduce la *princeps* (Milano, Galli 1894), notoriamente trascurata e piena di errori. Da qui l'intervento correttorio sopra riportato circa lo scambio di titoli nobiliari.

dagli altri o quanto più clamorosamente falliscono i loro tentativi di strumentalizzarli a loro volta. Esemplare in questo senso è don Blasco, che tuona a gran voce contro tutto e contro tutti, aizza i propri nipoti l'uno contro l'altro, parlando con tutti di ciascuno; ma l'efficacia devastante delle sue parole appare sostanzialmente limitata al solo ambito acustico.

Ancor più esemplare è il comportamento di Lucrezia, che si fa lucidamente defraudare dal fratello Giacomo della legittima quota patrimoniale di eredità pur di poter sposare il suo promesso, che però, dal quel punto in poi, nell'ordine essa ama, disama, riama. Tale comportamento replica quello – confinato però nell'antefatto – della sorella Chiara, «la più innocente e la più sciocca di tutti, che applica la consueta convinzione di onnipotenza uzediana al desiderio di maternità, purtroppo non ottemperabile a comando»³⁸; per mero e insensato puntiglio ella dapprima ricusa il marchese di Villardita, Federico, impostole dalla madre per marito, per poi innamorarsi di lui ed infine dividerlo, in un consensuale e grottesco *ménage à trois*, con l'amante contadina che si è prestata a dare alla coppia quel figlio invano perseguito attraverso fantasmatiche e tragicomiche (o comico-tragiche) gravidanze.

Autentica caricatura del prestigio familiare perduto, don Eugenio si manifesta nella fattispecie in una grottesca caricatura linguistica. Insieme alla sorella donna Ferdinanda, egli è il depositario delle memorie dell'illustre casata, ma, mentre la «zitellona», accorta amministratrice del suo patrimonio, sa investire ancor meglio il patrimonio memoriale, trasmettendolo a chi saprà adeguatamente metterlo a frutto in futuro, cioè a Consalvo, l'impresa di don Eugenio, *L'araldo sicolo*, si rivelerà fallimentare sia per il suo autore, sia per il prestigio familiare, dissipato in uno scialo di nobiltà a pagamento offerta a chiunque aspiri ad entrare, dietro compenso, a far parte dell'elastico concistoro.

Le diverse forme di incoerenza manifestano, vincente o perdente, il potere ereditario della razza dei Viceré, i cui membri sono padroni del loro microcosmo in ragione diretta del loro dominio pragmatico del linguaggio.

³⁸ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit. p. 108.

«Le parole dell'iniquo che è forte, penetrano e sfuggono. Può adirarsi che tu mostri sospetto di lui, e, nello stesso tempo, farti sentire che quello di che tu sospetti è certo: può insultare e chiamarsi offeso, schernire e chieder ragione, atterrire e lagnarsi, esser sfacciato e irreprensibile»³⁹: il Manzoni aveva avvertito come il linguaggio del potere fosse esentato dalla funzione dialogica garantita dall'osservanza semantica, per guadagnare in forza illocutoria quello che perdeva in plausibilità. L'incoerenza tra enunciato e messaggio, la presunzione arrogante di potersi contraddire a piacimento sembrano dunque appannaggio del linguaggio del potere che non dice ciò che è, ma fa essere ciò che dice. In quegli Uzeda cui non resta alcuna autorità effettiva da esercitare, l'ereditarietà si manifesta in modo specifico – a fini di mistificazione e di raggirio come per pura pusillanimità – nella sopravvivenza di questo tratto caratteriale di ordine fatico.

I depositari del potere sono insomma i padroni del linguaggio: non dovrebbe far testo la vecchia principessa Teresa, despota della famiglia, non essendo una Uzeda per nascita: tuttavia anche in lei l'esercizio del potere si esplica, all'inizio del romanzo, con un atto di parola postumo, cioè con il suo testamento. Isabella Fersa, una volta conquistato Raimondo, lo tiene avvinto a sé assecondando i suoi discorsi ed i suoi malumori e dimostrandosi di fatto più abile di lui nell'uso strumentale del linguaggio. È in questo campo, con queste armi che Isabella trattiene presso di sé il volubile continuo: al contrario l'innamoratissima Matilde perde la sua battaglia e la sua conquista, cioè il medesimo Raimondo, perché continua ad imporgli il linguaggio della passione⁴⁰ che su di lui non ha alcuna presa, ma sortisce solo l'effetto di infastidirlo.

³⁹ Il brano è tratto dal cap. VII dei *Promessi sposi*.

⁴⁰ Un trattamento parodico produce «un altro tipo di adulterazione dell'autenticità elocutiva, secondo i suggerimenti morbidi del romanticismo di maniera»: così V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 93. Si tratta dei luoghi riservati al linguaggio della passione, luoghi privilegiati – ci si attenderebbe – «della naturalezza espressiva più genuina», e tuttavia falsificati anch'essi – tacitamente, s'intende – dalla voce narrante mediante un'oltranza di *pathos* che simula una immedesimazione di voci, in realtà smentita dal suo stesso eccesso di letterarietà: «Gli eroi o per meglio dire le eroine dei sentimenti muti, degli amori ineffabili inducono la voce narrante a immedesimarsi in un *pathos* intonato molto letterariamente. È la retorica romantica a improntare le vaghe idealità idilliche cui questi cuori femminili si abbandonano nascostamente» (ivi). Si tratta insomma di una parodia letteraria, solo più 'morbida', meno scoperta di quella che rende caricaturale il personaggio di don Eugenio.

Nella scalata al priorato, Ludovico ha la meglio sullo zio, don Blasco, grazie alla sua ipocrisia, in quanto eccelle nell'arte di simulare virtù che non possiede; il duca di Oragua vince la sua battaglia politica grazie all'aiuto del futuro nipote, Benedetto Giulente, che supplisce con i propri interventi alla sua afasia in pubblico: egli detiene per un certo tempo il potere così conseguito, finché non viene sopraffatto dall'unico vero detentore di una autentica capacità di imporsi – per le sue facoltà di parola in primo luogo – qual è Consalvo, la cui figura emerge progressivamente, fino a diventare, ma solo nella parte finale, come si sa, il protagonista, l'eroe indiscusso del romanzo. Ma anche Giacomo, prima del figlio, pur senza avvalersi di un analogo processo di eroizzazione, stravince nella cerchia familiare, sempre giocando d'astuzia e servendosi dell'arte del raggio: con l'inganno, il ricatto, la truffa e la frode⁴¹, egli arraffa nuovamente quasi per intero il patrimonio familiare dimezzatogli dalla madre nel suo testamento.

La *razza* consegna dunque in eredità alla *famiglia* il tratto psicosomatico – ché tale lo si direbbe – della commutazione, che trova due terreni su cui manifestarsi, quello specificamente linguistico e quello più genericamente comportamentale. Perdenti e vincenti si dispongono così su due schiere ben distinte: gli uni, i perdenti che si fanno spogliare ciascuno del suo, manifestano nella pazzia linguistica l'unico loro potere residuo, che non li preserva dal soccombere; gli altri, i vincenti, si dimostrano tali in ragione della loro personale capacità di imporre agli altri non un proprio punto di vista, ma solo, cinicamente, il proprio tornaconto, senza preoccuparsi della veridicità e credibilità delle proprie asserzioni. Un bieco opportunismo da voltagabbana contagia in diverse forme ed in varia misura tutti i componenti di casa Uzeda: esso

⁴¹ La 'verità' sui suoi illeciti, dei quali a tempo e luogo la voce narrante ha ingenerato il sospetto riferendone sotto forma di maligne mormorazioni altrui, verrà fuori per la denuncia del suo complice, il signor Marco, licenziato in tronco a dispetto dei buoni uffici da lui lungamente prestati al suo infido padrone. Ancora una volta l'ira rende veridica la vittima del raggio: ma la verità rivelata è funzionale alla macchina narrativa, in quanto utile alla decodifica da parte del lettore, ma non ha alcun effetto sul procedere della vicenda. Nell'economia della comunicazione attanziale solo la simulazione, l'inganno, la connivenza, l'ipocrisia, il ricatto sono atti linguistici dotati di forza illocutoria: la denuncia – veridica – è priva di effetti perlocutori, puro *flatus vocis* che si ritorce contro il suo autore, a riprova della sua dabbenaggine di vittima designata.

trionfa nel trasformismo politico del duca d'Oragua come, e più, nello smaccato voltafaccia di don Blasco, pronto ad investire il proprio denaro nel nuovo, odiato stato unitario, quando l'opportunità gli si dimostra ampiamente redditizia.

Su tutti trionfa Consalvo, perché fonde in sé la padronanza delle situazioni e la padronanza del linguaggio: è quest'ultima, il dominio pragmatico, a spianargli per prima la strada, a dargli modo di tenere le situazioni in pugno. Alla resa dei conti egli si dimostra lucidamente consapevole della dimensione linguistica e semiotica del potere. La storia si ripete, sempre uguale, come sempre uguali a se stessi sono gli uomini: Consalvo proietta la vicenda della propria famiglia nel «tempo curvo»⁴² della ciclicità ineluttabile, nel tempo immobile ed immutabile del potere, che disdice il fluire della storia. «La differenza è più di nome che di fatto...»: tra «Viceré» e «deputato» quel che cambia è solo il nome della cosa.

Il continuo variare di opinione e di posizione, l'assenza di costanti di riferimento individuali, cioè di singoli e duraturi punti di vista, rende i personaggi praticamente intercambiabili nelle loro funzioni narrative, come in un gioco dei quattro (o più) cantoni. Il tempo della storia (*story*) è scandito dagli avvenimenti storici (*history*) che fanno da sfondo⁴³ molto più che dall'evolversi della vicenda: il trascorrere degli anni

⁴² L'espressione è di C. SEGRE, *Il tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi 1969, pp. 251-295. A ben guardare, nei *Viceré il tempo della storia* assume un andamento a spirale, in cui si combinano due istanze contrapposte in esso intrecciate: da un lato la linearità progrediente dell'ordine degli eventi (*history*), dall'altro la ciclicità ripetitiva degli episodi che compongono la vicenda (*story*), nella sostanziale immobilità del *tempo del potere*. Mentre sul fondale scorrono fatti storici o biologici (muore Teresa Uzeda e arriva Garibaldi; si concludono matrimoni e si chiudono conventi; i turni elettorali vedono avvicinarsi eletti e sconfitti), in primo piano l'interazione dei personaggi descrive «vueltas en redondo» (come in Márquez, *ivi*, p. 284); nei *Viceré* insomma il gioco attanziale è un girotondo.

⁴³ L'indefettibilità del punto di vista interno al *mondo* testuale e, allo stesso tempo, la rinuncia autoriale ad una propria *voce*, sovraordinata alla ricostruzione di una *ratio* esterna alla vicenda narrata, cooperano nel comportare la delegittimazione della narrazione storica: «i maggiori avvenimenti dell'Italia risorgimentale e post-risorgimentale si producono nel libro come epifanie germinate dal nulla: turbini provenienti da un universo esterno, che investono la Catania vicereale [...] senza che la loro genesi venga mai illuminata in sede di discorso critico-saggistico» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit. p. 101). Coerente con il principio della 'teatra-

comporta conseguenze biologiche, ma nell'economia del racconto l'unico processo cui il lettore assiste è un riassetto seriale delle reciproche posizioni di connivenza ed ancor più di conflitto tra i membri del clan. Il solo personaggio che abbia una storia ed una *Bildung*, di cui cioè si segua l'evolversi dall'infanzia alla maturità, è Consalvo, che però campeggia in posizione dominante solo nell'ultima parte dell'opera, come accennato, quasi un preludio alla conclusione del ciclo degli Uzeda nel già previsto, ma non certo imminente *Imperio*.

«La storia è una monotona ripetizione»⁴⁴, afferma dunque Consalvo alla fine del romanzo: si direbbe l'esordio di un segmento metanarrativo destinato a fornire – per bocca del protagonista che ha finalmente conquistato il suo ruolo ed una postazione adeguata nella famiglia e nella società, come nella struttura del romanzo – la chiave di lettura, l'opportuna 'istruzione per l'uso' finalmente concessa *in extremis* al disorientato lettore: quasi un manzoniano e retroattivo «sugo» della storia. In realtà questa *sfraggis* d'autore appare poco plausibile sulle labbra di Consalvo e nel contesto di un'opera che si è fin qui programmaticamente precluso il livello metanarrativo. A ben guardare, il narratore interviene con un suo avvertimento, dissimulato come sempre, nella lunga tirata finale del giovane principe di Francalanza, quando chiosa: «egli improvvisava un altro discorso, il vero, la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia»⁴⁵. A ciascuno il suo, dunque: a ciascun uditorio il suo discorso⁴⁶. Persino l'irremovibile

lizzazione' del racconto, fedele all'impegno di *showing* quanto più possibile, in luogo di *telling*, il romanziere giunge a circoscrivere la vicenda in una «unità di luogo» (ivi, p. 138) che impedisce alla voce narrante di abbandonare il luogo della rappresentazione: scena multipla, quasi da teatro medioevale, articolata in una pluralità di 'luoghi deputati', variamente soggetti al potere degli Uzeda. Nulla insomma è dato sapere sull'altrove, se non che esso esiste come confine del mondo, come limite allo sguardo: e qui *history* e *story* si equivalgono: «De Roberto usa la tattica di non inseguire mai gli attori fuori dei luoghi scenici deputati» (ivi): tutto ciò che accade fuori di quella scena importa solo per gli effetti che porta, di conseguenza, sulla scena stessa, mai abbandonata: eventi storici o fatti privati, *history* o *story* che siano.

⁴⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 1100.

⁴⁵ Ivi, p. 1101.

⁴⁶ Anche donna Ferdinanda insomma conferma con le sue reazioni il nesso tra linguaggio politico e manipolazione del consenso: «Preso nel gioco non è solo Consalvo oratore, abile e nello stesso tempo fin troppo facile, ma lo è ancor di più il pubblico, la massa che ascolta e acconsente con tanta meccanicità alle suggestioni oratorie (ed è

donna Ferdinanda, sempre padrona di sé e sorda fin qui a qualsiasi tentativo di persuasione, capitola a questo punto, in ultima istanza, dinanzi alla facondia del nipote: «la vecchia stava ad ascoltarlo, senza più tossire, soggiogata dall'eloquenza del nipote, divertita e quasi cullata da quella [re]citazione enfatica e teatrale»⁴⁷. Il successo di Consalvo è totale, perché universale è ormai il consenso tributatogli: ma quel che conta, ai fini metanarrativi, è semmai piuttosto la commutazione dei discorsi, la «[re]citazione» che disgiunge il locutore dalla sua parola e che consente l'indifferenza dell'enunciazione, fino alla «confutazione» di sé, da parte del neoprotagonista, in ordine all'interlocutore ed ai fini del consenso.

A mio avviso dunque, Consalvo non si fa affatto portavoce dell'autore: ben al di là del passo in discussione, nell'intera tessitura del romanzo egli si fa invece portatore di un'istanza enunciativa opposta, polare anzi, rispetto a quella autoriale. Mentre nelle strutture profonde del testo il ricorso all'ironia consente all'autore di invalidare *e silentio* l'enunciato del narratore, senza cioè ricorrere all'uso dell'asserzione, Consalvo, depositario per eccellenza del linguaggio politico, figura paradigmatica per l'adeguatezza pragmatica con cui ne fa uso, esemplifica l'inevitabile connessione tra asserire, persuadere, manipolare. Il linguaggio è insomma – come avrebbe dichiarato d'Annunzio – *azione*, esercizio del potere, manifestazione anche involontaria o preterintenzionale di una *auctoritas* derivante dal prestigio della casata. Chi detiene il potere è in grado di manipolare il consenso; chi soccombe, dimostrando l'inermità della propria *auctoritas*, non merita commiserazione né pietà. Nessun nominalismo mette in discussione la riproducibilità del reale: la questione non è ontologica, ma di ordine morale, non concerne la predicabilità del reale né la accertabilità dello stato delle cose, ma solo la legge 'mondana' della menzogna finalizzata al mutuo inganno. La parola, in ultima analisi, è l'arma incruenta del moderno e civilizzato *struggle for life*.

la maniera più "vera" da parte di uno scrittore per mettere in circolo il suo [...] rifiuto delle nuove forme di trasmissione del sapere)» (cfr. C.A. MADRIGNANI, *Retorica e retorica dei discorsi politici di Consalvo*, in AA.VV., *Federico De Roberto*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, in «Galleria», XXXI, 1/4, gennaio-agosto 1981, p. 79).

⁴⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 1101.

Razza e famiglia dunque si integrano e si richiamano a vicenda in una corrispondenza biunivoca che salda diacronia e sincronia nell'equilibrio perfetto, e pertanto inalterabile, del sistema. Il cerchio si chiude: non c'è processo, non c'è progresso, non c'è storia. Il tempo non ha sviluppo lineare, misurabile, se non nella vuota enumerazione degli anni, che vanamente dissimula dietro il divenire apparente una reale immobilità. Un tempo ciclico⁴⁸, chiude a cerchio il *mondo* del testo⁴⁹: nei *Viceré* il microcosmo di casa Uzeda si fa macrocosmo, assorbe ed esaurisce l'intero spazio testuale, senza lasciar posto ad alcuna alterità. I tratti caratterizzanti l'universo familiare contagiano chiunque, estraneo per nascita, vi afferisca: la cerchia subalterna al prestigio della razza principesca vi si modella sopra e ne propaga a onde, all'intorno, la consistenza.

Il confine del *mondo* è anche il confine del testo: il limite è invalicabile, perché separa sfere disgiunte da linguaggi incompatibili tra loro. Le figure portatrici di valori positivi, come il barone Palmi o la suocera di Isabella Fersa, figure che operano in ragione di valori 'dicibili' quali l'integrità e dignità morale della famiglia, nodo di sentimenti sinceri e di rispetto reciproco, fungono da 'figure di confine', per così dire: esse recingono alla sua periferia l'universo della negatività governato dalle leggi della razza potente e proterva⁵⁰, delimitano quel microcosmo senza tempo che non conosce valori dicibili

⁴⁸ Sulla scorta delle letture derobertiane, rese manifeste dall'attività giornalistica dello scrittore, N. Tedesco sottolinea ripetutamente l'apporto nietzschiano, a partire dalla «preponderante presenza nel romanzo della tesi della razza, che tra l'altro non ha solo una genesi naturalistica, ma pure un'ascendenza del superomismo decadente» (cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit., p. 81). Particolarmente interessanti in questa chiave i rilievi sul tempo ciclico, antistorico del romanzo, che «non è senza un diretto influsso della teoria del "ritorno eterno" di Federico Nietzsche, vista al lume del particolare scetticismo derobertiano» (ivi, p. 84n).

⁴⁹ Baldacci ha parlato per De Roberto di un «tema del "mondo"» (L. BALDACCI, *Il "mondo" di Federico De Roberto*, in *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, p. 95) che, dilatando uno spunto del *Mastro verghiano*, va «inteso come necessaria determinazione di quel destino contrario» (ivi, p. 94).

⁵⁰ «In altre parole, al sistema di disvalori pervadente l'affresco non si contrappone alcun sistema di valori dispiegato in maniera organica. Al lettore spetta di dedurlo in negativo, dall'angolazione polemica che immerge in una luce nera la perversità di un panorama nefando» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 78).

e segnalano un mondo alternativo al di là dei suoi confini, mondo 'altro' e inattingibile, in cui lo sguardo, dall'interno del testo, non si avventura nemmeno.

Non sussiste insomma alcuna polarità di mondi nello spazio testuale, perché non sussiste traducibilità né dialettica di linguaggi. Anche gli Uzeda a modo loro obbediscono ad un imperativo categorico, nel momento in cui uniformano la loro condotta alla legge del tornaconto, del denaro e del potere. Ma da sempre l'eterna devozione agli dei del denaro e del potere non è ammessa nell'area fatica, se non come oggetto di esecrazione. Tali valori possono essere descritti come norma (riprovevole) di comportamento, ma non promulgati in un bando socialmente accettabile. Essi vengono pertanto rimossi dalla sfera della parola: sono praticabili, ma non sono proponibili sotto forma di automodello.

La terza ed ultima generazione, quella di Teresa e Consalvo, è meno sorda e cieca delle precedenti, meno arroccata nella difesa ad oltranza di un potere che edifica e consolida se stesso, più aperta e disponibile ad una coerenza tra valori professati e direttive comportamentali: ai due fratelli si prospetta la possibilità di uscire dalla costrizione e dall'immobilità del clan familiare, di sottrarsi alle ferree leggi della razza. Ma Consalvo si richiude ben presto in quel mondo, che anzi egli riassetta nel contesto mutato e consolida quindi, si direbbe, *in aeternum*. Agli occhi di Teresa l'amore fa balenare la possibilità di una scelta di vita alternativa, secondo un sistema di valori che rispetti la dignità ed autenticità dei sentimenti: ma la sua mente si ritrae sgomenta dinanzi al passo senza ritorno dall'una all'altra dimensione; e la gentildonna preferisce rinchiudersi nel suo guscio di esibita ma inappagante perfezione.

Solo Giovannino Radali compie decisamente quel salto irreversibile nella sfera dei valori positivi e della coerenza tra parola e vita: e pertanto egli è l'unico «eroe positivo»⁵¹ del romanzo, piccolo eroe

⁵¹ Spinazzola conferisce a questo personaggio il ruolo cardine di portatore del punto di vista - «portatore occulto» di un «punto di vista postumo» - del testo, unico vero portavoce della prospettiva autoriale: «In questo personaggio va riconosciuto il portatore occulto del punto di vista secondo cui viene ordinato prospetticamente l'intero sviluppo della materia romanzesca [...]. L'ottica che gli è attribuibile è dunque tutta interna all'universo rappresentato. Ma la focalizzazione avviene dall'esterno, e ne

destinato ad una grande sconfitta. Egli è sincero e coerente nell'abbracciare la sua fede politica come nell'amare la donna che diverrà sua cognata, sposa dell'amato fratello Michele: dilaniato dall'incompatibilità dei suoi sentimenti, respinto da quell'esempio di virtù che è Teresa, egli verrà espulso dal meccanismo testuale, fatto preda della follia e della morte.

Non si sfugge insomma all'inflessibile «norma del negativo»⁵² che regola quel mondo di inganni e di menzogne: la legge ereditaria della commutazione travalica i confini del mondo rappresentato, cioè la sfera comunicativa abitata dai personaggi, per contagiare la parola dell'osservatore, del locutore diegetico, nella sua doppia veste di autore e narratore. Questi riferisce costantemente le *voci* interne al testo, conservando un «atteggiamento cronistico»⁵³ che si limita a riportare affermazioni altrui. Un meccanismo citazionale⁵⁴ funge da costante diegetica pressoché indefettibile ed assicura una visione dei fatti 'dall'interno' stesso della vicenda, ascrivibile cioè ai protagonisti, ai loro interlocutori o agli immediati spettatori dei fatti, senza richiedere l'intromissione di un punto di vista estraneo, da parte del narratore, che può così salvaguardare la propria imparzialità ed extralocalità di resocontista.

attinge una luminosità assoluta. Non proviene infatti da un altro piano di realtà, ma dall'oltretomba. Il punto di vista di Giovannino è postumo, ha un passato ma non un futuro [...]. La genialità d'impianto del capolavoro deroberciano poggia sul fatto che l'asse prospettico esperito dall'io narrante riflette il consuntivo d'esperienza maturato da un eroe positivo, portatore di valori avanzatissimi, dopo aver subito e anzi sanzionato lui stesso la propria disfatta definitiva» (ivi, p. 81).

⁵² La formula è di N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit.

⁵³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 61. Converterà tuttavia riportare l'intero brano: «Ma in realtà questo atteggiamento cronistico contrabbanda il proposito di personalizzare al massimo il resoconto [...]. L'ostentazione d'una tutela rigorosa dell'oggettività fattuale ha insomma un rovescio di soggettivismo beffardo: sta al lettore decifrarlo, confrontando ciò che il narratore gli dice con ciò che il testo gli trasmette mutamente. Guai a confondere l'io narrante con l'autore implicito, che gli ha conferito una fisionomia così infida».

⁵⁴ Un analogo meccanismo citazionale è prospettato da Scrivano a proposito di un testo - non ironico - come *L'illusione* e del registro stilistico della sua protagonista, in cui trasparirebbe un intento parodico (non comico, tuttavia, né tanto meno caricaturale), responsabile di un'interessante ipotesi di *risrittura* e, comunque, di *distanza* narrativa (cfr. R. SCRIVANO, *Ironia e deformazione in Federico De Roberto*, in AA.VV., *F. De Roberto*, in «Galleria», cit., pp. 96-110).

Il meccanismo citazionale assicura ad un tempo la bivocità della voce narrante, che include in sé le voci dei soggetti narrati, nonché la distanza del locutore, la sua dissociazione dal discorso altrui nell'atto di riferirlo⁵⁵. La *soglia* inferiore della narrazione, quella tra narratore e personaggi, 'tiene' dunque senza difficoltà, separando il narratore dagli attanti del mondo narrato e distinguendone le relative sfere di influenza. Il ricorso alla citazione dei discorsi altrui, esaurendo lo spazio (e il decorso) diegetico, esime il locutore dal prendere posizione e dall'assumere un punto di vista proprio, alternativo a quello altrui che egli stesso riferisce come tale. Ma l'estraneità del locutore, che ricusa come altrui ciò che pure – ambigualmente – fa proprio nel riferirlo, innesca un meccanismo semiotico che istituisce la *soglia* superiore della narrazione stessa, quella che mantiene distinti autore e narratore. Tale *soglia* corre lungo la linea di confine, lungo il limite estremo – semiotico, oltre che linguistico – del testo, circoscritto com'è dal silenzio dell'autore.

Mentre l'estraneità del narratore relativizza il punto di vista del testo ed ipoteka le asserzioni discorsive riferite per citazione, destituentole di fondamento, dal canto suo l'autorità autoriale, chiamata a certificare il contenuto proposizionale della diegesi in quanto plenipotenziaria e garante dei valori di verità del testo, tacendo si sottrae al proprio compito istituzionale di certificare con un avallo anche implicito la veridicità del locutore. Ma il suo silenzio non è neutro: esso non certifica alcunché, ma consente viceversa di invalidare l'asserzione diegetica, quale che sia. Esso falsifica dunque non la voce narrante, che ha già declinato le proprie responsabilità sui discorsi riferiti, ma le opinioni altrui che questa riporta, cioè in ultima analisi lo stesso contenuto proposizionale della narrazione.

L'impersonalità è dunque totale, rispettata rigorosamente fino alle sue estreme conseguenze: il testo esaurisce la propria estensione entro

⁵⁵ La varietà dell'indiretto libero consente al locutore diegetico di mantenere le distanze dal discorso riferito (o rivissuto) e di non deflettere dalla bivocità internamente dialogica – come direbbe Bachtin – costante nella sua parola: essenziale a tal fine è il ricorso alla parodia linguistica, più e meno scoperta: più scoperte le «parodie linguistiche in cui De Roberto conferma il suo gusto per la caricatura oltranzista»; meno scoperta – e più sottilmente distanziante – una trama di 'fili d'inchiostro' altrui, per così dire, reintessuti in una visione contrastiva sul discrimine epocale da P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988. La citazione è a p. 61.

i confini posti da quel silenzio e dal principio di falsificazione che esso introduce nella comunicazione testuale. Ma proprio quell'oltranza alla resa dei conti sovverte lo stato delle cose: il silenzio dell'autore funziona da commutatore ironico e reintegra l'autorità autoriale nella piena totalità dei suoi compiti: la «*fictional irony*»⁵⁶, non saltuaria né episodica, ma coestesa all'intero assetto diegetico, ribalta l'asserzione – cioè la narrazione – e smentisce il contenuto proposizionale veicolato dal discorso narrativo. Nello stesso tempo l'ironia chiama in causa il lettore, consegna a lui insomma, in ultima istanza, il compito di decifrare il senso ultimo e globale del testo, quello – indecidibile – sancito dal silenzio d'autore⁵⁷.

L'enunciazione ironica, nella sua deprivatione statutaria di marche grammaticali e sintattiche, nella distanza tra enunciazione ed enunciato innescata dalla commutazione tra asserzione e smentita, nell'implicazione consustanziale del lettore nell'atto della decodifica chiarifica il «*paradosso di fondo del romanzo*», che nel suo «*procedere che può sembrare cronachistico, tutto intessuto di chiacchiere maligne e sordide, secondo l'ottica dal basso di un metodo narrativo estraniato, matura nel suo corso un implicito disegno di capovolgimento del punto di vista iniziale*»⁵⁸.

Nessun punto di vista superiore interviene a comporre la *discordia discors* della rappresentazione testuale e delle voci in alterco che la compongono. Il *mondo* dei *Viceré* ruota insomma intorno ad un vuoto centrale: le linee di fuga non incontrano alcuna forza centripeta che le contrasti, né le continue dissonanze trovano in alcun modo armonica

⁵⁶ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* cit., p. XXXIV. «*Mai l'impersonalità naturalistica ha trovato una via così nuova per far sentire la sua efficacia mettendo il lettore in una posizione attiva, in una fruizione del narrato senza abbandoni o indulgenze [...], cosicché il lettore è costretto a collaborare all'operazione critica interna al romanzo ed il potenziale di negatività e di demitizzazione risulta tanto più decisivo quanto più rimane implicitamente operante*» (ivi, p. XXXV).

⁵⁷ Il silenzio dell'autore dei *Viceré*, nella sua assunzione radicale dell'impersonalità narrativa, cancella del tutto la sfera che gli è peculiare, quella metanarrativa: «*L'istanza narrativa si dimostra altrettanto sadica nei confronti dei lettori*», posti dinanzi «*a una macchina romanzesca straordinariamente complessa, la quale non fornisce ai destinatari alcuna istruzione per capirne le anticonvenzionalissime norme di funzionamento. L'effetto è molto conturbante*» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 11).

⁵⁸ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* cit., p. XXXII.

risoluzione. L'esito paradossale di questa oltranza decostruttiva è tuttavia il ribaltamento di sé, il ripristino di una ferrea coerenza testuale ad un secondo livello di lettura. L'assenza, il vuoto si rivelano fortemente centripeti: la struttura polifonica del romanzo reclama la 'reggenza' del testo, restituisce la sua piena sovranità a quella figura autoriale *in absentia*, cui il dogma dell'impersonalità preclude l'accesso diretto alla superficie del discorso narrativo ed inibisce l'assunzione esplicita di un proprio punto di vista privilegiato sull'oggetto della rappresentazione⁵⁹.

Il paradosso di De Roberto sta nel fatto che l'adozione rigorosa dell'impersonalità narrativa, inoltrata senza compromissioni fino alle sue estreme e più radicali conseguenze, produce, si diceva, l'«implosione» del metodo: se l'oggettività fattuale è il presupposto assiomatico della sua riproducibilità artistica, *ergo* letteraria, la sua rappresentazione narrativa nei *Viceré*, teoricamente programmata sull'istanza di *showing* tutto ciò che si può fare a meno di *telling*, porta alla soluzione inevitabilmente compromissoria, ma in sé efficace, di *showing by telling*, ovvero ad una forma differita di *telling* che delega ad un meccanismo citazionale la salvaguardia del silenzio dell'autore, regista muto, nascosto dietro le quinte, ai cui ordini una voce fuori campo dà al lettore il resoconto delle voci altrui, voci dei personaggi in continuo alterco reciproco, voci di interlocutori, di osservatori, o ancora *rumores* di una anonima, corale o dissenziente *vox populi*, spettatore cotestuale della vicenda.

Riassumendo, un lungo tragitto separa l'autore dalla storia narrata: una pluralità di *soglie*, si è detto, rescinde la sua presenza e la sua funzione dalla narrazione e dalle sue strategie retoriche. Nessuna

⁵⁹ «Nei *Viceré* l'istanza elocutrice ostenta di riecheggiare, incorporare e quindi legittimare con ecumenismo sconcertante una congerie di dichiarazioni verbali e pensieri inespresi quanto mai eterogenea, così da render ardua la percezione del punto di vista che offra la chiave di lettura del testo davvero conforme ai propositi dell'autore. L'effetto di disorientamento è forte: se ne viene a capo solo in virtù della paradossalità estrema del metodo osservato dall'io narrante per sottrarsi al lettore: mostrar di condividere maggiormente l'ottica mentale dei personaggi più disumani» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 24).

pregiudiziale ontologica mette in discussione la verità fattuale: semmai un meccanismo investigativo cattura l'attenzione del lettore, coinvolgendolo nella scoperta dell'inganno, che la menzogna copre costantemente nell'interazione attanziale, che la mormorazione ambientale fa sospettare, che la denuncia e più spesso l'andamento fattuale discoprono e rivelano. Ma tale rivelazione non produce alcun appagamento: nessuna funzione catartica ripaga il lettore alla fine del suo percorso, dinanzi alla conclusione amara quanto scontata: «così va il mondo...», *ora et semper*.

Giusto negli anni in cui, dal *Piacere* al *Trionfo della morte* – nei quali si iscrivono le prime due prove del ciclo uzediano: e *L'Illusione* risente con ogni probabilità delle sollecitazioni di quella recentissima, allora, e fortunatissima proposta altrui – D'Annunzio ottiene uno strepitoso successo letterario, seducendo lettori d'ogni livello in tutta Europa ben oltre la soddisfazione di quel «bisogno del sogno» da lui stesso teorizzato⁶⁰, De Roberto respinge qualunque meccanismo di seduzione letteraria, scegliendo la via del coinvolgimento ironico, dialettico e straniante: un vero tentativo, o progetto, di *épater le lecteur*. Alla lunga, delle due proposte narrative contemporanee ed antitetiche, accomunate dalla coincidenza editoriale, nessuna avrebbe avuto, al di là del successo o meno di pubblico, alcuna fortuna letteraria: né dalla accattivante suggestione dannunziana, né tanto meno dalla diromponente provocazione derobertiana sarebbe nato quel «romanzo futuro»⁶¹ da più parti invocato. Ancora più alla lunga forse, sulla distanza del *tempo grande*, oggi ci si può forse chiedere se proprio il catanese, così penalizzato dalla mancata fortuna critica, di quel futuro non contenesse i lontani, precocissimi, misconosciuti germi.

⁶⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Note sull'arte. Il bisogno del sogno*, in «Il Mattino», I, 169, 31 agosto-1 settembre 1892.

⁶¹ ID., *Il romanzo futuro*, in «La Domenica di Don Marzio», 31 gennaio 1892, si legge in *Appendice a G. TOSI, Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, in «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 58-63.

MICHELA SACCO MESSINEO

IL VUOTO BAROCCO DELLA STORIA

Pur collocando i fatti narrati negli anni di formazione e di consolidamento dell'Unità d'Italia, De Roberto propone, quali protagonisti del suo romanzo, gli Uzeda di Francalanza, eredi dei vicerè spagnoli. Molto significativamente sceglie, dunque, a rappresentare l'età risorgimentale, una famiglia legata per mentalità e stile di vita a un lontano passato, che l'aveva vista protagonista nella gestione del governo dell'Isola.

I trascorsi fasti ritornano continuamente nelle pagine dell'opera fin dal suo allusivo titolo¹, che conduce il lettore indietro nel tempo, al Seicento spagnolo, a un'epoca di gloria e di potere, di cui gli Uzeda si sentivano ancora espressione riconoscendosi, con ridicola albagia, nel soprannome di « Vicerè ». Le loro vicende, proiettate su uno sfondo scenografico di spettacolari feste cittadine², trovano adeguato palcoscenico nel palazzo nobiliare, nella Chiesa e nel Convento, spazi chiusi della Catania barocca in cui si muove questa aristocrazia attardata e feudale.

Suggestionato dall'architettura della sua città, amorevolmente illustrata in un volume d'arte³, lo scrittore allestisce il fondale della sua cupa e disincantata rappresentazione ispirandosi agli storici edifici cittadini. La grandiosa costruzione del monastero benedettino, che nel volume *Catania* egli descriverà e commenterà in ogni aspetto, in ogni minimo dettaglio⁴, è una sorta di osservatorio privilegiato per gli

¹ Tutte le citazioni del romanzo sono tratte da: F. DE ROBERTO, *I Vicerè* (1894), Milano, Garzanti 1976.

² Ad esempio, la festa di Sant'Agata e del Santo Chiodo, ivi, pp. 225-227.

³ ID., *Catania* (1907), rist. anast., Milano, Pellicano 1985. Sulla Catania barocca, cfr. G. LEONE, S. NIGRO, *Viaggio nella Sicilia barocca*, Milano, Fabbri 1995.

⁴ F. DE ROBERTO, *Catania*, cit., pp. 105 sgg.

avvenimenti pubblici e privati che si svolgono nel romanzo. Strettamente connesso alle vicende della famiglia Uzeda, ne segna gli eventi importanti e ne scandisce anche i fatti intimi e quotidiani. Infatti, nel convento, vivono due membri di quella famiglia, don Blasco⁵ e don Ludovico⁶; Consalvo⁷ vi compie gli studi e poi vi tiene, durante la campagna elettorale, un comizio⁸ che gli assicurerà l'elezione a deputato; vi si reca, inoltre, tutta la famiglia in occasione di cerimonie e di feste religiose⁹. Tornano nel romanzo le celle, le stanze nobili, i grandi spazi comuni, i corridoi, il corpo della scala, le due corti, la Chiesa, la sacrestia, che scandiscono l'enorme edificio barocco in cui rimbalza l'eco della vita cittadina.

Come il convento anche il salotto delle dimore degli Uzeda costituisce un doppio della città in cui tutti gli avvenimenti vengono manipolati e gestiti secondo gli interessi familiari; così, nelle interminabili chiacchiere di questo mondo altolocato la storia si consuma, trasformata in una vicenda privata.

Nel palazzo nobiliare di città, fantasiosamente immaginato come un edificio barocco – nel gioco metamorfico delle sue strutture mai definite, dei suoi corpi sempre trasformati – la ricorrente mutazione, allo stesso modo della villa di campagna¹⁰, assume tratti irrazionali, deliranti e dementi¹¹, che riproducono l'irrazionalità e il disordine dell'umanità degradata che vi abita, travolta da passioni arroganti e meschine.

⁵ Ivi, p. 59.

⁶ Ivi, pp. 63 sgg.

⁷ Ivi, pp. 167 sgg.

⁸ Ivi, pp. 626 sgg.

⁹ Ivi, pp. 186-189 e 312 sgg.

¹⁰ «La villa degli Uzeda [...] come il palazzo di città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera di un pazzo, tante volte era stata mutata» (ivi, p. 141).

¹¹ «L'edificio [...] pareva composto di quattro o cinque diversi pezzi di fabbrica messi insieme, poiché ognuno degli antenati s'era sbizzarrito a chiuder qui finestre per forare più là balconi, a innalzare piani da una parte per smantellarli dall'altra, a mutare, a pezzo a pezzo, la tinta dell'intonaco e il disegno del cornicione. Dentro, il disordine era maggiore: porte murate, scale che non portavano a nessuna parte, stanze divise in due tramezzi, muri buttati a terra per fare di due stanze una» (ivi, p. 86. Cfr., inoltre, p. 110).

Questi ambienti sono infatti popolati da personaggi marci¹² che, nell'atmosfera cupa di un mondo ancora a conduzione feudale, ostentano una magnificenza tutta esteriore con cui celano – nel vanto della discendenza vicereale – i vizi e le passioni che li possiedono. Gli accadimenti familiari sono regolati, infatti, dall'egoismo, dall'intrigo, dall'ipocrisia, dalla violenza, con cui i diversi membri del *clan* Uzeda tendono reciprocamente a bloccare e a frustrare le trame dei rispettivi congiunti.

Nella struttura aristocratico-feudale che lo scrittore propone, è affidato al capofamiglia il ruolo di detentore di un potere tirannico. Il principe Giacomo, che avrebbe dovuto essere l'erede unico della casata, escogita piani ingegnosi, ordisce ricatti e perpetra continui inganni per sopraffare coloro che minacciano la sopravvivenza di regole e situazioni immutate da sempre, dimostrandosi, comunque, pronto a venire a patti con chi gli assicuri un tornaconto personale. L'ostinazione con cui si dedica ai suoi interessi¹³ diventa – nel suo eccesso – sintomo maniacale, espressione di una follia che non risparmia, peraltro, nessun membro della famiglia, sia che questi punti a scelte omologhe alla tradizione di casa Francalanza, sia che si orienti verso atteggiamenti in contrasto con quel mondo. E ognuno è convinto che folle sia l'altro. E «tutti e tutte, giovani e vecchi, fratelli e sorelle, zii e nipoti, ricominciano a buttarsi addosso l'accusa di stravaganza, di ossessione, di pazzia»¹⁴.

Sui diversi membri della famiglia domina quel mostro di avidità e di ipocrisia che è il capofamiglia, duro, spietato, inesorabile nell'«imperioso bisogno che era in lui di comandare, di veder tutti piegare dinanzi alla propria volontà di capo della casa, di padrone, di arbitro assoluto del destino della famiglia»¹⁵. Egli cela i suoi stati d'animo e le sue passioni in una maschera pallida e melanconica, indecifrabile. È il pallore del volto a connotare la sua personalità¹⁶, a denunciare e

¹² «De Roberto si accanisce contro gli Uzeda; li perseguita; li spia: avari, fatui, feroci, smaniosi di primeggiare, maniaci, vili fino alla demenza, bugiardi, neghittosi e prepotenti» (cfr. M. LAVAGETTO, *Introduzione ai Vicerè*, cit., p. XVII).

¹³ «Dieci anni! Dieci anni di studio per rubare i suoi parenti! quegli altri pazzi e furbi, scemi e birbanti!... E non mangiava, non beveva, non dormiva, studiando il modo di accalparli, facendo il moralista, fingendo l'affezione... pezzo di Gesuita» (ivi, p. 378).

¹⁴ Ivi, p. 371.

¹⁵ Ivi, p. 430.

¹⁶ Cfr., ad esempio, ivi, p. 405.

insieme a celare l'avidità di possesso, l'exasperazione di quel gusto dell'accumulazione che la madre gli ha trasmesso e che è diventato il segno distintivo della sua personalità. Egli è «violento, avido e arido»; è «il rappresentante degli ingordi spagnoli unicamente intenti ad arricchirsi, incapaci di comprendere una potenza, un valore, una virtù più grande di quella dei quattrini»¹⁷; ma nasconde questa natura in un volto di «sfinge»¹⁸: è finto ma dentro si rode¹⁹. Il pallore del volto e l'aria «grave»²⁰ rivelano la natura saturnina del personaggio: «il principe era sempre pallido e stento, con gesti larghi di sconforto»²¹; «era bianco in viso come un foglio di carta»²². Il volto grave e il pallore si accompagnano talora a una maggiore animazione dei tratti quando il personaggio vuol dare di sé un'immagine accattivante («il principe, con un altro tono di voce, non più dolente ma premuroso, pieno di scrupoli»²³), anch'essa artificiosa, risultato di un forte controllo su di sé che solo il pallore tradisce, sintomo delle passioni che covano nel suo animo. La capacità di celare i sentimenti emerge, con particolare rilevanza, nel momento della lettura del testamento, quando egli apprende che una parte di quel che gli spettava come primogenito viene divisa – per volontà materna – fra lui e il dissipatore fratello, Raimondo. Il narratore ci descrive la particolare compostezza dell'atteggiamento con cui Giacomo apprende la volontà testamentaria: a differenza del fratello «Raimondo che batteva un piede, guardando per aria, seccato»²⁴, il principe teneva le braccia incrociate sul petto e il capo un po' chino»²⁵; «le labbra del principe ebbero a un tratto un'impercettibile contrazione»²⁶; «il principe, incrociate le braccia,

¹⁷ Ivi, p. 430.

¹⁸ Ivi, p. 50.

¹⁹ «Il principe, che fino a quel punto non era riuscito interamente ad adottare la politica della finzione, dopo quest'ultimo e violento contrasto le s'inclinò, rassegnato e devoto, le prestò un'obbedienza scrupolosa e cieca anche nelle cose inutili e ridicole, non parlò più se non d'amor fraterno, d'unione, di rispetto ai maggiori. Dentro, si rodeva» (ivi, p. 89).

²⁰ Ivi, pp. 5 e 50-51.

²¹ Ivi, p. 19.

²² Ivi, p. 4.

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ Ivi, p. 49.

²⁵ Ivi, p. 50.

²⁶ *Ibidem*.

aveva ripreso l'atteggiamento da sfinge, soltanto era un poco pallido»²⁷. Dunque, era molto raro che il suo «animo rabbioso» si manifestasse; il controllo di sé viene meno solo nel delirio della malattia in cui esplose la sua vera natura: «buttava via a un tratto la maschera dello zelante cattolico timorato di Dio, orribili, sconce bestemmie gli uscivano dalle labbra»²⁸. Esplose a un tratto, in tutta la sua dimensione maniacale, l'avidità di possesso che lo aveva portato alla durezza e alla falsità del suo agire, che gli aveva fatto spogliare le sorelle e i fratelli, falsificare il testamento del monaco, lasciar morire di stenti lo zio, amareggiare la vita alla moglie e affrettarne la morte²⁹. Nel delirio egli si mostrava in tutta la sua ormai vana frenesia di potere, nell'abbiezione di una personalità impotente e agitata, nel vuoto tentativo di affermare il dominio della sua volontà. Nella situazione di debolezza fisica e cerebrale provocata dalla malattia, il personaggio precipitava nella follia, confermandosi emblema di una umanità insana, che – nell'«odio scellerato» – nascondeva dietro l'apparenza civile la costituzione dell'animale.

Complementare ad esso è la figura del figlio, l'unico su cui fallisce la voglia di dominio del principe Giacomo. Infatti Consalvo, che si sottrae all'autorità paterna sfuggendo al suo controllo³⁰, si dimostra, tuttavia, simile a lui («sentiva di dover fare in politica come aveva visto fare a suo padre, in casa, quando si teneva bene con tutti e assecondava le pazzie di tutti quanti, salvo a dare un calcio a chi non poteva più nuocergli. Adesso adoperava anch'egli quel metodo, piaggiando tutti i partiti»³¹), della razza dei vicerè, di coloro che vogliono e riescono a imporre una sostanziale immutabilità di potere. Il principino agisce, però, non in uno scenario familiare ma nel più vasto teatro della politica. «La nativa spagnolesca albagia della razza ignorante e prepotente, e la necessità di adattarsi ai tempi democratici si contemperavano così in lui, a sua insaputa»³².

²⁷ Ivi, pp. 50-51.

²⁸ Ivi, p. 580.

²⁹ Ivi, p. 582.

³⁰ Cfr. ivi, pp. 430 e 493 sgg.

³¹ Ivi, p. 510.

³² Ivi, p. 508.

Spregiudicato e cinico, esercitando «l'ereditaria prepotenza dei vicerè, non opera dunque nell'ambito del chiuso spazio privato ma in una dimensione pubblica, in anni di grandi rivolgimenti e di attese, che richiederebbero uomini nuovi, nuove idee. Egli, invece, veste l'abito ipocrita del padre dando voce, nella politica, a una continua finzione, in cui si vanifica ogni avvenimento che non riguardi l'interesse personale, e in cui si smorza l'effetto di realtà che le novità storiche avrebbero dovuto, invece, far sentire con forza. Consalvo, infatti, mostrandosi liberale convinto, si fa eleggere deputato a furia di mistificazioni e di inganni, riconfermando, con la sua affermazione, il perpetuarsi della classe cui appartiene. «Quando c'erano i Vicerè, gli Uzeda erano Vicerè; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in parlamento»³³ – egli nota –. Infatti fare carriera nella nuova realtà politica, diventare «deputato, ministro – *Eccellenza!* – presidente del consiglio» era per lui essere «*Vicerè* per davvero»³⁴. Come il padre, ha indossato, a questo scopo, una maschera necessaria a camuffare l'avidità di potere, «la secolare cupidigia della vecchia razza spagnola»³⁵, di cui anch'egli è preso, e a celare un assoluto vuoto intellettuale e morale. Nello svolgimento di una politica preoccupata di ottenere solo consensi personali, egli punta sul carisma nobiliare: «il mio più grande titolo all'elezione è quello di principe» – affermava il giovane Uzeda –. E il narratore aggiungeva: «ciò che egli esprimeva con la facezia era la verità. “Principe di Francalanza”: queste parole erano il passaporto, il talismano che operava il miracolo di aprirgli tutte le vie»³⁶.

Anche Consalvo, dunque, è personaggio allegorico, figura della storia come lo scrittore ce la rappresenta, di un Risorgimento svuotato del suo significato progressivo e ridotto a strumento docile della vecchia classe, che si dimostrava capace – mimetizzandosi – di restare a galla, identica a prima, nella espressione di un unico e immutabile valore. Allora, l'apparente diversità fra padre e figlio, che li aveva portati a un insanabile contrasto, conduceva alla fine nella stessa direzione; entrambi contribuivano a congelare la storia in favore degli

³³ Ivi, p. 647.

³⁴ Ivi, p. 482.

³⁵ Ivi, p. 481.

³⁶ Ivi, p. 615.

antichi privilegi, annullandone i segnali innovatori e riconfermando il potere nelle mani di quegli esponenti del mondo feudale che il Risorgimento avrebbe dovuto cancellare. Attraverso questi personaggi si vanifica il senso del cambiamento che le novità storico-sociali dovrebbero far sentire con forza e che appare, invece, in tutta la sua incompiutezza e fragilità, mentre il peso del passato finisce con l'appiattire il presente in una cronaca degradata e banale.

Si consuma, così, ogni possibile interpretazione progressiva; anzi, nell'apparente mutamento generale, la concezione dell'immobilità di classe si pone come una nuova razionalità. E a quel « piccolo sciacallo » del Risorgimento che è Consalvo, con la sua retorica politica ingannatrice e vuota, De Roberto affida la riflessione sull'identità tra passato e presente³⁷. Nel significativo soliloquio finale, davanti a colei che rappresenta il vecchio mondo della nobiltà feudale, la zia Ferdinanda, che vive delle glorie del grandioso passato, egli tenta di difendere le sue scelte, il suo trasformismo, l'adattamento al liberalismo borghese – di cui è diventato un sostenitore – col riaffermare la immutabilità della classe nobiliare (« la nostra razza è sempre la stessa »³⁸) e, dunque, la fondamentale specularità fra passato e presente.

Proprio questa prospettiva – pur dispiegandosi nel romanzo la storia nazionale, dalle lotte risorgimentali alla costituzione del Regno d'Italia e ai primi anni del nuovo statuto – non riesce a fornire ai *Vicerè* l'impronta di opera evenemenziale, nel senso che la successione temporale dei fatti descritti, osservati attraverso le vicende di una famiglia nobile di Sicilia, viene privata del significato che dovrebbe assumere; anzi destituita di un vero e proprio mutamento. In contrasto col maturare della storia, i personaggi che la vivono costituiscono infatti il punto di resistenza a un'effettiva novità. Essi privano gli avvenimenti di tutto ciò che consente di aspettarsi un vero processo di cambiamento e riescono a cavalcare « la corrente irresistibile » del liberalismo borghese, che ha tentato di travolgerli, asservendola ai loro interessi di potere³⁹. La classe che aveva vissuto i secolari privilegi dell'assolutismo

³⁷ Cfr., su questo tema, M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, « Le Ragioni Narrative », 6, 1960.

³⁸ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, cit., p. 651.

³⁹ « Il nostro dovere, invece di sprezzare le nuove leggi, mi pare quello di servircene! » (ivi, p. 649).

borbonico aveva cambiato facciata, non disposta com'era a essere tagliata fuori della storia. E, riuscendo a restarne protagonista, questa « mala razza » si confermava continuatrice di quei « predoni spagnoli, arricchiti con le ladrerie! »⁴⁰.

La storia si avvolge, così, in una circolarità priva di uscite in cui è la ripetizione di atteggiamenti e di reazioni dei membri della famiglia nobiliare a scandire la trama del romanzo. Le vicende pubbliche – pur nella loro successione temporale – si costituiscono come assemblaggio di tipologie e di strutture ricorrenti in questo teatro delle passioni umane, in cui si consuma – nel brusio delle chiacchiere di una famiglia aristocratica – la ridicolizzazione della storia. Su di essa si accampano, con scenografica fastosità, i rituali di un gruppo sociale dalle apparenze magnifiche che, nel chiuso delle sue sedi deputate, cela intrighi, assenza di ideali, vuoto spirituale.

Nelle prime pagine del romanzo i grandiosi funerali della principessa madre si svolgono nello stile di una magniloquente regia barocca: la chiesa

era buia, pei veli delle finestre, pei manti neri che rivestivano le pareti e pendevano dalle arcate delle cappelle e si stendevano lungo il cornicione. Sopra una piattaforma alta sei o sette gradini dal pavimento e girata da una triplice fila di ceri, sorgeva il catafalco: una piramide tronca le cui quattro facce, tappezzate d'ellera e di mortella, portavano nel mezzo, disegnati a fiori freschi, quattro grandi scudi della casa di Francelanza. Al sommo della piramide, due angeli d'argento inginocchiati da una sola gamba aspettavano di reggere il feretro. Ad ogni angolo inferiore del catafalco, su tripodi di argento, erano confitte quattro torce grosse quanto le stanghe con uno scudo di cartone legato a mezz'asta; sei valletti con le livree del secolo XVIII, rosse, nere e dorate, impalati come statue, con le facce rase di fresco, reggevano ciascuno una delle antiche bandiere di alleanza; dopo i valletti dodici prefiche, vestite di neri manti, coi capelli scarmigliati, stavano tutt'intorno al catafalco coi fazzoletti in mano, per asciugarsi le lacrime⁴¹.

I funerali di Teresa Uzeda, dunque, nel loro apparato feudale, non propongono la fine di un mondo; anzi ne sottolineano la continuità

⁴⁰ Ivi, p. 607.

⁴¹ Ivi, pp. 22-23.

nel grande sfarzo della cerimonia coi frati Cappuccini in fila, seguiti dai vecchi dell'Ospizio Uzeda, dalle ragazze dell'Orfanotrofio, dagli zolfai delle miniere dell'Oleastro, segno di una politica dell'immagine che l'ipocrita figlio prima e poi il nipote Consalvo riusciranno a perpetuare. Il tema del funerale, pur nell'ostentata umiltà del poggiatesta e della tonaca della defunta⁴² quale *memento mori*, non serve a sottolineare, allora, la scomparsa della «vecchia razza spagnola», ma simboleggia la natura di una classe che – nell'ostentazione di sé – si propone ancora in tutta la sua forza. Il narratore ne sottolinea il significato con la lunga enumerazione delle carrozze, delle candele, con la minuziosa descrizione dell'addobbo, delle iscrizioni funebri in cui l'argutezza e i giochi di parole – nel gusto degli emblemi e delle imprese barocche – alludono alla continuità col passato⁴³. Vengono rievocate, infatti, le antiche cronache in cui

«I funerali di Carlo V furono celebrati alla presenza del Vicerè Uzeda [...]»

«La real cappella tolse luogo nel nostro Duomo, ove fu eretta un'altissima piramide ornata di busti e personaggi, fra i quali l'Italia, la Spagna, la Germania e l'India...»⁴⁴.

E questo rituale, che si ripropone uguale nelle immagini fastose con cui la nobile famiglia catanese si presenta al mondo⁴⁵, impronta le sequenze del funerale di un valore emblematico.

La morte della principessa Teresa, posta significativamente a inizio del racconto, dà il via, infatti, al grandioso spettacolo allestito dagli Uzeda di Francalanza in considerazione del ruolo che si attribuiscono e che viene loro riconosciuto, un ruolo che – puntando sul carisma nobiliare – difenderanno pur nel cambiato clima politico, in cui riusciranno a mantenersi al potere, com'era al tempo dei vicerè. Del grande passato essi continuano, dunque, i riti mondani, riproponendo la scenografia che accompagnava,

⁴² Ivi, pp. 23 e 29.

⁴³ Ivi, pp. 24 sgg.

⁴⁴ Ivi, p. 42.

⁴⁵ Cfr. N. TEDESCO, *La concezione mondana dei «Vicerè»*, Caltanissetta, Sciascia 1963.

nella Sicilia barocca, i funerali dei personaggi nobili e influenti. Immagini eloquenti si trovano nei manoscritti secenteschi, come si può vedere, ad esempio, nella descrizione delle «esequie della regina Margherita, moglie del re Filippo III», svoltesi nella cattedrale di Palermo,

tutta parata di negro, e in mezzo una bellissima piramide sospesa da sedici colonne da basso, e nelle parti d'alto da otto colonne più picciole, e sopra una cupola di scalini fatta ad aguglia, piena di candele accese, che facevano una bellissima vista. E sotto detta cupola ci era un cielo dipinto con varie pitture, e in mezzo ci era accomodato un tumulo, coperto con una coltre di broccato d'oro. E 'l sopra detto tumulo in mezzo era giriato di torce accese, essendo di quattro facciate con quattro statue grandi con bellissime imprese e significati e con grande quantità di torcie»⁴⁶.

Questo lusso così artificioso e magniloquente, che sottolineava quanto più della sostanza fosse importante l'apparenza, ritorna nella imponente rappresentazione in occasione delle esequie per la morte della principessa madre, in cui i Fracanzani ostentano, sulla scena cittadina, un apparato plateale che rende il loro mostrarsi al mondo ancora un avvenimento teatrale:

Veniva innanzi la fila dei frati Cappuccini con la croce, poi la carrozza funebre, dentro alla quale si vedeva il feretro di velluto rosso, fiancheggiata da tutta la servitù con le torce in mano; poi l'Ospizio Uzeda dei vecchi indigenti, tutti a testa nuda; poi le ragazze dell'Orfanotrofio coi veli azzurri pendenti fino a terra; poi tutte le carrozze di famiglia: altri due tiri a quattro, cinque tiri a due, e poi ancora un altro gruppo di gente: una quarantina d'uomini, la più parte barbuti, con le giubbe di velluto nero, anch'essi coi ceri in mano.

[...]

Erano i zolfai delle miniere dell'Oleastro chiamati apposta da Caltanissetta per l'accompagnamento della padrona⁴⁷.

⁴⁶ Cfr. *Diario della città di Palermo*, dai mss. di Filippo Paruta e Niccolò Palmerino, in M. SACCO MESSINEO, *La scena del mondo. Teatro e letteratura di Sicilia in età barocca*, Palermo, Dharba 1991.

⁴⁷ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, cit., p. 26.

Grandi occasioni di fastosa scenografia per gli Uzeda, oltre al funerale della madre, i riti della Pasqua⁴⁸, le apparizioni in pubblico; lo è in particolare il comizio di Consalvo negli spazi del Convento, che continua a riprendere, con equivalente magnificenza e teatralità, il grande spettacolo aperto dalle esequie della principessa di Francelanza. Il narratore definisce «grandioso» il luogo addobbato per l'esibizione del giovane Uzeda:

Duemila seggiole erano disposte in bell'ordine nell'arena, e restava tuttavia spazio libero per gli spettatori in piedi. Il lato meridionale del portico, riservato alla presidenza e alle associazioni, conteneva una gran tavola circondata di poltrone e fiancheggiata da tavolini per la stampa e gli stenografi. Gli altri tre lati erano per gli invitati: autorità, signore, rappresentanze varie. Tutta la terrazza, come l'arena, restava agli spettatori minuti: per difendere le teste dal sole erano state distese grandi tende di mussolina tricolore. Trofei di bandiere abbracciavano le colonne, e in mezzo a ciascun trofeo spiccava un ritratto: a destra e a sinistra della balaustrata da cui avrebbe parlato il candidato, Umberto e Garibaldi; poi Mazzini e Vittorio Emanuele; poi Margherita e Cairoli; e così tutto in giro Amedeo, Bixio, Cavour, Crispi, Lamarmora, Rattazzi, Bertani, Cialdini, la famiglia sabauda e la garibaldina, la monarchia e la repubblica, la destra e la sinistra...

[...]

Ora la palestra offriva uno spettacolo veramente straordinario⁴⁹.

Con lo stesso fasto, «ventott'anni addietro», era stato curato «l'aristocratico cerimoniale dei funerali della vecchia principessa»⁵⁰ in cui la famiglia dei Vicerè si era proposta nella sua dimensione esteriore, tanto più esibita nelle apparenze magnifiche quanto più meschina e immorale era la realtà che vi si celava dietro. Il fasto dell'immagine pubblica nascondeva l'egoismo dei sentimenti, la grettezza d'animo, l'avarizia diffusa, il raggirò e le truffe, che la facevano da padroni.

Sullo sfondo dello splendore principesco si innesta così la mediocrità dell'intrigo familiare, creando un netto contrasto, nel racconto, fra i grandiosi fondali e i personaggi scoronati che vi si aggirano,

⁴⁸ Ivi, pp. 186 sgg.

⁴⁹ Ivi, pp. 628-629.

⁵⁰ Ivi, p. 628.

smascherati e denudati dei loro falsi orpelli dalla voce fuori campo che, durante la cerimonia funebre, commenta:

E v'accerto io che sono tutti disperati per questa morte, dal gran bene che si vogliono in casa⁵¹.

Le trame che vi si tessono anche in questi momenti di lutto, gli intrighi che nascono, sottolineano la qualità dei personaggi, la natura del loro carattere, «di quegli Uzeda duri e violenti»⁵², «chiusi, sospettosi, diffidenti»⁵³, sul cui carattere s'insiste in modo così preponderante che lo scorrere dei grandi eventi storici perde ogni rilievo; la loro risonanza si smorza nell'ovattato mondo dei Vicerè. Sono i membri del *clan* Uzeda a determinare la forma e i significati del tempo in cui scorre l'azione, in un certo senso non all'interno ma al di sopra di esso; cioè l'intenzionalità della narrazione è tutta rivolta a sottolineare i comportamenti dei protagonisti più che a svilupparsi secondo una successione cronologica, sicché i conflitti di quel momento storico non trovano, nei personaggi, quella forza e quella espressione capaci di mutarli e di porli in rapporti significativamente diversi rispetto alla situazione iniziale.

«La storia è dunque una monotona ripetizione» per De Roberto; «gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano; certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore»⁵⁴. Le coincidenze fra alcuni personaggi del vecchio potere e il loro allinearsi alle novità della storia – come il passaggio di don Gaspare e di Consalvo alla fede liberale – sono in realtà prive di ogni essenzialità e rilevanza⁵⁵. Si susseguono con una successione vuota di vera significatività drammatica. Presentano caratteri estranei alla sfera ideologico-politica e, invece, fortemente significativi all'interno delle

⁵¹ Ivi, p. 34.

⁵² Ivi, p. 115.

⁵³ Ivi, p. 125.

⁵⁴ Ivi, p. 628.

⁵⁵ Don Gaspare «associossi al Gabinetto di lettura, covo dei liberali, senza lasciare il Casino dei Nobili, quartier generale dei *puri*, e insomma si destreggiò in modo da navigar tra due acque [...] Egli stette ancora a vedere, tirò in lungo, consigliò prudenza, allegò il bene del paese, le insidie, i possibili pericoli, dando così un colpo al cerchio e un altro alla botte» (ivi, pp. 102-103).

relazioni interpersonali e familiari (per Consalvo la ribellione all'autorità paterna), nell'ambito delle quali si accumulano freneticamente sentimenti contrastanti, odi, amori, tradimenti e alleanze⁵⁶, che si alternano continuamente in una sorta di circolo perverso.

In questo tipo di relazioni nessuna azione e nessun incidente è conclusivo in se stesso ma continuamente si riproduce nella contraddizione di figure la cui personalità patologica determina reazioni abnormi fino al prospettarsi della dimensione mostruosa⁵⁷.

Trasgressioni, usurpazioni, sopraffazioni involgono i personaggi in un groviglio di appetiti in cui domina l'ambizione, che permette di unificare parecchi degli atteggiamenti violenti, di rancore, di invidia che ognuno nutre nei confronti dell'altro; essa infatti tende a contenere ogni altro impulso di questi personaggi che, nell'odio reciproco, cercano di appropriarsi di quanto li circonda, di avere sempre di più.

L'attenzione del narratore è concentrata su questi soggetti 'desideranti' ma anche sul principio dinamico in generale del desiderio umano che vive d'odio, di sospetto, di egoismo, alimentando così l'intreccio della sua forza motrice. Quello che colpisce nel romanzo è infatti la netta prevalenza dell'ostilità dell'uno verso l'altro, che connota i rapporti della famiglia protagonista.

Le altre figure intorno, di subordinati o di amici, cooperano – per interesse – a comporre il quadro di un'umanità ostile al suo prossimo, che si chiude nel cerchio dei propri appetiti. Da questo ambiente degradato emerge la classe dirigente del Risorgimento, rap-

⁵⁶ Cfr. i comportamenti di Chiara e di Lucrezia nei confronti dei loro mariti, ad esempio, che manifestano il carattere di famiglia, di cui è ben consapevole la principessa Teresa: «Ella sapeva com'eran fatti, tutti quegli Uzeda; quando s'incaponavano in un'idea, neanche a spaccargli la testa li potevan rimuovere; erano dei Vicerè, la loro volontà doveva far legge! Ma da un giorno all'altro, quando uno meno se l'aspettava, senza perché, cangiavano di botto; dove prima dicevano bianco, affermavano poi nero; mentre prima volevano ammazzare una persona, questa diventava poi il loro migliore amico» (ivi, p. 69).

⁵⁷ «dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancor vivo» (ivi, p. 263); «Al museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata; ma il parto di Chiara era più orribile» (ivi, p. 266); «quel pezzo anatomico» era «il prodotto più fresco della razza dei Vicerè» (ivi, p. 267).

presentata da un rampollo di ascendenza vicereale come Consalvo che, pur di continuare nell'ascesa della sua classe, non esita a falsificare la sua personalità e a presentarsi come un modello di liberalismo con cui ingannare gli elettori. Come lui, altri membri della sua famiglia, quali don Gaspare e don Blasco, lazzaroni e millantatori, si arricchiscono nel cambiamento politico e disonestamente lo manipolano a loro beneficio, assecondandolo nella direzione in cui si svolge. È la rappresentazione di un Risorgimento negato perché l'irrisione dei valori liberali determina la violazione delle aspettative di un reale cambiamento, di un effettivo progresso; crea la rappresentazione di una società ambigua posta fra un passato che non incarna i valori della tradizione e un futuro contraddetto da un mondo mutevole e instabile, dominato dalla parola che disgrega e mistifica⁵⁸. Il linguaggio, in quanto espressione di inganni, ha da offrire solo della retorica; e può, quindi, trascorrere uguale, nella sua ripetitività formale, da un ambiente a un altro, da un concetto a quello opposto⁵⁹, sottraendo comunque ogni intenzione rivolta al futuro.

Così De Roberto esprime il suo malessere per una storia senza via d'uscita, rappresentando l'anomalia del presente come unica realtà possibile, senza alcun progetto che possa modificarne la negatività. Non propone nemmeno uno schema di valori da contrapporre al negativo della società che rappresenta. Il suo *humour* nero attraversa l'opera non salvando nessuno, non costruendo alcun personaggio che imprima una svolta positiva alla vicenda, se non qualche figura sentimentale come la contessa Matilde o Giovannino Radali, incapaci di proporsi come alternativi a quel mondo⁶⁰.

Su tutta quella società domina il trasformismo, che riduce il fenomeno risorgimentale a un'operazione di immorale spregiudicatez-

⁵⁸ Cfr. le affermazioni di Consalvo su «libertà», «egualianza», «repubblica» (ivi, pp. 552-553) e la definizione «l'ideale della democrazia è aristocratico», che il principino pronuncia «nella Giunta» per destreggiarsi «tra i conservatori aristocratici e i radicali progressisti» (ivi, p. 554).

⁵⁹ «Monarchia o repubblica, religione o ateismo, tutto era per lui questione di tornaconto materiale e morale» (ivi, p. 511).

⁶⁰ Non mi pare che si possa condividere la convinzione di Spinazzola sull'esemplarità del personaggio di Giovannino come «portatore occulto del punto di vista secondo cui viene ordinato prospetticamente l'intero sviluppo della materia romanzesca» (V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Milano, Editori Riuniti 1990, p. 145).

za. «Catania appare colpita da un'epidemia ben più pernicioso del colera che faceva strage fra la popolazione: la malattia dell'arrivismo, della malafede, della doppiezza».

La storia è così spodestata della sua autenticità⁶¹. L'ottica con cui lo scrittore ne ricostruisce lo svolgimento la fa contemporaneamente precipitare nella sua inanità, svuotandola di qualsiasi dimensione costruttiva. Il suo sembra porsi come uno sguardo ultimo ad affermare la catastrofe di ogni attesa di cambiamento. Contiene solo le immagini di fondazione e di crollo⁶². Una percezione di morte attraversa l'opera improntandola di una dimensione luttuosa, che trova nelle catacombe e nelle cappelle funebri dei Cappuccini, nei doni votivi della Madonna delle Grazie, la sua immagine speculare:

La vigilia dei Defunti, tutti gli anni, la famiglia recavasi nelle catacombe dei Cappuccini, a visitare li avanzi della principessa Teresa, per ordine del principe, il quale da canto suo restava in casa temendo che la vista dei morti gli portasse iettatura. La bambina [Teresa] tremava da capo a piedi. Che spavento, tutti quei morti pendenti dalle pareti, chiusi nelle casse, vestiti come in vita, con le scarpe ai piedi e i guanti alle mani; certuni con la bocca contorta come se urlassero dallo spasimo, altri che ridevano d'uno riso sgangherato, la nonna, tutta nera in viso, nella bara di vetro, vestita da monaca, con la testa sopra una tegola e le mani aggrappate disperatamente a un crocifisso d'avorio! [...] alla Madonna delle Grazie c'era una parete piena di doni votivi: gambe, teste, braccia, mammelle di cera sulle quali erano dipinte orribili piaghe paonazze; ai Cappuccini, nella cappella della Beata Ximena, vedevasi la bara dove custodivano il suo corpo. Dicevano che si conservasse così fresca, dopo secoli, come se fosse spirata da un'ora; ad ogni centenario della beatificazione scoperechiavano il feretro⁶³.

In questa atmosfera funebre in cui è calato, il romanzo storico di De Roberto percorre, dunque, un itinerario in un presente privo di speranza, che allude a un rovinoso futuro. Sulla edificazione di una

⁶¹ Su questo tema, *ivi*.

⁶² Sciascia parla di «disperazione storica» (cfr. L. SCIASCIA, *Perché Croce aveva torto*, in F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, con *Introduzione* di L. Baldacci, Torino, Einaudi 1990, p. XXVII).

⁶³ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, *cit.*, pp. 372-373.

nuova società prevalgono le macerie di un passato che s'impone nella conservazione di privilegi e di potere e che non consente la proposizione di una dimensione messianica ma lo sguardo del 'dopo', l'ottica di chi guarda alla storia come a una voragine che si può rappresentare solo come decadimento, storia di una fine e non di un principio su cui lo scrittore getta uno sguardo malinconico e disperante. Nell'imminenza di tale catastrofe, il progresso è qualcosa di estremamente fragile, che finisce coll'essere fagocitato e annullato nell'inganno della politica⁶⁴.

Questa è l'identità storica che il romanziere assegna a un'isola dominata da mostri in continua mutazione nei quali la metamorfosi cela ma non annulla la « natura di rettile » che vi sta sotto; anzi la emblemizza nell'espressione di un potere atemporalizzato che congela il movimento in avanti della storia.

⁶⁴ Cfr., su questo tema, G. FERRONI, *Dopo la fine*, Torino, Einaudi 1996.

I PERSONAGGI

ANTONIO PALERMO

LA FOLLA DEI «VICERÉ»

La possibile significazione plurima – involontaria solo fino a un certo punto – del titolo prescelto per questo intervento, *La folla dei «Viceré»*, consente anche un abbrivo a prima vista del tutto esterno. Vogliamo dire che questo nostro titolo sembra anche autorizzare un rinvio all'opera che del nome collettivo qui adoperato fece il suo titolo. Ci riferiamo al romanzo di Paolo Valera, *La folla* appunto, che così definiva il brulichio dei personaggi meneghini che vi agivano in uno spazio e in un tempo ben circoscritto – nel Casone del Terraggio di Porta Magenta, che era incredibilmente remoto dalla Milano industriale postunitaria di cui pur faceva parte –, in base quindi a una tradizione a sua volta assai circoscritta nella nostra letteratura. Va soggiunto che questo testo di Paolo Valera vide sì la luce, come sappiamo, dopo i nostri *Viceré* (nel 1901); ma, secondo la persuasiva ipotesi del suo riesumatore novecentesco, e dunque di Enrico Ghidetti, era «stato elaborato» da Valera «durante il [suo] decennio londinese» (quello del 1884-1894)¹.

Con una simile datazione, allora, forse è possibile andare oltre la mera casualità di questo accostamento, a un tempo antitetico e complementare. In ogni caso, al di là della sua eventuale fecondità critica contrastiva – alto/basso (aristocratici Uzeda/proletari del Casone), nord/sud (Milano/Catania), ecc. –, è un fatto che questa evocazione può giovare, ci pare, a focalizzare l'attenzione su un aspetto del testo di De Roberto, che si rivela senz'altro strutturale. Ci riferiamo alla sua elevatissima, come dire? densità abitativa, che non funge affatto da

¹ P. VALERA, *La folla*, a cura e con *Introduzione* di E. Ghidetti, Napoli, Guida 1973, p. 15.

sfondo, magari imponente, bensì è tale da assumere una connotativa funzione protagonista.

Lasciamo pur stare le voci critiche che, a ragione (Baldacci e Tedesco in particolare), hanno espresso l'esigenza di non dimenticare che *I Viceré* stanno al centro di un trittico (il che, dal punto di vista qui adottato, costituirebbe un ulteriore incremento 'abitativo')². E tralasciamo altresì tutti quei luoghi della narrazione dei *Viceré* veri e propri in cui vediamo campeggiare la nostra « folla » o i suoi sinonimi. Ad esempio, nel capitolo VIII della Parte prima:

e la gente minuta, gli operai, tutti quelli che non sapevano che cosa sarebbe successo, *convertivansi* [è un verbo che ci interessa molto] al nuovo partito credendo che un gran signore come il duca d'Oragua, uno dei Francelanza, ne faceva parte (pp. 663-664)³.

Oppure, nel capitolo VI della Parte seconda:

La povera *gente* seguiva a piedi i carrettelli carichi di due magri sacconi e di quattro seggiole sciancate; e nelle brevi soste fatte per riprender fiato, per asciugare il sudore grondante dalle fronti terrose, scambiava commenti sulle notizie del colera, sull'origine della *pestilenza*, sulla fuga universale che spopolava la città (p. 813).

E così via, in aggiunta dunque ai vari luoghi deputati dei vari raduni familiari degli Uzeda, a cominciare da quello dell'evento che apre la narrazione, ove la nostra « folla », oltre a fungere da costante punto di riferimento nel quadro narrativo – « Un formicaio, la chiesa dei Cappuccini, nella mattina del sabato, che neppure il Giovedì Santo tanta *gente* traeva a visitarvi il sepolcro » (p. 433);

² Cfr. L. BALDACCI, *Il « mondo » in Federico De Roberto* [1961], in *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, pp. 89-103; N. TEDESCO, *La concezione mondana dei « Viceré »* [1963] e *altri saggi derobertiani*, in *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, Palermo, Gino 1972, pp. 27-248; una nuova redazione in *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1982.

³ Questa citazione dai *Viceré*, così come, salvo diversa indicazione, tutte quelle che seguiranno, è tratta da F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, collana "I Meridiani", Milano, Mondadori 1984. Nei passi citati il corsivo è sempre nostro, ad eccezione, ovviamente, di *Passio*.

«ma la *folla* era adesso compatta come un muro» (p. 435), ecc. – ha anche un inconfondibile ruolo di coro in mezzo alle tante voci che ‘fanno’ *I Viceré*:

una folla d’operai, di servi, di donnicciuole stava estatica ad ammirare [...] “Una galanteria!... Una cosa mai vista!... Per questo sono signoroni!... Lasciate fare a loro!...” (pp. 434-435).

Ha altresì una prioritaria occorrenza lessicale, che quasi non bisogna di indagini. Durante la «Settimana Santa» – è un esempio scelto per mostrare come venga implicitamente ripreso il termine di paragone evocato nel primo passo qui citato –: «tenori, bassi e baritoni scritturati a posta cantavano il *Passio* che la *folla* pigiata stava a sentire come al teatro» (p. 607); «La *folla* saliva sulle seggiole, per godere meglio dello spettacolo» (p. 610).

Tralasciamo dunque questa «folla» e limitiamoci invece ai soli personaggi che il lettore è tenuto a conoscere *singulatim*, dal momento che si presentano non solo in regola con l’anagrafe del consuetudinario ‘patto con il lettore’, bensì anche perché gli si presentano uno alla volta, esibendosi dunque, per così dire, in una serie di *assolo* ovvero di paragrafi se non addirittura di capitoli di volta in volta singolarmente egemonizzati. Ci esoneriamo qui dall’esemplificare, essendone coinvolto l’intero testo, ma non dal suggerire che la forma ispiratrice per una siffatta struttura potrebbe essere proprio quella dell’«oratorio», dal momento che, se non c’inganniamo, è l’unica forma artistica su cui viene attirata – intenzionalmente o preterintenzionalmente? – l’attenzione del lettore. Dopo la volta del *Passio* della «Settimana Santa»: gli Uzeda e la «folla» «Per la festa di Sant’Agata [...] assisteremo alla processione del carro, all’*oratorio* cantato in piazza degli Studii» (p. 650).

Ai fini del nostro interesse al computo, già gli stessi Uzeda ‘di razza’ – la «Vecchia razza» – fanno saltare più di una tradizione (altro che «le dita della mano» dei *Malavoglia*!). Se poi vi si aggiungono gli Uzeda variamente acquisiti, nonché i loro vari «creati», ai più vari livelli, si avverte d’acchito che la dimensione quantitativa della smisurata famiglia narrata nei *Viceré* non si limita a condizionare quella, tutta esterna, del ‘grosso romanzo’, ma, al contrario, qualifica, se così si può dire, la sua struttura profonda. Una sistematica computerizzazione

di questo testo – di cui abbiamo notizia proprio in questo Congresso – non può quindi che fornire dati assai illuminanti in merito, comprovando la sua natura di oggetto ideale per un tal trattamento, che, del resto, le più canoniche indicazioni di lettura già sembravano prefigurare. Ci riferiamo alle feconde sottolineature della salvifica, si direbbe, geometricità governante il testo dei *Viceré* (per tutte, quella della funzione dei capitoli noni, colta per tempo da Tedesco)⁴: lungi dall'essere vista come una più o meno singolare 'forma esterna' – in ogni caso, da accostare, e da contrapporre insieme, all'analogia struttura ternaria sia dell'*Illusione* (nove capitoli in ciascuna delle tre Parti), sia dell'incompiuto *Imperio* (nove capitoli) – è stata interpretata come l'essenziale espressione di *altro*. Ora, al di là delle letture che di questo *altro* sono state fatte, a noi pare che una probante comprensione della necessità di « questo narrare geometrico » (Madrignani) venga proprio dalla considerazione del ruolo assegnato alla dimensione quantitativa quale emerge dallo straordinario « gioco di simmetrie e di compensazioni architettoniche » (è ancora Madrignani, ma di dodici anni dopo)⁵. Ci pare una via feconda, lo ripetiamo. Né vi osta l'unica possibile obiezione all'implicito riconoscimento di una tanto rigorosa quanto consapevole regia strutturale dell'Autore dei *Viceré*, ossia la sua ammissione (della quale non siamo autorizzati a dubitare), nella lettera del 16 ottobre 1891 al Di Giorgi, di essersi messo a questo lavoro

al solito senza piano, senza sapere dove andare a sbattere le corna, con un germe di idea⁶.

A riprova, per noi, due mesi dopo soggiungeva:

Il romanzo doveva dapprima avere due parti di dieci capitoli ciascuna: adesso invece ne avrà tre, di sette o otto capitoli. Di qui a due mesi che cosa avrò deciso?... Ma – ho quasi paura di dirlo – adesso *credo* di essere sulla buona strada (lettera del 23 dic. 1891)⁷.

⁴ N. TEDESCO, *Strutture conoscitive...*, cit., p. 156.

⁵ C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Romanzi...*, cit., p. XLIII.

⁶ *Lettere di De Roberto a Ferdinando Di Giorgi*, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 285-286.

⁷ Ivi, p. 288. Il corsivo è dell'Autore.

Sembra quindi lecito osservare che proprio queste preziose confessioni possono essere considerate la prova dell'esistenza di una geometria non estrinseca, non sopraggiunta *post factum* a mettere ordine in un flusso narrativo abnorme e 'disordinato', bensì, diciamo, di una geometria consustanziale, causa ed effetto insieme di tutte le ossessive simmetrie che sembrano scandire addirittura l'intera opera, se non anche – tentazione critica per noi sempre rischiosa – la stessa vita dell'Autore⁸. In ogni caso, per questo aspetto geometrico, bastano e avanzano i nostri tanto ordinati quanto affollati *Viceré* i quali, da soli – e forse per noi non poteva essere altrimenti avendo a che fare con l'opera di un Autore dotato di tanta consapevolezza critica –, mettono in luce i rigorosi meccanismi usati dalla regia che li governa. Ne fornisce l'epitome, in uno spazio che non si potrebbe immaginare più contratto, il personaggio che a sua volta ne era venuto occupando quello incomparabilmente maggiore. Ciò vorrà pur dire qualcosa nella consueta *querelle* per l'individuazione, come si usava dire, del 'vero protagonista' (nel nostro Congresso questo personaggio è l'unico a cui sia stata dedicata una seduta).

Parliamo ovviamente del Consalvo che, di fatto monologando – e dunque contrapponendo una sola voce al plurivoco *incipit* del testo – conclude e chiude l'immenso edificio narrativo:

Noi siamo troppo *volubili* e troppo *cocciuti* ad un tempo. Guardiamo la zia Chiara, prima capace di morire piuttosto che di sposare il marchese, poi un'anima in due corpi con lui, poi in *guerra ad oltranza*. Guardiamo la zia Lucrezia che, viceversa, fece pazzie per sposare Giulente, poi lo dispreggò come un servo, e adesso è tutta una cosa con lui, fino al punto di far la *guerra* a me e da spingerlo al ridicolo del fiasco elettorale! Guardiamo, in un altro senso, la stessa Teresa. Per obbedienza filiale, per farsi dar della santa, sposò chi non amava, affrettò la *pazzia* ed il suicidio del povero Giovannino; e adesso va ad inginocchiarsi tutti i giorni nella cappella della Beata Ximena, dove arde la lampada accesa per la salute del povero cugino! E la beata Ximena che cosa fu, se non

⁸ Sensibile a questo tipo di richiamo si rivela uno dei più attenti studiosi dell'opera di De Roberto, Gaspare Giudice, nella *Introduzione* al volume da lui curato: F. DE ROBERTO, «*I Viceré*» e *altre opere*, Torino, UTET 1982. Ma, a nostro parere, con risultati non convincenti (cfr. A. PALERMO, *Letteratura e Contemporaneità*, Napoli, Liguori 1985, pp. 161-165).

una divina *cocciuta*? Io stesso, il giorno che mi proposi di mutar vita, non vissi se non per prepararmi alla nuova. Ma la storia della nostra famiglia è piena di simili *conversioni* repentine, di simili ostinazioni nel bene e nel male... (pp. 1102-1103).

Se non c'inganniamo, con questa memorabile e conclusiva definizione dei suoi Uzeda, « troppo volubili e troppo cocciuti ad un tempo », il personaggio Consalvo ci ha lasciato le due chiavi principali della grande macchina dei *Viceré*, quella della *iterazione*⁹, e quella della *conversione* (di questa seconda ci ha dato anche la insostituibile denominazione), atte tutt'e due a farci avvertire tutta la ossessiva serialità – vogliamo chiamarla ‘non Storia’? – che questa macchina è capace di produrre.

Ma prima ancora delle sue parole, è la stessa presenza di Consalvo, lì, presso un altro Uzeda che dovrebbe aver già testato, che ci itera per l'ultima volta appunto il rito testamentario che ha scandito, dall'inizio, l'intera narrazione (alla morte della principessa Teresa, di don Blasco, del principe Giacomo...), così come ci itera, nobilitandola si direbbe, un'altra epitome, quella della sua vita che Pasqualino Riso all'inizio della Parte terza aveva ostentato al postulante autore dell'*Araldo Siculo* (« da pari a pari, mescolando il fumo della pipa e del sigaro; anzi, quantunque Pasqualino non fosse elegante come un tempo, pure sembrava il padrone, e don Eugenio il creato ») (p. 897).

Né le parole di Consalvo, alla lettera, sono meno rivelatrici. Nel passo che abbiamo ricordato ci sono, pressoché a contatto di gomito, le due coppie de « la pazzia »/« le pazzie » e de « la guerra »/« guerra ad oltranza » che, a loro volta, fungono da terminali. Abbiamo ben presente che gli Uzeda si davano « del matto » l'un l'altro; che lo facevano in tutte le guise e in tutte le occasioni (« Sottovoce, l'uno all'orecchio dell'altro, gli Uzeda riprendevano a darsi del *matto* ») (p. 821); che « la pazzia » era di casa presso gli acquisiti Radalì e via di questo passo. Forse un po' meno siamo soliti ricordare che essa, la parola, viene di continuo usata in tutte le sue possibili accezioni, da quella propriamente clinica a quella cupamente vituperativa: « Qual

⁹ Uno spunto utile, seppure diversamente finalizzato, si può cogliere in C.A. MADRIGNANI, *Introduzione*, cit., p. XLIII.

altra *pazzia* adesso gli salta in capo?” diceva il principe, con tono sempre più acre, alla moglie», riferendosi a Consalvo in un passaggio su cui dobbiamo tornare (p. 915); «“Sei *pazzo?*”»: è la risposta di don Blasco alla proposta che gli fa don Eugenio di «stampare insieme» l'*Araldo Siculo* (p. 898); «pazzia» sarà quella che nella «forma religiosa» colpirà la giovane Teresa:

La *pazzia* soggiogava anche lei, prendeva la forma religiosa, diventava misticismo isterico! Tutti ad un modo, tutti! (pp. 1071-1072).

E così via, non senza segnalare una rivelatrice preoccupazione di alleggerimento sinonimico. Dopo la successione a brevissima distanza di «“È *pazzo*, poveretto”», «“Sono *pazzi*, poveretti!”», «“Sono *pazzi!*”», l'asseverativo «Eran *pazzi*, davvero!» che la conclude (pp. 942-945) – si tratta del commento, prima di Giacomo e poi di Consalvo, sui due progetti matrimoniali falliti relativi a Teresa e allo stesso Consalvo – diventa nell'edizione Treves del 1920 «*Matti* davvero!» (p. 504)¹⁰.

Pur prescindendo dalla completezza delle occorrenze, più o meno sinonimiche, non si può però tralasciare di menzionare un'altra famiglia semantica del 'fuori di senno', quale è quella della «jettatura». Tra l'altro è quella che costituisce il più intenso tramite fra il nostro epitomatore Consalvo e il principe Giacomo suo padre, che ne viene sin dall'inizio connotato – «Egli aveva una *folle* paura della *jettatura*» (p. 453) – in un crescendo parossistico che gliene fa identificare alfine nel figlio la più perniciosa incarnazione e quindi denominazione:

e il principe, visto nel crocchio un *jettatore*, impallidiva mormorando: “*Salute a noi! Salute a noi!*” (p. 695);

un dubbio era sorto nella testa di quest'uomo [il principe Giacomo]: suo figlio era forse *jettatore?* (p. 936);

¹⁰ La «Nuova Edizione Treves» dei *Viceré*, edita a Milano nel 1929, è stata più volte ristampata. Viene qui utilizzata quella edita nella collana “I Grandi Libri” (Milano, Garzanti 1976) dalla quale citiamo.

Udendo il decisivo rifiuto del figlio, egli scoppiò, gridando con voce rauca:

“Ah, *jettatore!* lo fa apposta! Per farmi crepare!” (p. 946);

costretto a parlare di lui, non lo chiamava più “mio figlio”, né “Consalvo”, né “il principino”, ma “*Salut’a noi!*” (p. 955).

Altrettanto capita con la « guerra »:

ma quando Rosa Schirano partorì al marchese un bel figlio maschio, bianco e rosso, grosso e grasso, la nuova *guerra* tra gli Uzeda divenne generale (p. 802).

Circoscritta, ma senza remissione, « ad oltranza » insomma, è la « *guerra* tra il padre e il fratello », della quale si duole Teresa, « votandosi alla Madonna perché la facesse finire » (p. 946); « “Che dispiacere, questa *guerra*; che scandalo!” », le aveva appena detto la principessa madrigna (*ibidem*).

Mere occorrenze, si potrà obiettare. Certo, da confrontare con tutte le altre. Ma intanto, come rinunciare a osservare che *I Viceré* è proprio la storia di queste « guerre », non certo delle altre, quelle della Storia?

L’iterazione, una volta avvertita, si rivela in tante dimensioni. C’è il mero tic linguistico dell’Abate di S. Nicola (all’inizio del capitolo VI della Parte prima) che « tra il principe e il Priore, chiacchierava con una volubilità straordinaria, seminando il discorso di... *che?*.. aspirati ai quali non lasciava dare risposta » (p. 588)¹¹.

E c’è la ripetizione parodica che non arretra dinanzi a niente. Il parto del « mostro senza sesso » – « più orribile » dell’« altro aborto animalesco » del Museo dei Benedettini (p. 694) –, che è contemporaneo all’elezione del duca di Oragua a deputato, alla fine del capitolo nono della Parte prima (cfr. pp. 691-695), viene iterato da Chiara con la sua falsa gravidanza:

“Una gravidanza di dieci mesi dove s’è vista?” [...] “Ma che sgravare e aggravare d’Egitto!” esclamò Lizio. “Vostra moglie ha una ciste all’ovaia grande come una casa” (p. 738).

¹¹ Il corsivo è dell’Autore.

Ci sono i ritorni ognora più drammatici, come quello del colera (nel capitolo VI della parte seconda) che, crescendo d'intensità rispetto alla sua prima comparsa – è « Quello buono, adesso » (p. 831); « si contavano fino a trecento morti il giorno e non c'era più consorzio civile » (p. 833) – diviene « pestilenza » o senz'altro « peste » (p. 831). Ed era « Quello buono » perché c'era « la dose giusta finalmente trovata dagli untori » (*ibidem*). Questa iterazione ha quindi anche il compito di far coagulare esplicitamente tutti i rinvii al 'grande codice' dei *Promessi sposi* che punteggiano l'intera narrazione, con o senza gli aggiustamenti del caso¹², introducendoci altresì alla moltiplicazione iconoclasticamente seriale, manco a dirlo, dell'evento più irripetibile del grande libro, la « conversione ». Qui, come ci ha ricordato Con-salvo, di « conversioni » ce ne sono invece quante se ne vuole, e di tutti i tipi, tranne appunto quelle dal senso non traslato. Infatti l'unica che potrebbe passar per tale, quella di Teresa, oltre a essere esautorata, come si è ricordato, dalla « pazzia » – « La pazzia soggiogava anche lei, prendeva la forma religiosa » (p. 1071) –, lo è anche dal fatto che « la fanciulla d'una volta, graziosa, gentile, poetica » (*ibidem*) « ingras-sava, era irriconoscibile » (*ibidem*), era cioè diventata un'altra, secondo l'altra legge che, non meno implacabile di quella dell'iterazione, go-verna *I Viceré*. A Ferdinando, emblematico per questo aspetto, tocca di osservarla più volte questa legge. Se durante la lettura del primo testamento « era stato a seguire il volo delle mosche » (p. 465), diven-ando quindi ufficialmente il « Babbeo » allorché s'identifica con *Robin-son Crusò* (pp. 488-489) – vi si converte, potremmo dire, praticandolo alla *Bouvard et Pecuchet* –; ebbene, eccolo poi divenire, letteralmente, anch'egli irriconoscibile quando « elegantissimo, non parlava più d'altro che di abiti e di sarti forestieri » (p. 803). Un'ulteriore metamorfosi ce la riserva moribondo – di nuovo « se ne stava immobile a seguire il volo delle mosche » (p. 878) – rivelandosi infine,

¹² Questo tema, come è noto, è ben presente nella critica derobertiana. Tra gli altri, vi è tornato più volte su nella sua singolare *summa* Grana (G. GRANA, « *I Viceré* » e *la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982). Contiguo a questo tema, anzi spesso intrecciato, e non meno presente (da Spinazzola a Sipala, ad esempio), è quello dei rapporti dell'opera di De Roberto, e dei *Viceré* in particolare, con quella di Verga, in ispecie con il *Mastro-don Gesualdo*. Ve n'è ora un riesame, proficuamente sistematico: F.I. CALDARONE, *Il ciclo dei « Vinti » da Verga a De Roberto, Prefazione* di P. Chierchi, Ravenna, Longo 1992.

anch'egli come uno «a un tratto dei Viceré» (p. 886), ringhioso difensore della «roba», ossia quando, manco a dirlo, «la sua roba era già bell'e andata» (p. 879).

Non da meno in questa serie è Lucrezia, anzi lo sono Lucrezia e Benedetto Giulente. Dopo il primo radicale mutamento, con la nascita dell'«avversione» al posto della «smania» che «aveva avuto di sporsarlo» (pp. 847-848), Lucrezia «s'accorse che egli restava più Giulente di prima» (p. 847). Ma ecco, poco più avanti, si trova davanti un *altro* Giulente: «E le lasciò correre un ceffone» (p. 1057); «Il ceffone la convertì» (p. 1058). Ovvero «ella disse subito tra sé: "Ha ragione!"» (*ibidem*).

Al confronto la «conversione» pur così vistosa di don Blasco diventa in un certo senso normale, non da Uzeda si vuol dire, con il suo passaggio dalla «farmacia di Spataro» (p. 871) («di Timpa» nell'edizione del '20)¹³ alla «farmacia Cardarella», l'«antico ritrovo dei liberali» (p. 876), anche se è proprio a questo don Blasco che viene affidato l'onere politico di chiudere la Parte seconda («"È nostra! È nostra! È nostra!... Roma è nostra!..."» (p. 888); per giunta, si trova a dare anche lui addosso a «Frà Carmelo, un altro degli Uzeda *ammattito*, il bastardo che a dispetto della fede di battesimo si rivelava anch'egli della famiglia» (p. 891), nel IX capitolo appunto, da cui abbiamo testé citato.

È stato Consalvo a farci parlare di «conversioni». Dobbiamo riprendere questo punto non solo perché egli è il personaggio che ne ha piena coscienza – è il segno del privilegio accordatogli dalla voce narrante? – ma soprattutto perché la sua «conversione» è la più inverosimile secondo i parametri della normalità borghese e dunque è la più peculiare della «vecchia razza» dei Viceré. Consalvo aveva fatto un tirocinio 'manzoniano' miscidato tra il modello di Gertrude, quello di Don Rodrigo e persino quello dell'Innominato. Era stato «ficcato a forza nel monastero» al pari di almeno altri due Uzeda, don Lodovico e don Blasco (senza dimenticare Frà Carmelo); quanto a lui, «suo padre [...] aveva per forza voluto metterlo lì dentro» (p. 589). Nell'ultima delle sue imprese prima della «conversione», «vedendo che con le buone non otteneva nulla, egli fece un bel giorno rapire la

¹³ *I Viceré* [1920], ed. "I Grandi Libri", cit., p. 433.

ragazza e la tenne tre giorni con sé al Belvedere» (p. 861). Ebbene, al suo ritorno da Parigi, eccolo divenire anch'egli irricognoscibile. Il passo che abbiamo già richiamato – «“Quale altra *pazzia* gli salta in capo?”» – così prosegue, con le parole della madrigna al principe Giacomo:

“Di che ti lagni?” rispondeva, conciliante. “Non si riconosce più; pare davvero *un altro*: benedetto questo viaggio, se lo ha fatto cambiare di nero in bianco!” (p. 915).

Quale sia questo mutamento lo apprendiamo appunto con stupore: «Consalvo studiava economia politica, diritto costituzionale, scienza dell'amministrazione». Insomma c'è «un altro» Consalvo, appena nato, ci assevera con un «infatti» la voce narrante, d'accordo con «la gente»:

E il viaggio, infatti, era stato l'origine della *conversione* del principino (p. 917).

Potremmo tuttavia prendere questa «conversione» come un mero sinonimo del suo «radicale mutamento». E invece, no. È essa l'unica denominazione possibile:

La fama della sua *conversione* si diffuse subito. Stupiti, sospettosi o rallegrati, i parenti, gli antichi amici, gli stessi servi... (p. 923).

È il caso limite, ci pare, di questo *altro* che interviene a modificare, di più, a raddoppiare, a moltiplicare la già così cospicua 'folla' dei personaggi dei *Viceré*. Ed è il confine tra questa pur sempre geometrica, cioè finita, moltiplicazione seriale e l'incalcolabile propagginazione speculare dell'imminente Pirandello, per questo aspetto, radicale persecutore del nostro De Roberto.

PAOLO MARIO SIPALA

IL ROMANZO DI CONSALVO

Il romanzo di Consalvo non esiste con questo titolo nella bibliografia derobertiana; può esistere però (allo stesso modo in cui abbiamo considerato *I Malavoglia* come romanzo di 'Ntoni¹ scorgendo nell'uno o nell'altro il personaggio commutatore, il portatore eminente della tesi dell'autore: la bramosia del benessere per Verga, la bramosia del potere per De Roberto: il punto più alto della scala dei moventi umani (l'amore, la ricchezza, il potere) che dà unità tematica al ciclo degli Uzeda. Consalvo è colui che condensa tutti i vizi pubblici e privati della razza Uzeda; è la 'forza tematica', il personaggio che dà all'azione l'impulso dinamico, che travalica gli stessi vastissimi confini del romanzo *I Viceré* e si riversa nell'*Imperio* secondo una coerente, forse rigida, curva drammatica che tende verso quella che Souriau chiama 'rappresentazione del valore' a cui si tende², cioè per Consalvo il potere come valore supremo.

Il romanzo di Consalvo può esistere, ancora, come naturale congiunzione di due segmenti piuttosto ampi del ciclo: parte dei *Viceré* e gran parte dell'*Imperio*. Si può considerare un «romanzo di formazione» inteso alla didattica e alla prassi del potere, il più alto dei moventi umani, nel ventaglio descrittivo dell'autore. Sin da ragazzo ancora novizio ai Benedettini e naturalmente fiero legittimista e borbonico, Consalvo si è trovato di fronte ad una rivelazione sconcertante: l'elezione dello zio a deputato del Regno d'Italia, elezione sancita e spiegata

¹ Cfr. P.M. SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi sulla narrativa italiana da Verga a Bonaviri*, Bologna, Patron 1992², pp. 9-32.

² Cfr. R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, trad. it. di O. Galdenzi, Torino, Einaudi 1976.

a lui dal principe-padre con parole memorabili «E vedi lo zio come fa onore alla famiglia: quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato!...»³.

Nell'ambiente del monastero dove, secondo la consuetudine, avrebbe dovuto perfezionare la propria educazione e la propria cultura, Consalvo aveva dinanzi due modelli della famiglia: gli zii Blasco e Ludovico, entrambi costretti alla vita monastica. L'uno reagisce con la pratica quotidiana della trasgressione; l'altro cerca l'integrazione con la tecnica della «dissimulazione onesta» perché è stato preparato a quella situazione con gli stessi metodi «pedagogici» applicati per la piccola Gertrude manzoniana: «fin dalla puerizia egli fu vestito della nera tonaca benedettina; come balocchi non ebbe altro che altarini, piccole pissidi e aspersorii e ogni altra sorta di oggetti sacri»⁴. Quando comprende la violenza di cui è stato vittima, reagisce in una maniera più accorta, calandosi con piena ipocrita sottomissione nel suo stato, fino ad apparire un campione di virtù e di sapienza. La via confessionale al potere risulta altrettanto proficua di quella laica esperita dal duca d'Oragua: «Ora che l'Italia è fatta dobbiamo fare gli affari nostri»⁵, e dal principe padre, perché permette a Ludovico di diventare Priore dei Benedettini e, dopo la soppressione dell'Ordine, di conquistare alte cariche nella Curia pontificia, senza tralasciare di intervenire occultamente con la sua autorità a sostegno degli imbrogli familiari, esercitando la supremazia personale secondo lo stile dei Viceré.

Consalvo per istinto inclina verso l'imitazione di Blasco e difatti compie ogni sorta di esperienze nei territori del piacere e del capriccio: viene persino accoltellato per motivi d'onore, ma l'episodio è risolto con l'intimidazione degli offesi, con le false testimonianze (il reato comune più frequente in casa Uzeda è appunto la falsificazione delle prove e dei documenti). Comprende però che non per quella strada potrà arrivare al primato. Perciò decide repentinamente di mettersi in politica o – come si dice ora con espressione militaresca – di 'scendere in campo'. L'incontro fortuito a Roma con un deputato siciliano, l'on.

³ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 697.

⁴ Ivi, p. 475.

⁵ Ivi, p. 864.

Mazzarini (modesto personaggio già presentato nell'*Illusione*) gli dà la sensazione delle «soddisfazioni della vita» che può offrire il potere politico:

egli si vide in un momento schiuder dinanzi, diritta ed agevole, la via che andava cercando, quella che d'un umile faccendiere come Mazzarini faceva un uomo importante, riverito e corteggiato; quella che permetteva di raggiungere la notorietà e la supremazia non in una sola regione o sopra una sola casta, ma in tutta la nazione e su tutti. Deputato, ministro – *Eccellenza!* – presidente del Consiglio, *Viceré* per davvero; che cosa occorre per ottenere quei posti?⁶

Consalvo, dunque, sceglie razionalmente una nuova vita ed elegge a proprio modello definitivo lo zio Ludovico, che ormai è vicino alla porpora cardinalizia. Per darsi gli strumenti di penetrazione nel mondo politico, da utilizzare con le sue doti naturali di memoria e di eloquenza, di eleganza e di improntitudine, il giovane principe studia principi di economia e di amministrazione pubblica, frequenta i circoli democratici, mentre la sua professione di fede rimane immutabile e l'autore la dichiara in anticipo, ricollegandola alla storia familiare, in uno dei consueti riassunti parziali del romanzo:

Non credeva alla sincerità della fede altrui. Monarchia o repubblica, religione o ateismo, tutto era per lui questione di tornaconto materiale o morale, immediato o avvenire.

La nativa spagnolesca albagia della razza, ignorante e prepotente e la necessità d'adattarsi ai tempi democratici si contemperavano così in lui, a sua insaputa⁷.

Inconsciamente dunque, «a sua insaputa», tanta era la spinta congenita nel sangue.

Il personaggio dei *Viceré* si distingue per la lucida preordinazione dei mezzi e dei fini, la programmazione innocente del male, al di là degli stessi principi machiavelliani per cui il principe doveva saper entrare nel male soltanto se necessitato.

⁶ Ivi, p. 921.

⁷ Ivi, rispettivamente alle pp. 953 e 949.

La continuità della tradizione del potere nella novità della situazione storica è constatata dal principe-padre e recepita dal figlio a distanza di anni. Tra le due fasi, come anello di congiunzione, l'esperienza intensamente didattica dello zio, duca e deputato. Nei *Viceré* non esiste la rottura generazionale rappresentata da Pirandello nei *Vecchi e giovani*, in un quadro cronologico sostanzialmente analogo ma in un albero genealogico fratturato da contrapposizioni politiche⁸.

Con l'apparizione di Consalvo si dissolvono le figure degli altri personaggi, si scioglie il coro familiare; egli assurge al ruolo di protagonista e De Roberto ne scrive una compiuta biografia. Secondo lo statuto del genere, in una biografia, l'autore e il narratore sono legati da una relazione d'identità; ma il personaggio reale, che sta fuori del testo, si pone come un modello, un referente a cui il personaggio del racconto deve rassomigliare.

A chi rassomiglia Consalvo? Capuana e Verga sono i primi a cogliere l'eco che l'identificazione dei personaggi con persone reali provocava nella società catanese. «Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia addirittura», scrive il primo e chiede al De Roberto una «chiave» per identificare gli altri; e Verga lo avverte del risentimento che egli si è procurato a Catania «fra tutti cotesti Uzeda che si riconosceranno allo specchio, deputati, senatori o semplici minchioni che siano!». Evidentemente la tesi naturalistica della *race* era stata innestata in un *milieu* e in un *moment* socialmente e storicamente ben determinati e visibili.

D'altra parte, poiché non tutti i critici si mostrano consapevoli di questa identificazione, dobbiamo escludere l'ipotesi autobiografica (Consalvo = De Roberto) per l'inconsistenza di un nesso tra le due vicende personali e perché l'avversione dell'autore per il suo personaggio è tanto smaccata che avrebbe sfiorato, in quel caso, il sadomasochismo. Resta l'identificazione biografica: Consalvo = Antonino Di San Giuliano. Discendente da nobile famiglia catanese, il Marchese di San Giuliano (1852-1914) diventa consigliere comunale nel 1876, sindaco nel '77, nel 1882 deputato per la XIV

⁸ Per una più ampia trattazione dell'argomento, sia consentito rimandare alla nostra *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988.

legislatura, nel primo ministero Giolitti (1892-1893) sottosegretario all'Agricoltura, Industria e Commercio, nel '98 ministro delle Poste e Telegrafi nel ministero Pelloux. Poi Ministro degli Esteri nel 1905-1906 e dal 1910 alla morte: una carriera rapida, brillante e – secondo gli storici – dignitosa, incisiva particolarmente nelle scelte della politica estera e coloniale. Eppure De Roberto l'assume come traccia – sino al '98 – per l'eroe negativo dei *Viceré* e dell'*Imperio* al quale, non solo fa ripercorrere la scalata all'amministrazione, al Parlamento e al governo, ma dà una rassomiglianza al modello persino nei dettagli. Secondo un suo biografo, il marchese Antonino Paternò Castello di San Giuliano rappresentava una confortevole eccezione in quell'ambiente patrizio che quasi disdegna la sapienza e gli studi come «un disonor del blasone»; era «rampollo non degenerare che avrebbe rafforzato tutti i tronchi di sua stirpe»; non ambizioni le sue, ma aspirazioni legittimate dagli studi giovanili; «sulle testimonianze ineccepibili di *fidefacienti auricolari* e alla stregua dei resoconti dei giornali locali del tempo» si attesta il successo dei primi discorsi di colui che viene definito «giovane e simpatico oratore»⁹. Un altro biografo, Rino Longhitano, che scrive nel 1952, non è meno apologetico; anzi riporta alcuni passi da un diario personale del Di San Giuliano che De Roberto senza rischiare l'infedeltà, avrebbe potuto agevolmente inserire nel proprio profilo del personaggio:

Io ho preso dal ramo normanno della mia famiglia sia per l'aspetto fisico, come per l'idealismo germanico, l'istinto nomade, errabondo e i bellicosi impulsi del pirata che si ridestano in certe occasioni [...] La mia vita incominciò tra i sorrisi e purtroppo tra le illusioni bugiarde: mi credevo ricco e contrassi molti bisogni; non mi mancava l'intelligenza, la coltivarci e l'intelligenza e cultura produssero l'effetto necessario e inevitabile d'ingenerare aspirazioni che mi resero e mi rendono insopportabile la vita in quel guscio d'ostriche senza luce e intelletto che è l'isola nostra¹⁰.

⁹ G. POLICASTRO, *Un uomo di Stato. Il marchese di San Giuliano*, Ancona, Puccini 1912, *passim*.

¹⁰ R. LONGHITANO, *Antonino di San Giuliano*, Roma-Milano, Bocca 1954, p. 26.

In De Roberto non solo siamo agli antipodi da una simile apologia ma le medesime qualità elogiate dai biografi vengono rovesciate come elementi d'accusa e occasioni d'ironia. Ribadiamo l'esempio del *Discorso politico del Marchese Antonino Di San Giuliano* tenuto all'Arena Pacini domenica 3 settembre 1882, per la presentazione della propria candidatura. Il discorso è dedicato a Ruggero Bonghi. «Prima condizione – annuncia Di San Giuliano – è star sempre sulla breccia con animo saldo e mente imperterrita, combattendo per l'intima unione dell'ordine con la libertà, della stabilità con il progresso»¹¹.

Da esso De Roberto avrà tratto lo spunto per il Meeting elettorale di Consalvo Uzeda fissato per domenica 8 ottobre 1882 nella Palestra ginnastica (ex convento dei PP. Benedettini). Il trasferimento dell'ambiente si colloca felicemente nella struttura del romanzo perché consente di stabilire una simmetria tra il noviziato monastico di Consalvo e il noviziato politico che si compie nel ricordo (e nel ripudio) di quello, «tra questi vecchi muri – dove egli dice di essere stato chiuso – che furono un tempo cittadella dell'ignavia, del privilegio, dell'oscurantismo teologico». E si noti pure che il maestro di cerimonia del Comizio democratico è lo stesso Baldassarre che vent'anni prima aveva ordinato «l'aristocratico cerimoniale dei funerali della vecchia principessa»: una figura emblematica posta al principio e alla fine del romanzo, a segnalare che la trasformazione ha toccato anche la servitù.

La trasposizione non riguarda solo l'ambientazione, ma incide sulla sostanza del discorso perché lo scrittore ne realizza un montaggio parodistico per mostrare l'eterogeneità della cultura politica dell'oratore e i suoi effetti sull'uditorio. Non solo, ma interviene, tra le righe del discorso del suo personaggio, per commentarlo criticamente e sottolineare la falsificazione della verità negli aneddoti e la volontà di fare spettacolo¹². Sul numero del «Don Chisciotte» dello stesso 3 settembre 1882 egli aveva già pubblicato le pseudo-bozze del discorso di Antonino Di San Giuliano nelle quali era evidente l'intento caricaturale e nel numero del 10 settembre scrive: «Dopo tutto il nostro Ninì non se l'è cavata male. Ha navigato tra due acque, con abilità, per non urtare negli scogli che gl'insidiavano la via».

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi...*, cit., pp. 1078-1091.

L'esistenza di opposti schieramenti municipali, il sospetto di interessi privati in qualche affare, l'ostilità dell'Associazione progressista che aveva scelto la linea dei mutui finanziari e dell'industrializzazione ponevano De Roberto contro Di San Giuliano: «Ingegno mediocre, egli si serve di tutti per arrivare a tutto e non sa che queste batracomiachie politiche in cui egli vive e vince finiranno, come hanno già cominciato, collo sciuparlo e col perderlo». («Don Chisciotte», 12 marzo 1882). Bastano tali ragioni a motivare il progetto di una biografia che finge di cercare una rassomiglianza al modello, mentre opera per dissacrarlo?

L'on. Consalvo Uzeda di Francalanza risentiva ancora l'eco degli applausi e dell'«entusiasmo indescrivibile» che avevano accolto il suo comizio ai Benedettini e la successiva elezione a conclusione dei *Viceré*, quando esordisce a Montecitorio con un erudito discorso inopportuno in un momento delicato del dibattito sulla fiducia al governo. Nell'invenzione romanzesca dell'*Imperio*, De Roberto può finalmente verificare la previsione del «Don Chisciotte» perché le parole del suo personaggio sono sommerse in un diluvio «di suoni incomposti, sibili, latrati, miagolii, nitriti» provenienti dall'aula e dalla tribuna stampa, dove i cronisti esasperati «grugnivano, bubilavano, crocidavano, cantavano la ritirata».

Tra le due opere, quindi, nessuna soluzione di continuità, anzi una puntuale rispondenza rinsaldata con riepiloghi delle vicende anteriori, per costruire il romanzo di Consalvo nel raccordo tra *I Viceré* e *L'Imperio*. L'idea di quest'ultima opera era coeva alla stesura dell'altra se, mentre discute ancora dell'*Illusione* e annuncia che *I Viceré* cominciano a *viceregnare*, pensa a un «futuro romanzo sull'Italia politica contemporanea» (a Di Giorgi, 15 settembre 1891). Nel periodo più intenso della propria energia creativa, lo scrittore intuisce il disegno del ciclo, che dovrà concludersi con un «romanzo di vita parlamentare». In questa fase della sua esistenza il personaggio, infatti, dedicherà le sue forze all'inserimento nell'ambiente romano tra i salotti dell'aristocrazia, le redazioni dei giornali politici e l'aula di Montecitorio. Superato lo scacco dell'esordio, Consalvo ricostruisce con metodo e pazienza la propria immagine di principe colto e deputato ministeriale. Lo scrittore lo segue, con ironia sospettosa, attraverso i *topoi* del romanzo parlamentare, gli approcci del neo-eletto, le crisi governative, le incombenze clientelari.

In parallelo con la memorialistica garibaldina che esprime la nostalgia di un passato eroico – nell'ultimo ventennio dell'Ottocento – si intensifica la produzione del romanzo antiparlamentare che esprime la condanna del presente, pur da angolazioni ideologiche diverse, dalla Serao al Fogazzaro, dal Gualdo al Bizzoni, al Castelnuovo, al Barrili. Per uno di questi autori, il deputato repubblicano Ettore Socci, la Camera è diventata «una vera accademia di cinismo»¹³.

Nel romanzo di De Roberto, però, diversamente da questi esemplari del genere, non si racconta l'itinerario di un borghese provinciale che nella Roma salottiera e parlamentare dimentica la missione politica per lasciarsi irretire in avventure galanti, in compromessi affaristici o in esibizionismi mondani. Non che manchino personaggi-tipo di cui egli si serve, tra l'altro, per ricordare *L'Imperio* ai *Viceré* e all'*Illusione* (quel Mazzarini, ora ministro, mentore del giovane Consalvo, che non può nascondere l'ancestrale soggezione di borghesuccio dinanzi al principe; quel Paolo Arconti, amante di Teresa Uzeda-Duffredi, che nobilissimo, ricchissimo, stava all'Estrema Sinistra); né Consalvo è andato alla Camera per cercarvi una rivalsa sociale come avrebbe fatto secondo l'antico progetto di Giovanni Verga, l'on. Scipioni, figlio naturale della Duchessa di Leyra.

Nel pensiero politico tra Otto e Novecento il Parlamento, in quanto istituzione cardine del sistema monarchico costituzionale, era considerato con *animus* critico sia dall'opposizione repubblicana (pur divisa tra intransigenti astensionisti e transigenti partecipazionisti), sia dall'opposizione cattolica (anch'essa insidiata dai «disubbidienti» al principio clericale *né eletti, né elettori*, confermato nel '68 dal *non expedit* di Pio IX), sia dai costituzionalisti come Vittorio Emanuele Orlando, Gaetano Mosca, Pasquale Turiello i quali studiavano la crisi della classe politica e la decadenza delle istituzioni.

Ruggero Bonghi (1884) scrive: «Il regime parlamentare si è sviluppato dal rappresentativismo, ma è un figliuolo che ha soffocato il padre». E il re Umberto I, nel 1888, rispondendo all'imperatore di Germania che aveva espresso il suo disgusto per il regime parlamentare,

¹³ Cfr. A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del Secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972 e AA.VV., *Rosso e Nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della Nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C.A. Madrignani, Firenze, Vallecchi 1980.

ammetteva: «Non vi è dubbio che il sistema attuale presenta anche da noi gravi inconvenienti e che, se andiamo avanti così, fra vent'anni sarà molto difficile governare»¹⁴.

In sintonia, una produzione letteraria, che sta tra la narrativa e la libellistica, denuncia con insistenza il clima di corruzione generalizzata e il tramonto dei grandi ideali del Risorgimento. E ciò proprio in coincidenza con l'allargamento del suffragio avvenuto con la riforma elettorale del 1882 che avrebbe dovuto portare alla ribalta nuovi strati sociali in grado di superare la barriera del censo, ma che intanto alterava l'equilibrio tra Senato regio e Camera dei Deputati a favore di quest'ultima e introduceva una nuova prassi nella lotta elettorale per effetto della quale si registrava una selezione a rovescio della qualità degli eletti: una classe politica che non era fatta né per ispirare le simpatie dei conservatori, né per accendere la fantasia degli intellettuali e dei letterati.

Da un lato quindi un *surplus* di aspettative progressiste, dall'altro il pessimismo dei conservatori per lo scadimento della rappresentanza alla Camera elettiva. Si aggiunga la delusione della generazione che aveva partecipato sul campo ai moti popolari e alle guerre per l'indipendenza.

La stesura del nuovo romanzo era stata esasperante. Tanto impetuosa quella dei *Viceré* compiuta in un tempo breve rispetto alla mole del manoscritto, quanto lenta questa dell'*Imperio*. Dopo i primi cinque capitoli, scritti tra il '93 e il '95, lo scrittore avverte sensibili difficoltà. Nelle lettere alla madre, tra il 1908 e il 1909 mostra di aver ripreso l'opera dalle fondamenta ed insiste sui passi che compie per penetrare nei circoli giornalistici e parlamentari dove vuole «immagazzinare» esperienze, secondo la metodologia ambientistica. Il romanzo tuttavia, nonostante sia sostanzialmente compiuto nella trama, a parte qualche lieve incongruenza, non vede la luce e sarà pubblicato soltanto due anni dopo la morte dello scrittore, nel 1929. Quali ragioni hanno lasciato il dattiloscritto nel cassetto?

Nel primo decennio del Novecento il Marchese di San Giuliano consegue i risultati più alti della propria carriera alternando

¹⁴ Cfr. E. CUOMO, *Il sistema parlamentare ed i suoi critici (1870-1900)*, Napoli, Arte Tipografica 1975, *passim*.

In parallelo con la memorialistica garibaldina che esprime la nostalgia di un passato eroico – nell'ultimo ventennio dell'Ottocento – si intensifica la produzione del romanzo antiparlamentare che esprime la condanna del presente, pur da angolazioni ideologiche diverse, dalla Serao al Fogazzaro, dal Gualdo al Bizzoni, al Castelnuovo, al Barrili. Per uno di questi autori, il deputato repubblicano Ettore Socci, la Camera è diventata «una vera accademia di cinismo»¹³.

Nel romanzo di De Roberto, però, diversamente da questi esemplari del genere, non si racconta l'itinerario di un borghese provinciale che nella Roma salottiera e parlamentare dimentica la missione politica per lasciarsi irretire in avventure galanti, in compromessi affaristici o in esibizionismi mondani. Non che manchino personaggi-tipo di cui egli si serve, tra l'altro, per raccordare *L'Imperio* ai *Viceré* e all'*Illusione* (quel Mazzarini, ora ministro, mentore del giovane Consalvo, che non può nascondere l'ancestrale soggezione di borghesuccio dinanzi al principe; quel Paolo Arconti, amante di Teresa Uzeda-Duffredi, che nobilissimo, ricchissimo, stava all'Estrema Sinistra); né Consalvo è andato alla Camera per cercarvi una rivalsa sociale come avrebbe fatto secondo l'antico progetto di Giovanni Verga, l'on. Scipioni, figlio naturale della Duchessa di Leyra.

Nel pensiero politico tra Otto e Novecento il Parlamento, in quanto istituzione cardine del sistema monarchico costituzionale, era considerato con *animus* critico sia dall'opposizione repubblicana (pur divisa tra intransigenti astensionisti e transigenti partecipazionisti), sia dall'opposizione cattolica (anch'essa insidiata dai «disubbidienti» al principio clericale *né eletti, né elettori*, confermato nel '68 dal *non expedit* di Pio IX), sia dai costituzionalisti come Vittorio Emanuele Orlando, Gaetano Mosca, Pasquale Turiello i quali studiavano la crisi della classe politica e la decadenza delle istituzioni.

Ruggero Bonghi (1884) scrive: «Il regime parlamentare si è sviluppato dal rappresentativismo, ma è un figliuolo che ha soffocato il padre». E il re Umberto I, nel 1888, rispondendo all'imperatore di Germania che aveva espresso il suo disgusto per il regime parlamentare,

¹³ Cfr. A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del Secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972 e AA.VV., *Rosso e Nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della Nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C.A. Madrignani, Firenze, Vallecchi 1980.

ammetteva: «Non vi è dubbio che il sistema attuale presenta anche da noi gravi inconvenienti e che, se andiamo avanti così, fra vent'anni sarà molto difficile governare»¹⁴.

In sintonia, una produzione letteraria, che sta tra la narrativa e la libellistica, denuncia con insistenza il clima di corruzione generalizzata e il tramonto dei grandi ideali del Risorgimento. E ciò proprio in coincidenza con l'allargamento del suffragio avvenuto con la riforma elettorale del 1882 che avrebbe dovuto portare alla ribalta nuovi strati sociali in grado di superare la barriera del censo, ma che intanto alterava l'equilibrio tra Senato regio e Camera dei Deputati a favore di quest'ultima e introduceva una nuova prassi nella lotta elettorale per effetto della quale si registrava una selezione a rovescio della qualità degli eletti: una classe politica che non era fatta né per ispirare le simpatie dei conservatori, né per accendere la fantasia degli intellettuali e dei letterati.

Da un lato quindi un *surplus* di aspettative progressiste, dall'altro il pessimismo dei conservatori per lo scadimento della rappresentanza alla Camera elettiva. Si aggiunga la delusione della generazione che aveva partecipato sul campo ai moti popolari e alle guerre per l'indipendenza.

La stesura del nuovo romanzo era stata esasperante. Tanto impetuosa quella dei *Viceré* compiuta in un tempo breve rispetto alla mole del manoscritto, quanto lenta questa dell'*Imperio*. Dopo i primi cinque capitoli, scritti tra il '93 e il '95, lo scrittore avverte sensibili difficoltà. Nelle lettere alla madre, tra il 1908 e il 1909 mostra di aver ripreso l'opera dalle fondamenta ed insiste sui passi che compie per penetrare nei circoli giornalistici e parlamentari dove vuole «immagazzinare» esperienze, secondo la metodologia ambientistica. Il romanzo tuttavia, nonostante sia sostanzialmente compiuto nella trama, a parte qualche lieve incongruenza, non vede la luce e sarà pubblicato soltanto due anni dopo la morte dello scrittore, nel 1929. Quali ragioni hanno lasciato il dattiloscritto nel cassetto?

Nel primo decennio del Novecento il Marchese di San Giuliano consegue i risultati più alti della propria carriera alternando

¹⁴ Cfr. E. CUOMO, *Il sistema parlamentare ed i suoi critici (1870-1900)*, Napoli, Arte Tipografica 1975, *passim*.

alla carica di ministro degli Esteri quella di ambasciatore a Londra e a Parigi. L'Università di Oxford gli conferisce la laurea in diritto *honoris causa* nel 1909, proprio quando più intenso era il lavoro derobertiano sul romanzo e quando più fallace che mai si rivela la previsione maligna del «Don Chisciotte» 1882, ed inverosimile la rassomiglianza al modello biografico presunto. Anche se il clima politico dell'età giolittiana, di cui l'autore cerca le impressioni nel soggiorno romano, non era moralmente più sano di quello dell'epoca depretisiana e crispina che è il tempo dell'avventura per l'on. Francalanza, al De Roberto poteva apparire ormai inutile, inattuale e senza significato la biografia in negativo di un personaggio che storicamente emergeva in positivo. Al di là delle contrapposizioni municipali, per lo scrittore, Consalvo era diventato un idolo polemico¹⁵. La condanna moralistica lo investiva in modo specifico perché, tra tutti gli Uzeda, solo lui aveva eguagliato i fasti degli antichi Viceré e la sua vita più di quella del principe-padre impelagato in eterne liti, più di quella del duca-deputato dedito a lucrosi affari, più di quella dello zio-cardinale troppo chiusa e segreta, offriva all'artista una suggestione d'immagine, una potenzialità fantastica. L'avversione a Consalvo diveniva il punto focale dell'avversione agli Uzeda e quest'ultima, a sua volta (essendo risultate inattendibili le motivazioni classiste addotte per spiegarle in quanto estranee alla coscienza, alla cultura e alla verità autobiografica dell'autore), era la condensazione di una visione pessimistica del mondo che non salvava la nobiltà di sangue o di toga, né la piccola o alta borghesia, né il popolo delle città e delle miniere.

Per la perdita di contatto con il modello, De Roberto molto probabilmente avrà lasciato nel cassetto il dattiloscritto dell'*Imperio*, parte II del romanzo di Consalvo. Ma in che modo egli aveva pensato di chiudere il romanzo? Consalvo di Francalanza, appena dopo aver registrato il successo dell'ambizione politica con la

¹⁵ Persino all'interno del romanzo *Spasimo*, pubblicato in appendice sul «Corriere della Sera» dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897 e poi in volume (Milano, Galli 1897), Federico De Roberto non tralascia di inserire una battuta ostile nei confronti del personaggio, immaginando che il principe anarchico Alessio Zakunin (= Bakunin) sia stato espulso dall'Italia, non per motivi politici ma «perché c'era di mezzo una donna», dal Ministro dell'Interno on. Francalanza.

designazione a ministro dell'Interno, rientra nella propria casa e incontra sulle scale Renata, una casta fanciulla che lo ammirava ed amava silenziosamente.

Ora, la prima volta, nella *cupidigia* della improvvisa fortuna, nella voluttà dell'ambizione soddisfatta, egli sentiva *un'altra cupidigia* e il bisogno di un'altra voluttà, tutta fisica, tutta sensuale: come aveva contentata la sua lunga brama del potere e della gloria, così voleva ora poter saziare un'improvvisa sete di baci su quella nuca, sottoporre e possedere quel corpo, sbramare ad un tratto tutti gli istinti, ottenere in una volta tutte le prove della propria potenza.

L'autore definisce subito, criticamente, le motivazioni ignobili del personaggio (in cui identifica ancora il proprio idolo polemico, il Marchese Antonino di San Giuliano) e gli nega sin dall'inizio della scena le attenuanti morali e psicologiche (amore, gelosia) che aveva concesso ad Ermanno Raeli, con il quale invece egli stesso, per certi aspetti, tendeva ad identificarsi, in un intricato complesso autobiografico. Ribadisce, però, le ragioni dell'istinto eccitato dalla bellezza, accumulato nell'astinenza a cui si erano votati sia Ermanno per sopravvenuto disgusto delle sue esperienze erotiche, sia Consalvo per esclusiva dedizione alla lotta per il potere.

Con uno stratagemma, favorito dall'avvicinarsi di alcune persone sulla scala e delle quali si registrano le voci con la tecnica già sperimentata dallo scrittore nei *Processi verbali*, Consalvo riesce ad attirare Renata all'interno della propria abitazione e qui, proprio dietro l'uscio, si consuma la violenza sessuale:

Con le mani febbrili brancicava il bel corpo, le premeva sul seno, annodava le dita intorno alla nuca, e nella nuca era la maggior resistenza di lei, perché egli non riuscisse ad accostare la bocca alla bocca.

«Renata!... Renata!...» continuava a soffiarle all'orecchio, con voce tanto più bassa quanto più si appressavano dietro l'uscio quelle dei sopravvenienti. «Renata, *vi* amo!... Non lo sapete?... Non ve l'ho detto?... Renata, *ti* amo!... E tu pure mi ami!... Bella!... Bella!... Sei mia!»

Non sapeva quel che diceva, come *ebbro*, come pazzo, nella tensione spasmodica di tutti i nervi, nella impetuosa pulsazione di tutte le arterie, nella *furiosa prepotenza dell'istinto virile*. Gli sconosciuti, per le scale, si erano precisamente fermati, dietro l'uscio, parlavano con voce più acre: «Erano i patti stabiliti... Niente affatto: l'avvocato è testimone... Il contratto precedente non lo diceva».

« Bella... Anima!... Vita!... Nelle tue mani la mia vita!... Perché t'ho chiesto consiglio?... Ora e sempre dirai tu ciò che ho da fare... Mia!... Creatura mia!... »

La sua voce era proprio un soffio, tanto erano vicini gl'invisibili sconosciuti; ed il suo corpo era tutto stretto al corpo di lei che pareva schiacciato fra lo stipite e l'uscio, *aderente al legno, rigido come il legno*. E a un tratto egli riuscì a premere con le labbra sulle labbra. Erano *fredde fredde*, agghiacciate; ma egli le tentò, ne cercò l'interno umidore; e allora vide gli occhi di lei stravolgersi, udì il sibilo del fiato farsi rantolo, *sentì il suo corpo accasciarsi*. La sorresse per le ascelle: invano. Ella cadeva, lentamente, ma pesantemente, tramortita dal bacio. Le voci non s'allontanavano. Egli la distese per terra, *fredda sulla fredda soglia marmorea*; e le si buttò addosso *con un bramito selvaggio*¹⁶.

Qui lo scarto dal *voi* al *tu* vuole sottolineare il passaggio dalla cortesia convenzionale all'intimità, mentre le rispondenze testuali con le versioni precedenti di un episodio analogo in *Ermanno Raeli* e nell'appendice del romanzo sono numerose: la forza, prepotenza del maschio, il collasso (catalessi) della donna. La rappresentazione è più serrata e il discorso si avvale di strumenti più sofisticati: il superlativo *fredde fredde, agghiacciate* (le labbra) invece dell'arcaico *agghiadato* (detto di Ermanno, 1923); la comparazione della donna con gli oggetti, con le cose: *legno... legno, fredda... fredda* come la soglia dell'appartamento (*marmorea*) mentre *marmoreo* era il collo di Massimiliana, soggetto di seduzione estetica, per Ermanno Raeli.

De Roberto, inoltre, intende evidenziare la più aspra riprovazione del fatto, sia confermando la diagnosi espressa nel suo trattato a proposito della violenza sulla donna-oggetto:

la natura aggressiva del proprio istinto avverte [i maschi] che la persona amata non vuole, non può essere loro: allora essi provano la tentazione di considerarla non tanto come una persona quanto come una cosa¹⁷;

sia ribadendo nel *bramito* dell'uomo il momento del sopravvento dell'animale-maschio.

¹⁶ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi...*, cit., pp. 1339-1340.

¹⁷ ID., *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Milano, Galli 1895, p. 317.

In un sonetto, attribuito ad Ermanno Raeli nell'appendice 1923 al romanzo, lo scrittore rappresenta la sua cupa e drammatica concezione dell'Eros:

Il re del mondo è il lubrico gorilla
che nel corso dei secoli ha vestito
meno villose forme; insuperbito,
l'occhio suo fosco stoltamente brilla;

ché, se plasmato nella prima argilla
confessarsi gli è forza, annobilito
già si stima al pensier che l'Infinito
gli fece il dono d'una sua scintilla.

Ma, come dentro alle natie foreste,
la vecchia bestia sente ancor di loia
ed i risvegli suoi sono tempeste.

Ciò che con nuovo grido ei chiama amore
è l'istinto brutal, l'antica foia,
e, per sbramarsi, ancora ammazza e muore¹⁸.

Dopo la violenza sul corpo senz'anima di Massimiliana, Ermanno si era autopunito con il suicidio. De Roberto nega a Consalvo anche la coscienza dell'errore e la soluzione liberatoria dell'espiazione, continuando sino in fondo la sua vendetta poco allegra nei confronti di una figura storica sempre avversata, nonostante i successi della sua carriera di diplomatico e di statista.

Consalvo non si uccide; De Roberto lo uccide come personaggio, facendolo scomparire dalla scena del romanzo, dopo averlo inchiodato al fondo della sua ignominia morale, proprio quando era asceso al vertice del suo trionfo politico.

¹⁸ ID., *Ermanno Raeli* [Milano, Galli 1889]. La nuova edizione Milano-Roma, Mondadori 1923, p. 291.

NORBERTO CACCIAGLIA

IL 'NE VARIETUR'
NELLA POLITICA DI CONSALVO UZEDA

La composizione dei *Viceré* si colloca in un ambito particolare rispetto agli esempi della contemporanea narrativa dell'Italia continentale. L'affettuosa e duratura amicizia di Federico De Roberto con Luigi Capuana e con Giovanni Verga, la sua personale interpretazione del naturalismo, la rappresentazione del mondo siciliano secondo uno schema bipolare oscillante tra società aristocratica e paesana sono tutti elementi tali da determinare l'originalità del romanzo.

Soprattutto l'analisi dei cambiamenti provocati dall'Unità d'Italia nella società siciliana, apparentemente impermeabile alle nuove istanze, offriva un inedito campo d'indagine nel quale lo scrittore poteva mettere in pratica quanto aveva appreso alla scuola dei suoi due grandi Maestri¹.

Già nel 1873 il Verga, nella *Prefazione* al romanzo *Eva*, aveva definito negativamente la società postrisorgimentale: l'«atmosfera di Banche e di Imprese industriali» caratterizzava bene l'evoluzione in senso utilitaristico degli ideali della nuova Italia.

A questo si aggiunga il disagio vissuto dalla generalità degli intellettuali del tempo, collocati in un ruolo marginale a vantaggio dei nuovi ceti al potere. Tale ribaltamento nella scala dei valori ebbe i suoi riflessi in numerosi romanzi, dai diversi esiti artistici, ma tutti caratterizzati dalla consapevolezza dell'influenza della politica o del parlamento nella vita dell'Italia da poco riunita².

¹ Per la formazione culturale di De Roberto rimando a P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza 1988 ed alla relativa, ricca bibliografia.

² Cfr., al riguardo, il fondamentale studio di A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972. Sul tema del romanzo parlamentare erano intervenuti, in precedenza, L. RUSSO, *La vita parlamentare nella*

Il filone narrativo, che aveva preso le mosse dai cronisti parlamentari che per primi avevano compreso l'irrelevanza degli intellettuali nelle nuove istituzioni³, si sviluppò in uno schema letterario in cui i protagonisti dei romanzi giungevano al rifiuto della civiltà industriale e all'esaltazione dei valori della società contadina, o – all'opposto – pervenivano a forme di generalizzato estetismo e di 'superomismo' esasperato (si pensi al D'Annunzio del *Piacere* [1889] e delle *Vergini delle rocce* [1896]). Diversamente, si suggeriva la ricerca della pace sociale in una società aristocratica di stampo bismarckiano, basata sull'alleanza tra la Chiesa ed una forte aristocrazia (si pensi al *Daniele Cortis* [1885] di Antonio Fogazzaro), mentre non mancavano toni di rassegnato moralismo, come nel pirandelliano *I vecchi e i giovani* (1913)⁴.

Il De Roberto non era certo inesperto di tematiche parlamentari; si pensi, ad esempio, al discorso elettorale di Consalvo Uzeda, riportato estesamente al termine dei *Viceré*, quasi come da un resoconto stenografico. Tuttavia, l'assemblea parlamentare è presente nel romanzo più come punto di riferimento per le aspirazioni degli Uzeda che come luogo reale; solo successivamente, nell'*Imperio*, il parlamento avrà un ruolo determinante nella crisi esistenziale del protagonista.

Nei *Viceré* viene affrontata la descrizione della società catanese nel periodo tra il 1855 ed il 1882 (dalla vigilia dell'impresa dei Mille

narrativa italiana, in «Belfagor», VII (1952), 6, pp. 705 sgg. e G.C. TERZUOLI, *La vita parlamentare italiana nella letteratura narrativa*, in «Belfagor», XI (1956), 6, pp. 656 sgg. Altri romanzi, le cui trame si sviluppano in ambiente parlamentare, sono elencati da B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1940, VI, nel capitolo *Romanzi-documenti*, alle pp. 171-176; lo stesso formula un giudizio molto negativo sui *Viceré*, dichiarando che «il libro del De Roberto è prova di laboriosità, di cultura e anche di abilità nel maneggio della penna, ma è un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore» (ivi, p. 151). È opportuno ricordare la denuncia dell'ipocrisia del mondo politico della nuova Italia, operata dal Verga nella commedia *I nuovi tartufi* (ed. a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1980), composta al tempo del soggiorno fiorentino, e l'influsso che l'opera può aver esercitato come riferimento per il romanzo derobertiano.

³ È il caso del deputato-giornalista Ferdinando Petruccelli della Gattina e delle sue corrispondenze per il quotidiano parigino «La Presse», in seguito tradotte e ampliate nel volume *I moribondi del Palazzo Carignano*, Milano, Perelli 1862 (cfr. A. BRIGANTI, *Il Parlamento...*, cit., pp. 7-12).

⁴ Per i rapporti tra *I vecchi e i giovani* ed *I Viceré*, cfr. G. GRANA, *De Roberto e Pirandello*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier 1967, pp. 559-598.

alle prime elezioni a suffragio allargato), in un momento di difficile adattamento ad una situazione politica e sociale che sembrava mutare l'aspetto, ma non la struttura, di un mondo gravato dall'immobilità. L'insegnamento del Capuana e del Verga viene messo a frutto nella composizione di un vasto affresco in cui le vicende politiche si intrecciano, con un nesso quasi antropologico, alla storia di una famiglia aristocratica. Il perno del romanzo sembra essere una riduttiva rielaborazione delle tesi vichiane; per il De Roberto «la storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano [...] ma la differenza è tutta esteriore»⁵.

Il romanzo storico si trasforma in un romanzo-inchiesta sulle vicende della famiglia Uzeda vista nel processo darwiniano della propria disgregazione biologica e, al tempo stesso, nella rigenerazione delle fortune e del potere, operata dalla vitalità trasformistica di Consalvo Uzeda.

La storia è il palcoscenico delle illusioni, ove i protagonisti, pur cambiando panni e maschere, sono in realtà sempre gli stessi. Se da una parte viene posto in evidenza negli Uzeda quel concetto della *razza* indicato da Hippolyte Taine e costituito dalle disposizioni innate ed ereditarie, d'altra parte l'ambiente in cui essi si muovono sembra essere governato da una legge di *forza d'inerzia*, in virtù della quale le classi sociali continuano a mantenere la propria situazione d'origine, sia pure di quiete o di movimento, di subalternità o di egemonia.

Non diversamente il Verga sembrava teorizzare nella 'morale dell'ostrica' il principio dell'immobilità sociale: se ogni mutamento provoca sofferenze e guasti tali da rendere ancora più dolorosa la conclusione di un'illusoria ricerca del progresso, molto meglio – allora – rimanere ancorati alla propria condizione d'origine!

Nulla in realtà cambia; per questo, al termine della vicenda, Consalvo potrà affermare: «No, la nostra razza non è degenerata; è sempre la stessa»⁶. La trama ha uno sviluppo circolare: la conclusione

⁵ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Introduzione di M. Lavagetto, Milano, Garzanti 1993, p. 648.

⁶ Ivi, p. 651; G. MARIANI, in *Ottocento romantico e verista*, Roma, Giannini, 1972 (ma già, col titolo *Federico De Roberto narratore*, Roma, Il Sagittario 1950), pp. 35 sgg., parla di «epopea di una razza che si estingue». Madrignani osserva per quanto

si riannoda al tema iniziale, divenendone la realizzazione compiuta. Al termine della prima parte del romanzo il principe Giacomo può commentare col figlio Consalvo l'elezione a deputato del duca d'Oragua, considerando ciò come un perpetuarsi di una situazione di preminenza: «Quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato». Al termine del romanzo sarà lo stesso Consalvo, trasformatosi in una specie di 'superuomo' teso alla ricerca del successo politico, ad affrontare l'esame degli elettori per diventare un moderno Viceré.

I Viceré hanno inizio con la descrizione della parata della famiglia Uzeda, riunita attorno alla salma della vecchia principessa Teresa. La partecipazione del popolo alle auguste esequie va oltre il dovuto rispetto per l'estinta; è, piuttosto, come una forma di simbiosi in cui c'è chi cerca la raccomandazione per dirigere l'accompagnamento musicale della messa funebre o chi si bea alla vista dei simboli del potere degli Uzeda. Tutto serve a conferire solennità: i frati cappuccini in processione, i poveri vecchi dell'ospizio, le ragazze dell'orfanotrofio, gli «zolfai» delle miniere dell'Oleastro – mai visti prima – con le loro giubbe di velluto nero, «chiamati apposta da Caltanissetta». Tutti vivono nel riflesso del potere che traspira da questo trionfo della morte, cui si aggiunge una nota di santità suggerita dall'umile tonaca delle religiose di San Placido, indossata dall'estinta, e dalla semplice tegola sulla quale è poggiato il suo capo.

Federico De Roberto non ci offre la descrizione affettuosa di un «piccolo mondo antico» siciliano; vuole fornirci la rappresentazione oggettiva del rapporto organico di sudditanza tra il popolo e le varie gerarchie in cui è suddiviso il potere⁷.

concerne il concetto di razza che «non si tratta [...] del tema naturalistico allo stato puro [...] ma di una concezione della razza storicizzata, inserita in una tradizione familiare e regionale che media largamente ogni aspetto esclusivamente materiale» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, p. 94, nota 2). Sullo stesso tema è intervenuto, in seguito, G. Grana, il quale definisce la 'razza' derobertiana come una «concreta metafora storico-sociologica» (cfr. G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale. Realismo e avanguardia dall'800 al '900*, in *Letteratura italiana. Novecento*, IV, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati 1992 (nuova ed. corretta ed integrata), p. 117).

⁷ «Senza quei nobili l'operaio come avrebbe fatto? Il loro lusso, i loro piaceri, le loro stesse pazzie erano altrettante occasioni perché la gente minuta lavorasse e buscasce qualcosa!» (F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., pp. 418-419).

Analoga partecipazione di popolo, ma questa volta calata in un clima più articolato e vivace, simile a quello di una prima teatrale, si riscontra alla fine del romanzo in occasione del discorso pronunciato da Consalvo di Francalanza al termine della campagna per le prime elezioni a suffragio allargato. Il comizio avviene nel secondo chiostro dell'ex convento di San Nicola, dove un tempo il giovane Consalvo era stato novizio ed «era stato avvezzo a considerarsi d'una pasta diversa dalla comune». Ma ora tutto è diverso; parte del convento è diventata scuola e dove un tempo «stavano i novizi, tutti figli dei primi baroni [...] adesso ci vengono i figli dei ciabattini».

Il carattere ereditario della razza si concretizza in un istinto di potere che accomuna i protagonisti della passata storia familiare con i loro moderni discendenti. Ciò avviene senza alcuna frattura generazionale⁸; le liti intestine alla famiglia Uzeda sono provocate solo da interessi economici, perseguiti con l'intrigo, con i documenti falsificati, con la pressione e la persuasione occulta, con quelle arti – insomma – che sono alla base di ogni ragnatela politica.

Mentre per gli scrittori naturalisti il tema dell'ereditarietà assumeva il valore di una condanna ineludibile, in De Roberto il concetto di *razza* si identifica con un istinto innato che consente di perpetuare la specie degli Uzeda, pieni di reciproco odio familiare ma sempre uniti nella ricerca del potere.

È possibile stabilire un parallelismo, al riguardo, tra Giovanni Verga e Federico De Roberto. Se nei grandi romanzi verghiani era determinante la religione della famiglia e della 'roba', al punto da rappresentare lo scopo della vita dei protagonisti dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*, per gli Uzeda vale solo la religione della dinastia. La ricchezza non è intesa da loro esclusivamente come un bene economico, è soprattutto una funzione sociale: è l'espressione di un privilegio che li distingue dai volgari mortali.

Anche gli Uzeda, tuttavia, sono lambiti dalla 'marea' dei tempi nuovi, intesa come una corrente dalla forza irresistibile e che tutto

⁸ Diversamente Pirandello nei *Vecchi e giovani* avrebbe presentato un quadro familiare frazionato da scelte politiche contrastanti (cfr. G. GRANA, *De Roberto e...*, cit., pp. 589 sgg.; P.M. SIPALA, *Introduzione a...*, cit., p. 67).

travolge⁹. Personificazione del nuovo è Consalvo, il giovane principe che rappresenta la continuità del potere. Egli era stato educato, come abbiamo visto, nel convento di San Nicola ove, non solo si era imbevuto dei valori immutabili della classe di appartenenza, ma – paradossalmente – aveva avuto modo di impadronirsi di quello strumento che gli avrebbe permesso in seguito di sfruttare la novità della situazione politica¹⁰.

Giovane allievo del noviziato, era riuscito ad incantare l'uditorio con la sua facilità di parola, in occasione della predica del Natale del 1861; con la stessa abilità oratoria egli avrebbe dominato la folla accorsa al discorso conclusivo della campagna elettorale.

La differenza tra 'vecchio' e 'nuovo' consiste proprio nella diversa capacità di espressione: lo zio duca d'Oragua aveva timore di parlare in pubblico e, pertanto, lasciava che il borghese-liberale Giulente parlasse per lui; Consalvo, invece, conosce la 'scienza della parola' e, al pari di un 'superuomo' – quale diversamente più tardi sarebbe stato celebrato dal D'Annunzio – perviene alla conquista del potere col trionfo dell'eloquenza.

Nella narrativa politica italiana del tempo, per usare le parole di A. Briganti, generalmente «il Parlamento, la carriera politica si prestava nel modo migliore a simbolizzare il progetto dell'eroe borghese, riuscendo a sintetizzare potere e corruzione, fasti e miserie morali»¹¹. Nei *Viceré* non compaiono eroi borghesi. Benedetto Giulente, che si illude di spianare la strada alle proprie ambizioni politiche organizzando la campagna elettorale in favore del duca, è il simbolo di una borghesia cittadina asservita agli interessi dei vecchi signori e che, tuttavia, si illude di essere protagonista della rivoluzione¹².

⁹ «Certo, la monarchia assoluta tutelava meglio gli interessi della nostra casta; ma una forza superiore, una corrente irresistibile l'ha travolta» (F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 649).

¹⁰ Spinazzola ha sottolineato come «nel capolavoro derobertiano l'insegnamento positivisticò dà i suoi frutti migliori: il consueto schema tainiano indole-educazione-esperienza, seguito nel delineare la parabola di Consalvo, dimostra una duttilità altrove ignota» (V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 146).

¹¹ Cfr. A. BRIGANTI, *Il parlamento...*, cit., p. 39.

¹² Più che *I vecchi e i giovani* (in cui è evidente lo smarrimento di una generazione, il vuoto di ideali e la vanificazione dei miti risorgimentali), viene in

Consalvo Uzeda, invece, ha già tutte le caratteristiche di un 'superuomo' ben consapevole del proprio diritto ereditario al successo: «Il primo eletto col suffragio quasi universale non è né un popolano né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza»¹³. Un 'superuomo' particolare, che sta 'al di là del bene e del male' con grande pragmatismo e senza disprezzare le leggi: «Il nostro dovere, invece di sprezzare le nuove leggi, mi pare quello di servircene!...»¹⁴.

Anche il duca Gaspare, deputato al parlamento, a suo tempo era stato consapevole del valore strumentale dei grandi ideali; nota è la sua sarcastica parodia della celebre affermazione del D'Azeglio: «Ora che abbiamo fatto l'Italia, dobbiamo fare gli affari nostri», con la quale egli coniava un nuovo motto che bene definiva l'utilitarismo egoistico a cui gli Uzeda si erano sempre attenuti. Ma gli interessi del duca Gaspare erano di basso profilo, limitati ai profitti che potevano derivargli dal suo osservatorio privilegiato di parlamentare, consapevole in anticipo delle manovre economiche del governo. Diversamente, Consalvo non appare legato in maniera morbosa al denaro; la ricchezza è per lui un mezzo per la propria affermazione, non un fine. Così, durante il periodo delle gozzoviglie che avevano caratterizzato la sua prima giovinezza, il denaro gli era servito per soddisfare dei piaceri da *dandy* di provincia; dopo la conversione alla politica, il denaro diviene per lui lo strumento per essere conosciuto, per acquistare voti, in definitiva per ottenere il successo elettorale.

mente come riferimento pirandelliano maggiormente appropriato la novella *Difesa del Meola* (apparsa insieme a *I fortunati* e *Visto che non piove* col titolo complessivo di *Tonache di Montelusa in Erba del nostro orto*, Milano, Studio Editoriale Lombardo 1915), in cui il liberale Meola si arricchisce e diventa usuraio, dopo essersi unito in nozze riparatrici con la squallida nipote di Monsignor Partanna. Tale unione simbolizza la risoluzione dei conflitti tra la vecchia e la nuova società, nell'ambito di comuni interessi venali.

¹³ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 648.

¹⁴ *Ibidem*; altrove Consalvo traccia un rapido profilo della storia della propria famiglia: «gli Uzeda potevano fare tutto ciò che loro piaceva. Il conte Raimondo aveva distrutto due famiglie; il duca d'Oragua s'era arricchito a spese del pubblico; il principe Giacomo spogliando i propri parenti; le donne avevano fatto stravaganze che confinavano con la pazzia: se egli dunque s'accorgeva d'essere in fallo, secondo la morale dei più, pensava che in fin dei conti faceva meno male di tutti costoro» (ivi, pp. 953-954).

Sia pure per contrasto, Consalvo Uzeda può essere avvicinato al dannunziano Andrea Sperelli. Il protagonista del *Piacere* è un aristocratico che disprezza la plebe (basti pensare ai «quattrocento bruti, morti brutalmente») per chiudersi, a lungo andare, in un solipsismo estetizzante e fallimentare. Consalvo disprezza, anch'egli, la plebe («“Tutto si paga!...” pensava; ma piuttosto che dare qualcosa per vivere la vita lunga e forte d'un oscuro plebeo, egli avrebbe dato tutto per un solo giorno di gloria suprema, a costo d'ogni male...») ¹⁵, ma sa di doversene servire per affermare se stesso.

La supremazia è vista come una condizione metastorica: «Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo». Si assiste, quindi, alla negazione della Storia come progresso e al superamento del mito del risorgimento tradito. Non vi è un nuovo modello di società da contrapporre alla vecchia; la struttura sociale è eterna ed è opportuno operare nel suo interno secondo gli atteggiamenti richiesti dai tempi: sfruttando la risonanza della nobiltà del casato e operando sotto banco, come faceva don Gaspare, oppure sfruttando la risonanza della nobiltà del casato e approfittando della credulità della massa, come può fare Consalvo grazie alla sua torrenziale eloquenza.

Forse l'unica, vera rivoluzione presente nei *Viceré* è la rivoluzione linguistica. Non a caso, la terza parte del romanzo si apre con il testo della lettera circolare, scritta da don Eugenio in un italiano antiquato e diffusa a centinaia di copie per sollecitare l'abbonamento all'*Araldo Sicolo* ¹⁶. Tale lingua, volutamente arcaiz-

¹⁵ Ivi, pp. 591-592.

¹⁶ De Roberto sembra collocarsi in ironica sintonia con il manoscritto seicentesco posto dal Manzoni all'inizio del suo romanzo; lo stesso don Eugenio, del resto, sembra essere una parodia del manzoniano don Ferrante. Per il collegamento col Manzoni, cfr., in V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e...*, cit., il capitolo *La battaglia antiromantica*, alle pp. 9-47. G. GRANA, *Federico De Roberto, in Letteratura italiana. I Minori*, IV, Milano, Marzorati 1962, a p. 3396, pone a confronto le reazioni di don Blasco e di don Lodovico alla loro monacazione forzata con quelle dei manzoniani don Abbondio e fra' Cristoforo. Sulla varietà dei registri linguistici impiegati da De Roberto, cfr. le interessanti, sintetiche osservazioni dello stesso Grana (ivi, pp. 158-160), da integrare con i più estesi saggi di N. TEDESCO, *Il problema linguistico e l'unità del romanzo*, in *La concezione mondana dei «Viceré»*, Palermo, Salvatore Sciascia 1963, pp. 131 sgg.; F. SPERA, *Il vaniloquio dei «Viceré»*, in «Lettere Italiane», XXIX (1977), 4, pp. 446-461, e ora con gli specifici interventi pronunciati nel corso del presente convegno.

zante e purista, è la stessa lingua delle epigrafi dettate dal 'laviati' don Cono Canalà per le esequie della vecchia principessa; è la lingua del *Teatro genologico di Sicilia* del Mugnòs, citato continuamente da donna Ferdinanda; è in sostanza la lingua senza tempo che serviva ad immortalare i fasti dell'antica aristocrazia. La differenza tra passato e presente transita attraverso la differenza tra cultura elitaria e cultura di massa. Mentre donna Ferdinanda, don Eugenio, don Cono Canalà credono nel valore della parola scritta, Consalvo è consapevole del valore della lingua parlata. Il comizio conclusivo, alla presenza di una folla immensa stipata nel grande anfiteatro del chiostro di San Nicola, è un impasto di temi politici disparati e contraddittori, presentati apposta *pour épater le bourgeois*. I luoghi comuni della retorica risorgimentale sono ribaditi incessantemente nel discorso, senza che mai si giunga ad una linea definita, anzi evitando accuratamente di indicare delle scelte politiche.

Consalvo sa bene che il proprio successo dipende dalla possibilità di conferire un valore di progetto politico a delle banalità declamate al solo scopo di travolgere l'uditorio con una retorica straripante. Candidato della sinistra, don Consalvo ostenta in politica interna appoggio leale al re («la monarchia democratica di Casa Savoia spiega e legittima i sentimenti democraticamente monarchici degli italiani»), ma non dimentica di fare uno scontato omaggio a Garibaldi («cuore vasto e generoso, dove la forza leonina s'accoppiava alla gentilezza soave») e di accennare rapidamente al problema della tutela della libertà della Chiesa (egli aderirà a «quel partito che proteggerà la Chiesa in quanto potere spirituale, e la infrenerà in quanto elemento di civili discordie»).

Per quanto riguarda la questione sociale – argomento ben più scottante – dopo aver citato nozioni di socialismo da cattedra, Consalvo ha cura di moderare il suo progressismo, promuovendo le tesi di un temperato liberismo: «No, dove lo Stato non può arrivare, deve supplire l'iniziativa individuale». Per un altro argomento di urgente attualità, quale la riforma del sistema tributario, egli raccomanda al governo futuro di non voler «colmare le casse dello Stato vuotando le tasche dei singoli cittadini»; più avanti indica l'opportunità del decentramento amministrativo, da attuarsi mediante la formula magica del «discentrare accentrando, accentrare discentrando», facendo ricor-

so sia all'«amministrazione della giustizia [che alla] giustizia dell'amministrazione». Infine, nei suoi progetti di politica estera, egli sembra giungere al delirio, dichiarando che «un giorno non lontano, rivendicati i nostri naturali confini, riunita in un sol fascio la gente che parla la lingua di Dante, stabilite le nostre colonie in Africa e forse anche in Oceania, noi ricostituiremo l'Impero romano»¹⁷.

Come è evidente ogni proposta politica è subito negata dalle successive affermazioni, in un continuo barcamenarsi alla ricerca di un equilibrio che tenda a tranquillizzare sia i ceti elevati, accomodati nei loggiati del chiostro-palestra (quasi come nei palchi di un gigantesco teatro), sia la folla della gente minuta, stipata nella platea.

Consalvo nella sua eloquenza torrenziale maschera l'intento di prospettare all'uditorio una forma *vulgata* della politica del «trasformismo», espressa da Agostino Depretis nel discorso elettorale di Stradella dell'8 ottobre 1882, nel quale lo statista esponeva il progetto di far convergere attorno alla sinistra moderata gli esponenti della destra disponibili a misurarsi sulle questioni concrete della cosa pubblica.

In realtà, il disegno politico di Consalvo è molto più limitato: di fronte al timore dei ceti conservatori per la prevista avanzata della sinistra, egli gioca d'anticipo con la Storia, presentandosi come il candidato aristocratico di una sinistra moderata.

Il Verga nel progetto dell'*Onorevole Scipioni* considerava la condizione politica come una delle forme della «fantasmagoria della lotta per la vita». L'Onorevole Scipioni è descritto come il bastardo «dall'ingegno e dalla volontà robusta, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli negava per la sua nascita illegale, di far legge, lui nato fuori dalla legge»¹⁸.

La ricerca del successo politico era, quindi, la ricerca di un risarcimento per un danno subito, di una rivincita nei confronti della

¹⁷ G. Grana definisce il discorso-fiume di Consalvo Uzeda come una «“carnalizzazione” della democrazia e del potere» (cfr. G. GRANA, «*I Viceré*» e la patologia..., cit., pp. 503-525).

¹⁸ Cfr. G. VERGA, *Lettera a Salvatore Paolo Verdura*, 21 aprile 1878, in R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969, p. 230.

società. Nel De Roberto non vi è nulla di tutto ciò. Sono assenti le motivazioni e il dinamismo del Verga. Nei *Viceré* viene ribadito il ruolo immutabile dell'aristocrazia (cui il dominio compete per legge ereditaria) nell'ambito di una società nuova soltanto nelle apparenze.

Nelle pieghe della narrazione, Federico De Roberto ha modo di sottolineare la diversità della Sicilia rispetto al resto dell'Italia: «don Eugenio dimostrava, con la storia alla mano, che la Sicilia era una nazione e l'Italia un'altra»¹⁹. Consalvo è convinto di tale differenza e sa bene che la fine della diversità della Sicilia sarebbe anche la fine del predominio degli Uzeda.

Il romanzo si conclude, come è noto, col trionfo di Consalvo e con le sue riflessioni sull'immutabilità della Storia. Ma la vicenda del principe di Francalanza non termina nei *Viceré*; De Roberto concepiva tra il 1894 e il 1895 *L'Imperio*, il vero romanzo di vita parlamentare, in cui l'on. Francalanza si sarebbe scontrato con un diverso ambiente e sarebbe rimasto sconfitto dall'immobilismo della stagnante politica nazionale, ove niente riesce a sormontare gli interessi di altri nuovi – per così dire – *Viceré*.

Nell'*Imperio* cambia il palcoscenico della Storia: il Consalvo 'eroe' e trionfatore nel mondo catanese è ridimensionato e sconfitto dal mondo romano.

Ancora una volta, la lezione del Verga torna ad essere attuale: come nei romanzi 'fiorentini' (*Eva*, *Tigre reale*, *Eros*), i cui protagonisti erano dei giovani siciliani posti in crisi esistenziale dal contatto con la diversa società del continente, ugualmente Consalvo viene sconfitto da una società della quale non conosce le regole e nella quale la legge della nascita non rappresenta più il diritto ereditario al potere.

¹⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 245.