

MATTEO COLLURA

DE ROBERTO O IL POTERE DEL SOTTOPADRONE

Nel cospicuo contributo dato dagli scrittori siciliani alla moderna letteratura italiana, s'impone un dato costante: la delusione per la mancata rivoluzione promessa dal Risorgimento, il fallimento delle speranze dei meridionali nel compiersi dell'Unità d'Italia. Viene da lì gran parte dei mali che continuano ad affliggere questo paese, la scarsa autorevolezza dello Stato, le divisioni e le incomprensioni tra regioni del Nord e regioni del Sud e, propriamente oggi, il rischio dello scardinamento dell'unità nazionale.

Quando i garibaldini lasciarono la Sicilia, sembrava che tutto fosse cambiato in quell'isola in cui il latifondo aveva inchiodato la storia. E invece di sostanziale non era cambiato proprio nulla: una nuova classe dirigente era nata in Sicilia, ma di diverso dalla vecchia non aveva niente. Il trasformismo, forse il male italiano più radicato nella sua concezione del potere, aveva fatto sì che la Sicilia, il Meridione in genere restassero terre di rapina. Per il nord dell'Italia la rivoluzione del 1860 significò l'avvio del capitalismo moderno, il rafforzamento dell'industria e il consolidamento della borghesia; per il Sud fu la definitiva condanna all'immobilismo economico e politico. Specialmente in Sicilia, la classe dirigente balzata al potere con il Risorgimento non rappresentò un vero ricambio politico, ma diede prova della sua vocazione trasformista. I deputati chiamati a dare il loro contributo allo sviluppo di un'Italia rinnovata e unificata si appropriarono del potere non già per rimuovere i vecchi guasti, le antiche ingiustizie, le dighe che bloccavano ogni ipotesi di moderno sviluppo, ma per rafforzare il loro potere e tenere inchiodate le aree di loro influenza alla sudditanza e al bisogno. *Calati juncu ca passa la china* si dice in Sicilia; e questo detto non riguarda soltanto i poveracci in attesa della buona occasione o i

contadini di verghiana memoria: esso si adatta bene anche ai detentori del potere, alla razza padrona che riesce persino a bloccare la storia. E così il Risorgimento è stato una « china » ('piena') passata via senza spazzare né spezzare lo « junco » ('giunco'): la storia, in Sicilia, s'infrange e si sfrangia e si sfibra per finire seonfitta. Ecco perché tanta « letteratura della delusione », ecco perché un filo di risentimento sociale e civile lega, nel tempo, Giovanni Verga, Federico De Roberto, Luigi Pirandello, Vitaliano Brancati, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia.

Questi e molti altri scrittori siciliani, pur nel loro differente modo di esprimersi e nel loro diverso peso qualitativo, non fanno altro che « passarsi il testimone » nell'eterna lotta a una Sicilia « chiusa nella morsa di una macchina del tempo mal regolata e che va all'indietro »: l'espressione – assai felice – è del critico inglese Archibald Colquhoun, cui si deve la mirabile traduzione dei *Promessi sposi* e – eccoci al tema – dei *Viceré* di De Roberto. E a questo punto, prima di entrare nello specifico di questo romanzo, è bene subito accantonare, se non smentire, un *leit-motiv* che sempre accompagna il giudizio critico nei suoi confronti, il quale la vorrebbe opera sottovalutata e non accompagnata dalla fortuna che la sua grandezza meriterebbe. In realtà, da oltre un trentennio, da quando cioè fu pubblicato *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958), il romanzo di De Roberto (che è del 1894) è considerato non soltanto un capolavoro dal punto di vista propriamente letterario, ma una chiave per comprendere quanto di fondamentale sia accaduto in Sicilia, e nell'Italia intera, nel passaggio epocale dal periodo borbonico a quello unitario e negli anni successivi, fino a questi nostri giorni. Su questo i massimi critici sono concordi, e le ristampe dei *Viceré* e le tesi di laurea che su questo romanzo – sappiamo – vengono assegnate sono prova di un consolidamento e di un successo di pubblico ormai fuori discussione. E per quanto riguarda la circolazione all'estero dei *Viceré*, può essere significativo quanto annotava Bernard Berenson in un suo *Viaggio in Sicilia*, nella primavera del 1953, e che abbiamo potuto leggere di recente nella traduzione di Arturo Loria. Scrivendo di Catania e dei suoi scrittori, Berenson da Verga passa a De Roberto: « La scrittrice Edith Wharton, alla quale spetta di diritto un posto preminente nella recente narrativa americana, aveva grandissima ammirazione

per lui, e anzi fu la persona che m'indusse a leggere il suo celebre romanzo *I Viceré*».

Ma dicevamo del *Gattopardo*, proprio perché la straordinaria accoglienza di quel romanzo pose l'attenzione del mondo su quella «macchina del tempo mal regolata» che era ed è la Sicilia. Su quel grumo di sottosviluppo e di politica marcia che Luigi Pirandello nel suo romanzo *I vecchi e i giovani* – questo sì, del tutto dimenticato: ma, in questo caso, vi sono ragioni di obiettiva difficoltà di lettura, date da un'opera sbilanciata, petrosa e impervia, letterariamente parlando – aveva individuato e portato allo scoperto e sul quale il genio di Federico De Roberto aveva edificato uno dei massimi capolavori della letteratura italiana. Il fatto è che l'ancoraggio al filone positivista per un certo periodo finì col nuocere ai *Viceré*, i quali furono considerati un prodotto letterario del loro tempo e non un romanzo che, attraverso la storia, meglio la cronaca di una famiglia nobile Catanese, giunge a una verità assoluta.

Oggi più che mai appare ingiusto il commento di Tomasi di Lampedusa ai *Viceré*: un romanzo dell'aristocrazia vista da un domestico. E, del resto, si capisce perché il nobile palermitano liquidi così l'opera dello scrittore catanese: egli vuol far cadere una pietra tombale sulle speranze dei siciliani, tutti, non soltanto quelli appartenenti a una categoria che la storia ha ormai espulso, quella degli aristocratici. De Roberto racconta sì la storia di una famiglia, quella degli Uzeda, di ascendenza e potenza vicereale spagnola, ma per farne un affresco che supera i limiti del naturalistico succedersi delle generazioni (il naturalismo era, a quei tempi, dominante) in una vecchia casata, per approdare alla verità storica. Come per Saint-Simon, per De Roberto le vicende intime e private della classe al potere (nel suo caso gli Uzeda, nel caso di Saint-Simon i cortigiani di Luigi XIV) sono la Storia, un modo di raccontarla, per lumeggiare misteri e misfatti di una regione, di tutta una nazione (l'accostamento di De Roberto a Saint-Simon – onore al merito – è di Mario Pomilio).

Fa cronaca, De Roberto, e scrive la sua saga quasi in presa diretta, avendo ben presente – qui sì, c'entra il naturalismo – una legge di natura inoppugnabile, quella che consente, attraverso l'adattamento, la sopravvivenza delle specie animali. La lente d'ingrandimento dello scrittore scruta una famiglia, quella degli Uzeda

di Francalanza, disposta a tutto pur di mantenere l'antico potere, di controllare e manovrare a fini propri il ciclone risorgimentale che, in Sicilia, aveva finalmente promesso una radicale rivoluzione. Nello scorrere degli anni, gli Uzeda marciscono come razza, si trasformano (anche mostruosamente) nel fisico; si approssimano al baratro della follia, ma non abbandonano mai l'idea del privilegio, non accettano di passare la mano ai rappresentanti dei «tempi nuovi». Ed ecco che uno di loro, il giovane e rampante Consalvo, si fa interprete e paladino dei tempi nuovi, facendo piombare la saracinesca del cinismo sulle speranze degli intellettuali piccolo-borghesi animati da spirito moderno (vediamo così da dove viene quello che molti critici hanno definito «risentimento sociale» di De Roberto). Dice Consalvo alla fine del romanzo: «L'importante è non lasciarsi sopraffare... Io mi rammento che nel Sessantuno, quando mio zio duca fu eletto la prima volta deputato, mio padre mi disse: "Vedi? Quando c'erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré, ora che abbiamo i deputati, lo zio va in Parlamento..."». E poi: «Certo, la monarchia assoluta tutelava meglio gl'interessi della nostra casta; ma una forza superiore, una corrente irresistibile l'ha travolta... Dobbiamo farci mettere il piede sul collo anche noi? Il nostro dovere, invece di sprezzare le nuove leggi, mi pare quello di servircene!...». E ancora: «Gli antichi Uzeda erano commendatori di San Giacomo, ora hanno la commenda della Corona d'Italia. È una cosa diversa, ma non per colpa loro! E vostra eccellenza li giudica degeneri! Scusi, perché?». La razza padrona conserva i suoi privilegi grazie al trasformismo: la politica italiana ha appreso la lezione in ogni suo più piccolo segreto, in ogni sua minima sfumatura.

Come si è detto, nello scrivere il suo romanzo, De Roberto teneva d'occhio le vicende di una famiglia catanese (egli era nato a Napoli nel 1861, ma gran parte della sua esistenza fu legata a Catania, città della madre) che ai suoi tempi «faceva Cronaca» e dunque – alla luce di quanto finora asserito – storia. Del resto, il giovane Consalvo assomiglia troppo ad Antonino Paternò Castello, marchese di San Giuliano, sindaco di Catania e ministro degli Esteri del Regno d'Italia. Ma questo «tener d'occhio» una realtà, la realtà che più gli era vicina, non costrinse De Roberto nei limiti angusti di una letteratura del pettegolezzo, come il suo amico e

ammiratore Capuana mostrò di credere. *I Viceré* rappresentano il *pensiero dominante* nell'opera creativa – vastissima: circa cinquecento titoli tra romanzi, novelle, commedie, saggi, poesie – di De Roberto. E il libro di cui parliamo era, nelle intenzioni dell'autore, il momento centrale di una trilogia rimasta incompiuta. Il primo romanzo in cui si narrano le vicende degli Uzeda è *L'Illusione* (1891), cui fanno seguito *I Viceré* (1894) e *L'Imperio*, non portato a termine e pubblicato nel 1929, due anni dopo la morte dello scrittore.

Il pessimismo è totale in De Roberto. E se quel che accade oggi, in Italia, trova impressionante riscontro nel suo romanzo, questo è segno che le sue «cronache» hanno forza di metafora, diventano, letterariamente, scienza. E di «valore scientifico» dell'opera, a proposito dei *Viceré* parla appunto il critico francese Marcel Brion. Da questa angolazione critica il giudizio negativo di Benedetto Croce al romanzo di De Roberto si ritorce a favore dell'opera stessa. E, in proposito, non si potrebbe dire meglio di quanto Leonardo Sciascia abbia detto in un suo articolo, in occasione del cinquantenario della morte di De Roberto: «Su *I Viceré* pesava, come ancora pesa, il giudizio di Croce e dei crociani: ed era difficile nella scuola di allora [Sciascia parla di quando era studente a Caltanissetta, ndr] mandare al diavolo Croce e i crociani, la poesia e la non poesia, e leggersi *I Viceré*, come poi durante la guerra li lessi, pensando che tanto peggio per la poesia, se poesia non c'era». E ancora Sciascia: «De Roberto continua ad occupare il posto che Croce gli ha assegnato: "ingegno prosaico, curioso di psicologia e di sociologia, ma incapace di poetici abbandoni"; e *I Viceré* "un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore". La definizione di "ingegno prosaico" la si può accettare in pieno e anche con entusiasmo, nell'ordine del discorso che Coleridge fa sulla prosa ("sentir fluire ininterrotto il preciso linguaggio della ragione, in una forma costantemente preordinata: la Z già implicita mentre veniva pronunciata l'A: questo deve essere parso divino..."), tanto la letteratura italiana, la società italiana, è povera di ingegni prosaici. E in quanto alla "curiosità" per la psicologia e la sociologia, alle quali senza il permesso di Croce va aggiunta la storia, non arriverà magari al risultato di far battere il cuore, ma altro che se illumina l'intelletto! L'illumina a

tal punto che anche dei mali presenti possiamo in quelle pagine trovare rappresentazione e ragione...».

E per finire, mi si consenta un piccolo contributo personale al dibattito critico – e inevitabilmente anche politico – che, come si diceva, dall'apparire del *Gattopardo* accompagna le ristampe delle opere di De Roberto. Si faccia caso al titolo: *I Viceré* e ci si accorgerà di quanta forza allusiva esso riesca a esprimere, di quanto riesca a suggestionare l'immaginario collettivo. I Viceré: coloro i quali agiscono per conto del re e, dunque, a più stretto contatto con le classi subalterne. Che De Roberto si sia reso conto dell'efficacia di questo titolo, lo conferma il fatto che in un primo tempo egli aveva in animo di intitolare il suo romanzo *La vecchia razza*. «Chi ha più potere, il re o il viceré?», si dice in Sicilia; e per affermare appunto che il vero potere sta nelle mani di chi rappresenta la corona in provincia, in periferia, più o meno lontano dalla residenza del sovrano, insomma. Titolo assai felice quello di De Roberto, perché subito fa pensare all'esercizio del potere come esso è inteso nel meridione d'Italia e soprattutto in Sicilia. Lo dimostra un antico gioco che nel Sud ancor oggi si pratica e che dalle mie parti (Agrigento) viene chiamato «il tocco» e altrove «la legge».

«Tocco» o «legge» che sia, è, questo, uno dei passatèmpi più violenti della società maschile meridionale. A condurre la partita sono un «padrone» e un «sottopadrone», i quali hanno facoltà di far bere (vino o birra) o viceversa di lasciare con la gola secca i compagni di gioco. Ed è facile immaginare che nel gruppo vi sia sempre colui il quale viene preso di mira e provocato in ogni modo, senza che egli possa reagire. Nel «tocco» è il sottopadrone ad avere il potere reale; è lui che indica coloro i quali, se il padrone acconsente, possono bere; è lui che decide se il designato può bere, quando il padrone lascia a lui la decisione, il che avviene quasi sempre. Di più: il meccanismo del gioco è tale che il padrone spesso finisce prigioniero del suo «sotto». Di questo esasperante, micidiale passatèmpo ci dà intensa rappresentazione un romanzo che s'intitola *La Legge* e che al suo autore, Roger Vailland, nel 1957 assicurò il Goncourt. «Può succedere che il padrone e il sottopadrone bevano tutta la brocca, senza offrire un solo bicchiere ai perdenti. È loro diritto», scrive Vailland. E aggiunge: «“Mi paghi un bicchiere?” è la formula rituale e la richiesta dev'essere fatta al sottopadrone e non al padrone». Il sottopadrone è il viceré, colui il

quale dialoga con la massima autorità e può, quindi, intercedere per gli altri o condannarli senza scampo. Ci può essere, agli occhi del popolo, potere più grande e temibile?

GIORGIO LONGO

«I VICERÉ» IN FRANCIA

Nella storia della travagliata fortuna del verismo in Francia il capitolo 'De Roberto' ha rappresentato fino ad oggi una parte piuttosto modesta. Nel corso della sua non breve carriera, lo scrittore riuscì a vedere tradotto solamente *L'illusione* e, per di più, in una versione adattata e ridotta di circa due terzi, per la popolare «Grande Revue», nel febbraio-marzo 1909. La prima traduzione dei *Viceré* comparve invece solo nel 1954. Un risultato abbastanza esiguo, se confrontato a quello dei maestri Verga e Capuana, che erano letti Oltralpe ormai da vari decenni; e soprattutto se si tien conto del fondamentale retroterra culturale, delle profonde affinità letterarie e spirituali che legavano lo scrittore alla Francia.

Naturalmente anche De Roberto, come Verga e Capuana, guardava a Parigi come a quel pubblico ideale e alieno da provincialismi, come la migliore garanzia di riconoscimento ed eco critica che potesse offrire l'Europa d'allora. Prova ne sia tra l'altro il tono di 'disillusione' (è proprio il caso di dire) o di sogno infranto nel trovarsi di fronte all'adattamento, anzi a una veloce riduzione del suo romanzo, che ritroviamo nelle lettere alla madre subito dopo la sua pubblicazione:

Il grande piacere, per tanti anni sognato invano, di *rileggermi* in francese è stato un poco amareggiato, ed anche molto, dai tagli enormi che hanno fatto all'opera mia: pagine intere, interi capitoli ridotti a poche righe, salti mortali, un'ira di Dio. Dice che il romanzo era troppo lungo, che se non si faceva così nessuna rivista lo avrebbe preso; il traduttore promette di ricostruire il testo quando si pubblicherà il volume. Speriamolo; ma ci spero poco¹.

¹ F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale 1978. Lettera da Roma, 19 marzo 1909, p. 188.

A titolo di curiosità ricordiamo che una delle prime segnalazioni critiche apparse in Francia concerne appunto *L'Illusione* ed è firmata da quell'Albert Savine, pubblicista, traduttore ed anche editore (per esempio della prima traduzione dei *Malavoglia*), a cui con ogni probabilità Andrea De Chirico deve il suo famoso pseudonimo. La breve recensione risale al 1892 e fu inviata a De Roberto insieme a una lettera conservata alla Biblioteca Universitaria di Catania².

I Viceré per almeno una decina d'anni dopo la loro pubblicazione passarono quasi sotto silenzio, mentre il parallelo insuccesso in Italia non incoraggiò alcun tentativo di traduzione. Senza contare poi l'ostracismo nel quale venivano tenuti i letterati provenienti da uno dei paesi della Triplice Alleanza.

In un momento in cui la fortuna del naturalismo cominciava a declinare, il 'più zoliano' dei romanzi veristi – così naturalmente è stato letto Oltralpe *I Viceré*, come vedremo più avanti, dai tempi della sua uscita fino ai nostri giorni – non poteva sperare in una migliore accoglienza. Com'è noto, in questi anni, il Manifesto dei Cinque (1887), le inchieste di Huret (1891) a Parigi o di Ojetti (1894) in Italia sull'evoluzione letteraria avevano sancito la crisi del romanzo realista. Sono gli anni in cui Ferdinand Brunetière radunava intorno alla «Revue des Deux Mondes» tutte le forze del movimento spiritualista, mettendo all'indice Zola e compagni.

Non deve sorprenderci a questo punto che si guardasse con più interesse al De Roberto psicologista, al 'Bourget italiano' – appellativo che oltre tutto venne dato anche a Capuana – che all'autore dei *Viceré*. (Tra parentesi, sarà il caso di ricordare, a testimonianza del rapporto preferenziale tra i due scrittori, la dedica «à Federico De Roberto» apposta da Bourget alla novella *Corsegues*, contenuta nella raccolta *Nouveaux pastels* del 1891³). In questo senso

² Lettera indirizzata a «M. Federico De Roberto – Rédaction de la Vita moderna – Via San Damiano 16 Milan», Biblioteca Universitaria di Catania (BUC), ms. D 3829; la recensione firmata A.S., *Livres étrangers*, in «La Revue Independante», 63, Parigi, gennaio 1892, p. 129, è invece conservata ai segni D 3829.

³ Parigi, Alphonse Lemerre Éditeur. La novella *Jacques Molan*, contenuta nella stessa raccolta, è dedicata invece «A Ferdinand Di Giorgi». Sul rapporto fra i tre scrittori si veda soprattutto la raccolta di saggi di J.-P. DE NOLA, *Paul Bourget à Palerme*

lo scrittore catanese godette per lo meno d'una certo eco critica, in quanto punta avanzata del verismo nel versante psicologista e nel rinnovato clima culturale, senza che fosse mai colta la complessità e la portata della sua narrativa.

In questi anni, dunque, alcuni critici e italianisti francesi seguono con un certo interesse la produzione precedente di De Roberto mentre saltano a piè pari il suo capolavoro. Lo stesso Edouard Rod, l'amico e traduttore dei veristi – il quale, non dimentichiamo, indipendentemente dal suo valore letterario, fu rappresentante di primo piano del *milieu* spiritualista di fine secolo e uno degli amici più fedeli di Brunetière –, seguì il medesimo percorso. Il critico svizzero dedicò infatti una serie di articoli alle prime opere di De Roberto e, distinguendole mano a mano in veriste e psicologiste, confessò la sua netta preferenza per le seconde⁴. A proposito del rapporto tra De Roberto e Rod (che ebbe anche un'appendice epistolare), si è parlato forse non a torto di parentela spirituale dovuta alla comune 'inesausta ansia sperimentatrice', e forse anche a causa della pesante etichetta di Bourget italiano per l'uno e svizzero per l'altro che ha pregiudicato la fortuna di entrambe. Ricordiamo qui per esempio l'epiteto «minor fratello italiano» di Rod che De Roberto attribuì all'*alter ego* Ermanno Raeli nell'*Avvertimento* alla riedizione del romanzo del 1923. Parlando del valore documentale della biografia di Ermanno, De Roberto aggiungeva:

Nel suo viaggio in Francia, questi si acquistò l'amicizia di uno scrittore non, come lui, stentato e quasi inedito, anzi alacre e fecondo, sebbene neanch'esso molto fortunato: Edoardo Rod; il quale, se non fu illuso dal sentimento della simpatia, giudicò che il suo minor fratello italiano fosse uno di quelli «qui donneront aux âges futures une idée plus ou moins exacte de notre état d'âme» e che rappresentano «assez

et d'autres pages de littérature française et comparée avec quatorze lettres (la plupart inédites) de Paul Bourget, Parigi, Librairie A.C. Nizet 1979.

⁴ Si tratta di tre articoli dal titolo *Le mouvement littéraire en Italie*; il primo su *Documenti umani*, «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCIV, t. XLI, 123, Losanna, marzo 1889, pp. 593-609; il secondo su *Mastro-don Gesualdo* ed *Ermanno Raeli*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCV, t. XLV, 135, Losanna, marzo 1890, pp. 612-628; il terzo su *Processi verbali* e *L'albero della scienza*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCV, t. XLVIII, 144, dicembre 1890, pp. 591-601.

exactement, je crois, les hommes de la génération qui a aujourd'hui de vingt-cinq à trente-cinq ans». A questo solo titolo il Raeli può essere ancora rammentato⁵.

E in effetti questi articoli, che sono non a caso tra le cose migliori scritte da Rod sulla letteratura italiana, non fanno altro che rafforzare un'impressione di affinità e congenialità tra i due, (in Francia si direbbe di *attraction*). La sensazione costante è che Rod, come davanti a uno specchio, si entusiasmi o provi fastidio per pregi e difetti che sono anche i suoi, arrivando anche, a un certo punto, a comporre una sorta di bilancio critico della propria opera. Si tratta proprio del passo della recensione a *Ermanno Raeli* che De Roberto riportava nell'*Avvertimento*, non senza averlo espurgato di alcune interessanti riserve. Infatti dopo aver parlato dei parallelismi letterari italo-francesi che non debbono esser scambiati per tentativi d'imitazione – sia nel caso di Verga per Zola, o di De Roberto nei confronti di Bourget e dello psicologismo in genere – e aver giudicato il romanzo ottimo per la penetrazione e la delicatezza dei tratti, Rod fa un inciso e riflette:

Mais, il y a une réserve que j'hésite d'autant moins à formuler qu'elle paraîtra peut-être à quelques-uns une sorte de *mea culpa*, – mais on commence à abuser de ce personnage [...] Ce personnage représente assez exactement, je crois, les hommes de la génération qui a aujourd'hui de vingt-cinq à trente-cinq ans. Arrivé à trente-cinq ans, on change, et ceux de la génération plus jeune ne lui ressembleront plus. Donc son règne est fini. Nous l'avons décrit avec toute notre conscience d'observateurs: maintenant cherchons autre chose, sous peine de devenir monotones et ennuyeux⁶.

Sono riserve che dovettero far riflettere parecchio De Roberto; in questo gioco di rimandi, a distanza di più di trent'anni, esse echeggiano, oltre che nella citazione puntuale, nel tono generale del-

⁵ F. DE ROBERTO, *Avvertimento a Ermanno Raeli* («Nuova edizione riveduta con l'aggiunta di un avvertimento e di un'appendice [sic]»), Milano, Mondadori 1923, p. 11.

⁶ *Le mouvement littéraire en Italie*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCV, t. XLV, 135, marzo 1890, pp. 627-628.

l'Avvertimento, il quale ondeggia tra il ricordo commosso, appena aggiustato da una leggera ironia, e l'autogiustificazione:

Chi potrebbe oggi, in tanta febbre di rinnovamento, in tanta urgenza di azione, in tanta saldezza di fede, comprendere il diletantismo analitico, il pessimismo e il nullismo nel quale stagnavano i giovani entrati nella vita quando la storia pareva essersi fermata?... A sfogliare i vecchi figurini è difficile trattenere il sorriso: pare propriamente impossibile che uomini e donne siano andati attorno in quelle stravaganti acconciature. Un senso di stupore quasi altrettanto ilare produce la lettura dei libri dove il pensiero, incapace di pervenire alle espressioni umanamente perfette e imperiture, si riveste di forme troppo contingenti e tagliate secondo il gusto del quarto d'ora⁷.

La predilezione per le prime opere derobertiane, o se preferiamo l'indifferenza nei confronti dei *Viceré*, non è comunque un'esclusiva di Rod. Qualche anno dopo, nel 1899, sulle pagine della rivista «La Vogue», ritroviamo un articolo sui romanzieri italiani firmato da un curioso critico francofono; un tal «Dottore», proprio così, «Dottor Filippo Tommaso Marinetti». Ecco come il Dottor Marinetti, «futuro futurista», ritrae lo scrittore:

Federico de Roberto a quarante ans, une carrure massive, des prunelles noires exorbitantes en un visage impétueux de Sicilien. L'habitude du monocle sur des fortes moustaches de matador lui donne des allures de psychologue méprisant. De Roberto a vu la vie à travers le Stendhal de «*Rouge et Noir*» et le Bourget du «*Disciple*». Il leur a emprunté les loupes poussiéreuses et les scalpels emoussés⁸.

Anche per Marinetti la migliore prova dello scrittore siciliano resta *Ermanno Raeli*. Dopo aver accostato De Roberto, ancora una volta, a Rod («L'Étude sur "Leopardi" ne saurait faire oublier celle de Edouard Rod, sur le même poète»), aggiunge: «Pour

⁷ F. DE ROBERTO, *Avvertimento* cit., pp. 10-11.

⁸ *Les jeunes romanciers italiens*, in «La Vogue» (Revue mensuelle de littérature, d'art et d'actualité), Parigi, n.s., 12, 15 dicembre 1899, p. 200.

moi, je préfère “*Ermanno Racli*”, car cette oeuvre de jeunesse donne la mesure et l'essence de son talent. Dans cette frêle histoire d'amour infortuné, se révèle plus qu'ailleurs la tendance de De Roberto à objectiver sa vision pour la rendre impersonnelle». Ma soprattutto, per lui, *Ermanno Racli* è superiore ai *Viceré*, «histoire interminable d'une famille noble de Sicile à travers les guerres de l'Indépendance italienne, est un roman fatigant, un château aux fenêtres murées»⁹.

Quest'idea dell'inaccessibilità, dell'impenetrabilità ottica (impenetrabilità dell'opera e nei confronti dell'opera da parte della cultura francese), introduce un altro ordine di problemi, e può fornire una chiave per interpretare l'alterna fortuna dei *Viceré* anche in Italia.

Nel 1907 comparvero in Francia due lunghi studi su De Roberto. Il primo, contenuto in un libro di Albert Reggio¹⁰, di marca tipicamente psicologista e spenceriana, dedica quattro pagine allo scrittore catanese, ne passa in rassegna l'intera bibliografia, oscurando verismo e veristi e facendo solo un rapido accenno ai *Viceré*. Piuttosto rara se non unica è invece l'attenzione dedicata al De Roberto «critique et philosophe», considerato uno dei più eminenti rappresentanti «de la nouvelle génération des psychologues et des écrivains italiens»; l'autore viene paragonato al Bourget «physiologiste de l'amour», a proposito di libri come *L'Amore*, *Come si ama*, *Una pagina della storia dell'Amore*, e *Amori*. Mentre libri come *Leopardi*, *L'Arte*, *Il colore del tempo* sembrano a Reggio «esempi ammirevoli di critica estetica», e gli articoli giornalistici «prova di grande coerenza». Reggio cerca anche di salvare De Roberto dalle accuse di indifferenza e diletantismo:

et s'il doit à son fatalisme intime de se croire assez détaché de ce qu'il observe pour ne pas s'en reconnaître affecté, il ne mérite pas qu'on le soupçonne d'indifférence, lui qui sait bien que le propre du diletantisme est de charmer (dilettare), non de persuader¹¹.

⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰ A. REGGIO, *L'Italie intellectuelle et littéraire*, Parigi, Victorion 1907, pp. 233-236.

¹¹ *Ibidem*, p. 235.

Il secondo saggio uscito nel 1907, scritto da Jean Dornis¹², è molto più articolato; si tratta del primo studio di un certo respiro su De Roberto e contiene la prima vera recensione ai *Viceré* apparsa Oltralpe; in qualche modo essa rappresenta il paradigma di tutte quelle che seguiranno, sintetizzandone i due principali filoni interpretativi.

In questo caso lo scrittore psicologista cede il posto al rappresentante de «l'école des terriens» – gli imitatori di Verga e Capuana –, anzi diviene «l'écrivain le plus distingué de cette phalange». Nel saggio si insiste in un primo momento sui limiti del metodo lombrosiano utilizzato da De Roberto per controllare le spinte della sua fecondità d'immaginazione che, secondo l'autrice, ricorderebbero Dumas père. L'approccio positivo, l'analisi scientifica di tutte le miserie, le tare di una vecchia razza, la lotta dell'artista contro il proprio temperamento formano per la Dornis «un obstacle à l'harmonie dans le fond et la forme de l'oeuvre»¹³. In secondo luogo, illustrando la trama del romanzo, l'autrice compie una serie di errori interpretativi, travisando l'intera storia e la fisionomia di vari personaggi, arrivando perfino a descrivere Consalvo come una specie di eroe dalle aspirazioni popolari e dai generosi interessi:

Consalvo est l'aurore des temps nouveaux. [...] De Roberto aime Consalvo autant que le prince lui-même, mais il l'aime mieux et autrement. Il aperçoit et hérit en lui l'espoir de la *jeune Sicile* qui veut secouer le joug des superstitions, des ignorances, des férocités de l'ancienne Sicile [...] Il éprouve une ivresse, inconnue de ses aïeux, à se sentir que son coeur bat avec la foule, au lieu de la maîtriser sous sa volonté. Et ce coeur se gonfle de ces aspirations populaires pour élargir le champ de sa propre pensée, toutes les puissances de son âme.

Il discorso elettorale pronunciato al convento dei Benedettini,

¹² J. DORNIS, *L'école des terriens. Federico de Roberto* (cap. IX), in *Le roman italien contemporain*, Parigi, Ollendorff 1907, pp. 132-139. Jean Dornis è lo pseudonimo di Elena Goldschmith, alias M^{me} Guillaume Beer, alias M^{me} Alfred Droin. I capp. VII e VIII (pp. 100-130) erano dedicati rispettivamente a Capuana e Verga.

¹³ *Ibidem*, p. 133.

vero concentrato del cinico opportunismo e del trasformismo del principe di Francalanza, invece

enferme tous les rêves, tous les espoirs généreux qui soulèvent la poitrine de M. De Roberto, grisent son cerveau, lorsqu'il songe aux espérances de la race sicilienne, et à la glorieuse entrée qu'elle peut faire dans le concert de l'Unité italienne¹⁴.

La Dornis insomma si dimostra incapace di cogliere l'intricato rapporto ironico che lega autore e narrazione, che fornisce un'essenziale, forse la principale, chiave di lettura del romanzo. È come se il gioco di specchi attraverso il quale lo scrittore mette a nudo ideali e imposture, fa deflagrare la retorica e i miti risorgimentali e postunitari, risultasse opaco, non riuscisse a sfondare la barriera linguistica (e sembra questo a dire il vero il maggiore limite della Dornis) e interculturale.

La prima di queste notazioni inaugura la linea critica a cui accennavamo prima, che insisterà sulla derivazione francese, naturalista e zoliana del capolavoro derobertiano. Due anni dopo, per esempio, Benjamin Crémieux (il critico e traduttore pirandelliano che insieme a Joyce e Larbaud contribuì al lancio e alla fortuna della *Coscienza di Zeno* di Svevo), partendo da questa premessa, sentirà l'influenza delle teorie lombrosiane nella storia degli *Uzeda*; ma soprattutto riconoscerà a De Roberto un grande ruolo nell'ambito del romanzo italiano.

Federico De Roberto, méridional comme tous les meilleurs véristes, a précisé en la développant cette nouvelle conception du roman historique dont les *Malavoglia* étaient un ébauche. Après avoir analysé – unissant les procédés du vérisme pur et les formules du roman psychologique – un homme assoiffé de bonheur, une femme honnête mais qui cesse de l'être pour avoir été trop avide d'illusions (*l'illusion*), il a publié ses *Vice-rois*: on sent l'influence des théories Lombrosiennes dans l'Histoire de cette lignée sicilienne, aristocratique et dégénérée, des *Uzeda*¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 139-140.

¹⁵ B. CRÉMIEUX, *Le roman italien contemporain*, in «Revue de Synthèse Historique», t. XIX, Parigi, 1909, p. 330.

Nel 1937 invece Paul Arrighi, autore di uno dei primi se non del primo importante studio organico sul verismo, approfondirà questa posizione. A ben guardare in realtà l'intero saggio è pervaso dalla convinzione che una delle caratteristiche più interessanti della corrente sia la sua derivazione francese e che i veristi siano tanto più interessanti, quanto più svelarono o non nascosero queste reminiscenze. In questo senso per Arrighi *I Viceré* seguendo il modello genealogico dei Rougon-Macquart rinnovano tramite Zola il romanzo storico manzoniano, così come suggeriva un giudizio di Albertazzi¹⁶. Ecco, l'«éloquent parable» del romanzo, tracciata dal compiaciuto critico francese:

La Sicile des *Viceré* espagnols rejoignant à près de 70 ans de distance, la Lombardie espagnole des *Promessi Sposi* à travers la France des *Rougon*: quelle parabole éloquent, quel graphique représentatif de l'évolution qui, après des expériences bruyantes (dont il gardera quelques directives) ramenait le roman italien au chef-d'œuvre initiateur!¹⁷.

Tutto ruota insomma intorno all'asse portante dell'influenza francese, vero motore del verismo e forse di tutta la letteratura italiana moderna. L'intera opera di De Roberto viene passata al vaglio di questo rigido schema; anche le posizioni antizoliane delle prime opere ricalcano «l'analysme à la manière de Sainte-Beuve, de Bourget» ecc. Nell'essenziale comunque l'itinerario derobertiano viene descritto come una lunga quanto inutile lotta per sottrarsi alla fatale attrazione del naturalismo, alla sua influenza che risulta invece costante. Infine *I Viceré*, come s'è già visto, marca per Arrighi «le parti que les romanciers pourront encore tirer des exemples naturalistes»; tutto insomma viene ricondotto alla poetica zoliana, anche il tono o il carattere di fondo dell'opera:

notons seulement la formule du “roman généalogique” suivant le modèle des Rougon-Maquart, et la part importante réservée à l'é-

¹⁶ P. ARRIGHI, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, Boivin et C^{ie} 1937, p. 504: «Une autre observation très juste a été faite par Albertazzi au sujet des *Viceré* où “le naturalisme allié de l'histoire fournissait une des plus belles tentatives de renouvellement du roman historique”».

¹⁷ *Ibidem*, p. 504.

tude presque “clinique” – comme on disait vers 1880 – de la déchéance physiologique, sociale et morale d’une famille de premier plan. Tout cela est dominé, a-t-on dit, par «une sorte de pessimisme»; mais la remarque n’avait-elle pas été faite plusieurs fois à propos du naturalisme en général et de Zola en particulier?¹⁸.

A quarant’anni di distanza ritroviamo praticamente le stesse frasi nel libro di Jean-Paul de Nola su *De Roberto et la France*. Ecco per esempio un giudizio che non lascia spazio ai dubbi:

Avec *I Viceré* il a probablement donné à l’Italie son roman le plus franchement naturaliste, ne fût-ce que pour sa fidélité presque scolaire aux théories et programmes, surtout au déterminisme racial (ou “fixisme”) [...] pour le souci de la documentation, pour sa conception naturaliste, c’est à dire pessimiste et désabusée de l’histoire¹⁹.

Come per Arrighi, la preoccupazione principale di de Nola è dunque quella di mettere in rapporto praticamente ogni aspetto dell’opera di De Roberto, come indica il titolo dei saggi, con la cultura francese. Il problema principale è quindi quello dell’influenza e dell’imitazione; e ormai non è solo Zola, è un’intera schiera di autori – come Daudet, i Goncourt, gli immancabili Bourget e Flaubert – che viene radunata per dimostrare queste tesi (e in effetti, sia in questo caso come in quello di Arrighi, si tratta di vere e proprie tesi di dottorato). La novella *Lupetto*, per esempio, ricorda i Goncourt e Zola, ma si tratterebbe di un’imitazione scolastica, senza intima adesione; e così via di questo passo. De Nola infine rintraccia il carattere fondante dell’opera deroberiana nel «dilettantismo»: quella disponibilità a tutte le esperienze, ad ogni poetica, filosofia o politica, che egli definisce sulla scorta di una definizione di Bourget. Non c’è genere, né stile, né lingua che De Roberto non sperimenti in virtù dell’adagio «tutto è vero, tutto è falso». Il dilettantismo, insomma, invade tutta la sua opera, incarnandosi di volta in volta in personaggi come Consalvo, Ranaldi, Ermanno

¹⁸ *Ibidem*, p. 503.

¹⁹ J.-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Parigi, Didier 1975, coll. “Études de littérature étrangère et comparée”, p. 152.

Raeli; e del resto il gusto delle contraddizioni ispira anche il suo operato di critico, oscillando tra Nietzsche, Tolstoj, Sully-Prudhomme ecc.

L'altro dato macroscopico, come dicevamo già presente nel saggio della Dornis, che risalta nell'analisi complessiva della ricezione francese dei *Viceré*, è il non aver colto o l'aver mal interpretato l'uso del distacco ironico, lo scarto narratore/narrazione che con una ricchissima varietà di registri dilaga nel romanzo. In genere quest'uso è stato avvertito e letto invece dai critici francesi come tono impassibile e freddo; tutt'al più come incapacità di intervenire durante la registrazione della realtà o, peggio, come gelida indifferenza se non odio dell'autore nei confronti dei suoi malaugurati personaggi.

Nell'agosto 1953, almeno sei anni prima della riscoperta critica dei *Viceré*, avvenuta in Italia a seguito del successo del *Gattopardo*, Marcel Brion dedicò a De Roberto un articolo sulla «Revue des Deux Mondes», che l'anno seguente fu riprodotto come premessa alla prima traduzione francese del romanzo²⁰. Brion pone innanzitutto l'accento sull'originalità e l'esotismo, possibile solo in un clima culturale regionalista e decentralizzato come quello italiano.

Non dobbiamo dimenticare infatti come questo tipo di approccio sia tipico nella ricezione della letteratura italiana in Francia almeno dall'epoca di Goldoni in poi. Anche un romanzo come *I Viceré*, in cui il rifiuto del folclore e del pittoresco è totale (come avvertirà anni dopo Angelique Levi dalle pagine della prestigiosa *Encyclopedie Universalis*²¹), è recepito invece come *dépaysant* e *exotique*.

Ma l'attenzione di Brion è concentrata, oltre che sul valore coloristico, sul cromatismo intenso del romanzo che fanno pensare a Goya, anche su quello documentario. *I Viceré* sono un impor-

²⁰ M. BRION, *Littératures étrangères. Federico De Roberto romancier sicilien*, in «Revue des Deux Mondes», 1 agosto 1953, pp. 540-546; poi in *Federico De Roberto. Les «Vice-rois»*, con *Introduzione* di M. Brion, trad. dall'it. H. Valot, Parigi, Club Bibliophile de France 1954, 2 voll., coll. «La comédie universelle», n. 18.

²¹ A. LEVI, s.v. *vérisme*, in *Encyclopedia Universalis*, Parigi, Encyclopedie Universalis Éditeur 1989, Corpus 23, p. 456.

tantissimo documento storico. L'uso del registro ironico, o più vistosamente caricaturale e deformante, non viene per nulla avvertito. Il colore straordinario, il clima eccessivo infatti sono per lui testimonianza dell'estremo scrupolo documentaristico; di come la Sicilia sia rimasta *altra*. Anzi, avverte Brion, «Le lecteur français auquel le monde sicilien est étranger serait tenté, peut-être, de juger cette description forcée, ou irréaliste, tant les personnages de Federico De Roberto sont hors des communes»; in realtà essa si fonda sulla conoscenza totale dell'anima siciliana e dell'ambiente²².

Anche per Georges Piroué, autore della *Prefazione* alla seconda edizione dei *Viceré*²³ del 1979, lo scrupolo della verità riesce a restituirci «l'insularisme exotique et anachronique de la Sicile»²⁴. Ma l'essenziale originalità dell'opera risiede per lui «dans le regard froid qu'un réaliste très proche de nous a jeté sur une société qu'on croirait née au fond des temps d'une imagination déréglée»²⁵. La cifra interpretativa del romanzo è rappresentata dunque dall'impassibilità; un tono costante che per Piroué non lascia spazio ad alcuna filosofia della storia, a nessuna pietà, a nessuna presa di posizione, e che De Roberto avrebbe ereditato «d'un courant de pensée venu de France qui aura à tort confondu l'impassibilité du constat avec l'expression de la vérité»²⁶.

Fin qui, dunque, siamo ben lontani da ogni analisi sociale e politica; la possibilità di rintracciare una precisa filosofia della storia viene accennata o, come vediamo, addirittura negata. Espressioni come trasformismo, gattopardismo, o perfino Risorgimento, sembra non riescano ad essere tradotte in francese.

Ma, contemporaneamente, ad accompagnare la riedizione dei *Viceré* del 1979, esce sul noto «Nouvel Observateur» un interessante articolo. Il titolo, molto eloquente, è *L'ironie et le désespoir*; il sottotitolo: *Le plus grand roman italien après «Les fiancés» de Manzoni*. L'autore è

²² M. BRION, *Littératures étrangères...*, cit., p. 545.

²³ *Les Princes de Francalanza*, con *Introduzione* di M. Brion e *Prefazione* di G. Piroué, trad. dall'it. di H. Valot, Parigi, Denoël 1979.

²⁴ *Ibidem*, p. VIII.

²⁵ *Ibidem*, p. VII.

²⁶ *Ibidem*, p. XV.

Leonardo Sciascia²⁷. Sciascia è, come sempre, di una chiarezza esemplare. Dopo aver passato in rassegna alcuni assi del romanzo, i temi denunziati da De Roberto, per esempio il Risorgimento come mistificazione, il trasformismo e il conformismo, la demagogia, l'arte di «cambiar tutto perché nulla cambi mai», dice:

Il n'est donc pas douteux que "les Princes de Francalanza" est le produit d'une désillusion historique, sinon même d'un désespoir, et que l'ironie en est le fil conducteur: une ironie qui naît de la confrontation et de la contradiction entre les idéaux auxquels s'ouvrait l'Italie nouvellement unifiée (ou du moins cette partie de la nation en mesure ou en disposition d'en avoir) et le fait de les découvrir aussi peu réalisés que réalisables. Situation déjà évidente dans les années où De Roberto se mit à écrire son roman, mais malgré cette évidence, tenue cachée, soit par volonté d'entretenir les illusions, soit par une espèce de "loi du silence", plutôt répandue dans la "littérature de l'Italie nouvelle" et qui finira pour trouver dans le fascisme son milieu naturel.

Sono affermazioni che lasciano poco spazio ai dubbi, e che chiariscono l'importanza 'storica', anzi l'unicità del romanzo nel panorama letterario italiano. Tuttavia l'articolo di Sciascia, chiaro ed essenziale al punto da sembrar scritto in forma di didascalia, o per un pubblico straniero, rimane praticamente lettera morta. Non troviamo quasi traccia di questi problemi nelle numerose recensioni che seguirono l'uscita francese dei *Viceré*. Scarsissimo sarà l'interesse per i temi socio-politici affrontati nel romanzo; nullo o quasi nei confronti del registro ironico a cui Sciascia dedica la recensione. E in ogni caso l'idea di un'ironia non auto-designantesi, ovvero che non si dichiara come tale, sembra estranea alla tradizione d'Oltralpe, anche se naturalmente esistono delle felici eccezioni, prima fra tutte quella magistrale di Flaubert. Del resto, nel paese di Rabelais, la definizione più comunemente accettata rimane pur sempre quella riportata dal classicissimo manuale di retorica di Fontanier. Ovvero l'ironia come rovesciamento

²⁷ L. SCIASCIA, *L'ironie et le désespoir. Le plus grand roman italien après «Les fiancés» de Manzoni*, in «Le Nouvel Observateur», 760, Parigi, 2 giugno 1979, pp. 90-91.

totale della situazione, segnalato anche dai toni complessivi della narrazione.

A proposito di questa opacità interpretativa, ci può venire in aiuto un esempio.

Nei musei d'arte moderna del Centro Pompidou di Parigi è conservato un noto quadro di De Chirico che raffigura Guillaume Apollinaire con gli occhiali neri. Il significato di questo dipinto ci sfuggirebbe se non ci fosse venuta in soccorso la spiegazione di Savinio, che come il fratello era amico dello scrittore francese. Il fatto è, racconta Savinio, che Apollinaire, squisito poeta, non possedeva il senso dell'ironia. Da qui gli occhiali neri; in pratica egli era *cieco all'ironia*. Spingendoci ancora un po' nel campo delle metafore, se vogliamo quegli occhiali corrispondono simmetricamente alle finestre murate di cui parlava Marinetti, e che includono comunque altri parametri. Anche se l'argomento meriterebbe un'analisi apposita, bisogna domandarsi a questo punto se la decodificazione del gioco ironico sia possibile in presenza di un ambiente culturale poco conosciuto. Ovvero se si possa penetrare nel territorio estraneo, nella storia altrui senza il sussidio di una serie di guide, filtri e strumenti ottici, direbbe Savinio, che sopperiscano a queste mancanze.

Tra questi strumenti in primo luogo vanno citate le traduzioni. Jean-Paul de Nola ha già dimostrato come la prima, pubblicata da Henriette Valot nel 1954 e riedita con qualche correzione nel 1979, sia né più né meno che un adattamento, zeppo di tagli, omissioni, errori. La lingua, plasmata sulle esigenze e sul gusto del pubblico – il cosiddetto etnocentrismo francese di cui parlano i traduttologi²⁸ – è stata appiattita e privata del geniale mosaicismo dei *Viceré*, essenziale per cogliere tutte le sfumature del registro ironico. Innanzitutto il testo nel suo insieme risulta piuttosto alleggerito. Molti passaggi e ripetizioni sono stati eliminati; come pure gli interventi aulici di don Cono Canalà, le citazioni siculo-ispatiche del Mugnòs, o il linguaggio arcaizzante di don Eugenio ecc., hanno perduto gran parte della loro efficacia²⁹. Non mancano neppure una lunga serie di errori di interpretazione e di traduzione che de Nola ha suddiviso in « fautes d'ordre lexicologique, phraseologique ou phonétique »³⁰.

²⁸ Si veda a questo proposito, per esempio, A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Parigi, Gallimard 1984, pp. 237-238.

²⁹ J.-P. DE NOLA, *Federico De Roberto et...*, cit., p. 278.

³⁰ *Ibidem*, p. 279.

Riguardo invece ai sussidi critici, abbiamo già visto come le introduzioni di Brion e Piroué ignorino l'analisi dei complessi problemi storici, che avrebbero meritato soprattutto in Francia un maggiore approfondimento. L'edizione dei *Princes de Francalanza* del 1979 fornisce solo una scheletrica cronologia dei principali avvenimenti dal 1848 al 1870; e del resto è assente anche qualsiasi presentazione storico-letteraria. Lo stesso può dirsi per l'ultima traduzione³¹ uscita proprio l'anno scorso; pur se migliore e accurata rispetto alla precedente, contiene appena una pagina di introduzione firmata dalla traduttrice, Nathalie Bauer.

In ogni caso, come già accennato, gli studi e le recensioni, soprattutto all'edizione del 1979, sono abbastanza numerose; la maggior parte di queste, anche se non centrarono e districarono i principali nodi del romanzo, furono in genere piuttosto lusinghiere.

Vale la pena di ricordare una delle più interessanti; ovvero quella apparsa su «Le Monde» e firmata da un grande studioso della psicanalisi nella letteratura, Michel David³². A prima vista David sembra aver tratto vantaggio dall'articolo di Sciascia uscito un mese prima e di cui riprende alcuni temi. Facendo riferimento al maestro di questo genere, Flaubert, sottolinea il peso «de l'ironie supérieure du narrateur dissimulé et son mymètisme psychologique»; mentre «les points de vue narratifs varient avec un art caché et une cohérence quasi totale». Ma naturalmente allo studioso della psicanalisi non potevano sfuggire alcune questioni classiche riguardanti l'opera e la biografia derobertiana. Facendo scivolare un rapido dubbio sui parallelismi autore/personaggi, per esempio David avanza: «la lente vengeance de Giacomo sur sa mère morte donne son sens profond au rapport inconscient qui lie De Roberto à son propre roman. Les névroses et la progressive stérilité littéraire qui afflige De Roberto après la publication du roman, de quelle autopunition ne sont-elles des masques?»; e poi, commentando

³¹ *Les princes de Francalanza*, trad. dall'it. e Prefazione [pp. 7-8] di N. Bauer, Parigi, Stock 1993, coll. "Nouveau Cabinet Cosmopolite".

³² M. DAVID, *Dans l'ombre du «Guepard»*, in «Le Monde», XXXVI, 10703, Parigi, 29 giugno 1979, pp. 17 e 22.

la spietatezza e la meschinità della società descritta nei *Viceré*, aggiunge: «une société que De Roberto contemple sinon comme un valet de chambre, a-t-on dit, au moins comme un bâtard imaginaire qui se refait d'une exclusion»; e subito dopo conclude: «Existe-t-il un autre roman du dix-neuvième siècle aussi radicalement matérialiste?».

Positivi anche i giudizi di Bernard Simiot³³, che esordisce dichiarando: «Rarement un roman fut mieux intégré à l'histoire»; o di Michel Devilliers sulla «Quinzaine Littéraire»³⁴, il quale si augurava che la traduzione francese potesse dare «à ce roman capital la chance de se voir reconnaître une plus juste place dans la littérature de la fin du XIX^e siècle».

L'ultima traduzione dei *Viceré*, uscita nel 1993, ha ottenuto invece uno scarso numero di recensioni e articoli, la maggior parte dei quali non sono altro che semplici trafiletti e annunci editoriali. E del resto anche lo scarso successo di vendita del libro (meno di 2000 copie) sottolinea un ingiusto destino critico che sarà molto difficile, almeno nel prossimo futuro, scalfire.

L'unico intervento di un certo respiro è dovuto a Georges Piroué³⁵, l'autore dell'*Introduzione* del 1979. Anche se sono passati quindici anni dal suo primo intervento, e pur riconoscendo con Sciascia il valore storico e anticipatore del romanzo, Piroué ancora una volta non può fare a meno di sottolineare criticamente l'uso derobertiano dell'impassibilità; «dell'obiettività – dice lui – sincera o finta che sia». Questa volta in veste di recensore Piroué scopre nei confronti del romanzo un'antipatia che prima aveva solo mal celata. Concludiamo su questo netto giudizio di Piroué dagli antichi echi crociani, che fa riflettere ancora una volta su come corsi e ricorsi critici siano duri a morire e resistano ad ogni attacco demolitore:

Malheureusement pour le lecteur, le prix à payer est cher: c'est l'invincible antipathie que nous éprouvons à l'égard de ces malfaisants

³³ B. SIMIOT, *Crépuscule pour des demi-dieux siciliens*, in «L'Aurore», XXXVIII, 10781, Parigi, 17 maggio 1979, p. 2.

³⁴ M. DEVILLIERS, *La contemplation sereine des vanités humaines*, in «La Quinzaine Littéraire», 308, Parigi, 1 settembre 1979, pp. 5-6.

³⁵ G. PIROUÉ, *Avant comme après: même Sicile*, in «La Quinzaine Littéraire», Parigi, 16 gennaio 1994.

dépourvus de toute vie intérieure, de toute perception poétique et dramatique des choses, de cette beauté de forme dont *Le Guépard* au contraire est revêtu, de ce frémissement de compassion dont Verga est coutumier.

DE ROBERTO E LA FRANCIA – BIBLIOGRAFIA

- Le vérisme et Giovanni Verga*, in «Précis de Littérature Italienne» (dir. da C. Bec), Parigi, PUF 1982, pp. 337-341.
- ARRIGHI P., *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, Boivin et C^{ie} 1937.
- BEDARIDA H., *A travers trois siècles de littérature italienne*, Parigi, Librairie Marcel Didier 1936, p. 292.
- BOURGET P., *Nouveaux pastels (Dix portraits d'homme)*, Parigi, Alphonse Lemerre Éditeur 1891. Il racconto VI *Jacques Molan* contiene una dedica (p. 365) «A Ferdinand Di Giorgi». Mentre il racconto IX *Corsegues* ha una dedica (p. 461) «A Frédéric De Roberto».
- BRION M., *Littératures étrangères, Federico De Roberto romancier sicilien*, in «Revue des Deux Mondes», 1 agosto 1953.
- CREMIEUX B., *Giovanni Verga et l'esprit vériste*, in *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Parigi, Kra 1928, pp. 58-84.
- CREMIEUX B., *Giovanni Verga et l'esprit vériste*, in *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours (thèse pour le doctorat ès lettres)*, Parigi, Kra 1928, pp. 58-84 (conforme al saggio precedente).
- CREMIEUX B., *Giovanni Verga et le vérisme*, in «Les Nouvelles Littéraires», 26 marzo 1927; anche in *Studi Verghiani*, a cura di L. Perroni, I, Palermo, Edizioni del Sud 1929, p. 136.
- CREMIEUX B., *Le roman italien contemporain*, in «Revue de Synthèse Historique», t. XIX, Parigi, 1909, pp. 323-347.
- DAVID M., *Dans l'ombre du «Guepard»*, in «Le Monde», XXXVI, 10703, Parigi, 29 giugno 1979, pp. 17 e 22 [a proposito della trad. dei *Viceré*].
- DE ROBERTO F., *Avvertimento a Ermanno Raeli*, («nuova edizione riveduta con l'aggiunta di un avvertimento e di un'appendice [sic]»), Milano-Roma, Edizioni Mondadori 1923, pp. 9-19.

- DE ROBERTO F., *L'Illusion (Moeurs de l'aristocratie sicilienne contemporaine)*, trad. dall'italiano di F. Ménétrier e Fritsch, in «La Grande Revue», LIII, 25 febbraio 1909, pp. 685-728; LIV, 10 marzo 1909, pp. 56-104 e 25 marzo 1909, pp. 227-270.
- DE ROBERTO F., *Les Princes de Francalanza*, con *Introduzione* di M. Brion e *Prefazione* di G. Piroué, trad. dall'italiano di H. Valot, Parigi, Denoël 1979.
- DE ROBERTO F., *Les princes de Francalanza*, «romanzo, trad. dall'italiano et *Prefazione* [pp. 7-8] di N. Bauer, Parigi, Stock 1993, coll. "Nouveau Cabinet Cosmopolite".
- DE ROBERTO F., *Les Vice-rois*, *Introduzione* di M. Brion, trad. dall'italiano di H. Valot, Parigi, Club Bibliophile de France 1954, 2 voll., coll. "La comédie universelle", n. 18.
- DEVILLERS M., *La contemplation sereine des vanités humaines*, in «La Quinzaine Littéraire», 308, Parigi, 1-15 settembre 1979, pp. 5-6 [a proposito della trad. dei *Viceré*].
- DORNIS J., *Luigi Capuana - Giovanni Verga - Federico de Roberto*, in *Le roman italien contemporain*, Parigi, Ollendorff 1907, pp. 100-139.
- ENCKELL P., «*Les Princes de Francalanza*» de Federico De Roberto, in «Les Nouvelles Littéraires», LVII, 268, Parigi, 17 maggio 1979, p. 24.
- FERNANDEZ D., «Italie, langue et littérature. Constantes de la littérature italienne - Le Masochisme» [su Verga e De Roberto], in *Encyclopedia Universalis*, Parigi, Encyclopedia Universalis Éditeur 1989, Corpus 12, pp. 840-845.
- FUSCO M., *Images et mirages de l'immobilisme. A propos des romans historiques siciliens*, in *Récit et histoire, Études réunies par Jean Bessière*, Université de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque, Parigi, PUF 1984, pp. 179-192.
- GENOT G., SAVI J., *La littérature italienne*, Parigi, Classiques Hachette 1970, pp. 417-426.
- GUGLIELMINETTI M., *Baudelaire in casa De Roberto*, in AA.VV., *Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918. Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1986 à l'Université de Caen recueillis par Mariella Colin et préfacés par Jacques Joly*, 1988, Centre de Recherches en Langues, Littératures et Civilisations du Monde Ibérique et de l'Italie, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen 1988, pp. 78-84.

- J.-B. P., *Les Princes de Francalanza* [a proposito della trad. dei *Viceré* 1993], in « Lire », gennaio 1994.
- LORiot N., *Les beaux monstres de Francalanza*, in « L'Express », 1454, Parigi, 19 maggio 1979, pp. 84-89.
- MARINETTI F.T., *Les jeunes romanciers italiens*, in « La Vogue » (Revue mensuelle de littérature, d'art et d'actualité), Parigi, n.s., 12, 15 dicembre 1899, pp. 197-204.
- NOLA J.-P. de, recensione a A. NAVARRIA, *Federico De Roberto, la vita e l'opera* (1974), in « Revue de Littérature Comparée », LI, 1, Parigi, gennaio-marzo, 1977, pp. 118-120.
- NOLA J.-P. de, recensione a E. SCUDERI, *Federico De Roberto e la letteratura d'oggi* (1968), in « Revue de Littérature Comparée », XLV, 1, Parigi, gennaio-marzo 1971, pp. 125-127.
- NOLA J.-P. de, recensione a C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto* (1972), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXI, 1-2, Parigi, gennaio-giugno 1975, pp. 174-175.
- NOLA J.-P. de, recensione a C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana* (1971), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XVI, 1-2, Parigi, gennaio-giugno 1974, pp. 165-167.
- NOLA J.-P. de, recensione a E. SCUDERI, *Verga* (1961), in « Revue de Littérature Comparée », XLII, 1, Parigi, gennaio-marzo 1968, pp. 145-150.
- NOLA J.-P. de, recensione a F. DE ROBERTO, *Il Trofeo*, a cura di P. Meli (1974), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXII, 1-2, Parigi, gennaio-giugno 1976, p. 169-171.
- NOLA J.-P. de, recensione a F. DE ROBERTO, « *La Cocotte* » e altre novelle (1979), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXVI, 1, Parigi, gennaio-marzo 1980, pp. 48-49.
- NOLA J.-P. de, recensione a F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Mariana degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla-Muscarà (1978), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXV, 4, Parigi, settembre-dicembre 1979, pp. 362-364.
- NOLA J.-P. de, recensione a F. DE ROBERTO, *Un Proverbio italiano* (1975), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXIV, 4, Parigi, settembre-dicembre 1978, pp. 429-430.
- NOLA J.-P. de, recensione a G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya (1980), in « Revue des Études Italiennes », n.s., t. XXVII, 1, Parigi, gennaio-marzo 1981, pp. 104-106.

- NOLA J.-P. de, recensione a G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya (1971), in «Revue des Études Italiennes», n.s., t. XVIII, 2-3, Parigi, aprile-settembre 1972, pp. 285-290.
- NOLA J.-P. de, recensione a L. CAPUANA, *Scritti critici* (1972), in «Revue des Études Italiennes», n.s., t. XX, 3-41, Parigi, luglio-dicembre 1974, pp. 342-345.
- NOLA J.-P. de, recensione a S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Invito alla lettura di Verga* (1977), in «Revue des Études Italiennes», n.s., t. XXV, 1-3, Parigi, gennaio-settembre 1979, pp. 204-205.
- NOLA J.-P. de, recensione a S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico di letteratura francese*, in «Revue de Littérature Comparée», XLV, 1, Parigi, gennaio-marzo 1971, pp. 122-123.
- NOLA J.-P. de, *Federico De Roberto et la France*, Parigi, Didier 1975, coll. «Études de littérature étrangère et comparée».
- NOLA J.-P. de, *Paul Bourget à Palerme et d'autres pages de littérature française et comparée avec quatorze lettres (la plupart inédites) de Paul Bourget*, Parigi, Librairie A.C. Nizet 1979.
- OJETTI U., *Quelques littérateurs italiens*, in «La Revue de Paris», III, 4, Parigi, 15 febbraio 1896, pp. 876-902.
- PIROUÉ G., *Avant comme après: même Sicile* [a proposito della trad. dei *Viceré* 1993], in «La Quinzaine Littéraire», 16 gennaio 1994.
- REGGIO A., *L'Italie intellectuelle et littéraire*, Parigi, Victorion 1907.
- ROD E., *Le mouvement littéraire en Italie* [su *Documenti umani* di De Roberto], in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCIV, t. XLI, 123, Losanna, marzo 1889, pp. 593-609.
- ROD E., *Le mouvement littéraire en Italie* [su *Mastro-don Gesualdo* ed *Ermanno Racli* di De Roberto], in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCV, t. XLV, 135, Losanna, marzo 1890, pp. 612-628.
- ROD E., *Le mouvement littéraire en Italie* [su *Processi verbali e L'albero della scienza* di De Roberto], in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XCV, t. XLVIII, 144, Losanna, dicembre 1890, pp. 591-601.
- S.M., *Aristoclassique* [a proposito della trad. dei *Viceré* 1993], in «Belgique Telemoustique», 2 dicembre 1993.
- SAVINE A., *Livres étrangers* [su *L'Illusione* di De Roberto], in «La Revue Independante», 63, Parigi, gennaio 1892, p. 129.

- SCHIFANO J.-N., *L'Italie du Sud: une expression littéraire*, in « La Nouvelle Revue Française », 335, Parigi, 1 dicembre 1908, pp. 94-99; 336, 1 gennaio 1981, pp. 77-84.
- SCHIFANO J.-N., *Méridionales*, in « Magazine Littéraire », 237, Parigi, gennaio 1987, Dossier « Italie aujourd'hui », pp. 17-68.
- SCIASCIA L., *L'ironie et le désespoir. Le plus grand roman italien après « Les fiancés » de Manzoni* [in occasione della trad. dei *Viceré* 1979], in « Le Nouvel Observateur », 760, Parigi, 2 giugno 1979, pp. 90-91.
- SIMIOT B., *Crépuscule pour des demi-dieux siciliens* [in occasione della trad. dei *Viceré* 1979], in « L'Aurore », XXXVIII, 10781, Parigi, 17 maggio 1979, p. 2.
- VOLODINA I., *Federico De Roberto et Paul Bourget (le problème du roman psychologique)*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la Culture européenne*, III, XIX^e et XX^e siècles, Centre d'Études Franco-Italiens, Université de Turin et de Savoie, Bibliothèque Franco Simone, 8, Ginevra, Édition Slatkine 1984 pp. 571-581.

MARIA TERESA NAVARRO SALAZAR

TRADURRE LA LINGUA DEI «VICERÉ»:
IL MODELLO SPAGNOLO

Nell'analisi della ricezione avuta da tanti autori italiani in Spagna, e Federico De Roberto non fa eccezione, rimane sempre significativa l'affermazione di Miguel de Unamuno che nel 1913 si lamenta del fatto che molti letterati italiani, tra i quali Verga, non «han tenido entre nosotros el público que merecen y el que tienen escritores franceses de mucha menor valía»¹. L'opera di Giovanni Verga, infatti, ha ottenuto nel nostro paese un credito assai limitato, ovviamente ingiusto, se consideriamo le innovazioni stilistiche e formali introdotte nei suoi migliori romanzi.

Questa scarsa fortuna, purtroppo, non va interpretata come un caso isolato, bensì valutata alla luce di un fenomeno più ampio che coinvolge altri scrittori italiani. Di fatto De Roberto non ha nemmeno meritato tra di noi una minima parte dell'interesse, alquanto ridotto, concesso al suo amico Verga. Questi, anche se con qualche ritardo, era riuscito a trovare un suo spazio nella rivista «La Pluma»², in cui nel 1921 Mario Puccini, assiduo collaboratore e illustratore della situazione e delle ultime tendenze della letteratura italiana dell'epoca, presentava l'autore siciliano al pubblico spagnolo, cioè nello stesso periodo in cui veniva nuovamente studiato e rivalutato in Italia. Verga è stato anche lodato da due romanzieri, Leopoldo Alas, «Clarín», e Vicente Blasco Ibañez e, a quanto pare, va attribuito a Unamuno il merito di averlo introdotto in Spagna³.

¹ Nel *Prologo* alla traduzione di Bagot, *Los italianos de hoy*, in M. DE UNAMUNO, *Obras completas*, Madrid, Escélicer 1966, VIII, p. 1044.

² Fondata da Cipriano Rivas Cherif, traduttore di Verga, e Manuel Azaña, è stata pubblicata fra il 1920 e il 1923.

³ Clarín ne aveva parlato in un articolo nel giornale «Heraldo de Madrid» (1898) e Blasco Ibañez vi accenna in uno studio del 1921 e pare volesse diventare

Ma a De Roberto, invece, sono mancati valenti introduttori e ne è prova indiscutibile il fatto che, in epoca molto più recente, nell'ampio saggio di Antonio Prieto *De Sicilia a Trieste* – vale a dire, da Verga a Svevo via Fogazzaro e D'Annunzio –, incluso a mo' di introduzione generale in un volume dedicato allo studio del romanzo italiano dell'Ottocento, la vicenda letteraria di De Roberto si riassume in una sola frase: «la influencia de Verga toca y anima a [un] otro novelista importante, Luigi Capuana, y se extiende en la amplitud de Matilde Serao, Mario Pratesi o Grazia Deledda, cuyas particularidades veremos en el *Novecento* junto a los ambientes mundanos a lo Bourget de las novelas psicológicas de Federico De Roberto»⁴. Il nome di De Roberto vi viene fatto soltanto in veste di epigono di Verga e frequentatore di Bourget; al lettore è preclusa la possibilità di scorgervi ogni indizio della sua personalità letteraria.

Si è dovuto aspettare fino al 1933, sei anni dopo la sua morte, per ritrovare il nome di De Roberto nella più grande enciclopedia in lingua spagnola⁵. Probabilmente era rimasto fino allora uno scrittore quasi ignoto e di conseguenza sconosciuta era anche rimasta la sua produzione.

Per fare, quindi, il punto della ricezione derobertiana in Spagna, oltre a fare anche affidamento sull'affermazione di Unamuno, possiamo benissimo rifarci al giudizio espresso da Brancati a proposito dello scarso interesse ingiustamente dimostrato dalla critica italiana verso il romanziere catanese. La pesante affermazione: «Federico De Roberto è passato dinnanzi agli occhi dei critici come un'ombra. Nessuno pare lo abbia visto»⁶ è tuttora valida, qualora si voglia perlustrare la strada della fortuna derobertiana e, purtroppo, serve ancora a definire la sua posizione letteraria in Spagna. Di recente e sulla scorta di quello che forse andrebbe definito come la cultura dei centenari, nel 1994 De

traduttore della *Duchessa di Leyra*. Ledesma Ramos accenna a Unamuno quale introduttore di Verga e Fogazzaro nel circolo dei suoi amici, nell'articolo *Pueblos análogos y distintos*, in «Arriba» (1948), citato da V. GONZÁLEZ, *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca 1978.

⁴ A. PRIETO, *De Sicilia a Trieste*, in *Las mejores novelas de la literatura italiana universal*, Madrid, Cupsa Editorial 1983, XII, p. XIX.

⁵ *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe 1933, IX (Appendice) REF-SZ, (1988). D'ora in poi: ENCICLOPEDIA.

⁶ V. BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, Catania, Tringale Editore 1988, p. 13.

Roberto è stato presentato al lettore spagnolo per la prima volta con la traduzione dei *Viceré*. È questo un duplice esordio: due edizioni diverse del romanzo sulla famiglia Uzeda; due versioni assai differenti quanto a concezione e a rigore nell'edizione.

La prima nel tempo⁷ non offre una vera e propria introduzione, ma riproduce la nota di Sciascia *Perché Croce aveva torto*. Il volume è cinto da una smagliante fascia rossa in cui si legge: «La mejor novela italiana después de Los Novios. Leonardo Sciascia». Il nome di Sciascia diviene una sorta di specchietto per le allodole che attira l'attenzione del pubblico, architettando una manovra eseguita già in precedenza quando, per introdurre la *Colonna infame*, un altro editore si serviva sempre della nota introduttiva firmata da Sciascia. Questa casa editrice, che non si è mai occupata specificamente di letteratura italiana, affida quindi l'accettazione della sua edizione dei *Viceré* – di cui si dirà in seguito – più al prestigioso nome di Sciascia che al valore intrinseco dell'opera che viene presentata al lettore spagnolo.

La seconda versione⁸ è apparsa due settimane dopo, in una collana di nota serietà e scientificità, nella quale vengono, da anni, regolarmente pubblicate edizioni di autori italiani, da Petrarca a Boccaccio, da Poliziano a Alfieri, da Manzoni a Verga, per fare solo qualche esempio. Oltre alla traduzione, si forniscono una vera e propria introduzione e delle note al testo. In questa edizione, da me curata, si è cercato di individuare le possibili ragioni per le quali *I Viceré*, come del resto l'insieme della produzione derobertiana, fossero stati dimenticati dal pubblico e dalla critica spagnola. Si sono sollevate anche altre questioni, riguardanti diversi aspetti della scrittura derobertiana, ad esempio come mai un pezzo teatrale quale *Il rosario*, in cui la concezione della vicenda e la sua risoluzione teatrale non dovrebbero apparire estranee all'universo culturale della Spagna, non avesse avuto fra di noi una più positiva accettazione.

Questi gli scarsi dati oggettivi, ma ora, per cercare di individuare le ragioni di una sì limitata e tarda accoglienza riservata a De Roberto

⁷ F. DE ROBERTO, *Los Virreyes*, trad. dall'it. di J.R. Monreal, Madrid, Anaya & Mario Muchnik 1994, 652 pp.

⁸ F. DE ROBERTO, *Los Virreyes*, ed. e trad. dall'it. di M.T. Navarro Salazar, Madrid, Cátedra 1994, 808 pp.

e al più noto dei suoi romanzi: *I Viceré*, è d'uopo fare appello a certi elementi di natura storico-letteraria, politica e linguistica.

È risaputo che le relazioni storico-letterarie della Spagna verso la fine dell'Ottocento sono legate a modelli di stampo francese. Tralasciando certi rari contatti fra la Spagna e l'Italia, la Francia è rimasta punto di riferimento letterario quasi costante, sia per l'una che per l'altra. Varrebbe forse la pena di aprire qui una parentesi per ricordare un'occasione mancata nel rapporto letterario fra i nostri due paesi. Nel 1882 il giornalista Luis Alfonso lavorava alla traduzione del romanzo *Capelli biondi* di Salvatore Farina⁹, e nel 1883 il direttore della *Rivista Minima* scriveva a Emilia Pardo Bazán lodando la sua narrazione *Viaje de novios*¹⁰ e chiedendo alla nostra scrittrice «di tradurre e pubblicare nella mia "Rivista Minima" la parte dei suoi articoli che si riferisce ai giovani della moderna novella spagnuola. In Italia poco o nulla si sa di questi giovani, e della Spagna in genere, ed io che da molto tempo m'industrio ad ottenere che i miei connazionali diano un'occhiata al di là dai confini (sempre ben inteso nel campo della novella) perché si persuadano che ci è qualche cosa, oltre alla moda francese – io vorrei farmi suo interprete e ridire in italiano ciò che Lei ha detto così bene in spagnuolo. Me lo consente?»¹¹.

La spagnola acconsentì, ma l'interesse dimostrato da Farina verso la nostra letteratura non venne ricambiato da parte di Emilia Pardo Bazán – almeno a quanto ne sappiamo –, più preoccupata allora di quello che si faceva non in Italia, ma in Francia, in Russia e in Inghilterra. Forse questa non accordata corrispondenza a critica

⁹ Pubblicata a Barcellona nell'1886 con *Prologo* del traduttore. Nel marzo 1883 sempre «La Epoca» pubblicava la traduzione del primo capitolo del *feuilleton* di Farina *Amore bendato*, apparso in Italia nel 1877. Si confronti con il dato che in Spagna la prima traduzione dei *Malavoglia* risale, invece, al 1920.

¹⁰ Nel 1881, nella *Prefazione a Viaje de novios*, la Pardo Bazán difendeva un romanzo spagnolo a tratti più ispanici e rinnegava i modelli fondati sulla traduzione o sul riflesso del romanzo sperimentale francese, oppure sorti dall'imitazione di qualsiasi altro modello straniero.

¹¹ Lettera del 24 aprile 1883. L'articolo richiesto da Farina era il XIX della *Cuestión palpitante*, serie di venti articoli pubblicati in «La Epoca» ogni lunedì fra l'8 novembre 1882 e il 16 aprile 1883. Comunque, l'articolo apparso sulla «Rivista Minima», XIII (luglio 1883), pp. 494-502, è stato il capitolo XVIII, intitolato *En España*. Cfr. M.T. NAVARRO, «La cuestión palpitante en Italia». Salvatore Farina y Emilia Pardo Bazán, in «Epos», VI (1990), Madrid, pp. 551-560.

e modelli italiani, che avrebbe altrimenti potuto aprire una via di scambio a doppio senso, va addebitata all'insoddisfazione espressa precedentemente dalla Pardo Bazán sulla natura del nostro romanzo, che voleva fondato su tratti più ispanici e non succubo di modelli stranieri. Quando nel 1887 De Roberto pubblica *La Sorte*, la Pardo Bazán tiene tre conferenze all'Ateneo di Madrid, col titolo: *La Revolución y la novela en Rusia* e verso la fine dello stesso anno si trova a Roma. Ma nonostante l'interesse dimostrato dalla Pardo Bazán verso altri autori italiani e benché sia l'uno che l'altra condividessero gli stessi interessi verso i romanzieri russi, anche se in momenti diversi¹², forse il catanese era ancora troppo giovane per destare l'attenzione di Doña Emilia.

La questione del genere letterario può anche dimostrarsi non aliena dalla scarsa accoglienza ricevuta dal romanzo del principe di Francalanza. La nostra letteratura, da Cervantes in poi, e significativamente nel periodo ottocentesco, vanta una foltissima varietà di romanzieri e una vasta produzione di romanzi di grande qualità, basti ricordare qui la Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, "Clarín", Alarcón, Valera, Pereda, Galdós o Blasco Ibañez. Il romanzo aveva da noi una solida e secolare tradizione e forse rappresentava allora un genere letterario non troppo attraente da importare.

Ma nell'analisi della ricezione di un romanzo quale *I Viceré* non è escluso che l'accento non debba esser messo anche sul fronte politico del suo frainteso antispannolismo, palese nella presentazione certamente negativa della degenerare e spregevole razza dei viceré, eredi degli spagnoli. E la situazione trova il suo paragone nei *Promessi sposi*, la cui cornice è il Milanese sotto la dominazione spagnola. Abbiamo cercato di dimostrare che nel caso di De Roberto, come pure nel caso manzoniano, questi modi di fare di viceré e governatori non devono essere ritenuti soltanto modelli di effettivi atteggiamenti antispannoli. Sia in De Roberto che in Manzoni le allusioni al periodo della dominazione spagnola – lontano cronologicamente dal momento in cui avviene la loro creazione letteraria – vanno interpretate in senso molto più ampio, quale allegoria critica globale, puntata contro una egemonia straniera,

¹² N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1989³, p. 75.

che ha come punti di riferimento le diverse dominazioni subite dall'Italia prima dell'Unità. Restringendo il fatto al territorio siciliano, non possiamo non essere d'accordo con quanto detto da Renda sulla memoria storica in Sicilia¹³ e la stratificazione non ben definita della dominazione straniera nell'Isola, per cui non si percepiscono differenze ben precise fra il periodo borbonico e quello spagnolo, o periodi precedenti quali il periodo aragonese, quello sotto gli Angioini, gli svevi o i normanni.

D'altro canto la critica oramai ha messo in evidenza che nell'ambito dei *Viceré* il termine razza non dovrebbe più essere interpretato *stricto sensu* con il significato di eredità naturale, quale era stato concepito dai naturalisti, ma come principio «decisamente irrazionale o metafisico di destino», alla base del fatalismo derobertiano, che sbocca nella strada «dell'immutabilità della concezione umana»¹⁴. E, quindi, l'impossibilità del cambiamento, l'incredulità riguardo al riscatto della condizione umana ci consentono di interpretare il romanzo come rappresentazione simbolica di un gruppo di potere dominante, caratterizzato da segni d'identità universali.

Contro il presunto antispagnolismo di De Roberto bisognerà far cadere nel piatto della bilancia il suo orgoglio a presentarsi quale rampollo di un ramo cadetto dei Moncada, venuti secoli fa dalla Spagna «per fondarsi in Sicilia». E sarà conveniente, inoltre, mettere in evidenza che nel suo saggio *Vincitori e vinti*¹⁵ sulla guerra ispano-americana del 1898 parteggia senza indugi per il partito ispanofilo e alla base di questa sua apologia sottostanno delle ragioni non soltanto di carattere politico ma culturale e pure umano.

Certamente il 1898, data che segna l'apogeo dell'Ottocento letterario spagnolo, vitale nella cosiddetta generazione del '98, implica d'altra parte un balzo ideologico, un grave momento di pessimismo esistenziale, di delusione storica, provocata dallo smembramento territoriale per via della perdita delle colonie. In questo panorama di pessimismo nazionale, forse un romanzo come *I Viceré*,

¹³ F. RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Palermo, Sellerio 1990, I, p. 15.

¹⁴ O. LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto*, in *Naturalismo e verismo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988, p. 136.

¹⁵ F. DE ROBERTO, *Il colore del tempo*, Milano, Sandron 1990, pp. 178-181.

intriso pure della decadenza morale che nasce dalla speranza delusa e perduta, avrebbe fatto sanguinare la ferita che molti cercavano di rimarginare. La fine dell'Ottocento non rappresentava per noi proprio l'occasione più opportuna per la ricezione derobertiana.

Ora, a distanza di un secolo, le due traduzioni dei *Viceré* appena pubblicate stanno a significare che per Federico De Roberto è forse giunto il momento di farsi conoscere in Spagna dal grande pubblico? Per dare una risposta a questo quesito e fare, forse, un pronostico per il futuro ci vorrà innanzitutto un'analisi accurata di queste due versioni, al fine di individuare come è stato reso in spagnolo l'assetto linguistico del romanzo; in altre parole, misurare fino a che punto il lettore spagnolo che legge le traduzioni possa immergersi nella realtà italiana che scorre nelle pagine dei *Viceré*.

Pur senza tener conto del ruolo di apporto culturale che la ricezione di un'opera letteraria straniera compie nella conoscenza e accettazione di una particolare realtà storica e sociale, al lettore curioso di essere messo a contatto con la produzione di un autore straniero si aprono due strade. Da una parte, la via della lettura diretta, per la quale si richiede la padronanza della lingua adoperata dallo scrittore straniero; dall'altra, il percorso indiretto in cui la lettura avviene per mezzo delle versioni portate a termine nella lingua del lettore. Nel primo caso, di solito, troviamo una ridotta cerchia di intenditori, nel secondo, la stragrande maggioranza di eventuali lettori.

È proprio qui, nella via indiretta di penetrazione delle opere straniere, cioè nella traduzione, che va fissato un altro elemento di analisi che, a mio avviso, condiziona fortemente la ricezione: l'inadeguatezza di tante traduzioni che non riescono ad avvicinare il lettore alla realtà linguistica e alla vicenda culturale espresse nell'originale. Di solito, la ricezione di opere redatte in altre lingue è affidata alle versioni che il lettore trova nella propria lingua. Poiché l'accoglienza, positiva o negativa, è strettamente legata alla versione eseguita, è determinante anche il modo in cui viene compiuto il lavoro di traduzione, il modo in cui si riesce ad assemblare nella lingua di arrivo il messaggio finale in tutte le sue componenti. Messaggio che, sia nel contenuto che nello stile, dovrebbe riflettere la similitudine con il messaggio originale, ri-

spettando sia il contesto individuale che quello storico, ricercando non la perfetta identità fra i termini ma le «equivalenze significative»¹⁶.

Perciò, primo compito del traduttore sarà definire l'insieme delle intenzioni sottese al testo¹⁷ e riformulare lo stesso testo nella lingua di arrivo facendo sì che esso diventi intellegibile al lettore straniero. Ciò significa innanzitutto *capire per far capire*.

Questa riformulazione testuale si esegue parallelamente su due versanti: quello schiettamente grammaticale della versione e quello ermeneutico, in cui si snoda il meccanismo dell'interpretazione. Oltre alla padronanza delle lingue serve, quindi, la conoscenza dell'ambiente in cui è stata concepita l'opera, i postulati letterari, nonché la dimestichezza con i luoghi e il momento cronologico ivi rappresentati. Soltanto nella misura in cui il traduttore sarà abile a livellare i due piani, sarà raggiunta l'intellegibilità dell'opera. Ma quando uno qualsiasi dei piani trabocca al di là dell'argine eretto a stabilire e mantenere l'omogeneità dei livelli, lo squilibrio del testo tradotto, non potendo più riflettere il testo originale, diventa o pedissequa traduzione o libera interpretazione e non è più versione fedele all'originale.

Cercherò di illustrare come, nella prima delle due versioni spagnole¹⁸, certe inadeguatezze, dovute alla semplice incompetenza linguistica – che riesce perfino a falsare il significato storico di una frase emblematica nella vicenda risorgimentale –, la noncuranza nell'adattamento dei registri linguistici, il trafugare termini ormai grammaticalizzati nel retaggio patrimoniale della letteratura italiana e il maldestro livellamento semantico di dialettalismi e voci di bassissima frequenza falsano il contenuto dell'originale. Un sì forte squilibrio inficia gravemente l'intellegibilità dell'opera e ne condiziona la ricezione. Ne deriva un testo ibrido in cui la zona d'ombra sovrasta la zona di luce, un testo annebbiato dall'imprecisione, che tradisce forma e contenuto originali, lasciando trapelare un vago senso di progetto incompiuto che, non solo non invoglia il lettore a misurarsi con un autore e un mondo sinora sconosciuti – missione che si ripromette di compiere il traduttore

¹⁶ B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva Editori 1983, p. 34.

¹⁷ O. STEINER, *Après Babel*, Parigi, Albin Michel 1978, p. 19.

¹⁸ *Los Virreyes*, trad. dall'it. di J.R. Monreal, cit.

nell'intraprendere un simile lavoro –, ma lo allontana forse definitivamente dall'autore tradotto e da altri autorevoli rappresentanti della sua stessa orbita letteraria.

È evidente che il traduttore può non rimanere immune, nel lungo e complesso processo di traduzione, dal rischio di cadere nel tranello di una sbagliata interpretazione nel valutare un costrutto anfibologico, allo stesso modo in cui può mancare nel risolvere l'intensità o l'intenzionalità accordata a una voce isolata, o fare una scelta meno felice per ridare al testo tradotto il colore locale procurato da un singolo termine o da un intero sintagma. Sono rischi di cui si è pienamente consapevoli prima ancora di iniziare l'arduo compito del tradurre.

Pare, invece, dovere irrinunciabile del traduttore *onesto* conoscere almeno allo stesso livello la lingua di partenza e quella di arrivo, condizioni minime che stanno alla base della costruzione della versione da realizzare. E nel dubbio, più che lecito, è senz'altro doveroso far ricorso, onde risolvere le incertezze, a qualsiasi tipo di strumento lessicografico. Certo, non si riesce bene a capire come mai nella prima delle due versioni spagnole sia palesemente assente la prima di queste due condizioni e, d'altra parte come anche, le questioni lessicali di facile soluzione non vengano risolte nemmeno servendosi dei vocabolari specifici.

Vediamo ora un certo numero di esempi a riprova di quanto detto già. Gli esempi si presentano secondo questo schema: testo originale italiano¹⁹, testo spagnolo della versione Monreal (contrassegnata MON-REAL), testo spagnolo della versione Navarro (contrassegnata MTN). Negli esempi ci serviamo del neretto per mettere in rilievo i termini oggetto di analisi e lasciamo il corsivo per le voci che così compaiono nel testo originale e nelle due traduzioni.

Fa parte del mestiere del traduttore cercare di ottenere nella versione in un'altra lingua il più alto grado di comprensibilità; alla ricerca, quindi, della trasparenza sembrerebbe metodologicamente accurato tradurre univocamente una stessa voce, il cui referente, una moneta, ha valore uniforme. Invece vediamo per **baiocco**

¹⁹ Si cita dall'edizione F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984.

addirittura tre valori diversi: **real** (quarta parte della peseta), **céntimo** (centesima parte della peseta) e **ochavo** (ottava parte di un'onza).

o bien interesados, avaros, mezquinos, capaces de vender el alma al diablo por un mísero **real** (MONREAL, 104).

Y no tocaba un **céntimo del capital**, arriesgaba sólo las ganancias (MONREAL, 104).

El principe Giacomo miraba a veces jugar sin arriesgar jamás un **ochavo** (MONREAL, 157).

Lo stesso atteggiamento si può scorgere nelle varianti accordate alla locuzione **a spasso**, di cui abbiamo tra gli altri questi due esempi:

Tutti avevano gli occhi fissi sul vecchio: il lavapiatti **a spasso** continuò, interrompendosi quando l'orchestra taceva (443).

Todo el mundo tenía los ojos puestos en el anciano: el fregaplatos **sin empleo**, continuó interrumpiéndose cuando la orquesta callaba (MONREAL, 44).

Todos tenían los ojos fijos en el anciano: el pelotillero **paseante** continuó, con interrupciones cuando callaba la orquesta (MTN, 106).

«Va bene, tanto piacere!», aggiunse, senza fargli neppure una carezza; poi rivolgendosi al Fratello: «Conducetelo **a spasso** nella *Flora*.» (590).

«¡Está bien, sé bienvenido! – agregó sin hacerle siquiera una caricia; y luego, volviéndose al hermano: – Llévalo **a que se divierta** a la *Flora*.» (MONREAL, 180).

«¡Muy bien, me alegro mucho! – añadió, sin ni siquiera prodigarle una caricia; después volviéndose al fraile –: Llévalo **a dar un paseo** por la *Flora*.» (MTN, 265).

L'incompetenza linguistica produce errori di grosso calibro; così vediamo termini di natura concreta come **cartoccio** diventare

cajita (scatoletta). Lo sbaglio, facilmente riparabile²⁰, avrebbe evitato un tipo di inesattezza che fa disperdere nel nulla tutto un mondo evocativo di memorie d'infanzia, in cui il cartoccio di carta pesante dove venivano avvolti caramelle, lupini, ceci abbrustoliti, ecc. richiama una cultura assai distante da quella che vediamo rappresentata nella disposizione ordinata di una odierna scatola di cioccolatini.

La contessa Matilde gli diede infatti un **cartoccio** di dolci (527).

La condesa Matilde, en efecto, le dio una **cajita** de dulces (MONREAL, 122).

La condesa Matilde le dio efectivamente un **cucurucho**²¹ de caramelos (MTN, 198).

Il termine **cajita** con cui è stato reso in spagnolo **cartoccio** andrebbe ora confrontato con la traduzione scelta per **cassa** (da morto), dove il contesto non lascia alcun dubbio sul significato del termine italiano. (Da aggiungere, tra l'altro, che l'altare non era **scoperto** ma **scavato**).

e si fermavano, una volta fuor della ressa, a guardarne l'altare **scavato** dove si vedeva, attraverso un vetro, la **cassa** antica rivestita di cuoio (435).

Y una vez fuera ya del gentío se detenían a contemplar el altar **descubierto** donde se veía, a través de un cristal, la **caja** antigua revestida de cuero (MONREAL, 37).

y se detenían, ya fuera del agobio del gentío, a mirar el altar **excavado** en el que se veía a través del cristal el antiguo **ataúd** revestido de cuero (MTN, 98).

²⁰ Un semplice sguardo al *Nuovo dizionario spagnolo-italiano. Italiano-spagnolo* di L. Ambruzzi avrebbe risolto il problema della traduzione del termine.

²¹ *Cucurucho*: «(Del ital. dialect. *cucuruccio*, del lat. *cucullus*) m. Papel o cartón arrollado en forma cónica. Sirve para confites u otras cosas menudas...» (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe 1984. D'ora in poi DRAE).

L'omonimia di certi segni all'interno dei due sistemi, italiano e spagnolo, può creare nella versione delle deformazioni piuttosto umoristiche, se non venissero ancora ad accrescere lo scompiglio linguistico e a deturpare la comprensione del testo.

lo sposo, dopo essersi confessato e comunicato, era stato condotto, in **abito** di gala, dinanzi alla statua di Maria Santissima (565)

el esposo, una vez confesado y comulgado, fue llevado con **hábito**²² de gala a presencia de la estatua de María Santísima (MONREAL, 157).

el novio, después de confesarse y comulgar, había sido conducido, **vestido de gala**, ante la imagen de María Santísima (MTN, 238).

In tutto il romanzo la voce **collegio**, cioè **circoscrizione elettorale**, viene resa come **colegio**:

La gran maggioranza del **collegio** era per lui e nel coro degli adepti le voci discordi rimanevano soffocate (681).

La gran mayoría del **colegio** estaba a favor del duque y entre aquel coro de adeptos las voces discordantes permanecían acalladas (MONREAL, 262).

Contaba con el apoyo de la gran mayoría de la **circunscripción** y en medio del coro de adeptos las voces discordantes quedaban sofocadas (MTN, 363).

Non è facile definire certe situazioni prodotte dall'incertezza linguistica del traduttore, quando pensa piuttosto a tradurre l'affisso che determina formalmente la voce **ala**, che a capire il significato peggiorativo accordato al suffisso. In spagnolo **aleta**²³ è certamente un derivato per suffissazione di **ala**, ma ha oramai il significato dell'italiano

²² *Hábito*: «Vestido o traje de que cada uno usa según su estado, ministerio o nación, y especialmente el que usan los religiosos y religiosas»; 2. «Vestido usado por mortificación del cuerpo o como señal de humildad o devoción» (DRAE).

²³ *Aleta*: «f. d. de **ala** 2. *Zool.* Cada una de las membranas externas, a manera de alas, que tienen los peces, sirenios y cetáceos en varias partes del cuerpo y con las cuales se ayudan para nadar» (DRAE).

pinna, sia nell'accezione di organo esterno che consente ai pesci di muoversi, sia nell'accezione di attrezzo di gomma per la pesca subacquea.

E quando sentiva esaltare la bontà del giovane re di Sardegna, alzava le braccia sul capo, scotendo le mani come **alacce** di pipistrello (604).

Y cuando oía exaltar la bondad del joven rey de Cerdeña, se llevaba las manos a la cabeza, sacudiéndolas como si fuesen las **aletas** de un murciélago (MONREAL, 193).

Y cuando oía que se ensalzaba la bondad del joven rey de Cerdeña, levantaba los brazos por encima de la cabeza, moviendo las manos como **alas** de murciélago (MTN, 281).

Tramite il meccanismo della composizione l'italiano, come le altre lingue, crea nuove parole, ma la creazione avviene secondo regole prestabilite che bisogna conoscere. Certamente il verbo **affollare** è derivato da **folia**, e benché ci sia un avvicinamento nel significante, non è legato semanticamente a **folle**. Di conseguenza non è affatto ammissibile una traduzione accostata a **folle/follia**.

Erano i tempi delle rigide economie, dei creditori **affollati** nelle stanze dell'amministrazione (476).

Eran aquellos los tiempos de las rígidas economías, de los acreedores **que perdían el juicio**²⁴, en los despachos de la administración (MONREAL, 75).

Corrían los tiempos de la economía restringida, de los acreedores **agolpándose** en las salitas de la administración (MTN, 143).

L'incompetenza linguistica interessa anche la lingua di arrivo. Appena iniziato il romanzo, nel primo paragrafo abbiamo l'immagine di Giuseppe che mostra al bambino

²⁴ *Perder el juicio*: « Volverse loco. Se usa mucho hiperbólicamente para significar que alguien obra insensatamente », s.v. *juicio* (M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos 1990, 2 voll. D'ora in poi MOLINER).

lo scudo marmoreo e la **rastrelliera** inchiodata sul muro del vestibolo dove, ai tempi antichi, i lanzi del principe appendevano le alabarde (413).

y le enseñaba el escudo de mármol incrustado en lo alto del arco, el **armero**²⁵ clavado en la pared del zaguán, donde, en tiempos antiguos, los lansquenets del príncipe colgaban sus alabardas (MONREAL, 17).

mientras le enseñaba el escudo de mármol empotrado en lo más alto del arco y el **astillero**²⁶ clavado en la pared del vestíbulo en el que, en otra época, los lanceros del príncipe colgaban las alabardas (MTN, 75).

Spesso il traduttore si serve delle note per allargare l'informazione riguardante certi referenti inesistenti nella cultura della lingua in cui si traduce, o per dare dati supplementari su certe voci. A proposito di *colatoio* spiega Monreal in calce: «El antiguo método siciliano de embalsamamiento – recuérdese a este respecto las célebres catacumbas de los Capuchinos de Palermo – consistía en el secado de los cuerpos que eran depositados en celdas, situadas a lo largo de los corredores, llamados coladeros (*colatoí*)»²⁷. Purtroppo la spiegazione del processo non può giustificare affatto l'opacità del termine adoperato in spagnolo²⁸.

Ma il cadavere è già posto al **colatoio** per l'imbalsamazione (435).

Pero el cadaver está ya en el **coladero** para el embalsamamiento (MONREAL, 37).

Pero el cadaver ya está dispuesto en el **pubridero**²⁹ para el embalsamamiento (MTN, 97).

²⁵ *Armero*: «Tablón horizontal sujeto a la pared, en cuya cara superior se han hecho rebajos a propósito para encajar en ellos *las culatas de los fusiles o carabinas*» (ENCICLOPEDIA, VI, s.v. *armero*).

²⁶ *Astillero*: «Percha en la que se ponen las astas, picas o lanzas» (ENCICLOPEDIA, VI, s.v. *astillero*).

²⁷ *Los Virreyes*, trad. Monreal, nota 6.

²⁸ *Coladero*: «Manga, cedazo, paño, cesto o vasija en que se cuele un líquido»; 2. «Camino o paso estrecho» 3. ant. «*colada*, faja de terreno» (DRAE).

²⁹ *Pubridero*: «Sitio o lugar en que se pone una cosa para que se pudra o corrompa». 2. «Cámara destinada a los cadáveres antes de colocarlos en el panteón» (DRAE).

Il problema dell'imprecisione linguistica è anche riscontrabile in certi casi, in cui non viene rispettata la solidarietà lessicale e al termine specifico in spagnolo si sostituisce un altro termine approssimativo, asservito alla voce originale:

Raimondo, a quella domanda di don Mariano, saltò su come **morso** da una vespa (551).

Ante aquella pregunta de don Mariano, Raimondo saltó como a alguien a quien **muerde** una avispa (MONREAL, 143).

Raimondo, ante la pregunta de don Mariano, saltó como **aguijoneado** por una avispa (224).

In senso reale un atto linguistico del tipo « ***me ha mordido una avispa** » è semanticamente anomalo in spagnolo, ma lo è ancora di più se adoperato in senso traslato, in cui è d'obbligo l'uso del verbo **aguijonear**³⁰.

Analogo al precedente è anche il caso di **vocear**:

don Blasco **voçiava**, in mezzo alla scala, sotto il naso del duca che andava a verificar la cosa (553).

don Blasco **voceaba**³¹, en medio de la escalera, ante las mismas narices del duque, que se iba a comprobar la cosa (MONREAL, 145).

don Blasco seguía **vociferando**³², ante las narices del duque que iba a verificar si era cierto (MTN, 225).

Altre imprecisioni sono da cogliere nella mancata conservazione delle immagini originali: così il termine **pitoche** forma parte del modo di dire: **no valer un pitoche**³³, del lessico popolare,

³⁰ *Aguijonear*: « Picar con el aguijón » (DRAE).

³¹ *Voccar*: « Pregonar »; « Anunciar los vendedores por la calle la mercancía que ofrecen, dando voces » (MOLINER).

³² *Vociferar*: « Gritar »; « Hablar muy alto y de manera descompuesta » (MOLINER).

³³ *Pitoche*: « m. despect. de pito (1) no valer un pitoche fr. no valer un pito » (DRAE).

il cui significato è analogo a **no valer un pimienta**, modismo in cui, invece, viene conservata l'immagine di oggetto vegetale arrotondato, che tradizionalmente va accostata a certe parti del corpo e acquista un valore dispregiativo. Inoltre l'uso di **pitoche** è talmente ristretto e vocabolaristico che non viene riconosciuto dalla stragrande maggioranza dei parlanti e accresce, quindi, l'intelligibilità.

dichiararon che le razones del principe non valevan un **fico secco** (627).

declararon a una que las razones que el príncipe aducía valían menos que un **pitoche** (MONREAL, 213).

declararon al unísono que las razones que alegaba el príncipe no valían un **pimiento** (MTN, 306).

La locuzione italiana **dare il benservito**, legata all'uso amministrativo, in cui si rilasciava un attestato a chi aveva servito bene, ha poi assunto il significato di **mandar via**, espresso in maniera ironica. L'ironia permea ancora la locuzione spagnola **agradecer los servicios prestados**; appare invece spoglia di questa sfumatura ironica la forma **despido**.

E se i liberali dicevano che **avrebbero dato il benservito** al re un'altra volta, gridava (604).

Y si los liberales manifestaban que (en caso de presentarse la ocasión) **le darían de nuevo el despido** al rey, él les gritaba (MONREAL, 193).

Y si los liberales decían que volverían a **agradecerle** al rey **los servicios prestados**, les gritaba (MTN, 281).

L'alterazione morfologica dei diminutivi **contino**, **duchino** non presuppone in italiano una modifica sostanziale del significato, ma in spagnolo l'uso di questi diminutivi è molto più ristretto, dal momento in cui l'uso linguistico non permette l'accoppiamento dei corrispettivi **condesito** e **duquesito** a delle persone adulte. Nell'infrangere la regola

d'uso si ottiene un fortissimo calo stilistico che conduce inevitabilmente al grottesco:

« Sia pro a ciascuno!... Ma non veggio il **contino**?... » (536).

« ¡Que aproveche a todos!... Pero ¿no veo al **condesito**?... » (MONREAL, 129).

« ¡Buen provecho a todos!... Pero ¿no veo al **joven conde**?... » (MTN, 207).

Qualcosa di simile accade quando certe forme che non lo sono affatto vengono sentite come nomi alterati e in tale senso tradotte:

« Quello lì non è il vostro nipotino?... Che bel **chierichetto**, contessa... » (609)

« Ése de ahí, ¿no es vuestro sobrino?... ¡Qué buen **cleriguillo**, condesa!... » (MONREAL, 197).

« ¿Y aquél no es vuestro sobrino?... Qué **monaguillo** más guapo, condesa... » (MTN, 286).

Ma si tocca il culmine del ridicolo nel vedere l'incantesimo operato sul **frustino** di Bixio che diventa addirittura lo strumento emblematico delle fate, «la varita mágica», cioè la **bacchetta magica**.

Tutto il giorno, giù nei cortili esterni, essi eseguivano esercizi; Bixio stava a invigilare con un **frustino** in mano, accarezzando tratto tratto le spalle dei più restii (665).

Abajo, en los patios exteriores, realizaban ejercicios todo el día. Bixio los supervisaba **varita** en mano, y de vez en cuando acariciaba con ella los lomos de los más tercios (MONREAL, 246).

Se pasaban el día haciendo ejercicio en los patios exteriores: Bixio vigilaba con una **fusta** en la mano con la que de vez en cuando acariciaba la espalda de los más reacios (MTN, 345).

E analoga risulta la stonatura prodotta nell'affiancare il superlativo assoluto italiano in **-issimo** a quello spagnolo, lingua nella quale questa forma ha delle limitazioni imposte dall'uso³⁴.

i liberali, che nelle quistioni d'ordine interno erano quasi tutti con l'Abate effettivo, **borbonicissimo** (604).

Y los liberales, que en cuestiones de orden interno estaban todos a favor del abad efectivo, **borboniquísimo** (MONREAL, 192).

los liberales, que en las cuestiones de orden interno estaban casi todos de parte del Abad efectivo y **partidario acérrimo de los Borbones** (MTN, 281).

Per quanto riguarda la traduzione alla lettera in spagnolo di certi modismi italiani si raggiunge l'incomprensibilità totale:

La cugina, ammutolita **pel quarto d'ora**, girava rapidamente gli sguardi (463-464).

La prima, muda durante aquel **cuarto de hora** (MONREAL, 63).

La prima, emmudecida per **el mal rato** (MTN, 129).

Nel caso seguente il doppio gioco linguistico, possibile in italiano sulla base del latrocinio commesso dal principe e dell'aiuto nella ricettazione avuto da parte dell'amministratore, non lo è in spagnolo, per cui l'aderenza all'immagine del **sacco** diventa nella traduzione una metafora vuota di significato.

« Capisci adesso? Hai visto come v'ha rubati il tuo caro fratello? Quel ladro del signor Marco **gli ha tenuto il sacco!** » (492).

« ¿Comprendes ahora? ¿Has visto cómo os ha desvalijado vuestro querido hermano! [sic] ¡Y ese ladrón del señor Marco **sosteniéndole el sacco!** » (MONREAL, 89).

³⁴ Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe 1989, p. 417.

« ¡Ese ladrón del señor Marco lo ha encubierto! » (MTN, 160).

L'asistematicità del sistema delle preposizioni rimane sempre uno scoglio difficile da superare nel processo dell'impadronirsi di una lingua straniera. È il caso della preposizione italiana **per** che verrà tradotta in spagnolo come **por** o come **para** a seconda della funzione. Ora, il significato di sostituzione che ha in questo contesto: **per** = **in luogo di**, poteva essere tradotto come **por**, inteso come **en lugar de**, o in modo più esplicito con l'introduzione di una intera frase. La traduzione **para la duquesa Radali** non soltanto non riflette il significato dell'italiano, ma è in spagnolo un sintagma di senso incompiuto.

Per la duchessa Radali che era andata via, non potendo lasciare a lungo il marito solo, dieci altre visite erano sopravvenute (427).

Para la duquesa Radali, que había tenido que marcharse porque no podía dejar por mucho rato a su marido solo, se habían presentado otras diez visitas (MONREAL, 30).

Para ocupar el lugar de la duquesa Radali, que se había ido porque no podía dejar solo al marido durante mucho tiempo, habían llegado diez visitas más (MTN, 89).

D'altro canto, intraprendere la traduzione in una qualsiasi lingua di un certo tipo di romanzo, quale *I Viceré*, che ha dovizia di referenti storici e culturali, presuppone una base culturale idonea, in grado di fornire la risposta ai tanti problemi di indole diversa che vi si presentano. Il giusto tono con cui si risolvono le diverse situazioni contribuisce a rendere accettabile o meno la traduzione. Si toglie la credibilità, quando si giunge alla ridicola mistificazione di allargare il novero dei santi spagnoli col ribattezzare San Giovanni Boccadoro (589), come **San Giovanni Boccadoro** (MONREAL, 179), dimenticando che da noi esiste da tanto tempo un certo **San Juan Crisóstomo** (MTN, 265). Altre voci che vengono a significare istituzioni prestigiose di antica tradizione sono bistrattate e rese perfino irriconoscibili:

Da Napoli, l'ex-Guardia del corpo [...] tornò con una nuova vocazione (517).

De Nápoles, el ex **Guardia del Cuerpo** [...] volvió con nuevas vocaciones (MONREAL, 111).

El ex-**guardia de Corps** y Gentilhombre de Cámara volvió de Nápoles con una nueva vocación (MTN, 186).

In spagnolo una traduzione del genere **guardia del cuerpo** fa quanto meno sorridere, dato che la voce tuttora adoperata da noi è quella originale francese³⁵.

Inoltre, ci sono referenti specifici incuneati nella realtà culturale della zona geografica in cui si svolge l'azione, che conferiscono al segno un valore proprio. È il caso del termine **casina** non più sentito come un diminutivo, ma con il valore acquisito di **casa di villeggiatura**.

contenta di poter risparmiare la spesa dell'affitto d'una **casina** (560).

contenta de poder ahorrarse de este modo los gastos de alquiler de una **pequeña villa** (MONREAL, 153).

contenta porque podía ahorrarse el gasto de tener que alquilar una **casa de veraneo** (MTN, 233).

Spesso la storia si codifica in frasi legate a un evento storico unico e irripetibile. Se le circostanze da cui esse sono scaturite fossero conosciute, sarebbe più difficile cadere in sviste piuttosto scandalose:

«Nino, domani a Palermo!» (693).

«¡Nino, mañana a Palermo!» (MONREAL, 272).

«¡Nino, mañana en Palermo!...» (MTN, 375).

Si è sempre detto che fra italiano e spagnolo esiste una certa somiglianza nel lessico, e certamente abbiamo forme identiche che

³⁵ *Corps*: «(Etim. del franc. *corps* cuerpo). Voz que se introdujo en España solo para nombrar algunos empleos destinados principalmente al servicio de la persona del rey; verbigracia: *sumiller* de CORPS, *guardia de CORPS*» (ENCICLOPEDIA, XV, s.v. *corps*).

svolgono, spesso, funzioni diverse. È il caso della preposizione **a** nell'esempio appena fatto, in cui la preposizione italiana indica azione compiuta, l'entrata a Palermo, non il semplice movimento verso Palermo, come esprime la preposizione **a** in spagnolo. L'abbaglio nel tradurre una semplice preposizione ingenera un'opacità totale e rende incomprensibile la famosa frase detta da Garibaldi a Bixio, modificando *a posteriori* un episodio emblematico della lotta risorgimentale siciliana.

Nel proporre un'opera letteraria straniera, per di più scritta un secolo fa, il traduttore è tenuto a mantenersi fedele al tono linguistico e ai diversi registri, allo scopo di riflettere al meglio quello che è stato espresso dall'originale. Non sembra, quindi, molto opportuno, pur ritenendo in questo modo di operare un più facile ravvicinamento al lettore del XX secolo, falsare questo tono e servirsi di forme riprese dalla lingua colloquiale. La scelta linguistica derobertiana appare di solito ben precisa, e non esita a adoperare certi volgarismi. Ma è altrettanto precisa, quando vuole evitare i volgarismi e sceglie accuratamente l'impiego di eufemismi, che andrebbero certamente rispettati. Si giudichi da quanto segue:

Allora il monaco **uscì fuori dei gangheri** (470).

Ante esto el monje **perdió la chaveta**³⁶ (MONREAL, 69).

Entonces el monje **se salió de sus casillas** (MTN, 136).

oppure:

talché la gente, udendo la gran voce di bronzo, diceva: “**Se n'è andato** qualche pezzo grosso!” (439).

de modo que la gente, al oír la grave voz de bronce, decía: “¡La **habrá palmado**³⁷ algún pez gordo, seguro!” (MONREAL, 40).

de manera que la gente, al oír la gran voz de bronce, decía: “**Se nos ha ido** un pez gordo” (MTN, 102).

³⁶ *Chaveta*: «**perder uno la chaveta**. fr. fig. y fam. Perder el juicio, volverse loco» (DRAE).

³⁷ *Palmar* (2): «intr. fam. Morir una persona» (DRAE).

(in cui, tra l'altro, il futuro composto aggiunge una sfumatura di probabilità assente nel presente indicativo dell'originale), o ancora:

diceva insomma un'altra quantità di **coglionerie**, come le chiamava più precisamente don Blasco (599).

en definitiva, que decía su buen número de **pijotadas**³⁸, como las llamaba con más propiedad don Blasco (MONREAL, 189).

en resumen, decía otras muchas **idioteces**, como las llamaba con más precisión don Blasco (MTN, 276).

Un altro esempio simile potrebbe essere:

Don Blasco, a cui già **il fare da moralista** del nuovo Abate aveva dato ai nervi (602).

Don Blasco, a quien **los pujos**³⁹ **de moralista** del nuevo abad ya habían empezado a crispár los nervios (MONREAL, 190).

Don Blasco, que ya estaba muy irritado contra el nuevo Abad por su **talante de moralista** (MTN, 278).

e ancora un caso analogo:

«Mi dite voi di non venirci? E non sapete che io vi ho fatto un altissimo onore tutte le volte che sono entrato in questa **bottega**? (508).

«¿Qué decís que no venga más? ¿No sabéis que os he hecho un altísimo honor todas las veces que he puesto los pies en este **burdel**? (MONREAL, 103).

³⁸ *Pijotería*: «(vulgar). Cosa, pretensión, exigencia etc. que molesta o fastidia: “No me vengas con pijoterías”» (MOLINER).

³⁹ *Pujo* (De *pujar*, 1) m.: «Sensación muy penosa, que consiste en la gana continua o frecuente de hacer cámaras o de orinar, con gran dificultad de lograrlo y acompañada de dolores». *A pujos* m. adv. fig. y fam.: «Poco a poco, con dificultad» (DRAE).

¿Sois vos quien me decís que no venga? ¿Acaso no sabéis que os he concedido un altísimo honor cada vez que he entrado en este **almacén**? (MTN, 176).

Non vengono nemmeno risparmiati altri volgarismi assolutamente fuori luogo:

Ma se tornano i Napoletani, colui andrà a baciar loro il **preterito!** (669).

¡Pero si vuelven los napolitanos, irá a besarles el **culo!**... (MONREAL, 250).

¡Pero si vuelven los napolitanos, ese les irá a besar las **posaderas!**... (MTN, 349).

Forme quali **bordello** o sinonimi analoghi, e anche la voce che sia in italiano che in spagnolo si adopera per fare riferimento alla parte del corpo che usiamo, tra l'altro, per sederci, erano a disposizione dell'autore. Se ironicamente De Roberto ha fatto a meno di utilizzarle, perché dovrebbe farlo il traduttore?

Andrebbe anche segnalata un'altra inadeguatezza e cioè il modo in cui il pronome **voi** viene tradotto nella prima versione. Il **voi** italiano, nell'uso regionale siciliano, è stato sempre reso in spagnolo con **vos**, scordando che il contesto funzionale del **voi** nella varietà regionale dell'italiano di Sicilia è tanto vasto, da non permettere in spagnolo una traduzione univoca, ma ammette secondo i casi il **tú**, l'**Usted**, il **vosotros** e perfino l'**Ustedes**. Questa pluralità funzionale del **voi** siciliano va resa in spagnolo, prendendo in considerazione, caso per caso, le relazioni personali e sociali che si stabiliscono fra i parlanti, e persino il carattere degli stessi personaggi, adattandosi da un lato alla stratificazione dei poteri sociali e economici, e dall'altro anche agli interessi e affetti umani che intercorrono fra i personaggi⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. DEI - *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1970, XII, s.v. *voi*; R. VAN NUFFEL, *Il pronome allocutivo e l'uso del voi in Pirandello*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni 1976, III, p. 725; A.L. LEPSCHY, O. LEPSCHY, *La lingua italiana*, Milano, Bompiani 1986³,

Per quel che riguarda il livello sintattico ci sono anche inadeguatezze di diverso tipo. La confusione di una categoria grammaticale: **legato** (sostantivo) scambiato con l'omonimo aggettivo, porta ad una traduzione alquanto comica, se pensiamo al rapporto esistente fra i due fratelli Uzeda.

Il presidente era sicuro, checché si dicesse in contrario, che l'erede sarebbe stato il principe, con un forte **legato** al conte (452).

El presidente estaba convencido, por más que se dijese lo contrario, de que el heredero sería el príncipe **en estrecha unión** con el conde (MONREAL, 53).

El presidente estaba seguro, se dijera lo que se dijera en contra, de que el heredero iba a ser el príncipe, con una considerable **manda** para el conde (MTN, 117).

Il valore costrittivo della perifrasi italiana **andare + participio** viene meno nella traduzione spagnola, dove la lettura diventa mera descrizione:

La Regola, veramente, **andava letta** in latino (599).

La Regla, dicha sea la verdad, **leíase** en latín (MONREAL, 188).

En realidad la Regla **tenía que ser leída** en latín (MTN, 275).

Sono frequenti gli italianismi sintattici, di cui possiamo scorgere diversi modelli. Nell'esempio seguente il verbo spagnolo è stato 'contaminato' dall'uso transitivo del verbo **pesare** italiano:

E sorridendo, soggiunse: «Ti **pesano** forse, le bambine?» (640).

Y sonriendo añadió: «¿Te **pesan**⁴¹ acaso, las niñas?» (MONREAL, 224).

p. 107; L. SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET 1989, pp. 262-263.

⁴¹ *Pesar*: «intr. Tener gravedad o peso. 2. - Tener mucho peso» (DRAE).

Y sonriendo añadió: «¿Es que acaso las niñas te **dan** mucho **trabajo**⁴²?» (MTN, 318).

Vengono inoltre mantenute in spagnolo certe perifrasi verbali italiane:

Per giocare a pari coi baroni autentici avevano adottato tutti gli usi baronali: uno solo tra loro, il primogenito, **poteva prender moglie**; gli altri dovevano restare scapoli (497).

Pero para figurar que estaban a la par con los auténticos barones habían adoptado todos los usos baroniles: únicamente uno de ellos, el primogénito, **podía tomar mujer**; los demás debían de quedar célibes (MONREAL, 93).

Para jugar con las mismas cartas que los verdaderos barones, habían adoptado las costumbres propias de los barones: de todos ellos sólo uno, el primogénito, **podía casarse**; los demás tenían que quedarse solteros (MTN, 165).

Sono anche anomali nell'uso linguistico spagnolo certi costrutti con **fare**:

ma questi, scrollando il capo, **si fece innanzi** con piglio risoluto (422).

pero éste, sacudiendo la cabeza, **se hizo hacia delante** con gesto resuelto (MONREAL, 25).

pero éste, meneando la cabeza, **se adelantó** con ademán resuelto (MTN, 84).

In un altro brano la traduzione spagnola con **hacer** induce a interpretare che Titta Caruso 'costruiva' ogni anno cento volte le scale del palazzo Francalanza.

e Titta Caruso, il bollettinaio del teatro, ne sapeva qualcosa, costretto com'era ogni anno a **far cento volte** le scale del palazzo (444).

⁴² *Dar*: «18. - Con algunos substantivos, causar, ocasionar, mover. *dar* gusto, gana» (DRAE).

Y Titta Caruso, el cobrador del teatro, que algo sabía de ello, se veía obligado cada año a **hacer cien veces las escaleras** del palacio (MONREAL, 45).

y Titta Caruso, el de las entradas del teatro, lo sabía muy bien, que se veía obligado todos los años a **subir cien veces la escalinata** del palacio (MTN, 107).

E ancora la forma agrammaticale di tradurre in spagnolo il costruito impersonale:

« **Chi c'è?** » domandò il **contino**, troncando con voce breve le cerimonie di Baldassarre e mostrando le carrozze allineate nella corte (447).

« **¿Quién hay?** » preguntó el **condesito**, atajando con voz cortante las ceremonias de Baldassarre y señalando los coches de punto alineados en el patio (MONREAL, 49).

« **¿Quién ha venido?** » preguntó el **joven conde**, troncando con voz cortante la recepción de Baldassarre, mientras señalaba los carruajes alineados en el patio (MTN, 111).

Infine, il trattamento accordato in spagnolo ai participi assoluti:

Tornato da Roma, dopo la morte della principessa, il Dominicano era rimasto... (629).

Vuelto de Roma después de la muerte de la princesa, el dominico se había convertido... (MONREAL, 215).

Después de volver de Roma, una vez muerta la princesa, el dominico había seguido siendo el confesor del príncipe... (MTN, 308).

oppure:

Appena arrivato a Milazzo, aveva smaniato come un pazzo contro la vita di quella spelonca... (634).

Apenas llegado a Milazzo empezó a echar pestes contra la vida en aquel antro tenebroso... (MONREAL, 219).

Nada más llegar a Milazzo se había puesto como un loco, gritando contra la vida que llevaban en aquella cueva... (MTN, 312).

Ma ritornando indietro ancora una volta all'ambito lessicale, occorre ribadire che è obbligo del traduttore operare in diacronia, conoscere la tradizione legata all'evolversi delle lingue per far fronte alla localizzazione storico letteraria, che modifica certi termini. Non merita il lettore spagnolo che, nel tradurre questo romanzo, vengano sfumate fino al trafugamento delle voci oramai grammaticalizzate nel retaggio letterario italiano, consapevolmente inserite a echeggiare appunto la tradizione. Parole da confrontare nel romanzo proprio con altre nuove voci, frutto della ricerca linguistica eseguita da De Roberto.

Sarà forse difficile trovare in italiano un termine tanto connotato quanto **bolgia** che, appena pronunciato, fa venire in mente i gironi infernali di memoria dantesca. Come riuscire a capire l'operazione mentale che ha reso possibile la trasformazione di questa voce in quella spagnola **leonera**?

I fiati, l'odor di mocolaia, il caldo della giornata facevano della piccola chiesa una **bolgia** (441).

Los alientos, el olor del moco de los pábilos, el calor de la jornada hacían de la reducida iglesia una **leonera**⁴³ (MONREAL, 42).

Las respiraciones, el olor a moco de pabilo, el calor del día convertían a la pequeña iglesia en un **antro infernal**⁴⁴ (MTN, 103).

Certo, nel caso che segue, non possiamo non riconoscere che una **perpetua** è un'**ama del clérigo**, ma non soltanto quello, è molto di più e, a meno che la traduzione non venga intesa come mero trasportare le parole da una lingua a un'altra, ripulite,

⁴³ Leggiamo nel DRAE nella terza accezione di *leonera*: «fig. y fam. Aposento habitualmente desarreglado que suele haber en las casas, principalmente en las de mucha familia». Sarà difficile riuscire a vedere l'accoppiamento dantesco con la forma spagnola.

⁴⁴ *Antro*: «(Del lat. *antrum* [...]). Caverna, cueva, gruta. U. m. en poesía» (DRAE).

acroniche, aliene da qualsiasi diacronia storica o letteraria, non mi sembra corretto nei riguardi del destinatario della versione che il traduttore venga a nascondere la connotazione ormai tradizionale di cui questa parola è stata arricchita da Manzoni. Per non parlare della **roba** e dei suoi rimandi verghiani.

Invece, due anni avanti il canonico era morto, dividendo la **roba** tra una sua **perpetua** e la principessa (486).

En cambio, el canónigo había muerto dos años antes, dividiéndose **sus cosas** entre el **ama del clérigo** y la princesa (MONREAL, 84).

Pero, por el contrario, el canónigo se había muerto hacía dos años, y había repartido **sus haberes** entre su **perpetua** particular y la princesa (MTN, 153)⁴⁵.

Un caso simile a quello di **perpetua** si presenta con **Azzeccagarbugli**, il famoso avvocato manzoniano, il cui nome è stato già spiegato e mutuato in traduzioni spagnole precedenti⁴⁶.

⁴⁵ Si riproduce la nota della mia edizione di *Los Virreyes*: «La novela manzoniana *Los Novios*, cuya última edición fue publicada en 1840-42, llegó a ser rápidamente un clásico de la literatura italiana, creando una tradición que no sólo ha influido en tantos autores italianos contemporáneos o posteriores a Manzoni, sino que ha elevado a sus protagonistas de ficción al rango de arquetipos. Convertida en lectura escolar, los italianos de ayer y de hoy están familiarizados con la maldad de personajes como don Rodrigo o el Innominado, la bondad de Fray Cristóforo, la candidez de Lucía, la cobardía del parroco don Abbondio etc. o con los rasgos específicos de tantos otros seres que pueblan la narración. Perpetua es el ama de llaves de don Abbondio. Ha cumplido ya los cuarenta años y además de sus tareas materiales, mete las narices frecuentemente en los asuntos del párroco. Así en el lenguaje de los italianos *una perpetua* ha pasado a ser, por antonomasia, la gobernanta de un sacerdote, o también una mujer que posee las características del personaje manzoniano».

⁴⁶ Si riproduce la nota della mia edizione di *Los Virreyes*: «De la misma manera que otros muchos personajes de *Los Novios* han adquirido un carácter emblemático, el nombre del abogado *azzeccagarbugli*, (desenmarañanredos) ha quedado acuñado como modelo de picapleitos avisado y de dudosa honradez. En el cap. III de la novela el inocente Renzo se dirige al abogado – llevándole de regalo cuatro capones bien cebados –, con ánimo de saber si la ley prevé algún castigo para quien amenace a un párroco y le impida celebrar una boda, puesto que don Rodrigo, pretendido de Lucía, la novia de Renzo, ha impedido que don Abbondio los case. El abogado, después de sonsacarle, descubre que el amenazante es precisamente el poderoso don Rodrigo, su protector. Para engañarlo le lee un largo bando que el pobre tejedor no consigue entender y, en

Un estraneo, un **azzecagarbugli** capace di tutto per amore di far quattrini, non sarebbe stato più da temere (737).

Un extraño, un **picapleitos** capaz de cualquier cosa sólo por hacer dinero (MONREAL, 313).

Un desconocido, un **Azzecagarbugli** capaz de cualquier cosa con tal de ganar dinero (MTN, 422).

Passando all'ambito storico-politico, nel capitolo VIII della prima parte assistiamo all'arringa pronunciata dall'eroe Benedetto Giulente, in cui in poco più di quattro righe De Roberto ci fa passare davanti agli occhi tutta la teoria dell'Italia ancora irredenta, ci fa sentire il clamore assordante con cui l'Italia aspira alla sua libertà e non a caso gli autori su cui De Roberto fa leva, per dar vigore al suo discorso, sono Dante, Machiavelli, Petrarca e Leopardi. Nella prima versione spagnola non una nota chiarificatrice: si sorvola sul significato di tutta questa lunga tradizione, viene sottaciuta di conseguenza ogni teleologia sovrapposta al divenire storico dell'Italia, per spiegare i fatti storici del presente, che sorreggono lo svolgersi del romanzo.

D'altra parte *Italia risorta*, il nome del giornale creato dallo zio di Benedetto per invogliare i catanesi e tutti i siciliani all'unione con il Piemonte, si rifaceva a quello della rivista «Risorgimento», fondata da Cavour, ma viene snaturato nella traduzione *La Italia renacida* (MONREAL), laddove l'aggettivo avrebbe invece potuto conservare anche in spagnolo il legame con *risorgere* e *risorgimento: Italia resurgida* (MTN).

Affrontare la traduzione di un romanzo complesso quale *I Viceré* richiede senz'altro l'essere a conoscenza dei problemi teorici che legano la scrittura di tanti autori italiani alla questione della lingua e del modo in cui ognuno di loro riesce a risolvere la coincidenza fra il problema linguistico e quello artistico. Dopo la pubblicazione dei *Malavoglia* e

vez de procurarle asesamiento legal, acaba echándolo con estas palabras: «¿Por qué venís a molestarme con esas patrañas? Esas cosas, decidlas entre vosotros, que no sabéis medir las palabras; y no vengáis con ellas a un hombre de honor que sabe lo que valen [...] «Aprended a hablar: no se viene así a coger a traición a un hombre de bien» (Cfr. A. MANZONI, *Los Novios*, a cura di M. Nieves Muñoz, Madrid, Càtedra 1985, pp. 122-123 e nota 2 a p. 114).

le critiche mosse contro l'amico Verga, De Roberto aveva reagito coll'affermazione che «lo strumento agevole per il futuro romanzo non era stato ancora fabbricato da nessuno»⁴⁷. Qualche anno più tardi, quando lo stesso De Roberto intraprende il secondo romanzo sugli Uzeda, lo strumento linguistico non esiste ancora, ragion per cui, se vuole dar vita al romanzo fatto a «modo suo»⁴⁸, deve prima crearsi la lingua adatta, la lingua capace di «tentare il connubio tra il romanzo psicologico e il romanzo di costume»⁴⁹.

Per De Roberto la ricerca linguistica si svolge parallelamente alla sperimentazione letteraria e *I Viceré* condensa il massimo del suo sperimentalismo. Per definire la diversità di linguaggi presenti in questo romanzo si è parlato addirittura di «babelismo linguistico» evidente, sia nella scelta di particolari forme linguistiche, atte a riprodurre il colore locale ricercato, sia nella ricchezza di registri assegnati ai diversi personaggi, allo scopo di permettere la fluida espressione dei dissensi e degli scontri passionali di volontà e interessi.

Il massimo della fecondità della sperimentazione linguistica derobertiana lo si trova nella folta varietà di registri che mette in bocca ai suoi personaggi: Don Cono sprofondato nelle sue erudite e criptiche iscrizioni; la stantia prosa storica blasonata di Donna Ferdinanda; le innovazioni grammaticali e i neologismi inseriti da don Eugenio nella sua dissertazione sulla «Nuova Pompei Sicula»; lo stile epistolare siculo-toscano di Baldassarre, il maestro di casa, o le storpiature linguistiche di Pasqualino; la riflessione psicologica di Matilde e Teresa; l'ironica delusione, l'incredulità, la speranza tradita, da ravvisare nel gergo politico di Consalvo. Ma in cima a tutto e, in tutto il romanzo, il pittoresco linguaggio, confinante con la grossolanità e la volgarità, affibbiato a Don Blasco.

Gli esperimenti del laboratorio linguistico derobertiano vengono pressoché ignorati nella prima delle due versioni spagnole. La stantia prosa storica blasonata di Donna Ferdinanda («prosa secentista» che

⁴⁷ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1919 (si cita dall'ed. nella coll. «Biblioteca Universale Laterza» 1986, p. 17).

⁴⁸ «La *Sorte* era naturalista? Ecco qui delle novelle ideali. Sono troppo ideali? E io mi metto a scrivere un romanzo a modo mio... Me lo stamperà?» (dal *Prologo a Documenti umani*, in *Romanzi...*, cit., p. 1640).

⁴⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 17.

diventa in Monreal «prosa del XVIII»), di cui non si rispetta la grafia antica⁵⁰, è pure deturpata da errori pedestri quale l'arcaismo **sorgere** tradotto come **salir** ('uscire') per probabile contaminazione con frasi del tipo: **sorgere il sole** (in spagnolo **salir el sol**):

fcorse per foccorrerlo, et al primo incontro vecife il Cignale, e fcendendo poi da cauhallo, l'aivtò poi a **forgere** e'l fè montar fopra il fvo cauhallo (577).

el cual corrió en su socorro y a la primera acometida dio muerte al jabalí, y descendiendo luego de su caballo, le ayudó a **salir**⁵¹ y a montar en el suyo (MONREAL, 168).

corrió para ir en sv socorro y en el primer encontronazo abatió al Jabalí y descendiendo luego del cauhallo lo ayudó después a **leuantarse**⁵² y lo fizo montar encima del sv cauhallo (MTN, 251).

Le innovazioni grammaticali e i neologismi inseriti da don Eugenio nella sua dissertazione sulla «Nuova Pompei Sícula» rappresentano di certo per il traduttore un ulteriore ostacolo, ma non insormontabile. In Monreal, però, li vediamo comparire metà in italiano, metà in spagnolo:

perché apostrofare soltanto gli articoli, i pronomi e le particelle? Egli scriveva: “**Il flagell'accuorav'i naturali... La lav'avanzavas'incontr'a quel borgo...**” Per dar più scioltezza al discorso diceva: “**Ne continuando**” invece di “**continuandone**” ed anche “**gli proporre**” invece di “**proporgli...**” Don Cono soltanto gli dava retta, discutendo se *solemne* dovesse scriversi con una o con due *elle* (623).

¿Por qué apostrofar únicamente los artículos, pronombres y partículas? Escribía: “**Il flagell'accuorav'i naturali... La lav'avanzavas'incontr'a quel borgo...**” Para dar mayor soltura a la oración decía: “**Ne continuando**” en vez de “**continuandone**” y también “**gli proporre**” en

⁵⁰ Alla quale tiene De Roberto. Cfr. Lettera a F. Di Giorgi del 18-IX-93.

⁵¹ *Salir*: «(Del lat. *salire*, saltar, brotar.) Intr. Pasar de la parte de adentro a la de afuera. 2. Partir de un lugar a otro» (DRAE).

⁵² *Levantar*: «(Del lat. *levans*, -antis p.a. de *levare*, alzar, levantar.) Tr. 3. Poner derecha o en posición vertical a persona o cosa que esté inclinada, tendida, etc.» (DRAE).

vez de “**Proporgli...**” Don Cono era el único de todos que le hacía caso, y juntos discutían si *solemne* debía escribirse con una o dos “enes” (MONREAL, 210).

¿Por qué apostrofar únicamente los artículos, los pronombres y las partículas? Escribía: “**El azot’affligfi’a los lugareños... La lav’avanza-b’al’encuentro del pueblo...**” Para que el discurso fuera más fluido decía: “**Lo siguiendo**” en vez de “**siguiéndolo**” y también “**le proponer**” en vez de “**proponerle...**” Solo don Cono le prestaba atención, discutiendo si *solemne* se tenía que escribir con una o con dos *enes* (MTN, 301-302).

Lo stile sgrammaticato delle epistole siculo-toscane di Baldassarre, il maestro di casa, pieno d’ingegno, viene misconosciuto e livellato fino a diventare piatto e spoglio di ogni ironia. Ma, naturalmente, nel maldestro livellamento semantico dei microcosmi linguistici derober-tiani, a soffrirne di più è stato il registro degli arcaismi: (**squassafor-che**); delle voci di bassissima frequenza (**ciarpe, bertonì**), ripescate nel Fanfani⁵³ e affidate alla sconveniente verbosità di don Blasco; degli insulti di grande espressività (**cialtrone mangiapolenta o villano ri-**

⁵³ Lettera a Di Giorgi del 16-X-91: «Leggeremo insieme il Vocabolario del Fanfani, occupazione alla quale io sono dato presentemente». Il GDLI testimonia la scarsa frequenza d’uso di **ciarpe, bertonì** rimandando per la definizione di queste voci ai rispettivi passi dei *Viceré*. Nella mia edizione di *Los Virreyes* questi termini vengono tutti ricollegati con dei rinvii alle corrispettive note in calce che riproduciamo qui: «En el original *ciarpa* “Mujer de mala vida”, “mantenida”. Como sucedía en el caso de *gianfottere* también el GDLI, vol. III, 1964, s.v. *ciarpa*, para definir y documentar esta voz, cita precisamente este párrafo de *I Viceré* de De Roberto». Oppure «En el original *bertoni* “Hombre disoluto”, “chulo”, “amante de mujeres de mala vida”. Como en el caso de *gianfottere* y *ciarpa*, el GDLI, vol. II, 1962, s.v. *bertone*, para definir y documentar esta voz cita a De Roberto. El GDLI define textualmente: “*bertone: hombre disoluto, chulo (a través del significado de hombre con el pelo corto y con cicatrices)*”, lo que enlaza directamente con la tradición manzoniana. En primer lugar con el bando que azzecçarbugli enseña a Renzo en el que se lee: “Ordena su Excelencia que aquél que llevar el cabello de tal largura que cubriera la frente hasta las cejas exclusivamente, o que llevara trenza, ya fuere por delante o por detrás de las orejas, incurra en multa de trescientos escudos”; *Los Novios*, o. cit. p. 119, porque los indeseables y gente de mal vivir como los *bravi*, llevaban hasta entonces el pelo largo. En segundo lugar, porque otro personaje indeseable de *Los Novios*, se llama precisamente el *Sfregiato*, es decir *Caracortada*».

vestito); o anche dei dialettalismi⁵⁴ (**gianfottere**), e dei modismi dialettali (**rompermi la divozione**), di cui riportiamo qualche esempio.

L'insulto contro i **mangiapolenta**, incomprensibilmente diventati **poltrones**, cioè **pigri**, fa disperdere tutta la carica razzista dell'invettiva contro gli odiati invasori del Nord.

L'eufemismo spregiativo «il barone con **sette paia di effe!**», nel quale la doppia iniziale **ff** prende il luogo della forma volgare **fottuto**, ha perso in spagnolo l'intensità che avrebbe potuto conservare se fosse stata eseguita la stessa operazione con l'iniziale **j** del corrispettivo **jodido**.

Tra l'altro nella traduzione di **sonatore** come **sonador** si è persa l'occasione di fare in spagnolo un gioco di parole di massima espressività, visto che il verbo **sonare**, **tocar** significa sia: «Hacer sonar según arte cualquier instrumento», oppure «Ejercitar el sentido del tacto, percibiendo la aspereza o suavidad, dureza, blandura, etc. de los objetos sensibles» (DRAE).

per ingraziarsi quell'altro **cialtrone** amico del **mangiapolenta!**... il sonatore dei miei sonagli!... il barone con **sette paia di effe!**... (718).

para ganarse a ese otro **pelafustán**⁵⁵ amigo de esos **poltrones!**...⁵⁶ ¡El sonador de mis sonajas!... ¡Un barón con **siete pares de...**! (MONREAL, 296).

¡para congraciarse con ese otro **bellaco**⁵⁷, amigo del **comepolenta!** ¡el que me toca los cascabeles!... ¡el barón con **siete pares de jotas!**... (MTN, 403).

⁵⁴ De Roberto rimangono certi modismi e proverbi dialettali, così la forma «col guscio ancora in... capo» (478) riflette il modismo *Cu 'a scorza ancora 'n culu o Aviri ancora la scorcia a lu culu*, detto di persona poco esperta; o il proverbio «chi presta senza pegno, perde i denari, l'amico e l'ingegno» (511) dal siciliano *Cui fa cridenza senz'aviri pignu, perdi la robba, l'amico e tu gnegnu*. Cfr. G. PITRÉ, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane. Proverbi siciliani*, II, p. 45.

⁵⁵ *Pelafustán, na*: «(De *pelar* y *fustán*) m. y f fam. Persona holgazana, perdida y pobretona» (DRAE).

⁵⁶ *Poltrón*: «(Del ital. *poltrone*) adj. Flojo, perezoso haragán, enemigo del trabajo» (DRAE).

⁵⁷ *Bellaco*: «(De origen incierto). Adj. Malo, pícaro, ruin» (DRAE).

D'altra parte il lettore spagnolo può difficilmente capire che al di sotto della traduzione: **piojo resucitado** ci possa essere un insulto del tipo **villano rivestito**:

Chi era suo padre? Un estraneo, **villano rivestito** per giunta (760).

¿Quién era su padre? ¡Un extraño, un **piojo resucitado**⁵⁸, por si fuera poco (MONREAL, 334).

¿Quién era su padre? ¡Un extraño, además un **aldeano enriquecido** (MTN, 449).

Come aveva già fatto Verga per i suoi *Malavoglia*, che era andato a ripescare forme e *'ngiurie* nei vocabolari dialettali, De Roberto, alla ricerca del colore locale, affida a don Blasco l'uso di certi termini della tradizione dialettale siciliana, di cui forse **gianfottere** è il più significativo. La versione di un termine dialettale di questo tipo può essere eseguita scegliendo due modi diversi di approccio: optando per tradurre il significato della voce, sradicandola dalla forma originale, e occultando al lettore tutto il processo inventivo, oppure, data l'intenzionalità dell'autore nell'inserire il termine dialettale (infatti la prima volta che viene adoperato compare tra virgolette), cercando di mantenersi legati al significante, rispettando l'originalità nell'invenzione e spiegando in calce il significato⁵⁹, che d'altronde non è uniforme nei diversi vocabolari siciliani. Inoltre, e dato che il significante siciliano è stato esemplato sull'originale francese *janfoutre*, mi è sembrato lecito ripercorrere la stessa strada creativa per il significante spagnolo: *juanfolla*.

ma allora suo zio, per evitare che quel “**gianfottere**” si ponesse in capo la mitra, quasi sosteneva l'Abate Cosenzano (603).

⁵⁸ Letteralmente: *pidocchio risuscitato*.

⁵⁹ Si riproduce la nota della mia edizione di *Los Virreyes*: « En el original *gianfottere*, (del francés *janfoutre*), término regional con el significado de “estúpido”, “inepto”, “tonto”. De nuevo se pone en boca de don Blasco un término tan inusualmente original que, para definir y documentar el uso de esta voz, el Grande Dìzionario della Lingua Italiana (GDLI), Turin, UTET, vol. VI, 1970, s.v. *gianfottere* tiene que recurrir a la cita de este párrafo de *I Viceré* de De Roberto ».

pero entonces su tío, para evitar que aquel “**desfachatado**»⁶⁰ se ciñese la mitra, poco menos que daba su apoyo al abad Cosenzano (MONREAL, 192).

pero entonces su tío, con tal de evitar que el *juanfolla* de su sobrino se cubriera la cabeza con la mitra, se inclinaba casi a apoyar al Abad Cosenzano (MTN, 280).

Questo **gianfottere** non è poi tanto minchione quanto pare (606).

El **pazguato**⁶¹ este no es, después de todo, tan tonto como parece (MONREAL, 194).

Después de todo ese *juanfolla* no es tan bobalicón como aparenta (MTN, 283).

Qualcosa di simile accade con certi modismi dialettali sottoposti al processo di doppia traduzione: siciliano > italiano > spagnolo, la cui difficoltà è che spesso non se ne capisce il senso, perché in italiano appaiono privi di significato e sono soltanto comprensibili per chi conosce già il significato del sintagma siciliano. Questa prima traduzione (dal dialetto alla lingua) comporta la perdita del significato primitivo, senza peraltro acquisire un significato proprio in italiano, e non può quindi essere reso in spagnolo, a meno che non si conosca e il significato originale e il registro del modismo siciliano. Il modismo siciliano *nun mi rumpiri la divuziuni*⁶² che sta alla base dell'italiano *rompermi la devozione* ha una carica di volgarità voluta, che non possiamo scorgere nella forma spagnola *empieza a hartarme*.

Comincia a **rompermi la divozione**, questo vecchio pazzo!... (859).

¡**Empieza a hartarme** este viejo loco!... (MONREAL, 421).

⁶⁰ *Desfachatado*: «(Del ital. *sfacciato* y éste de *faccia*, del lat. *facies*, cara). adj. fam. Descarado, desvergonzado» (DRAE).

⁶¹ *Pazguato*: «(Del lat. *pacificatus*) adj. Simple, que se pasma y admira de lo que ve u oye» (DRAE).

⁶² «*Non mi rumpiri la divuziuni*, espressione siciliana volgare per “non mi seccare”» (Traina).

¡Ya me está empezando a romper los... (MTN, 551 e nota).

Da quanto è stato fin qui esposto appare che la somma di tante inadeguatezze configura nella lingua tradotta un'opera ben diversa da quella originale. Probabilmente perché questa versione non è riuscita a riflettere la «concreta forma di cultura che si elabora in ciascuna lingua storicamente prodotta» né a rendere «l'infinita serie di opposizioni formali che il traduttore deve superare nell'atto stesso in cui stabilisce le sue equivalenze di contenuto». Non è riuscita a creare quella che Terracini ha definito la «grammatica del traduttore», sulla base della quale il traduttore edifica le proprie equivalenze destinate a far sorgere «un lavoro che a buon diritto potremo chiamare la lingua del traduttore»⁶³.

Nei *Viceré* il processo di creazione di diversi microcosmi linguistici si risolve nel ricondurli «tutti ad una fondamentale unità, ad un tono medio che è quello dato dal parlar comune, dal linguaggio familiare, con la sua libertà e la sua estrema spezzatura, con le sue possibilità drammatiche e comiche, patetiche e grottesche»⁶⁴. E all'interno di questo macrocosmo l'unità linguistica del romanzo appare come «espressione e della comunità familiare e di quella cittadina»⁶⁵. Nella prima delle due traduzioni spagnole la mancanza di compattezza all'interno di ogni registro indebolisce l'intenzionalità espressiva e, nell'infrangere i limiti di questi microcosmi, si slitta verso la disgregazione delle parti. Si ottiene un risultato che con difficoltà fa risalire ai *Viceré* originali, visto che la somma delle irregolarità nell'uso dei materiali deforma la sagoma della costruzione finale.

Riallacciandomi ora a quanto detto all'inizio sulle ragioni per le quali De Roberto è stato uno sconosciuto tra di noi, se ne potrebbe aggiungere ancora un'altra che scaturisce da queste parole di Farinelli: «Ora è verissimo che le direttive per la vita spirituale e scientifica non partono da gran tempo dalla Spagna. Vi si importa laggiù incomparabilmente più di quanto si esporta. Notate un rispetto, che giunge

⁶³ B. TERRACINI, *Il problema della...*, cit., pp. 40-41.

⁶⁴ V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 159, citato da Tedesco.

⁶⁵ N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit., p. 132.

persino alla insensata adorazione, per tutto quanto ha sapore e colore di straniero; il languido apprezzamento per il prodotto indigeno, posto sempre al basso della scala di valori»⁶⁶. Sono parole ancora di grande attualità e potrebbero spiegare, sostanzialmente, perché spesso gli spagnoli si sono sentiti poco attratti dalla letteratura italiana e più precisamente dalla letteratura di ambiente siciliano⁶⁷. La spiegazione è da ricercare nel fatto che, anche quando il lettore spagnolo non sia proprio consapevole delle affinità storiche e sociali esistenti fra la Spagna e la Sicilia, c'è sempre un'eco della storia, forse impressa nella memoria genetica di tanti miei connazionali, che fa immaginare quel mondo come un mondo analogo, un universo culturale vicino e che suscita, quindi, minore interesse perché più 'nostro'.

Ma ora, pur non dimenticando le ragioni di indole storico-letteraria e politica prima esposte e che in un'altra epoca hanno avuto certamente importanza nella scarsa accoglienza accordata a De Roberto, giunti al momento attuale dobbiamo fare i conti con un nuovo elemento: le due nuove versioni in spagnolo dei *Viceré*.

Purtroppo, quanto fin qui è stato rilevato sulla prima delle due versioni non agevolerà la comprensione del capolavoro derobertiano. Tutto l'insieme di stonature che investono sia il livello grammaticale che quello ermeneutico hanno generato – se è permesso in questo caso il paragone con la sfortunata Chiara – «una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato». Non c'è da essere contenti, specialmente se si considera che per arrivare a un prodotto di queste caratteristiche sono state elargite delle sovvenzioni da parte di certi enti ufficiali e spagnoli e italiani.

A proposito della traduzione, parecchi anni or sono, e allo scopo di incoraggiare gli scrittori spagnoli ad inviare a Mario Puccini le proprie opere e farle recensire nella «Rivista d'Italia», scriveva Unamuno nel «Figaro»: «El cotarro literario español es de los más cerrados. Es raro, rarísimo, el autor que aquí escribe teniendo a la vista un público universal. Lo que no quiere decir claro está, que se escriba para ser traducido. El que escriba *para* que le traduzcan, en vista de la traducción escribirá medianamente. Ni hay medio más seguro y

⁶⁶ A. FARINELLI, *La Spagna contemporanea vista da un ispanista italiano*, Torino, Fratelli Bocca 1900, II, p. 357.

⁶⁷ Oggi fanno eccezione Tomasi di Lampedusa, Sciascia e Consolo.

sólido de pasar al extranjero, de universalizarse, que por haber rebasado de la propia patria»⁶⁸.

Queste due riflessioni unamuniane mi sembrano adattabili al caso di De Roberto che, di sicuro, non ha scritto *I Viceré* pensando alla traduzione, come, del resto, non aveva fatto Verga: « Il mio solo merito sta forse nell'aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria »⁶⁹. E questa forma, difficile da assimilare persino per coloro che parlavano la sua stessa lingua, risulta ancora più difficile per coloro che sono costretti a conoscerla attraverso quell'operazione riduttrice che, in ultima analisi, presuppone la traduzione.

Verga è stato sin dall'inizio consapevole del suo insuccesso e lo sperimentalismo linguistico di De Roberto che ha privilegiato la « lingua della comunicazione, quella che serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo [...] innervandola espressionisticamente »⁷⁰, non è stato riconosciuto dalla critica e dal pubblico italiano né ripagato con quel successo in patria, che lo avrebbe avviato al riconoscimento universale.

Per quanto riguarda una nuova riconsiderazione critica di quest'opera in Spagna, sarebbe forse necessario un lavoro di comparatistica, ancora da fare. Bisognerebbe fare l'analisi dei *Viceré* confrontandoli con altri nostri romanzi di stampo regionale e di ambito analogo, quali *La Regenta*⁷¹ che ha come sfondo l'ambiente rinchiuso di Vetusta, una cittadina di provincia del nord della Spagna.

Possiamo sperare che in futuro l'opera di De Roberto diventi universale e raggiunga fra il nostro pubblico una più larga e diffusa comprensione? Non saprei come rispondere, ma certamente me lo auguro. Almeno questo è il fine del lavoro da me portato a termine che mira, con modestia, ad offrire al lettore spagnolo un'opera intel-

⁶⁸ Dall'articolo *A nuestros autores*, 1919, che riporta Dario Puccini nel suo saggio *Mario Puccini e la letteratura spagnola*, in *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Tübingen, Stauffenberg Verlag 1992, p. 34.

⁶⁹ Lettera a Felice Cameroni del 27-II-1881.

⁷⁰ N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit., p. 130.

⁷¹ CLARÍN [pseud. di LEOPOLDO ALAS], *La Regenta*, 1884. È stata tradotta in italiano come *La presidentessa*.

legibile; una versione, fatta con rigore e serietà, che gli consenta di formulare dei giudizi più fondati sul processo di innovazione metodologica e di effettiva creazione secondato da De Roberto nel forgiare un nuovo strumento linguistico, allora mancante, e che con *I Viceré* volle mettere a disposizione dei posteri.

FERNANDO GIOVIALE

LA DISPERSIONE TRAGICOMICA DI DIEGO FABBRI

Risale al 1966 l'adattamento drammatico dei *Viceré* richiesto a Diego Fabbri dal Teatro Stabile di Catania e andato poi in scena con la regia di Franco Enriquez. Delle modalità registiche e della fortuna di uno spettacolo inconsueto per dinamismo scenotecnico e ardita scommessa linguistica (la poderosa macchina narrativa di De Roberto indotta, quasi costretta a farsi teatro) nulla qui diremo; ci interessa, infatti, un rapporto tra scritture materialmente costituite, ancorché affidate l'una alla pienezza della forma raggiunta nel *romanzo*, l'altra alla transitorietà di un testo inusitatamente ampio e tuttavia destinato a farsi *copione*, con problemi di rimaneggiamento naturalmente ripresentatisi allorché lo Stabile di Catania decideva di celebrare il centenario della pubblicazione dei *Viceré* (1894) affidando il testo di Fabbri alla regia di Armando Pugliese.

I modi di quelle messinscene e i vari aspetti di ricezione (di pubblico e di critica) porrebbero questioni inerenti, da una parte, alla legittimità retorica e spettacolare di un linguaggio autonomo piegato a mutarsi nel dialogismo drammatico e quindi a perdere l'assolutezza voluta dall'autore; dall'altra, al caso specifico di un romanzo in cui le stesse costitutive ragioni epiche (spazi, tempi, personaggi) sembrano opporsi, per ampiezza e molteplicità, alle esigenze di una durata scenica. Questioni siffatte possono momentaneamente risolversi, sgombrando il campo da feticci puristici, attraverso la constatazione che la drammaturgia novecentesca si è svolta anche come riscrittura di opere narrative; e che, d'altra parte, nessun problema di ampiezza, complessità o durata ha impedito la praticabilità scenica di veri *monstrua* testuali, ora chiamati a comunicare con altro linguaggio ora interrogati nella loro forma, nata drammatica ma apparentemente ostile a una messinscena. Ripen-

siamo alla poetica drammaturgica grandiosamente rituale di Luca Ronconi, a spettacoli come *Orlando furioso* e *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Il capolavoro epico dell'Ariosto, trionfo universale di un raccontare in poesia che perfettamente s'identifica con quella costruzione poematica e con quello stile, diviene moltiplicazione simultanea di momenti rappresentativi, nuova forma che peraltro recupera il livello propriamente linguistico del testo con la magia del verso e l'incanto della parola. L'allucinato *pastiche* di Karl Kraus, torrenziale pronunciamento dialogico-apocalittico più che dramma teatralmente mirato, si offre propizio all'invenzione di una Babele postmoderna dove la mescolanza di toni, stili e parole si muta in una scenicità franta e simultanea, il cui fine non è di creare personaggi ma piuttosto di impedirne, in un teatro come caos bene ordinato, una pacifica definizione romantico-realistica.

Se la scrittura scenica del nostro secolo, sin dai futuristi e dagli esperimenti dada, si è fatta spesso disarmonico contenitore dialogico-figurativo di linguaggi molteplici (e per altro verso ha coltivato l'idea di un teatro 'non drammatico' culminante nella drammaturgia epica di Brecht), può riuscire fuorviante interrogarsi sulla 'traducibilità' di testi narrativi in epoca di generale, e benjaminiana, traducibilità tecnica dell'opera d'arte: occorre piuttosto vedere se si tratta di un'ancillare operazione divulgativa, linguisticamente inerte, o di una ricomposizione che, 'interpretando' il testo d'origine, generi il dramma. I decenni del secondo dopoguerra, almeno in Italia, hanno conosciuto riduzioni non molto diverse da quelle che già insospettivano uno Svevo diffidente verso un dramma pigramente adagiato sulle fortune del romanzo. Se si è disposti ad ammettere, tuttavia, che un genere-linguaggio possa servirsi di materiali infiniti, e tanto più un genere drammatico fecondamente ambiguo tra scrittura letteraria e intrinseca destinazione spettacolare (cioè plurilinguistica, eterogenea e accumulativa), si dovrà pur riconoscere al teatro del Novecento, con la crisi delle forme sceniche retoricamente codificate, una legittima tendenza alla ricomposizione.

Diego Fabbri (Forlì 1911-Riccione 1980) praticò tutti i modi dello scrittore drammatico, con testi ora composti specificamente per il teatro, ora desunti da opere preesistenti, ora costruiti come sceneggiature cinematografiche (per Germi, Soldati, Blasetti, Rossellini, Anto-

nioni), ora preparati per il nuovo linguaggio televisivo. Un'idea complessa di drammaturgia che ha costituito una presenza rilevante nella cultura italiana: dal lavoro giovanile *I fiori del dolore* (1931), tre atti scritti a diciassette anni per i gruppi filodrammatici cattolici (con l'obbligo di personaggi tutti maschili), ambientati «in Russia, prima che l'orda comunista estirpasse dai cuori ogni palpito di bene», fino all'ultimo dramma in due atti, *Al Dio Ignoto* (1980), inscenato appena un mese prima della morte. Dentro un percorso drammaturgico che conosce le diverse proposte – in chiave ora di alto simbolismo religioso ora di 'ironica' meditazione esistenziale – di *Inquisizione* (1946), *Il seduttore* (1951), *La bugiarda* (1953-54), *Processo a Gesù* (1952-54), *Veglia d'armi* (1956), *Ritratto d'ignoto* (1961), incontrandosi con importanti lezioni di regia (Visconti per *Il seduttore* con la compagnia Morelli-Stoppa, De Lullo per *La bugiarda* con «I giovani» di De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli), sin dal dopoguerra Fabbri attende pure a un teatro come finzione dialogica di grandi *exempla* narrativi. Finite le stagioni del romanzo costruito per ampie volute epico-ideologiche e consumata la steineriana «morte della tragedia», i generi classici sono ormai tramontati, sicché, mentre si pratica un romanzo-antiromanzo-meta-romanzo e un'opera drammatica neutramente 'commedia', il teatro può essere non solo ricerca di linguaggio individuale ma strumento d'indagine *dentro* altri linguaggi. Fabbri giunge a drammatizzare una biografia romanziata (*Il vizio assurdo* del 1974, dal libro di Lajolo su Cesare Pavese) o il poeta-personaggio Giuseppe Gioacchino Belli (*Il commedione* del 1978, singolare montaggio di tratti biografici e sonetti romaneschi), ma più tipica è la sceneggiatura di un romanzo: la grande epica vi è intesa come sconfinata spiritualità, compiutamente incarnata nella forma narrativa eppure disposta, per sublime infinitezza, a trasmigrare in altro corpo testuale. Sarebbe un'erronea semplificazione ritenere che Fabbri mirasse solo ad assecondare le nuove esigenze spettacolari di una Radiotelevisione capace, nei pionieristici anni d'oro, d'inventare forse l'unico suo linguaggio di *fiction*, il glorioso «(romanzo) sceneggiato», formula linguisticamente ibrida e segnata dai limiti dinamici imposti dalla telecamera, eppure in grado di coniugare la drammaturgia televisiva (che intanto forniva al pubblico un teatro eccellente per professionalità e ampiezza di repertorio) e i 'tempi' del grande romanzo, ripercorso con puntualità analitica attraverso la tecnica dell'indugio rallentante proprio della «scena», uno dei due pro-

cedimenti 'estremi' individuati da Gérard Genette nella forma-romanzo (l'altro essendo, per contro, il « sommario », riassuntivo e sintetico quanto la « scena » è dialogicamente statica, assimilabile dunque al procedimento drammatico). Per la destinazione televisiva Fabbri si rivela maestro di racconto drammatico: dagli arditi sondaggi nel Dostoevskij dei *Fratelli Karamazov* e dei *Demoni* alle meditate incursioni nel mondo di Dürrenmatt o Greene (senza dimenticare il solido ciclo simenoniano delle *Inchieste del commissario Maigret*): ovvero, dal cemento più arduo per complessità di poetica e investimenti etico-espressivi, il Dostoevskij da sempre inscritto nell'immaginario cristiano di Fabbri, alla drammatizzazione di una ricerca carica di conflittuale 'necessità', dove il meccanismo poliziesco viene dilatato fino alle altezze simboliche della scepsi, del mistero infinito inscritto nell'agire umano. Era già e sarebbe ancora accaduto, tuttavia, che Fabbri si cimentasse con l'adattamento per il teatro: ancora Dostoevskij, con i *Demoni* circoscritti in una drammaturgia breve (1947-1957) e con la tragica diaspora familiare dei Karamazov riletta *sub specie* processuale: la vicenda del *Processo Karamazov* o *La leggenda del Grande Inquisitore* (1957-60), che avrebbe generato perfino un libretto d'opera (*La leggenda del ritorno* per Renzo Rossellini, 1966), affascinava Fabbri, il suo cattolicesimo inquieto tra le esigenze del dogma, della tragica imperscrutabilità divina, e un antitemporalismo proteso a riflettere sulla lacerazione tra l'interiorità della fede e una costruzione terrena troppo spesso lontana dal più alto finalismo cristiano.

Nel 1961 *Teresa Desqueyroux* di François Mauriac, scrittore cattolico particolarmente sensibile ai casi dell'anima in misterioso rapporto con l'azione umana, offriva a Fabbri un'importante occasione di scandaglio inquisitorio dentro fatti e coscienze, mentre *Pane vivo* veniva adattato per la televisione. Il nome di Mauriac evoca una linea cattolica 'forte', attraversata dal contatto problematico con l'opaca laicità del reale, con la sorda alterità del mondo dinanzi ai più gravi e sofferti postulati della coscienza. Di questa tensione spirituale a interrogarsi sul mondo per conoscerlo e, ove occorra, combatterlo, ma assumendone l'infinito carico di sofferenza, referente primario era il Bernanos del *Diario di un curato di campagna*, destinato a formare le coscienze, cattoliche e non, di intere generazioni (e nutrire di sé il grande cinema di Bresson). Molto dobbiamo a Fabbri per la divulgazione teatrale di tanto

scrittore, del quale Promosse *I dialoghi delle carmelitane* (magnifico teatro 'involontario', nato come sceneggiatura cinematografica) e adattò *Sotto il sole di Satana*, dove l'eterno conflitto tra bene e male, forse per l'unica volta nei romanzi di Bernanos, conosce una icastica raffigurazione in un sistema di personaggi crudamente simmetrico, 'dimostrativo'.

Il cattolicesimo francese, così importante nella letteratura del nostro secolo, esercita su Fabbri una suggestione profonda, insieme creandogli un alone di tendenziale sospetto. «Non erano molti, negli anni Trenta-Cinquanta, gli intellettuali italiani, anche cattolici, che s'accostavano regolarmente a "Esprit" [fondata da Emmanuel Mounier, filosofo del personalismo]. Le posizioni assunte prima da Mounier e poi da Domenach su questioni essenziali come l'evangelizzazione del mondo operaio, il giudizio storico sul comunismo, i rapporti tra i laici e le gerarchie cattoliche, infine il problema della decolonizzazione avevano messo in sospetto le alte sfere vaticane e, se non ci fosse stata l'intercessione dell'allora Nunzio Apostolico a Parigi Monsignor Roncalli, "Esprit" avrebbe rischiato di essere sconfessato dalla Santa Sede. Ma Fabbri continuò ad essere fra i pochi che, in Italia, cercavano i lumi del cattolicesimo francese "di frontiera" sulle pagine di "Esprit", dalle quali trasse anche nutrimento la sua fama di conoscenza della letteratura non soggiogata dallo stalinismo dei paesi dell'est» (Ronfani).

Alla 'prima' del *Seduttore* (Venezia, La Fenice, regia di Luchino Visconti), giusto a Mounier si richiamava l'autore nel programma di sala: «Alla certezza attraverso l'ambiguità»; ed è noto che quel testo, letto riduttivamente come ludica, quasi cinica trascrizione di vizi umani, procurò a Fabbri dissensi e 'processi' in area cattolica (che quella via, peraltro, non fosse imboccata occasionalmente, o per mero divertimento, è dimostrato dalla ripresa del mito seduttorio in chiave femminile con *La bugiarda*, nuova commedia 'morale' costruita per una inarrivabile Rossella Falk). Quanto all'ambiguità epigraficamente accreditata a Mounier, appare assai significativo che Fabbri intitolasse *Ambiguità cristiana* la sua più cospicua raccolta di saggi (Bologna, Cappelli 1954): dinanzi alla difficile conquista del Cristo l'ambiguità è misura delle cose umane; e il drammaturgo non può certo ignorare, in un percorso 'esemplare' di ricerca d'assoluto, quanto vi sia di umano, troppo umano.

Il dramma è infine scandaglio di coscienze in rapporto *necessario* con tutto quanto le circonda: dal corpo alla società al mondo. Il diritto-dovere di saggiare l'umano può compiersi come testimonianza d'assoluto per opposti, antifrastica (il motivo cristiano del '*Deus absconditus*'), ma induce l'intellettuale-drammaturgo a porre quasi provocatoriamente il Cristo, ovvero l'uomo-Dio, al centro ideale e morale della sua ricerca: già nel '44 scrive il saggio *Cristo tradito*, e un lungo travaglio compositivo conduce nel '55 a *Processo a Gesù*, inscenato il 2 marzo al Piccolo Teatro di Milano. La struttura processuale tornerà in *Processo Karamazov* facendosi metafora, oltre che di dibattito coscienziale, di 'luogo' per eccellenza teatrale dove l'intreccio narrativo trova una diversa verità, secondo un'idea altamente didattica che fa del dramma una sorta di iper-linguaggio proteso alla comunicazione dialogica di una decifrazione interiore, dei suoi esiti possibili.

Tra il 1966 e il 1973 Fabbri veniva invitato dal Teatro Stabile di Catania – che si proponeva anche di accreditare presso il grande pubblico i capolavori della narrativa siciliana – a drammatizzare *I Viceré* e *Mastro-don Gesualdo*, vertici del naturalismo italiano e del romanzo europeo di tardo Ottocento. Sorprende, a tutta prima, che la cultura positivista e la metodologia naturalistica di De Roberto potessero affidarsi all'inquietudine cattolica di Fabbri, per quanto percorsa dai modernismi, dalle aperture umanistiche all'incontro tra le grandi culture (Fabbri fu anche vicino al gruppo dei cattolici-comunisti come Rodano e Fedele D'Amico, ma sempre più complessi sarebbero divenuti negli anni i rapporti con l'area marxista), dal bisogno crescente di superare le angustie del clericalismo. Ci si rivolgeva evidentemente alla competenza specifica di uno scrittore che aveva dimostrato di credere nella riproducibilità dei linguaggi per farne parlare, ben oltre l'assetto retorico, le *forme interiori*. Fabbri aveva già maturato un radicalismo umanistico inteso non solo a interrogare il personaggio, a indurlo a dire il massimo di sé (secondo il venerato modello pirandelliano risciacquato nell'Arno cattolico-processuale di Ugo Betti e decisamente transitato negli straniti deliri dostoevskijani), ma a contrapporlo, nell'ardua solitudine di una ricerca d'assoluto spesso inconsapevole, al mondo circostante, all'ambiente, al sistema istituzionale. «Tutta la

polemica antiistituzionale che troviamo nel teatro di Fabbri da *Delirio* a *Veglia d'armi*, dallo *Scoiattolo* all'ultimo *Commedione* può essere letta in questa chiave di opposizione ai tentativi di integrazione, che la società opera nei confronti di tutti, ma particolarmente di coloro che ne rappresentano, o possono rappresentarne, la coscienza critica. Si comprendono così due atteggiamenti intellettuali di Fabbri, e nell'ambito civile e nell'ambito ecclesiale, che, apparentemente legati a un mutamento di posizione (involutiva o evolutiva, secondo i punti di vista), si rivelano frutto di questa specie di 'apocalitticità' a cui è legata la sua esperienza politica, ecclesiale e letteraria » (Cappello). Del resto il suo teatro aveva già mostrato, rapsodicamente, un bisogno insopprimibile di 'ritorno alle origini' contro ogni accettazione dell'esistenza come normale evoluzione delle cose: un richiamo manzoniano, con tratti anche per tal via 'giansenisti', alla centralità evangelica, allo scandalo permanente di un Cristo che non può accettare l'opaca ordinarità del reale né acquietarsi nelle lente certezze dell'istituzione. Dove c'è radicale testimonianza dell'umano (e quindi del divino), lì può e deve esserci teatro, dialogizzazione dei conflitti 'necessari' tra individuo e istituzione, umanità e potere, solitudine della coscienza e forza coattiva di un apparato.

A ben guardare, lo stile impietoso di De Roberto, il suo freddo furore, quella satira glaciale che si limita a far parlare gli eventi come segni di assoluta e deterministica immanenza, la sottile e sistematica angolazione ironica, smitizzante fino al distacco cinico, dovevano apparire degni del massimo interesse a uno scrittore come Fabbri, che meglio di altri, cattolicamente appunto, poteva cogliere nei *Viceré* un'apocalittica 'rappresentazione morale', con una macchina narrativa chiamata a dimostrare, secondo logiche implacabilmente consequenziarie, una sorta di fatale nequizia, riconducibile al determinismo biologico e alla corruzione genetica del sangue ma simbolicamente dilatabile a decadenza antropologica. Un intero mondo senza luce, senza redenzione, come dannato a una perversa metamorfosi capace di eternare le leggi del potere ma votata alla dispersione, alla perdita di umanità, a una gigantesca entropia culturale. Dinanzi a tale poderosa dimostrazione di 'assenza di Dio', materialisticamente costruita con dovizia di strumentazione ideologica (dall'antropologia lombrosiana al romanzo sperimentale, dal revisionismo antirisorgimentale allo svuotamento del romanzo storico come epopea nazionale di individui in collettivo cammino verso mete comuni), Fabbri

poteva interrogarsi sul sinistro trionfo della pura intelligenza umana: un machiavellismo degradato a personale volontà di potenza senza più alcuna idea di Stato-Nazione, e dunque una realtà istituzionale vuota di significato interiore, di necessità spirituale.

Il dramma si modella in tre parti, così come tripartito è il romanzo; ma in De Roberto esse corrispondono a tre grandi momenti storici, con una deliberata simmetria tra 'privato' e sfondo collettivo, e per tal via lo scrittore di fatto garantisce le forme generali di un romanzo epico-storico, dove non solo le vicende private si dispiegano dentro una condizione sociale e politica (di cui Città e Stato sono i referenti istituzionali), ma s'intrecciano con quella e contribuiscono a determinarne gli sviluppi. In De Roberto la prima parte si conclude con la caduta del regno borbonico e l'elezione di don Gaspare, deputato del nuovo regno e massimo rappresentante dei Viceré nelle istituzioni; la seconda con la caduta di Roma e don Blasco che, dinanzi alla simbolica capitolazione del potere temporale dei papi, si adopera nel trasformistico allineamento al nuovo regime: il suo comportamento è, insieme, *esito* di una mutata condizione storica e *azione* volta a orientarne i percorsi nell'interesse di un individuo e del gruppo sociale cui appartiene. La terza parte costituisce il momento di maggior contaminazione tra pubblico e privato, con la più esibita interferenza della componente familiare sugli assetti istituzionali: le elezioni su base elettorale allargata vedono infatti un Consalvo che non solo vi partecipa scavalcando parenti e alleati, ma impiega l'ampliamento del suffragio per costituirsi una base di massa e farsi *leader* di un raggruppamento oltre l'elitarismo liberale e in nome del superiore interesse 'popolare', del quale con populistica demagogia egli si accredita ora come portavoce e paladino, tanto più osannato perché 'principe'. Facendosi integralmente politica, la volontà di potenza di Consalvo scavalca tatticamente le distinzioni di classe e avvia un suo proprio modello di dominio, dove l'uso delle istituzioni (si veda la sua azione come sindaco) risulta aggressivamente strumentale e tale promette di essere, a giudicare dal senso profondo del discorso finale alla zia Ferdinanda, anche in Parlamento. L'idea è quella di un rapporto diretto con le masse che svuota le istituzioni; né conta alcunché l'interiore sentire del capo, che non crede praticamente in niente e tantomeno nel 'popolo', verso il quale, mentre lo blandisce e lo conquista, Consalvo nutre un senso viscerale di distanza, un ribrezzo letteralmente fisico.

Fabbri, da parte sua, intesse un'imponente conversazione più distante dagli avvenimenti storici, che vengono filtrati e straniati dai modi sempre indiretti e obliqui con cui di volta in volta passano attraverso lo scambio dialogico. L'intricata vicenda familiare si definisce così, nella sua amplissima dimensione di corallità drammatico-commentativa, in una prima parte che si chiude con l'annuncio dell'epidemia colerosa. La seconda parte, interamente ambientata al Belvedere, culmina nella vittoria delle forze liberali in Sicilia e nel patriottico entusiasmo di Benedetto Giulente («Il sole di domani saluti la Sicilia unita per sempre alla monarchia costituzionale di Vittorio Emanuele!»), ma di fatto si scioglie con don Blasco che tiene scuola di cinismo familistico al piccolo Consalvo, già così desideroso di apprendere la lezione:

DON BLASCO (*chinandosi un po' verso Consalvo*): Allora Consalvo, tienilo bene a mente: «ora che l'Italia è fatta dobbiamo fare gli affari nostri». Ripeti un po'?

CONSALVO: Ora che l'Italia è fatta... (*si ferma indeciso*)

DON BLASCO: Dobbiamo fare...?

CONSALVO: Gli affari nostri!

L'effetto è, visibilmente, di rimarcato abbassamento comico dinanzi a eventi che pur vedono il crollo di un antico regime e gli albori di una nuova Italia.

La terza parte, più complessa per l'ampio giro d'anni che vi s'intreccia, ritorna a palazzo Francalanza, dove i Viceré vorticosamente galoppo verso i fini ultimi di un agire senza requie, sempre in scena a imporre la loro ossessiva presenza. Diversamente dal romanzo, infatti, che naturalisticamente segue i cicli biologici e modella i suoi eventi, le sue stesse forme evolutive sul procedimento analogico (vita come romanzo, romanzo come vita), nel dramma non muore praticamente nessuno: né il principe Giacomo, che conosce la degenerazione immobilizzante e caricaturale della malattia mentre ignora il riscatto epico della morte (*si assopisce rimanendo da questo momento immobile come una statua*), né don Blasco, che mobilissimo e logorroico accompagna l'intera vicenda e scambia con Consalvo le battute conclusive («Pulcinellate! La nostra razza è rimasta sempre la stessa! Del resto, in questo paese nulla muta.

Nulla»; e Consalvo: «Nulla muta... in questo paese... nulla... nulla...». Da ultimo, Fabbri inaspettatamente rinuncia al sicuro effetto virtuosistico e declamatorio della lunga parlata di Consalvo – che nel romanzo è un monologo di grande teatralità e dunque riuscirebbe di sicuro impatto spettacolare sul palcoscenico – per chiudere nel segno di una sempre più degradata realtà familiare che sa di complicità e connivenza, di mafioso ‘mutuo soccorso’, dove gli odi reciproci (Don Blasco e Donna Ferdinanda, ad esempio) si acquietano nell’interesse comune, e la straripante vittoria di Consalvo finisce col perdere la solitaria ferocia d’origine per tacitarsi, degradarsi e quasi spegnersi in una circolare coralità.

Per tenere a freno e disporre secondo un proprio finalismo la complessa vicenda, mentre rinuncia a diversi personaggi minori, Fabbri dispiega taluni accorgimenti ora ‘economici’ ora strutturali. Innanzitutto rifonde i personaggi di Ferdinando e dello zio Eugenio nell’unico Eugenio fratello di Giacomo, dedito solo alla tenuta «Le ghiande» di Pietra dell’Ovo e spiritato cultore di glorie araldiche. Lascia poi svilupparsi, dalla seconda parte inoltrata, un artificio commentativo che consente di recuperare singoli avvenimenti e di trascorrere in esibita finzione scenotecnica da un episodio all’altro. Zia Ferdinanda ed Eugenio, infatti, attraverso i loro diari personali (una vera «Storia dei Viceré» quello della donna) formano un atipico coro narrativo che garantisce la percezione di significativi passaggi d’intreccio, simbolicamente riassumibili nel ‘racconto’ del parto mostruoso di Chiara. Questo coro a due, impietoso ma pur sempre interno all’ideologia dei Francalanza, è contrappuntato dalla diffusa coralità commentativa dei servi, chiamati ad assumere voce individuale e collettiva e a rafforzare quel senso di degradazione parodica già disposto dal drammaturgo nei modi di distribuzione, articolazione ed espressione della materia. *I Viceré*, in buona sostanza, conoscono il tiro incrociato di tre forze coagenti: il doppio diario, che matura all’interno della famiglia ma assume uno straniante oggettivismo ‘documentaristico’; la voce pettegola dei servi, che volgarizzano e abbassano una storia già orientata verso la degradazione; la freddezza impietosa e volutamente dispersiva del drammaturgo, che crea dei grandi *ensembles* dove i personaggi, perfino il geniale Consalvo, devono sottostare alle leggi di un caos di parole, atti, riferimenti. Mentre nel romanzo Consalvo prende sempre più risolutamente il posto di Don Blasco, che poi scompare con la

morte laddove il nipote trionfa solitariamente, nel dramma Fabbri garantisce una linea di degradata continuità dentro la quale la luciferina intelligenza del giovane, vigilata fino all'ultimo da Don Blasco, non può ergersi in vittoriosa solitudine: comportandosi come speculare doppio del religioso secolarizzato, Consalvo diviene così l'emblema più vistoso e simbolico di una linea di 'appartenenza' che dalla famiglia si estende alla Sicilia e all'Italia. Nel romanzo il narratore coglie splendidamente l'intreccio scellerato inscritto, come tabe originaria, nella formazione di certa classe dirigente siciliana e nazionale: «Allora Consalvo si rivolse agli antichi compagni di bagordo, alla gente con la quale aveva fatto vita, un tempo, nelle taverne e nelle case di tolleranza: ceffi spaventosi, pallidi bertoni con la faccia tagliata da cicatrici fecero la guardia al suo palazzo, alla sua persona; si disseminarono nei luoghi equivoci, minacciando, intimorendo... "il candidato di Francesco II ha sguinzagliato la mafia per tutto il collegio allo scopo di spaventare gli onesti cittadini," denunciarono i figli avversari». Più esperto delle successive cose d'Italia, Fabbri può andare oltre cogliendo nel codice dell'appartenenza familiare una mentalità affaristico-mafiosa abissalmente lontana da uno Stato regolatore di diritti, e gravida di conseguenze infinite sulla futura (e presente) storia d'Italia.

Definendo tra le righe il suo lavoro un «racconto drammatico», Fabbri suggerisce in ampie didascalie i ritmi di una progressione scenica che la regia può certo sfrondare e semplificare nelle interne e minute articolazioni, ma non alterare nella cornice ideologico-strutturale. L'idea che il drammaturgo suggerisce è di una casistica umana esemplarmente negativa: un intero mondo che perde interiore necessità – quella di un'aristocrazia per secoli regolatrice dei rapporti di classe, detentrica del potere e suprema garante di tecniche e prassi istituzionali – e rovescia in degradazione comica la solenne tragicità della sua lunga storia. Così il materiale epico si addensa, suggerendo continui trapassi di scena e trasformazioni a vista, in un vorticoso turbinio nevroticamente dialogico: e l'enorme pupazzata che Fabbri, filiale lettore e a suo modo discepolo di Pirandello, inscena come da un cannocchiale rovesciato, significa una colossale dispersione per sempre negata ai fasti del tragico, perché implacabilmente studiata con l'occhio disincantato, 'comico' appunto, del moderno. Nel romanzo la prospettiva, ovvero l'implicita finalizzazione ideologica della forma epica, prendeva corpo in

un personaggio che con la sua cinica volontà di potenza indica un futuro politico affidato a una democrazia come puro involucro e astuto camuffamento di un potere autoritario. In fondo, De Roberto leggeva nella storia d'Italia un'amara dispersione di valori e fedi, con una genetica e morale decadenza dell'aristocrazia specularmente riflessa nella perdita di centro del tradizionale potere ecclesiastico: in quel vuoto ideale collocava il sarcastico trionfo di un individualismo dedito al mero esercizio del potere, pronto a tutte le alleanze, a tutte le demagogie, a tutti i trasformismi. Da cattolico dubbioso su un'integrale redimibilità dell'uomo, ma soprattutto da perscrutante moralista che ha vissuto nuovi decenni e nuove metamorfosi di storia italiana, Fabbri sa che la prospettiva del contemporaneo non può più essere quella dell'intellettuale meridionale scetticamente disilluso sulla politica nazionale. Tra gli anni in cui De Roberto concepiva *I Viceré* e il presente della riscrittura drammatica l'Italia aveva conosciuto l'intrinseca debolezza di un sistema liberale senza il sostegno dei grandi partiti di massa, e poi il fascismo, e poi una nuova democrazia pervicacemente restia alla distinzione di compiti e di ruoli istituzionali fra Stato e partiti, politica e coscienza religiosa. La linea ideologica che, radicalizzando certi tratti derobertiani, percorre l'intera drammaturgia è quella di un freddo ma implacabile sarcasmo antitemporalistico contro l'uso privato e strumentale dei valori religiosi, come di quelli civili. Il grande nemico della storia italiana, corruttore d'istituti e d'anime, appare il sistematico interseambio tra politica-apparato e religione-apparato, con reciproche esiziali invadenze. La questione va ben oltre la corruzione dei monaci e di don Blasco, la sfrontata lussuria, l'avidità di cose terrene, lo sfacciato politicantismo, il perbenismo moral-religioso come ostentata mascheratura dei peggiori vizi umani. È Ludovico che, mentre aspira alla porpora cardinalizia, osa promettere al fratello Raimondo un comodo e scandaloso annullamento di matrimonio: «Non ti avrei lasciato proseguire, se non intuissi che forse la religione sta dalla vostra parte...». È Consalvo che afferma: «Il Papa è uno dei superstiti monarchi assoluti...». È don Blasco che, riferendosi ai garibaldini ma forse prefigurando (e in realtà, per Fabbri, rileggendo *a posteriori*) certi svolgimenti della storia d'Italia, può dire: «E io mi sarei inteso a meraviglia con le camicie rosse... lo so, lo so!». È ancora Consalvo che, mentre

propugna un vago ma lungimirante progetto di conciliazione tra le classi per fini di potere personale (« Il mio sogno sarebbe comporre gli opposti... »; « Io sento che l'ideale della democrazia è aristocratico »: e par di sentire D'Annunzio), dedica la sua oratoria a giustificare il mantenimento dell'assegno per la festa di Sant'Agata, osteggiato dall'anticlericalismo liberale: da radicale che ormai sta « alla sinistra dei liberali », Consalvo annuncia che eseguirà solo la volontà popolare e quindi voterà per la festa, acclamato da don Blasco che coglie subito, pressoché del tutto laicizzato e simbolicamente sopravvissuto alla morte decretatagli dal romanziere, la feconda e italianissima prospettiva dell'*instrumentum regni*: « Un principe di Francalanza, progressista e radicale, tutelerà in parlamento meglio di ogni altro – e l'avete sentito! – anche i sacri diritti dei credenti, dei cattolici e dei clericali. È lui che dovete votare! ».

Rileggiamo ora il finale di Fabbri, munito di un segnale ideologico – e quindi di prospettiva, posto com'è nel momento forte dello scioglimento – esemplarmente e tragicomicamente rivelatore:

CONSALVO: Insomma, mi par di capire quel che intende lo zio Blasco: che il nostro dovere non è quello di disprezzare le nuove istituzioni, ma di servircene.

DON BLASCO: Bravo!

CONSALVO: Ricorderò sempre quando arrivò Garibaldi e lo zio mi riportò a palazzo Francalanza. Mi disse – e c'eravate anche voi, zia Ferdinanda –: « Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo pensare agli affari nostri! ».

DON BLASCO: E non ci siamo forse riusciti?!

CONSALVO: Gli antichi Uzeda erano commendatori di San Giacomo, ora hanno la commenda della Corona d'Italia. Siamo forse degeneri per questo, zio?

DUCA ZIO: No.

DON BLASCO: Pulcinellate! La nostra razza è rimasta sempre la stessa! Del resto, in questo paese nulla muta. Nulla.

(Tutti i personaggi – tranne Consalvo – si sono immobilizzati come fossero diventate altrettante statue, e adesso l'immenso «salone dei ritratti» è come una fuga di volti di cornici dorate e di sagome atteggiate a statue colorate. Anche Raimondo e Isabella si sono insinuati discretamente, a suo tempo, nel "gruppo" prendendo posto verso il fondo.)

In primo piano, Consalvo che si aggira pensoso pronuncia da solo, senza più interlocutori...)

CÒNSALVO: Nulla muta... in questo paese... nulla...

(In fondo la porpora di Lodovico in atteggiamento benedicente... Su questo arazzo pittoresco e tragico degli Uzeda scende il sipario).

Così va l'Italia. O meglio, così andava nel XIX secolo.*

I testi teatrali di Fabbri sono raccolti in D. FABBRI, *Tutto il teatro*, con *Introduzione* di G. Spadolini e *Prefazione* di D. Cappelletti, G. Vigorelli, U. Ronfani, 2 voll., Milano, Rusconi 1984. La riduzione drammatica dei *Viceré* si legge in ID., *Mastro-don Gesualdo - I Viceré*, Roma, Ente dello Spettacolo-Bulzoni 1988, pp. 183-419.

NATALE TEDESCO

PER CONCLUDERE (PROVVISORIAMENTE)

Accingendomi a concludere il convegno sul centenario dei *Viceré*, sono costretto, ancora una volta, a ricordare Montale che ci avvertiva che le conclusioni non possono essere che provvisorie. D'altra parte, in generale, una metodica scientifica è ben consapevole che spesso il progresso di una ricerca è costellato di errori che risultano poi passi per una più compiuta verità. Provvisorietà nelle conclusioni, e pure provvisorietà dei nostri discorsi scientifici che possono, appunto, prospettare soluzioni che hanno solo una parte di verità, e un'altra parte erronea, epperò correggendo questa proprio da essa si perviene a soluzioni più vicine a quello che è il senso più complesso e profondo, vero, delle cose.

Peraltro chi conclude è sempre davanti ad un bivio: seguire il percorso di tutte le relazioni, oppure prospettare una direzione di marcia personale, che si confarebbe al caso mio, avendo, come ha ricordato Nicola Mineo, studiato De Roberto e scritto delle sue opere sin dagli anni Sessanta. Farò poco esaustivamente, molto imperfettamente, l'una e l'altra cosa, augurandomi di non dispiacere alla totalità degli studiosi qui convenuti.

Per una valutazione e un giudizio dello stato della situazione, della critica, è necessario ricordare, inizialmente, che nel 1977, nel cinquantenario della morte di De Roberto, dopo la monografia di Spinazzola, la mia, quella di Madrignani, e altri lavori non monografici, ma certo di un qualche rilievo, ancora la situazione derobertiana era abbastanza povera.

Leonardo Sciascia, una delle pochissime volte che ha scritto su «La Repubblica», nell'agosto del 1977, deve ancora riaffermare la grandezza dei *Viceré* nella linea della grande narrativa italiana, nella linea appunto di Manzoni, e ricordare le colpe della cultura idealistica,

parlare, cioè, di Croce e del suo rifiuto. Di rincalzo io sulla «Nuova Rivista Europea» nello stesso anno dovevo tornare a chiarire i termini e il senso della rivolta spiritualistica espressa da Ugo Ojetti nella recensione stroncatoria del 1894 all'uscita del romanzo. Dovevo tornare a spiegare il nodo storico e linguistico davanti al quale si erano trovati gli scrittori dell'ultimo decennio dell'Ottocento, la comprensione del quale ci permette di comprendere meglio la diversità della poetica di Verga, Capuana e De Roberto, scardinando la credenza persistente di una compattezza della famosa e pure improbabile triade veristica.

Oggi, nel 1994, direi che la situazione è migliorata. Vi sono, però, da osservare ancora alcune cose in via preliminare: devo accennare, per esempio, alle assenze di molti previsti relatori che questo congresso ha dovuto registrare. Sia chiaro: non è una critica agli organizzatori, tantomeno all'amico professore Francesco Branciforti a cui dobbiamo un grazie, non solo per la sua cortesia, per il suo senso d'ospitalità (e questo è persino inutile ricordarlo perché è noto a tutti), ma anche perché ha fatto tutto il possibile per far convenire qui alcuni studiosi di valore. Non ho pure remora alcuna a riconoscere la validità delle relazioni effettuate. Ma molti aspetti dell'opera sono stati trascurati per forza e ciò fa pensare che un po' di jella il nostro De Roberto se l'è portata appresso. Forse parla la mia parte napoletana, dicendo questo. Eppure, francamente, bisogna derobertianamente dire: Salut'a noi!, perché si avverte in realtà che la critica italiana, vuoi di destra, vuoi di sinistra, anche quella che aveva saputo apprezzare certi aspetti di De Roberto, si è posta davanti alla sua narrativa 'impura' da un punto di vista da cui, pur rifiutando il giudizio di Croce, si è tornati a cercare la poesia nei *Viceré*, cosa che ovviamente non è possibile crocianamente trovare, e invece oggi ci accorgiamo che, se vogliamo riferirci al modello verghiano, si può operare un raffronto non tra *I Viceré* e *I Malavoglia*, semmai con il *Mastro-don Gesualdo*, più vicino per una certa polifonia e pluridiscorsività del linguaggio. (E mi si consenta di rinviare al commento da me fatto ad una lettera di Verga a De Roberto, riportandola nel mio saggio sul quinto capitolo dei *Malavoglia*). Però, dicevo, delle importanti relazioni che sono state qui fatte, come, ad esempio, le relazioni di Resta, di Stussi e di Perugini che, a mio parere, frutteranno nel prosieguo della

ricerca derobertiana. In queste relazioni ci sono dei suggerimenti a carattere tematico-linguistico (Resta: che ricostruisce la nascita e la crescita di un'opera letteraria tra testimonianze esterne ed interne, il ripensamento linguistico dopo le recensioni all'*Illusione*); a carattere stilistico-espressivo (Stussi: lo stravolgimento fonetico operato da Consalvo che si presta ad essere considerato una critica in più alla tradizione della famiglia, ma questa spia linguistica ci fa intendere come Consalvo si presenta come un contestatore e, insieme, come un erede degli Uzeda). Quanto a Perugini per la sua relazione su «Livelli di discorso nei *Viceré*», se non mi fa velo l'essermi posto da tempo sulle sue stesse coordinate, non posso che consentire con lui anche se mi suscita perplessità parlare d'espressionismo riferendomi ad Imbriani. Ricordando le mie riserve a Spinazzola, trovo assai utile quelle indicazioni sull'uso della lingua media, della comunicazione, al cui interno viene introdotta quell'aulicità che può essere in positivo di un Leopardi, ma in negativo di un Carducci.

In apertura, la presentazione dei lavori di Di Grado contiene almeno uno spunto interessante: egli usa la metafora dell'occhio servile con cui si guarderebbe al mondo degli aristocratici in modo affatto diverso da come spesso viene incongruamente usata. I servi, tra i quali si ritroverebbe messo l'autore dei *Viceré*, che guarda anche lui dal buco della serratura, acquistano qui un'altra dimensione. Sono quella moltitudine, non tanto silenziosa, anche per via di quegli intellettuali che comunque esprime, sul cui fondale è costruita la rappresentazione del romanzo e s'intende l'esito complessivo della sua formalizzazione: che non consiste tanto nell'aver raccontato l'accompagnarsi di una vasta storia privata con la storia pubblica, quanto di aver trasformato una cronaca privata in storia pubblica, avvilendo quest'ultima e dando dignità e forza nuova alla prima. È il rovesciamento di un'idea di storia, il ribaltamento del genere del romanzo storico inteso restrittivamente.

Non si può non pensare qui alla famosa recensione di Balzac della *Certosa di Parma*, nella «Revue Parisienne», dove questi sottolinea l'acutezza e la straordinarietà dell'invenzione di Stendhal, il quale non colloca al centro del suo romanzo Napoleone, la corte di Parigi, ma un piccolo regnante e una piccola corte, quella di Parma. Sarebbe dunque vero che lo scrittore, a dirla con Lukàcs, è divenuto lo

storiografo della vita privata, e però ci dà un'immagine, per vie interne, del suo tempo, radicalmente esemplare. Si ricordi il trattamento della figura di Garibaldi: l'eroe risorgimentale, il personaggio che dovrebbe incarnare un'idea alternativa del farsi della storia, diventa poco più di un pupazzo patetico alla mercé dei Giulente, a loro volta guidati da casa Uzeda, nell'indifferenza dei cittadini di Catania, mentre, al contrario, la città si risveglia e si anima al ritorno del contino Raimondo. Profondamente misoneista è la città, non l'autore che ne ulcera le piaghe: e, del resto, rispetto alle attese, qual era il mutamento profondo introdotto dall'epopea garibaldina? In questo senso, è vero, come ha detto Giarrizzo, che *I Viceré* sono assolutamente contemporanei alle tensioni del tempo, alla crisi delle illusioni risorgimentali inserite nella generale crisi della civiltà borghese ottocentesca: e qui vi prego di ricordare quel che ho scritto su presente, passato e futuro nei *Viceré*. Quello che Giarrizzo ha chiamato l'illustrazione di un darwinismo sociale all'incontrario, per il quale avviene la selezione non dei migliori, ma dei peggiori, è il percepire il senso della fine. Il degrado fisico, la degenerazione morale del 'piccolo' mondo siciliano, prima della grande fine mitteleuropea.

Leopardi riprendeva la problematica del negativo del mondo di evangelica indicazione; De Roberto reincontra ancora una volta laicizzandola, appunto, la lezione sul Leopardi 'cristiano'.

Sipala vertendo la sua relazione sul piano storico osserva come Consalvo impersonando la razza degli Uzeda intenda il potere come valore supremo: lo studioso, che riprende il problema dell'identificazione di Consalvo con il personaggio storico del Marchese di San Giuliano, suggerisce anche una possibile identificazione (direi mentale) autobiografica, magari a contrasto, con l'autore, e avanza la tesi che *L'Imperio* rimase nel cassetto perché l'uomo politico catanese attinse nel primo Novecento le più alte cime, fatto che turbò De Roberto. Il che potrebbe rientrare benissimo nell'ambito dei comportamenti nevrotici di De Roberto; tuttavia bisogna ricordare che al tempo dell'elaborazione dell'*Imperio*, negli anni Novanta, ci troviamo davanti ad una crisi etico-stilistica, in particolare davanti alla crisi della scrittura naturalistica. Subito dopo si inseriscono le relazioni di Cacciaglia, sul verbalismo di Consalvo, e di Spalanca, che afferma che Consalvo nasconde il volto dietro la maschera.

Disseminando dubbi, Giancarlo Borri, con la sua lettura puntuale ci ha dato il senso di un romanzo storico volutamente imperfetto. Secondo Borri, con *I Viceré* De Roberto mirò a dare una resa narrativa che è di ambientazione storica e, insieme, di scavo di una simbologia esistenziale che ha valore paradigmatico al di là del contingente storicizzabile.

La relazione di Rosario Contarino su « gli inganni della letteratura », pur avendo delimitato il campo, ci ha ben proposto un percorso poco praticato: il valore della scrittura in funzione educativa, in questo senso la vera maestra di Consalvo è la zia Ferdinanda, anche se lettrice di un solo libro. La scrittura che dà lustro e ha funzione di protocollo: le cose e la loro mistificazione.

Un esempio di come la letteratura possa indurre in errore è, nei *Viceré*, l'uso praticistico che si fa dell'opera di Defoe, esso conduce all'estraneazione dalla realtà e allo spogliamento di Ferdinando. I libri sono fallaci, tranne il Mugnòs. Personalmente credo che su questa strada si possa andare oltre: l'inganno della letteratura è in realtà l'inganno della cultura in generale, di una cultura e di una educazione, come ho già osservato da tempo, al servizio del trasformismo politico di Consalvo. Se è vero che la 'parola' lo aiuta nell'opera trasformistica, secondo me, un'analisi di tipo retorico può essere condotta sugli inganni che produce l'intera acculturazione falsificata di cui è parte fondante il culto antifrastico della ragione come mezzo critico per l'attuazione e per la rappresentazione della norma negativa del vivere.

Naturalmente, io non posso seguire a pedinare tutte le relazioni che sono state svolte nelle cinque o sei sedute, rischiando di riassumerle in modo insoddisfacente. E da Tanteri a Gioviale, Mazzamuto, Cantelmo, Neiger, D'Aquino, Finocchiaro Chimirri e Patruno, tutti i relatori hanno portato avanti considerazioni interessanti. Peraltro mentre buone informazioni abbiamo avuto da Longo sulla fortuna dei *Viceré* in Francia, duole che l'assenza di Maria Teresa Navarro ci abbia privato di preziose notizie su quella in Spagna, tanto più che la Navarro ha compiuto un'opera meritoria traducendo il romanzo in spagnolo. Peraltro se dovessi continuare a ricordarvi le relazioni effettuate, non potrei evitare, come è già avvenuto, di sottolineare quelle che a mio parere hanno colpito il centro della problematica formale di De Roberto. E qui, contradd-

dicendomi, almeno mi soffermo un attimo sulle relazioni della Muscariello che ha fatto una lettura nuova del romanzo di Matilde all'interno del romanzo degli Uzeda, di Maffei, con la sua ipotesi dell'uso della scienza lombrosiana come fattore di stilizzazione espressionistica, di Palermo, con la notazione dell'elemento strutturale «La folla nei *Viceré*»: la densità abitativa che indica una situazione connotativa e non soltanto denotativa; è il caso di dire qui che la dimensione quantitativa qualifica.

È bene che Palermo abbia ribadito la funzione del capitolo nono di ciascuna parte del romanzo, disposti, come ebbi a scrivere una volta, «con geometrico ordine»: la geometrizzazione delle tematiche illustra bene la consapevolezza critica dell'autore, non sempre adeguatamente riconosciuta.

Per Palermo è importate notare l'uso dell'iterazione, anche come chiave per intendere la natura delle conversioni che possiamo registrare nei personaggi del romanzo, fenomeno unico ma multiforme, nelle modalità, nei tempi di attuazione. L'iterazione con cui si diventa un altro, un'altra, mi ha fatto pensare a quella specie di coazione a ripetere che ho riscontrato nella statuaria tardo-barocca, in specie nella formalizzazione dei cosiddetti mostri di Villa Palagonia, che mi pare stiano pure alla base di una fenomenologia della folla e della 'folli' siciliane. Una coazione a ripetere, nel caso dei 'mostri' Uzeda, per cui il personaggio muta e nello stesso tempo è sempre uguale. Mi pare che concluda giustamente Palermo osservando che le conversioni sono seriali ma fanno folla, sì che si può dire pure che la moltiplicazione speculare dei personaggi e dei punti di vista nei *Viceré* porta a Pirandello. Registrazione che, come sa chi conosce le sudate carte mie dedicate a De Roberto, mi trova del tutto consenziente, in realtà un punto in favore non solo delle mie tesi critiche, ma della comprensione della novità, della modernità della scrittura derobertiana e della tesi storiografica che con lo scrittore napoletano-catanese si costituisce una linea pluridiscorsiva e plurilinguistica.

Quel che ho potuto osservare fin qui è dovuto, certo, alle aperture, alle provocazioni, effettuate dalle buone relazioni riprese in esame, e quest'ultima di Palermo mi serva da viatico per il desiderio che mi induce a riprendere le fila e a tentare di aggiungere alcune cose, di quelle che mi sono lasciato nella penna anni fa e che, probabilmente, avrebbero formulato meglio gli assenti a questo appuntamento cui

abbiamo avuto la fortuna di non mancare. E di ciò siano rese grazie ancora una volta a Branciforti e ai suoi collaboratori.

Rosario Garibaldi Bosco, presidente del Fascio di Palermo, leggendo in carcere *I Viceré* nel 1895, cioè appena un anno dopo la pubblicazione, osservava che lo scrittore in questo romanzo «ci fa assistere al mutamento di scena del 1860, al come l'aristocrazia seppe adattarsi, in nome dei propri interessi, al nuovo regime». Pareva al Bosco che il racconto della «lotta elettorale», del «trionfo a deputato del principino» dimostrasse che «mutati i tempi, mutati i nomi, l'antica aristocrazia in Sicilia ha saputo conservare il predominio sulla cosa pubblica continuando a imperare. Le condizioni sono mutate, ma la pratica sarà sempre la stessa». Questo è un brano degli «appunti dal carcere» di uno dei protagonisti dei moti dei Fasci siciliani, e in questo finale, che ricorda la battuta conclusiva del dialogo privato di Consalvo con la zia Ferdinanda, dove cambiando la parola 'razza' con la parola 'pratica' si passa opportunamente a sottolineare non proprio i destini del sangue ma la prassi, appunto, politico-sociale del potere, c'è il rilevamento del drammatico pessimismo della rappresentazione derobertiana, ma non c'è, non ci può essere alcun inutile rammarico, da combattente che ha perso la sua battaglia, per la mancanza, per l'assenza di riferimento a soluzioni alternative perché le mutate condizioni istituzionali non hanno cambiato l'esercizio del potere. Certo, deve dirsi che questo è un problema storiografico da vedersi, tra l'altro, in rapporto alle tematiche risorgimentali e alla questione meridionale, che all'altezza del tempo del romanzo era più facile considerare da un'angolazione che potrebbe per comodo definirsi alla Fortunato e non alla Salvemini.

La lotta sociale si consuma, nell'opera di De Roberto, quasi all'interno di una stessa classe: ma la città, le nuove classi sociali, gli elementi popolari, sono stati evocati ormai. Non hanno una voce autorevole, autonoma, eppure il loro essere consegnati ancora al silenzio è già una condanna e, insieme, una rivalsa.

Io sono convinto che le considerazioni storiche non devono portare a stabilire, con sociologismo volgare, un rapporto esclusivo tra scetticismo derobertiano e fallimento delle speranze risorgimentali, ma bisogna indicare tutte le mediazioni dialettiche tra il pessimismo derobertiano e la più generale, totale, crisi storica della società e della cultura borghesi di fine Ottocento, nel loro ancorarsi concreto. Se si

sta attenti alla radicalità del pessimismo, vi si può scorgere un'ipotesi contestatrice generale, a suo modo liberatoria alla fine, che, sul piano obiettivo, s'incontra con le soluzioni rivoluzionarie rese indispensabili dalla crisi epocale. Ecco perché Rosario Garibaldi Bosco può annettere al suo patrimonio ideale la condanna dei *Viceré*.

La lezione che concretamente ci perviene dall'opera è quella che, dichiarando lo scollamento tra individuo e società, ci avverte criticamente, senza compiacimenti, del verticalismo della psiche siciliana. Se si pensa al personaggio di Ferdinando, scienziato e babbeo, prima sperimentatore agrario poi rinunciatario antiscientista, dobbiamo constatare che mercé De Roberto abbiamo avuto una figura esemplare della tragica divaricazione tra società e individuo, prima di Pirandello. È stato detto che il potere, nei *Viceré*, è rifiutato ontologicamente, eppure, a mio parere, la rappresentazione della pratica di esso è quanto di più significativo ed esemplare poteva essere dato nella crisi del positivismo, nell'irrompere delle correnti irrazionalistiche e prima della fondazione del realismo critico novecentesco, come possibile ricognizione della realtà contemporanea.

Il culto mistificatorio e insieme demistificatorio della ragione, proprio nel contesto degli inganni della cultura, che è, come dicevo prima, aspetto più generale degli inganni della letteratura, è il mero mezzo critico per l'attuazione e per la rappresentazione della norma negativa del vivere.

Sul finire del secolo, *I Viceré* si presenta come un'opera emblematica che segnala una crisi del conoscere e del rappresentare. Però c'è da dire, conclusivamente, che chi non intende la novità formale della scrittura derobertiana non può nemmeno intendere a pieno che è proprio il linguaggio di essa che ci comunica la qualità dei contenuti ideologici tutt'altro che volti al passato, al disconoscimento del moderno, perché è proprio il preannuncio della cultura del disincanto moderno che appresta le forme del conoscere di Federico De Roberto.

Essendo egli tra i primi nel campo del naturalismo a muoversi per le impervie strade di un nuovo rapporto tra realtà e coscienza, solo dopo la sua morte, e fin'oggi a fatica, di questo suo inquieto sperimentare ne è stato fatto un modello ancora fruibile di invenzione e un modello etico cui riferirsi con profitto: meglio, evidentemente, da scrittori di alta moralità e di non facile scrittura come Brancati e Sciascia.

INDICE

Antonio Di Grado, *Presentazione* 5

« I VICERÈ » OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* 15

Giancarlo Borri, « *I Vicerè* » *romanzo storico imperfetto* 71

Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* 81

Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'« Illusione » ai « Vicerè »* 93

Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei « Vicerè »* 115

Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei « Vicerè » di F. de Roberto* 135

Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* 167

I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei « Vicerè »* 185

Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* 197

Norberto Cacciaglia, *Il 'ne varietur' nella politica di Consalvo Uzeda* 211

Carmelo Spalanca, <i>L'ascesa politica del principe Consalvo</i>	223
Pietro Mazzamuto, <i>L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)</i>	241
Ada Neiger, <i>Tutte le donne dei « Vicerè »</i>	255
Alida D'Aquino, <i>Tra « L'Illusione » e « I Vicerè »: Teresa e Matilde</i>	267
Giovanna Finocchiaro Chimirri, <i>Donna Ferdinanda non sapeva scrivere</i>	295
Mariella Muscariello, <i>Un' intrusa ' nei « Vicerè »: il romanzo di Matilde</i>	309

LA LINGUA

Alfredo Stussi, <i>Appunti sulla lingua dei « Vicerè »</i>	329
Marco Perugini, <i>Livelli di discorso nei « Vicerè »</i>	373

FORTUNA DEI «VICERÈ»

Emma Grimaldi, <i>La ragione e i mostri, « I Vicerè » cent'anni dopo</i>	391
Matteo Collura, <i>De Roberto o il potere del sottopadrone</i>	457
Giorgio Longo, <i>« I Vicerè » in Francia</i>	465
Maria Teresa Navarro Salazar, <i>Tradurre la lingua dei « Vicerè »: il modello spagnolo</i>	487
Fernando Gioviale, <i>La dispersione tragicomica di Diego Fabbrì</i>	527
Natale Tedesco, <i>Per concludere (provvisoriamente)</i>	541

Finito di stampare
nel mese di giugno 1998
dalle Arti Grafiche Motta - Avola