

Progetto Manuzio



Vittorio Spinazzola

Il romanzo antistorico



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Il romanzo antistorico

AUTORE: Vittorio Spinazzola

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'autore che ha gentilmente concesso i diritti di pubblicazione elettronica dell'opera.

DIRITTI D'AUTORE: sì

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: "Il romanzo antistorico", di Vittorio Spinazzola
Roma : Editori riuniti, 1990

CODICE ISBN: mancante

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 21 marzo 2008

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:

Clelia Mussari, clelia.mussari@fastwebnet.it

REVISIONE:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

PUBBLICATO DA:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/sostieni/>

Vittorio Spinazzola

Il romanzo antistorico

Editori Riuniti

I edizione: giugno 1990
© Copyright by Editori Riuniti
Via Serchio 9/11 - Roma 00198
Grafica Luciano Vagaggini
CL 63-3377-X
ISBN 88-359-3377-3

Indice

Il romanzo antistorico

Il progresso alla rovescia

Dal romanzo storico al romanzo antistorico; La volontà di scandalo; La sicilianità letteraria; Una totalità negativa; Ottica esterna e ottica interna; I modi dell'ironia; Il superpersonaggio familiare; Io aristocratico e socialità borghese; La coincidenza di vittoria e crisi del regime liberale.

La provocazione mancata dei *Viceré*

Un doppio paradosso storico; Sangue aristocratico e istinto di dominio; Un resocontista infido; Voce narrante e voci narrate; La verità è muta; Un punto di vista postumo; Un linguaggio irriguardoso; La denigrazione ironica; Tutto è logico, tutto è illogico; Gli adatti e gli inetti alla sopravvivenza; Il primato dell'io sull'ambiente; La prevedibilità di una trama imprevedibile; Dalla storia sociale alla psicologia individuale; Le coordinate di un universo ossessivo; La rispondenza asimmetrica fra pubblico e privato.

Il sovversivismo dei *Vecchi e i giovani*

Scetticismo esistenziale e patriottismo antiborghese; Un io narrante sovraccitato; Il linguaggio del cerebralismo passionale; I personaggi recitanti; La melodrammaticità romanzesca; Un intreccio arrovellato; Un eroe per l'Italia futura; L'impotenza ad agire; Un meridionalismo equivoco.

La stanchezza dell'ultimo Gattopardo

Tre punti di vista convergenti; I prerequisiti del successo; La scrittura della signorilità affabile; Il ritorno alla gerarchia degli stili; Un narratore postero di se stesso; L'apologia del personaggio protagonista; La simpatia per il deuteragonista; L'indulgenza per tutti; La scansione d'un itinerario di asceti; Una saggezza senza tempo.

Il romanzo antistorico

Il progresso alla rovescia

Dal romanzo storico al romanzo antistorico

I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo costruiscono una sorta di caso letterario plurimo, fascinoso e sconcertante. Di solito, un'opera viene presa a modello da altri scrittori, della stessa età o di epoche successive, in quanto ha ottenuto successo. Qui invece ci troviamo di fronte a una serie di romanzi palesemente imparentati fra loro, ma senza che il primo e nemmeno il secondo abbiano incontrato fortuna, tutt'altro. Il libro di De Roberto, apparso nel 1894, è stato pressoché ignorato per oltre mezzo secolo. Quello di Pirandello, edito in volume nel 1913, è stato considerato a lungo come una delle prove meno significative di un autore, che pure era assurto a fama mondiale. Solo Lampedusa ha sollevato subito, nel 1957, quasi per compenso, un dibattito critico sostenuto, e ha raggiunto un consenso di pubblico sterminato: in sede postuma peraltro, dopo aver rischiato di non essere neanche pubblicato, e sulla scorta di circostanze esterne eccezionalmente favorevoli.

Evidentemente i lettori italiani, da una generazione all'altra, dall'ultimo Ottocento a metà Novecento, hanno dovuto superare una riluttanza profonda di fronte al tipo di discorso che i romanzieri siciliani si ostinavano a riproporre. Dall'altra parte, non meno chiaramente, l'operazione letteraria compiuta da De Roberto doveva presentare un'importanza straordinaria agli occhi di personalità così diverse come quelle dei suoi due emuli, per indurli a riprenderla e rimodularne i termini, in chiave di replica.

Per spiegare una vicenda così inconsueta, occorre chiamare in causa molti fattori, d'indole sia estetica sia extraestetica. Prima però è opportuno mettere in rilievo la saldezza del vincolo di continuità che lega i tre romanzi, conferendo loro una fisionomia indiscutibilmente comune, di derivazione derobertiana. Si tratta di una triade di opere che intendono offrire una rappresentazione narrativa e una interpretazione saggistica di eventi connessi al passaggio della Sicilia dal regime assolutista al liberalesimo borghese, per effetto dell'unificazione nazionale italiana. A venir messi reiteratamente a fuoco sono l'ambiente, la mentalità, i costumi delle grandi famiglie aristocratiche isolate, insediate a Catania o Agrigento o Palermo. La tipologia del racconto è la saga, intesa come affresco storico-sociale ad ampie volute, su un arco di tempo esteso, con una pluralità di personaggi in campo: la dimensione psicologica ha tuttavia un'importanza essenziale. In tutti e tre i casi infine la narrazione è connotata, sia pure in senso non esclusivo, da un forte criticismo ironico, che rinvia a uno scetticismo antropologico profondo ma esprime anche una carica polemica vivacemente attualistica.

Una somiglianza d'impianto così accentuata non può certo avere carattere casuale. Del resto si sa che Pirandello, quando componeva *I vecchi e i giovani*, aveva letto e meditato con attenzione *I Viceré*. Non meno note sono le dichiarazioni di Lampedusa che attestano la conoscenza diretta del capolavoro derobertiano e il proposito consapevole di inquadrare da un'ottica diversa un orizzonte narrativo analogo a quello dello scrittore verista.

Siamo insomma dinnanzi a un vero e proprio processo imitativo, in senso classico: una gara cioè con i propri predecessori, in quanto artefici di un prodotto impostato secondo criteri di cui viene riconosciuta l'efficacia tanto da assumerlo, diremmo oggi, quale modello generativo. Va da sé che l'obiettivo non è di ripetere gli stessi risultati ma anzi di fare cosa ben distinta: appunto la consapevolezza di misurarsi con un'esperienza prestigiosa sollecita la volontà di reggere il confronto, dispiegando al meglio le risorse della propria personalità autonoma. Un paradigma di rinnovamento nella continuità, dunque, che ha presupposto la fiducia in istituzioni letterarie capaci di trasmettere da una generazione all'altra un patrimonio creativo da arricchire e sviluppare, non da

negare e disperdere: ogni apporto ulteriore si qualifica nel venir comparato agli *exempla* ereditati dalla tradizione.

Com'è risaputo, in epoca moderna questa assiologia è stata largamente contestata e dismessa, in nome di un'estetica e una poetica dell'originalità trasgressiva, che ricusa ogni vincolo col passato e rifiuta qualsiasi codificazione invalsa. Una conseguenza fra le più dirette è stata l'obnubilamento del concetto e della funzione dei generi letterari, nella loro attitudine a identificare un insieme di opere che presentano caratteri comuni, in quanto sono state elaborate facendo riferimento ad archetipi determinati. Appunto queste constatazioni accentuano la singolarità se non l'eccezionalità della serie romanzesca siciliana.

Tutti e tre gli autori si attengono infatti alle prescrizioni di un genere molto collaudato, illustrato da esempi celebri, familiare anche al pubblico meno colto: il romanzo storico, inteso manzonianamente come componimento misto di storia e d'invenzione. Una forma narrativa tipicamente ottocentesca, già al declino sul finire del secolo, ritrova dunque e prolunga la sua vitalità sin oltre la metà del Novecento.

Ciò è reso possibile dal fatto che lo statuto del romanzo storico è, insieme, molto forte e molto duttile, molto coeso e molto aperto a variazioni esecutive. In effetti quello di De Roberto è definibile come un romanzo storico sí, ma d'ambiente ultracontemporaneo, che riduce al minimo anzi quasi annulla l'effetto consueto di distanziamento prospettico dall'epoca in cui è situata la vicenda narrativa. L'indicazione è ripresa da Pirandello, che pure ripristina un certo distacco cronologico fra il tempo evocato nel racconto e il tempo in cui il testo viene offerto al lettore. Solo con Lampedusa l'allontanamento della materia romanzesca nel passato torna ad essere davvero sensibile: *Il Gattopardo* fa riferimento ad eventi intercorsi un secolo innanzi che lo scrittore li richiami alla memoria.

Nondimeno, possiamo parlare di romanzi storici anche per le prime due opere della triade, in quanto esse pure pongono a confronto un prima e un poi, un allora e un adesso. Il connotato profondo del genere è appunto l'instaurazione di un paragone, più o meno ellittico, tra una fase di civiltà ormai trascorsa e quella cui l'autore e il suo pubblico appartengono: ebbene, sia De Roberto sia Pirandello rendono del tutto esplicito l'invito a raffrontare il mondo di ieri col mondo di oggi, e lo fanno anzi con tanta maggior efficacia in quanto si appellano al ricordo di avvenimenti ancora vividamente partecipati.

In effetti il criterio attualizzante adottato da De Roberto esalta al massimo l'impatto polemico di una tesi storiografica focalizzata su casi recenti e recentissimi, ma destinata ad avvalorare una concezione generale dell'esistenza, a sua volta aspramente provocatrice. Oggetto del racconto sono la vittoria apparente e il fallimento sostanziale della rivoluzione patriottica in Sicilia, quindi nel Mezzogiorno e nell'Italia intera; l'esito delusivo del processo risorgimentale viene peraltro assunto come prova dell'inaffidabilità di ogni ideologia, ogni mitologia di progresso, giacché nulla cambia nelle vicende umane, e se una evoluzione si produce è verso il peggio, non verso il meglio.

Dunque, un genere letterario eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilenando la gloria delle imprese che l'hanno portata al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge. Con una semplificazione di comodo, si potrebbe sostenere che De Roberto, e dopo di lui Pirandello e Lampedusa, reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgerne la funzionalità intrinseca originaria. La celebrazione delle gesta attraverso cui genti diverse sono pervenute a libera unità statale cede luogo alla denuncia degli errori, delle tabe che minano irreparabilmente il valore dei risultati raggiunti. Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza.

Pure, il passaggio dai moduli del romanzo storico classico a quelli di un romanzo antistorico moderno non solo non deprime ma anzi corrobora un programma energico di impegno civile: offrire alla classe dirigente uno specchio in cui riconoscere le proprie fattezze, senza infingimenti consolatori e bellurie compiacenti. Certo, l'immagine è centrata sull'appendice insulare estrema

dello Stato unitario: nondimeno la questione siciliana, come aspetto costitutivo della questione meridionale, ha tale forza di scandalo da far revocare in dubbio l'intera prospettiva di sviluppo su cui è orientata la comunità nazionale.

Occorre promuovere un esame di coscienza collettivo che investa da capo a fondo il sistema di certezze cui l'opinione pubblica si affida, nella politica e nell'economia, nella cultura e nel costume. Il compito si impone con urgenza drammatica agli occhi di De Roberto già subito dopo la fase eroica del Risorgimento, nel clima contristato dell'Italia umbertina, fra trasformismo e crispismo. Meno di vent'anni più tardi Pirandello sente con altrettanta rabbia di doverlo riaddossare, a fronte del groviglio di tensioni che l'esperimento giolittiano non è riuscito a risolvere, nell'incombere tempestoso della Grande Guerra. Passa poi un quarantennio, sorge e tramonta la dittatura fascista, si consuma il secondo conflitto mondiale: e Lampedusa constata con sconforto che il ripristino della democrazia non ha portato alcun risanamento autentico degli squilibri da cui è afflitta la sua terra.

Da un'età all'altra, illusioni e delusioni si alternano, con pendolarismo irrevocabile. Un dato comunque si mantiene evidente: la civiltà della borghesia è inetta a promuovere uno svolgimento davvero armonioso delle relazioni interpersonali. Se c'è stato un passo avanti, rispetto alla civiltà gentilizia, gli hanno corrisposto due passi indietro. Naturalmente, le prognosi che i tre scrittori traggono da questa diagnosi comune sono molto diverse. Tutti però ne sono indotti a contestare ogni teleologia storica, ed ogni fiducia in una evoluzione positiva delle modalità di convivenza umane.

Da questa radicalità prospettica deriva l'apertura totalizzante del panorama romanzesco. Il microcosmo portato volta a volta sulla scena ha un connotato di sicilianità inconfondibile: i riferimenti ai fattori profondi e ai dati attuali della situazione isolana non potrebbero essere esibiti con maggior puntiglio. Siamo tuttavia lontanissimi da ogni miopia provincialistica. L'indagine rappresentativa è condotta secondo criteri che ambiscono ad un valore universale: l'obiettivo è di esemplificare esaurientemente la tipologia dei rapporti di interazione tra i membri di una comunità organizzata, sotto qualsiasi cielo.

Perciò appunto il sintetismo del quadro si definisce come la risultante d'una somma di contraddizioni incomponenti. Il pathos che anima i romanzieri ha una sostanza criticistica pervasiva. Ad esserne investita è anzitutto quella conquista essenziale della modernità che è lo Stato di diritto, smascherato come pura finzione destinata solo a far dilagare più e peggio di prima l'egoismo degli individui, i clan, le classi. Ma assai oltre l'ambito politico e giuridico, la sepsi investe la cellula primaria della convivenza, l'istituto familiare.

I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo propongono tre casi di disgregazione di un nucleo domestico, addebitati concordemente alla crisi d'autorità della figura paterna. Il principe Giacomo Uzeda è bensì smanioso di imporre il suo volere su tutto e su tutti, ma non ha un prestigio adeguato che lo sorregga; il principe Ippolito Lamentano ha rinunciato sdegnosamente ad esercitare la sua funzione, ritirandosi in una sorta di autoesilio; il principe Fabrizio Salina è tanto comprensivo e intelligente quanto inetto, nei rapporti coi parenti. Il ricambio generazionale avviene dunque sotto il segno d'una rottura disordinata di continuità. I giovani cercano la loro strada, affermano la loro personalità contro o almeno fuori dei comandi, i suggerimenti, i desideri dei capicasa. Ma un ordine nuovo, che garantisca un equilibrio più armonioso nelle relazioni familiari, è lontano dall'affacciarsi. I nuclei domestici che vediamo costituirsi, di romanzo in romanzo, non danno luogo ad alcuna miglior concordia di affetti disinteressati; i rispettivi membri appaiono più che mai rinserrati gelosamente e crucciosamente nel culto di sé.

Siamo al vero fulcro polemico della nostra triade romanzesca: la sfiducia profonda nello sforzo di rinnovamento operato dalla borghesia nel campo del privato, della vita dei sentimenti, dei rapporti di consanguineità. L'ordinamento familiare arcaico era certo oppressivo, fondandosi sul potere assolutistico del *pater*, garantiva però una forma di superamento e sublimazione degli egoismi individuali, proprio sacrificando le esigenze del singolo a quelle collettive del clan, concepito come un organismo unitario di cui preservare a ogni patto la durata nel tempo. La liberalizzazione dei rapporti fra i sessi e le generazioni produce solo uno scatenamento di energie

competitive e aggressive che, non più adeguatamente represses fra le mura domestiche, si riverseranno sulla scena sociale. E l'imbarbarimento dei costumi sarà tanto più nefasto in quanto realizzato non all'insegna d'una rivendicazione esplicita dei diritti del più forte ma ammantandosi di buoni sentimenti, proclamando parole d'ordine di fratellanza universale.

Il fondamento ultimo delle profezie pessimistiche calate nei resoconti delle vicende degli Uzeda, Laurentano, Salina è dunque d'indole etico-psicologica. Dall'ambito dell'istituzione privata per eccellenza, la famiglia, la crisi dell'autorità maturamente virile riverbera sul piano delle istituzioni pubbliche. Nel regime democratico non v'è e non può esservi chi garantisca con l'energia necessaria il benessere della comunità nazionale, collocandosi personalmente al di sopra dei conflitti fra i ceti, le caste, le classi che la compongono.

L'ambivalenza contraddittoria del nesso fra libertà e democrazia, fra istanze individuali e interessi generali, questo è il gran problema su cui la triade siciliana si arrovela. Si rinnova dall'uno scrittore all'altro l'insoddisfazione acuta per i meccanismi di funzionamento del sistema parlamentare. E la critica è tanto più puntuale, tanto più appassionata in quanto nessuno dei tre ha altri modelli di organizzazione della vita consociata da contrapporre a quello di cui constata i limiti costitutivi.

La volontà di scandalo

A questo punto, occorre un chiarimento di metodo. Collocare i nostri tre romanzi su una linea di contiguità molto accentuata comporta il rischio prevedibile di sottolinearne troppo le analogie, appiattendolo il secondo e il terzo sull'immagine del primo. In realtà, com'è ovvio, il discorso derobertiano trova tante conferme quante smentite, nelle riprese effettuate dai suoi due emuli. È solo questione di punti di vista: chi si proponga di illustrare i motivi di originalità irriducibile delle opere di Pirandello e di Lampedusa, l'una rispetto all'altra ed entrambe riguardo a quella di De Roberto, ha un compito altrettanto plausibile di chi ne valorizzi l'affinità tipologica.

Ma l'allineamento prospettico è utile per metter in risalto una circostanza peculiarmente significativa: la forza d'urto insita nell'opera del narratore verista si attenua sempre più, nei due successivi passaggi di mano. E ciò chiarisce bene i motivi della loro diversa fortuna: *I Viceré* rivolge una sfida aperta al sistema di attese più accreditato presso l'opinione pubblica; *I vecchi e i giovani* invece, pur nella sua asprezza tumultuosa, cerca più accortamente di coinvolgere il lettore medio; infine con *Il Gattopardo* i motivi di gratificazione offerti ai destinatari prevalgono di gran lunga su quelli di turbamento ed offesa.

Accade così che il successo enorme arreso al testo lampedusiano sembri giungere non solo a compenso per le difficoltà che esso stesso aveva conosciuto prima di venire edito, ma a risarcimento complessivo per le accoglienze o ostili o inadeguate occorse ai due libri precedenti della triade. In qualche modo, la fama subitanea del *Gattopardo* si ripercuote a ritroso: collabora a dissipare il silenzio gravante sui *Viceré*, capolavoro misconosciuto, e richiama l'attenzione su uno dei testi meno noti di un autore sin troppo celebrato, come Pirandello.

La positività entusiastica delle reazioni di lettura ottenute da Lampedusa non dipende solo dall'ovvio mutamento di clima culturale, né dalla decantazione di una materia narrativa ancora incandescente, quando gli altri due scrittori avevano preso a trattarla. Il punto essenziale è che De Roberto aveva adottato deliberatamente una strategia di provocazione integrale, destinata a cadere nel vuoto proprio in causa della sua coerenza senza pari. Si direbbe che l'autore non avesse interesse ad entrare in dialogo con un qualsiasi tipo di interlocutori, come se avesse scelto di rivolgersi ad un pubblico inesistente: dalle pagine del romanzo non esce alcuna immagine di un destinatario elettivo, rapportabile a qualcuno dei vari gruppi o categorie di lettori attivi sulla scena dell'epoca.

In effetti, occorre una disponibilità e una competenza critica davvero eccezionali per apprezzare un'opera che non consente alcuna possibilità di identificazione nei personaggi, fisionomizzati o sulle note di un'aggressività sadica raccapricciante oppure di un masochismo

autolesionistico sconfinato. Non un contrasto dunque fra valori e disvalori, ma solo fra disvalori di segno opposto, e d'altronde correlativi. Egualmente impossibile, inoltre, identificarsi nell'io narrante, il quale rivolge contro i suoi personaggi lo stesso sadismo cui essi improntano i loro comportamenti.

Né si tratta solo di questo. L'istanza narrativa si dimostra altrettanto sadica nei confronti dei lettori, nel senso che rende quanto mai arduo rintracciare la sua presenza, celata come quella del regista d'uno spettacolo che sembri «essersi fatto da sé». La celebre locuzione verghiana suggerisce bene il profitto che De Roberto ha saputo trarre dal canone dell'impersonalità, applicato a una macchina romanzesca straordinariamente complessa, la quale non fornisce ai destinatari alcuna istruzione per capirne le anticonvenzionalissime norme di funzionamento. L'effetto è molto conturbante: accostandosi ai *Viceré*, il lettore tardottocentesco sentiva messa totalmente a rischio la propria identità, quale se l'era foggiate nell'ambito delle istituzioni letterarie e dei canoni culturali della borghesia postrisorgimentale.

Diversamente articolato il caso di *I vecchi e i giovani*. La carriera pirandelliana è segnata tutta dal proposito di mettere sí in crisi le attese del pubblico tradizionale, ma per suscitargliene di nuove, senza interruzioni di dialogo. La poetica della paradossalità umoristica sposta in avanti, scombinata, affattura ma infine corrobora i fattori di efficacia del discorso letterario, al fine di riottenere il consenso partecipativo dei fruitori. Vero è che i risultati più estrosi sono ottenuti o con la forma del resoconto in prima persona, come nel *Fu Mattia Pascal* e in *Uno, nessuno e centomila*, dove l'io narrante stesso ripercorre l'itinerario avventuroso d'una scoperta della relatività sia del mondo esterno sia della realtà coscienziale; oppure con la forma teatrale, dove il personaggio esibisce sulla scena l'ambivalenza dei moti da cui si sente agito, con un forte effetto di spettacolarizzazione dell'intimità individuale.

Nei *Vecchi e i giovani* invece la vastità dell'affresco esige un intervento continuo da parte di colui che narra, cui spetta di sovrintendere al gioco e al ribaltamento delle parti fra i personaggi, rimpiazzandosi tra loro senza però rinunciare a esibire il proprio punto di vista superiore. Pirandello ha inteso scrivere una sorta di autobiografia della collettività siciliana, stesa in terza persona e tuttavia rivissuta esagitatamente dall'interno. La compagine romanzesca ne risulta affaticata: non è incomprendibile che il lettore se ne sentisse sconcertato, e non ritenesse remunerato adeguatamente l'impegno della lettura.

Così stando le cose, si capisce che lo scandalo rigeneratore su cui entrambi i romanzieri puntavano non scoppiasse affatto. La veemenza con cui era posto sotto accusa l'intero corso della civiltà italiana moderna appariva insostenibile. Ad aggravare lo sconcerto stava poi il fatto che sia l'uno scrittore sia l'altro non si schieravano dalla parte delle classi subalterne, il che avrebbe almeno reso più comprensibile tanta foga accusatoria. No, il punto di vista adottato era tutto interno al mondo borghese, senza traccia di inclinazioni socialisteggianti: De Roberto esclude i ceti popolari dalla scena narrativa; Pirandello denuncia con calore l'arretratezza miserabile della loro condizione di vita, ma polemizza aspramente contro gli agitatori che li sobillano alla rivolta.

D'altronde, nessuno dei due si sogna di rimpiangere l'*ancien régime* borbonico e di rimettere in causa l'assetto nazionale unitario. Ad animare la loro rabbia era l'auspicio impossibile di una modernità diversa, cioè di una classe dirigente davvero all'altezza dei tempi, nella capacità di conciliare i diritti di libertà individuali e i bisogni di solidarietà sociale, l'ordine dei valori etici e il pragmatismo della volontà politica. Agli occhi di coloro che la proponevano, questa era un'utopia sí, ma assieme una necessità. Per mobilitare le coscienze al riguardo, ecco allora l'adozione di un atteggiamento che avrebbe voluto essere traumatico: sostenere che, al paragone con la giovane classe borghese, la vecchia nobiltà appariva comunque vincente, perché meno mediocre, meno pusillanime, più dotata di energia vitale e di vocazione dominatrice, insomma più grandeggiante anche negli errori, aberrazioni, manie.

È vero che De Roberto fa dei suoi aristocratici dei veri mostri, imbattibili proprio per la loro mostruosità, e infatti capaci di sormontare indenni il passaggio di regime, ribadendo il loro potere a spese di chi riteneva di averli spodestati. Pirandello invece offre il quadro di una borghesia

effettualmente vittoriosa, ma portatrice di tali guasti morali e materiali da avvalorare al confronto la superiorità della casta gentilizia, sul piano dell'integrità umana anche se non delle virtù politiche. Due ottiche divergenti dunque, ma concordi nella durezza del rimprovero mosso ai ceti di governo postunitari.

Il punto di contraddizione è però che la brutalità volutamente esasperata della diagnosi, pur essendo sottesa dall'ansia di un nuovo italianismo, di un risanamento e risorgimento autentico della coscienza nazionale, non rinviava ad una apertura di credito nei confronti del dinamismo storico, ad una concessione di fiducia nelle potenzialità positive della natura umana. Il teleologismo positivista, con la sua persuasione che la razionalità scientifica avrebbe potuto grado a grado sanare tare e squilibri dell'esistenza consociata, non offre più alcun paradigma di certezze a De Roberto: figuriamoci a Pirandello.

Lo spostamento d'interessi dalla dimensione sociologica alla psicologica, già avviato da Verga, ha comportato una torsione in senso pessimistico della visuale antropologica. L'evoluzione biopsichica dell'animale uomo viene bensì vista in un accrescimento e affinamento dei mezzi della ragione: non però a scapito degli istinti aggressivi, che anzi si fortificano sempre più. Il desiderio di autorealizzazione individuale impara a camuffarsi meglio, ad adottare gli alibi più opportuni per battere ogni concorrenza altrui nella lotta per la vita. Così, quanto più l'uomo appare incivilirsi, imborghesendosi, tanto più in realtà imbarbarisce. La guerra di tutti contro tutti si fa più perfida, proprio perché finge di rispettare le leggi, le convenzioni, i sentimenti etici.

Certo, è insensato negare le ragioni della solidarietà, come istanza e bisogno costitutivi di qualsiasi forma di socializzazione. Ma tant'è, la follia si sviluppa all'ombra della ragione, concrescendole assieme: e ne capovolge le vittorie in sconfitte. Le relazioni interpersonali si degradano progressivamente, sino a precipitare in un marasma di irrazionalità autodistruttiva. Dalle ossessioni maniacali dei personaggi derobertiani al cerebralismo convulso di quelli pirandelliani, non c'è che un passo.

Ecco allora i nostri due scrittori giocare il razionalismo contro la ragione, e lo storicismo contro la storia: o viceversa, s'intende. A questa luce, il risorgimento nazionale italiano trascolora buiamente, venendo assunto come un caso clamoroso di conferma della legge per cui si progredisce solo verso il peggio. De Roberto si attesta su questa conclusione senza additare vie di scampo, quasi orgoglioso d'assumere un ruolo di profeta di sventure inevitabili. Pirandello cerca di lasciare aperto un varco se non alla speranza, alla volontà di cambiamento, ma ribadendo la consapevolezza della sua illusorietà.

Per parte sua Lampedusa, a vari decenni di distanza, conferma la sfiducia nell'evoluzione storica, ma addolcisce sensibilmente il tono del discorso: e con ciò stesso predetermina una miglior condizione d'ascolto. La civiltà borghese, nelle sue varie metamorfosi dal liberalesimo alla dittatura alla democrazia repubblicana, non è mai riuscita a superare il banco di prova dell'ammodernamento della società siciliana. Non resta che prendere atto di questo bilancio definitivamente fallimentare; e addebitarlo a fattori etnologici, insiti nella 'sicilitudine' stessa: la compresenza voluttuosa, nell'anima isolana, d'un caldo vitalismo sensualistico e d'una trasognata neghittosità mortuaria.

Ancora una provocazione dunque, un invito a reagire, in questa immagine dell'*homo siculus*; ma la persuasione, anche, che non c'è niente da fare, e che non è produttivo darsi da fare. Il destino dell'individuo si consumerà sempre solitariamente fra le due polarità coincidenti dell'accaloramene fantastico e dello sfinimento letale, che escludono ogni sviluppo autentico della socialità: così in Sicilia, come dovunque. La metafora romanzesca vuole più che mai attingere una valenza universale, alludendo alle sorti dell'umanità intera, coi suoi fervori di cambiamento e il suo ancoraggio a un codice biopsichico che non prevede palingenesi. Vero è che la critica dell'esistente non ne viene sminuita. È la fiducia nell'azione, non diciamo rivoluzionaria ma riformatrice, ad essere denegata: se ne rafforza per converso la fede nei valori della coscienza, forte proprio della sua pacatezza disillusa. L'indignazione è vana, ma l'insensibilità è immorale. Tale è l'insegnamento affidato al nobilissimo protagonista del libro; perché l'aristocrazia come classe è certo ormai tramontata, ma l'aristocraticità dello spirito è una risorsa perenne, ieri, oggi e domani.

Era questo il tono giusto per accattivare finalmente le simpatie del lettore all'evocazione delle lotte fra nobiltà e borghesia nel periodo risorgimentale. I due esempi precedenti avevano certificato sin troppo bene che quando l'aggressione alle opinioni dominanti assume l'aspetto del fenomeno di iconoclastia isolato, non se ne innesca alcuna polemica produttiva: il senso comune reagisce alla provocazione con l'indifferenza. Su questa premessa, ha fatto certamente assai di più per sensibilizzare la coscienza collettiva sulla questione siciliana Lampedusa che non i suoi due predecessori, pur tanto più autorevoli, energici e audaci di lui.

La sicilianità letteraria

La linea parabolica che unisce tre opere romanzesche apparse nell'arco di circa sessant'anni testimonia con evidenza il persistere di circostanze immutate nel contesto sociale e culturale cui gli scrittori ineriscono. In effetti, i letterati siciliani mostrano di soffrire con intensità particolare il cronicizzarsi della situazione critica in cui l'isola vive, per il mancato compimento del trapasso definitivo dall'arcaismo alla modernità.

All'atto del suo inserimento nella nuova realtà nazionale, la Sicilia presenta uno stato di arretratezza grave in tutti i campi della vita di relazione, compreso quello delle attività di scrittura e lettura. Ma nei primi decenni dopo l'Unità i letterati effettuano una rimonta importante, decisiva: impiantano nella loro terra la forma romanzo, tipica di una civiltà borghesemente evoluta, e in effetti già da mezzo secolo maturata nell'Italia del nord. Per compiere l'operazione, fu però necessario che i narratori *in fieri* emigrassero, per periodi più o meno lunghi: cioè andassero a scuola dalla borghesia settentrionale. Milano fu la sede di soggiorno più proficua, in quanto metteva a disposizione due risorse fondamentali: un sistema editoriale di buona saldezza e un pubblico almeno relativamente esteso, sensibile, spregiudicato.

Il contatto con i dinamismi d'una società urbano-industriale in sviluppo fu, com'è noto, determinante per corroborare il proposito di rifondare ex novo le istituzioni letterarie nel Mezzogiorno insulare, dando loro un assetto non solo all'altezza dei tempi ma addirittura più avanzato che al nord, in senso diciamo pure avanguardistico. Tale fu il programma di lavoro dei narratori siciliani, o più specificamente catanesi: Verga, Capuana e, a una generazione di distanza, De Roberto.

Della tendenza veristica qui importa solo ricordare la duplicità di aspetti costitutivi. Da un lato la ripresa di modelli e canoni formali consolidati, dall'altro uno sperimentalismo coraggioso e caparbio, teso alla ricerca di soluzioni tecniche originali. Allo stesso modo, un criticismo conoscitivo aggiornato sui criteri del naturalismo positivista, e per contrappunto la percezione arrovellata di inquietudini coscienziali insondabili, già nel clima dell'irrazionalismo decadente. Infine, la denuncia esplicita di condizioni di indigenza materiale e mentale insopportabilmente arcaiche, nel loro esotismo selvaggio; ma insieme il proposito struggente di preservare l'identità etnica della gente del sud, esaltandone il patrimonio di autenticità umana di fronte all'attacco indiscriminato del modernismo capitalistico, dilagante nel nord Italia.

La fecondità dell'esperienza verista, in sé breve, deriva da questa multilateralità irriducibile di moventi: ossia dallo sforzo febbrile di interpretare espressivamente le tensioni di una società davvero librata fra vecchio e nuovo, aperta a una pluralità di futuri. Nel periodo postunitario era ben lecito pensare che la scoperta letteraria della questione Sicilia avrebbe cooperato a una grande impresa di riforma sociale e culturale, volta a risolvere i mali antichi dell'isola e con ciò stesso imprimere una svolta al destino della nazione italiana. Nondimeno, i romanzieri catanesi avevano un'intelligenza troppo avvertita per non capire che sarebbe stato ingenuo farsi delle illusioni a buon mercato. Le cose sarebbero andate come era fatale che andassero, e come effettivamente andarono: il Mezzogiorno in genere e la Sicilia in particolare non sarebbero usciti dal sottosviluppo, perché questo era il prezzo da pagare per il decollo del nord. Certo, vista da questo versante, l'operazione impostata dall'imprenditoria settentrionale rivelava tutta la durezza del calcolo economicistico che

la ispirava. La borghesia della Val Padana badava soprattutto ai propri interessi: ma la mentalità positivista ammoniva che non poteva non essere così. E allora, a che continuar a scrivere romanzi destinati solo a risolversi in un compianto inascoltato sulla sorte della propria terra natale?

È su questo interrogativo sconcolato che si chiude, quasi contemporaneamente, la fase più feconda dell'attività sia di Verga sia di De Roberto. Ma proprio il risentimento di sicilianità provocato dal verismo continua a operare a lungo negli scrittori delle età successive, garantendone il proposito di misurarsi attivamente con le contraddizioni senza sbocco che lacerano l'essere e la coscienza dei loro conterranei. Anche i narratori più lontani dai moduli realistici, come Vittorini, non possono fare a meno di riportare i propri roveli esistenziali a un atteggiamento reattivo di fronte al ristagno interminabile del mondo isolano.

Nel nuovo secolo, i letterati siciliani si volgono non più tanto a Milano quanto per solito a Roma: non alla «capitale morale» ma a quella politico-burocratica, non al luogo topico della grande borghesia produttiva ma a quello della piccola borghesia impiegatizia, insomma non al centro urbano dove la classe dirigente si esprime al meglio, ma a quello dove si mostra al peggio delle sue energie. Nel torpido clima romano i dinamismi operativi si stemperano in un praticismo accomodante, le antitesi di posizioni trascolorano in compromessi equivoci; d'altronde, la stessa retorica della romanità fascista aspira a conciliare l'inconciliabile, proclamando verbalmente superati gli squilibri di fondo della vita nazionale.

Ma tutto ciò non spegne, anzi rieccita il senso di alterità dei letterati siciliani novecenteschi. Da Pirandello a Savarese, da Brancati a Patti e poi a Sciascia, li vediamo collaborare a definire un'immagine univoca della loro terra: un luogo in cui nessuna mediazione organica è possibile nei conflitti interpersonali e endopsichici, che quindi si arroventano consumandosi in se stessi. Quanto più la fantasia romanzesca si affatica a ripercorrerli, tanto più sarà catturata da un pathos nevrotico, nell'assistere al loro svolgimento senza sviluppo. Solo l'ironia aiuta a fissarvi lo sguardo, in una ostentazione di divertimento che è l'unico metodo per resistere alla fascinazione indotta dalla negatività del reale. Ma sensibilità partecipativa e straniamento beffardo, oggettivismo stralunato e soggettivismo critico concordano anzi si convertono l'uno nell'altro per restituire il quadro di un'umanità comunque incapace di padroneggiare se stessa.

D'altronde la cupezza della diagnosi è caldamente contraddetta dall'intenzione di mantenere vivo il dialogo con i lettori. L'impegno militante dei narratori siciliani si traduce in una godibile estrosità inventiva, che vuole assicurare efficacia alla ricezione di un messaggio duplice. Da un lato, l'amarezza polemica della constatazione che in terra di Sicilia tutto è difficile, tutto si complica, tutto gira a vuoto, in una fantasmagoria di insurrezioni energetiche e impaludamenti regressivi. Dall'altra parte, la rivendicazione orgogliosa delle risorse di vitalità custodite da un'etnia impegnata tenacemente a lottare contro l'enormità delle mortificazioni che non solo subisce ma si autoinfligge. In effetti, è proprio il patriottismo isolano a generare, come per vendetta, l'accanimento detrattorio di cui gli scrittori danno prova nel commemorare l'inermità dei progetti innovativi, che pure fioriscono dal loro suolo sfortunato.

Certo, in Sicilia più che altrove è arduo discriminare moti di umanità autentica e motivi di disumanità mascherata. Nello stato di crisi perenne in cui versano tutti i rapporti dell'io con gli altri e con se stesso, unica legge di comportamento universale è la doppiezza: mai confidare, neanche alla propria coscienza, ciò che si pensa, si fa e si vuole davvero. Così, le apparenze più grandiose celano le realtà più meschine; le proclamazioni di idealità più pure hanno un rovescio di filisteismo spregevole. La finzione è non solo necessità ma istinto e assieme arte di vita.

Ognuno recita la sua parte, qualsiasi gesto va interpretato con acribia incontentabile, tutto si svolge come su un palcoscenico. Appunto perciò la condizione siciliana appare sempre librata così ambiguamente tra il dramma e la commedia, anzi la tragedia e la farsa. L'esistenza viene percepita come spettacolo, da condurre davanti agli occhi propri ed altrui. Ogni evento, non solo, ma ogni stato d'animo tende ad assumere evidenza scenica. E la letteratura si adegua volentieri a questo dato primario dell'universo psicosociale: il resoconto narrativo enfatizza l'istanza della rappresentazione vera e propria, conferendo risalto alla parte recitata da tutti gli attori. La sicilianità letteraria non

rifugge, no certo, dalle perlustrazioni novecentesche dell'interiorità individuale: ma ne stilizza corposamente anche i dati piú labili, teatralizzando la pagina, come per offrirli a un pubblico considerato alla stregua di una platea.

Una totalità negativa

La tenace vocazione etico-civile della narrativa siciliana, dall'Unità ad oggi, fornisce lo sfondo comune su cui proiettare la triade di opere romanzesche dedicate alla coincidenza tra vittoria e fallimento del processo risorgimentale nell'estremo lembo insulare d'Italia. Solo i caratteri peculiari assunti dalla vita letteraria in quel contesto regionale specifico danno motivazione adeguata alla reiterazione di un'idea particolarmente forte di romanzo, inteso come raffigurazione totalizzante di realtà pubblica e privata, ossia come verifica esaustiva della gamma di rapporti attivi e passivi intercorrenti tra i soggetti singoli e la loro collettività di appartenenza. Non solo De Roberto ma anche Pirandello e Lampedusa esprimono con fervore quest'ansia di totalità rappresentativa organica, che è l'aspirazione suprema del romanzo borghese classico.

In effetti *I Viceré*, *I vecchi e i giovani*, *Il Gattopardo* appaiono estranei alla crisi della forma romanzo che si produce fra Otto e Novecento e che contesta appunto, nei suoi riferimenti gnoseologici e presupposti estetici, la perseguibilità del progetto di stringere in una sintesi dinamicamente coesa la molteplicità dispersa delle esperienze esistenziali che si compongono nel flusso della vita collettiva.

Ma l'attaccamento a un modulo narrativo volto a integrare realisticamente la dimensione storico-sociale con la psicologico-esistenziale coincide con una triplice dichiarazione di sfiducia nella realtà umana. L'ampia ricerca di assoluto perseguita coi mezzi della fantasia romanzesca porta solo a constatare l'irriducibilità o almeno l'inadeguatezza dei comportamenti individuali rispetto a qualsiasi istanza di socializzazione oggettivamente, cioè moralmente, fondata. Da ciò, in ultima analisi, l'insignificanza di tutti gli antagonismi che intessono le relazioni interpersonali: l'umanità morale è sempre perdente, dovunque e comunque si incarni. In questa prospettiva, il divenire perde ogni luce, confondendosi nel buio dell'essere: l'immagine di totalità restituita al lettore si capovolge in quella di un assoluto negativo.

Questa declinazione catastrofica dell'orizzonte rappresentativo trova cardine in un dato strutturale basilare. A venire posti in scena sono due sistemi di valori, il secondo dei quali storicamente ulteriore rispetto al primo, ma non perciò piú apprezzabile, anzi eticamente piú infido e iniquo. La direzione di marcia della storia non offre dunque piú alcuna bussola per orientarsi nel caos delle vicende umane. Siamo sul piano di un relativismo antropologico, che non conosce veri dinamismi tra passato e futuro. Al romanziere spetta solo di adeguare le tecniche della rappresentazione a questo stato di realtà, svelandone l'anarchismo dietro le apparenze d'ordine, l'immutabilità celata dalle sembianze di mutamento, la barbarie crescente a dispetto degli incrementi di civilizzazione.

L'idea classica di romanzo viene insomma confermata sí, ma in quanto è piegata a contestare quella dialettica aperta di confronto tra individualità e ambiente, di cui la grande narrativa borghese aveva esaltato l'alacrità problematica. L'ansia di dare una rappresentazione totale dell'universo umano approda a un esito scoraggiante: le istituzioni di civiltà valgono solo a offrire una mascheratura sempre piú artefatta alla gara, alla rissa dei particolarismi utilitaristici. Quanto piú l'uomo si socializza esteriormente, tanto piú si separa interiormente dai suoi simili, imparando solo a camuffarsi meglio sotto un manto di belle parole: libertà, eguaglianza, democrazia.

Un'osservazione importante va però ribadita. Nei nostri tre romanzi antistorici, questo pessimismo esistenziale viene assunto come un paradigma di verità, da predicare con certezza di fede, con fervore di pathos, con un proposito di alta efficacia suasoria. Compito dello scrittore è di rendere gli uomini edotti della realtà del loro stato, sfatando le speranze, i miraggi, le prosopopee idealizzanti con cui si illudono e autoingannano. L'atteggiamento testimoniale è infatti innervato

dalla polemica contro un grande bersaglio: l'individualismo borghese, considerato responsabile di aver aggravato l'inestricabilità di tutti i rapporti dell'io, non solo con gli altri ma con se stesso. L'accusa è di avere bensì sconvolto un ordine di valori insostenibile, ma solo per fare terra bruciata, lasciando spazio aperto a uno sfrenamento ulteriore di appetiti egocentrici, più bassamente utilitari, che ripristinano sotto apparenze di modernità la legge della giungla.

Al resoconto narrativo d'una tale pseudosvolta di civiltà inerisce insomma un connotato di protesta etica energetica. La letteratura non può rifiutare un'assunzione di responsabilità morali e civili adeguata alla gravità della situazione. Da un lato, occorre demistificare icasticamente la vacuità della credenza in un flusso di progresso inarrestabile, perché sorretto dal perfezionamento crescente delle risorse di ragione; dall'altro, importa ribadire l'adesione di chi scrive a un patrimonio di valori depositato nella coscienza antropologica, ancora e sempre atualizzabili contro le sopraffazioni dei disvalori anarchico-utilitaristici.

Così i nostri romanzieri, quanto più si accaniscono nell'illustrare l'inevitabilità della corruttela imperversante, con tanto maggior fermezza richiamano i lettori all'osservanza di una morale della solidarietà libera e fraterna: la stessa intelligenza critica che ne constata lo stato di crisi permanente e crescente, ne ribadisce l'efficacia inoppugnabile. La bussola resta insomma sempre orientata su una costellazione di valori luminosamente fissi. Quand'anche fosse l'ultimo essere umano deciso a far loro riferimento, il letterato non può non derivarne le coordinate necessarie per tracciare la sua mappa degli erramenti in cui i suoi consimili si perdono.

A giustificare questo empito missionario sta la persuasione che le cose sono giunte ormai a un punto tale da far insorgere o risorgere la disperata speranza d'una ripresa di energie salutari. Ma a chi fare appello, a quali forze ricorrere per l'impresa rigeneratrice? Quelle insediate da sempre e per sempre nella coscienza dell'io singolo. Contro l'individualismo borghese, occorre riaffermare alta la fiducia nel soggetto umano, ossia nelle potenzialità morali di cui la sua coscienza è detentrica. *In interiore homine* risiede una vocazione di socialità positiva, che la realtà dei rapporti sociali costituiti falsifica.

Colpa essenziale della civiltà moderna è di avere degradato proprio ciò che ostenta di esaltare: il significato autentico della presenza dell'io di fronte agli altri e a se stesso. La palingenesi dell'essere collettivo non può dunque non configurarsi che come l'utopia di un recupero dei valori dell'individualità, in quanto portatrice primaria d'ogni criterio di responsabilizzazione intersoggettiva.

Ottica esterna e ottica interna

Non per nulla, l'ambivalenza dei rapporti che *I Viceré*, *I vecchi e i giovani*, *Il Gattopardo* intrattengono con la tradizione romanzesca trova il suo fulcro nella rappresentazione di personaggi complessi e anche scissi interiormente, ma pur sempre coesi. In effetti, a garantirne l'unità fisionomica provvede un io narrante, che gestisce tutti i criteri di definizione dei ritratti e di inquadramento prospettico dei loro rapporti, verbalizzandone l'assetto. Tutti e tre gli scrittori si attengono a un discorso in terza persona, condotto da un'entità elocutrice che gode di pieno dominio sull'universo narrativo, raccordandone le fila d'intreccio ed elucidandone i nessi, coordinando il gioco delle parti fra gli attori e valutandone con acribia i comportamenti.

Il lettore si sente dunque invitato ad immedesimarsi in questo soggetto dell'affabulazione romanzesca, che con la sua autorità sovrasta l'angustia di vedute di protagonisti, comprimari e comparse del racconto: la sua ottica totalizzante è infatti la sola in grado di determinare il senso di tutto ciò che accade sotto la sua regia. Ma De Roberto e Pirandello e Lampedusa, pur mentre confermano all'io narrante le doti classiche dell'onniscienza, ne arricchiscono e riplasmano la fisionomia, mediante le tecniche moderne del discorso indiretto libero e del discorso interiore.

La voce del narratore tende così a confondersi con quella dei personaggi narrati; e l'assolutezza del suo punto di vista si relativizza, nella partecipazione alla molteplicità dei loro punti

di vista, parziali, interessati, univoci. L'unità prospettica del discorso romanzesco trascolora, per la suggestione che l'io narrante ostenta di subire nei confronti delle prospettive peculiari, inerenti alle varie personalità convocate nello spettacolo. Per questo aspetto, l'io leggente non può dunque più affidarsi semplicemente alla garanzia di oggettività fornitagli da un io scrivente ben identificato, che si qualifica come il depositario aprioristico d'un criterio di verità indiscutibile: il punto di vista complessivo secondo cui è impostato il racconto va ricostruito nella lettura, con un impegno attento di esegesi analitica.

I tre scrittori siciliani mediano questi due diversi criteri resocontistici con un artificio di grande rilievo. L'ottica di focalizzazione esterna della materia, da parte di un io narrante che ne ripercorre gli sviluppi dall'alto e di lontano, viene infatti orientata in senso conforme all'ottica interna attribuita a uno specifico personaggio, che vive gli eventi nel loro farsi e al quale viene concesso un privilegio di attendibilità.

Naturalmente, colui che regge le fila del racconto filtra, decanta, oltrepassa la versione dei fatti suggeritagli da questa sorta di suo rappresentante fiduciario nel mondo narrato: costui gli fornisce tuttavia l'osservatorio in cui calarsi per sguardare e soppesare dappresso ciò che sta avvenendo. L'ottica testuale complessiva appare dunque regolata sull'angolo visuale di un personaggio che reagisce in maniera sostanzialmente giusta alle vicende in corso, quasi fosse un subdepositario dello spirito di resocontismo veritiero posseduto dall'io narrante. Il rapporto intercorrente fra i due punti di vista, esterno e interno, non viene mai reso esplicito. Non è quindi una vera e propria rappresentazione di secondo grado, quella che giunge sulla pagina, se non in senso assai coperto e obliquo. Nondimeno, nella tessitura del testo appare reilluminata e trascesa ma non dimenticata né smentita la percezione dei fatti posseduta da una voce immanente al loro processo di sviluppo.

Come è noto, sia De Roberto sia Pirandello sia Lampedusa ordirono le loro opere richiamandosi a circostanze di tempo e luogo con cui avevano una familiarità diretta, quando pure non vi erano stati in qualche modo coinvolti. Perciò appunto sembrò loro opportuno, nell'accingersi ad evocarle in terza persona, dare corpo alla presenza di una figura in cui potersi riconoscere meglio e farsene quasi guidare nella ricognizione del mondo romanzesco, senza tuttavia fornirle alcuna impronta autobiografica. Non per nulla la sua fisionomia viene connotata dalle stimate dell'intellettualità: un uomo coltivato, sensibile e pensoso, forte di tutte le risorse del criticismo, esposto a tutte le inquietudini dell'autoanalisi. Una coscienza in crisi, insomma, e nondimeno ferma nel suo intransigentismo morale: qui sta il motivo di consonanza profonda tra la sua identità e quella di colui che conduce il racconto, nonché beninteso dell'autore reale.

I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo ribadiscono dunque la loro affinità sul piano propriamente narratologico, rispetto a una questione tecnica decisiva come le prerogative dell'io narrante, i suoi rapporti con i personaggi, i criteri di focalizzazione del resoconto. Qui però si confermano anche i motivi di diversità fra le tre opere, e assieme si chiariscono ulteriormente le ragioni della loro differente fortuna.

Ad omologarle è infatti il doppio gioco tra punto di vista esterno e punto di vista interno. Ma questa stessa tattica porta ad esiti di complessità straordinaria nel libro capostipite, mentre illimpidisce al massimo la compagine dell'ultimo della serie. De Roberto se ne avvale per celare con ogni cura l'identità dell'io narrante: il romanzo vuol apparire obbediente ai canoni dell'impersonalità verista più schietta. I suoi successori invece declinano sempre più verso un recupero delle forme di personalizzazione univoca del racconto. Ne deriva un grado crescente di leggibilità dei testi, sempre più accessibili al lettore in quanto contengono istruzioni sempre più agevoli per far funzionare il meccanismo narrativo, indicando la prospettiva adatta per coglierne l'assetto e gli sviluppi.

Nei *Viceré* l'istanza elocutrice ostenta di riecheggiare, incorporare e quindi legittimare con ecumenismo sconcertante una congerie di dichiarazioni verbali e pensieri inespressi quanto mai eterogenea, così da render ardua la percezione del punto di vista che offra la chiave di lettura del testo davvero conforme ai propositi dell'autore. L'effetto di disorientamento è forte: se ne viene a capo solo in virtù della paradossalità estrema del metodo osservato dall'io narrante per sottrarsi al

lettore: mostrar di condividere maggiormente l'ottica mentale dei personaggi piú disumani, e per converso farsi piú esigente, piú beffardo e crudele nei confronti dei meno colpevoli, gli ingenui, gli inetti, i deboli.

Il segreto di un criterio operativo cosí scandaloso sta nella collocazione e fisionomizzazione peculiarissime del personaggio che funge da mandatario del narratore all'interno dell'universo romanzesco e che costituisce il punto di riferimento cui la focalizzazione complessiva del racconto rinvia, come per effetto di rifrazione. Si tratta infatti di un personaggio secondario, il piú precocemente e integralmente sconfitto, il piú duramente deluso nelle sue ansie rinnovatrici: il giovane cadetto Giovannino Radalí, liberale per convinzione e non per opportunità, tenero innamorato della ragazza destinata in sposa al fratello primogenito. La sua breve esperienza di vita lo umilia sia negli ideali politici sia negli affetti privati, portandolo alla follia e al suicidio: ed è come se postumamente la sua mano guidasse quella di chi rivisita le vicende sue e dei suoi parenti, ispirandogli un'ottica resocontistica librata fra la rabbiosità vendicativa e il riconoscimento crucciato dell'imbattibilità delle forze che lo hanno distrutto.

Nei *Vecchi e i giovani* il gioco si fa meno serrato, ma piú tumultuoso, e con un residuo di perplessità irrisolta. Persiste il proposito di mimare la molteplicità caparbia delle percezioni di vita che dividono i membri di una società in stato di collasso permanente. Ma la voce narrante stessa appare a sua volta combattuta fra i canoni mentali proposti da due personaggi privilegiati: il vecchio don Cosmo, che ha capito la vanità del tutto e soffre della conseguente incapacità di illudersi, cioè di vivere; e il giovane Lando, affaticato dallo sforzo di superare le illusioni ormai consuete, cioè gli ideali storicamente falliti, per dare corpo a un'illusione nuova, piú avanzata, meglio fondata, cui dedicare il proprio impegno vitale. Un io narrante incerto dunque, diviso: la sua identità è assai piú agevole da cogliere, rispetto ai *Viceré*; ma il punto di vista che adotta nell'inquadrare il mondo narrato è molto meno rigorosamente coerente.

Col *Gattopardo* infine gli equivoci si dissolvono. Lampedusa semplifica con accortezza i procedimenti adottati dai suoi predecessori. L'asse di focalizzazione del racconto riprende la visuale del personaggio protagonista, perfezionandola e sublimandola: porta cioè a un livello di olimpicità assorta lo scetticismo comprensivo cui il principe Fabrizio si solleva, lungo un itinerario di asceti spirituali immalinconiti. Per di piú, una mentalità sostanzialmente analoga, anche se in apparenza opposta, viene attribuita pure al personaggio deuteragonista, Tancredi: la sua spregiudicatezza rappresenta l'esito attivistico del pessimismo storico-esistenziale che lo zio Fabrizio svolge sul piano contemplativo. Cosí la trascendenza dell'io narrante rispetto all'umanità narrata si accampa con assolutezza piena; assieme però viene ribadita e corroborata la sua immanenza alla dimensione di realtà evocata nel quadro romanzesco.

I modi dell'ironia

La bancarotta della civiltà viene per tre volte dichiarata dai nostri romanzieri in nome di un serrato criticismo intellettuale, che assume forma ironica: e con ciò stesso si sostanzia di pathos. L'ironia ha sempre un significato ragionativo, come atto di censura nei riguardi di comportamenti ritenuti incongrui rispetto a un sistema di norme e di modelli indiscutibili. D'altronde il discorso ironico non può non implicare una carica emotiva, in quanto esprime un senso di superiorità straniata e aggressiva verso chi immotivatamente e inconsapevolmente si è posto in una situazione percepita come ridicola. Ora, nei *Viceré*, *I vecchi e i giovani*, *Il Gattopardo* il criticismo ironico ha una portata totalizzante, giacché investe l'intera gamma dei comportamenti umani. Il paragone con un canone di valori positivi diventa puramente ellittico, segna una mera possibilità impossibile. Se ne alimenta un pathos d'altra indole, quello che nasce dalla constatazione sbigottita e crucciata di dover revocare in dubbio la pensabilità stessa d'una immagine di umanità astrattamente ideale, cui pure i narratori continuano a essere, loro soli, abbarbicati con tenacia.

Ironia dunque come scandalo amaro della ragione, persuasa della propria impotenza, ridotta a destituire beffardamente di valore tutto ciò che gli individui e le collettività si illudono e si gloriano di edificare sotto il sole; ironia come reazione estrema della coscienza di fronte allo spettacolo d'uno pseudoprogresso che porta non più vicino ma più lontano dalla meta di una umanizzazione integrale dell'uomo.

La struttura bifida del romanzo storico si rivela particolarmente produttiva per l'esercizio di un criticismo divertito e schernevole, consentendo di giocarlo, diciamo così, per dritto e per rovescio. Primo aspetto: i grandi eventi, le figure eroiche appaiono sviliti, sottoponendoli alla derisione di chi pensa solo a trarne qualche utile personale, i voltagabbana che se la spassano a prendere in giro l'ingenuità di coloro che «ci credono». Secondo aspetto: le cronache di vita privata enfatizzano allegramente la portata del dispendio di energie industriali necessario per far prevalere la propria volontà nel piccolo giro degli affari domestici.

È da questa duplicità di prospettive che l'ironizzazione del resoconto attinge la gamma tonale più ampia: chiunque partecipi ai contrasti dell'esistenza è investito dall'onda del ridicolo, sia che risulti vincitore o perdente, sia che abbia le motivazioni più nobili o le più ignobili. Solo chi si sottrae al confronto con gli altri preserva la propria integrità: ma al prezzo di una rinuncia a vivere. Il quadro romanzesco è pervaso da un'ilarità funebre, alle spalle di un organismo sociale che agonizza senza fine, contorcendosi farsescamente.

L'ironia assurge insomma a connotato comune di fondo dei tre linguaggi romanzeschi, come indice di un adeguamento reattivo della prosa di scrittura a fronte di una realtà squallidamente deteriorata. Il registro ironico presenta però livelli e tipi diversi di asprezza, da un libro all'altro, così come d'altronde impronta la compagine stilistica in misura più o meno pervasiva. Decisivo su entrambi i versanti è il grado di straniamento polemico manifestato dall'io narrante nei riguardi della materia narrata.

Dal primo al secondo al terzo romanzo della triade, non ci stupirà ormai più osservare un'attenuazione della carica provocatoria insita nelle scelte espressive. Nei *Viceré* il discorso è tutto plasmato dalla massima volontà schernitrice, tenuta sul piano di un linguaggio uniformemente basso, irriguardoso, prossimo al parlato. Nei *Vecchi e i giovani* il sarcasmo conserva una funzione dominante, divenendo anzi più esplicitamente appassionato: ma il sogghigno si alterna e mescola al compianto, in una commistione di stili inturgiditi manieristicamente. Nel *Gattopardo* infine l'acredine si stempera in un sorriso smagatamente gentile; e questa tonalità discorsiva trova spazio nell'ambito d'una distinzione gerarchica degli stili, culminante in un senso ritrovato di letterarietà poeticistica.

In effetti, a condurre la narrazione derobertiana è un giovane intellettuale risolutamente antiumanista, che se ne infischia della barriera tradizionale tra lingua comune e lingua letteraria: ma non perché intenda elaborare un idioma altamente personalizzato, come il Verga, sí invece per dare coerenza, sull'esempio del Capuana, a un linguaggio consono all'uso borghese corrente, privo di inflessioni dialettali, atto a venir riecheggiato senza difficoltà per tutte le zone della nazione.

Il programma dello scrittore è di ristabilire un rapporto di immediatezza tra la parola e la cosa, configurando pragmaticamente una *koiné* spregiudicata e duttile, in cui l'efficacia comunicativa non vada a scapito dell'icasticità espressiva. La voce narrante si attiene a un criterio di prosasticità pura, modernissima nel suo andamento alacre e puntuale, tanto più coloritamente estroso quanto più alieno da perifrasi, eufemismi, bellurie ornamentali. La rottura della norma classicistica di corrispondenza tra forme elocutive e contenuti è drastica: uno stile colloquiale, brusco, inelegante viene adibito a rappresentare una materia alta, giacché riguarda le gesta e la mentalità di personaggi di rango elevatissimo.

La scelta, s'intende, è funzionale allo scopo di demistificare la volgarità intima di questi principi e duchi e conti, sottoponendoli all'aggressione di un linguaggio «volgare», con la sua calibratura sulla sostanza dei fatti, non sulla pomposità delle pose di facciata. Il proposito demistificante trova d'altronde supporto e adempimento nella dimensione appunto di un'ironia spicciativa e crudele. L'unificazione stilistica del resoconto all'insegna d'una realistica colloquiale

viene sigillata insomma lievitandola d'un proposito di sbeffeggiamento tanto intelligente quanto poco complimentoso.

Qui stesso però la nitidezza della scrittura subisce una torsione in senso soggettivistico. L'accaloramento fantastico con cui l'io narrante derobertiano mette alla berlina i suoi eroi oltrepassa i criteri della verisimiglianza psicosociale per attingere un clima da incubo grottesco. I ritratti appaiono investiti da una luce deformante, che ne ingigantisce le mostruosità in chiave burattinesca. Il lettore dovrebbe sentirsi invitato allo sfogo liberatorio d'una risata incattivita: ma non è così. Lo scrittore intende turbare l'animo di chi legge, non mai rassicurarlo.

Siamo al punto cardine dello stilismo derobertiano: un capovolgimento paradossale delle regole consuete di graduazione del pathos ironico. Il sarcasmo infatti è del tutto esplicito ma non sprezzante sino all'oltraggio, nei riguardi dei comportamenti più scandalosi, le brutalità più efferate, le imposture più spudorate: per esempio, la vita di gozzoviglie dei monaci benedettini, l'opportunismo fifone del duca d'Oragua, la tracotanza da energumeno di don Blasco, la cupidigia parossistica del principe Giacomo. Quando lo spirito di sopraffazione o l'arte di abbindolar la gente raggiungono vertici simili, a loro modo grandiosi, il narratore trova impossibile negare un tributo di ammirazione esilarata.

Viceversa, eccolo infierire perfidamente su coloro che incarnano le disposizioni d'animo più innocenti: l'amor coniugale, il desiderio di maternità, l'ossequio filiale, l'aspirazione a ingraziarsi il prossimo e la fiducia nelle promesse altrui, da Matilde a Chiara a Teresina a Benedetto Giulente. Chi si mette in condizioni di dipendenza psicologica, di soggezione sentimentale, fa il suo danno; non resta che prendere atto della sconfitta cui si vota, salvo aggiungervi qualche epigrafe di sberleffo. Così il circolo dell'ironia si chiude, con un effetto di coerenza incomparabile.

Nel romanzo pirandelliano la voce narrante è ancora, come nei *Viceré*, quella di un intellettuale giovane, alle prese con la crisi degli istituti linguistico-letterari tradizionali. La sua inquietudine scontenta lo porta però non a un monostilismo orientato sui modi dell'oralità, sí invece a un pluristilismo in cui una molteplicità di linguaggi enfatizzano le loro caratteristiche, affrontandosi e trapassando l'uno nell'altro, sull'onda d'una reversibilità complessa di stati d'animo, tra l'indignazione e lo sconforto, il divertimento e la pietà.

Nello stravolgimento allucinatorio del dettato, si arroventa l'incontro fra registri tonali opposti, con effetti di concitazione febbrile sino alla trasandatezza. I canoni del bello scrivere si sfaldano sotto l'urto di un pathos cerebralmente arrovellato, che d'altronde retoricizza affannosamente la pagina. Siamo agli antipodi della secchezza derobertiana: la scelta fondamentale di Pirandello è il rifiuto della medietà discorsiva. Aristocraticismi e plebeismi convergono nel flusso torrentizio del processo di verbalizzazione d'una realtà cangiante all'infinito: anche la stasi mortuaria è solo un episodio di ciclicità nella vicenda di scomposizione e ricomposizione perenne dell'assetto cosale.

Ad animare il gioco, lo scambio delle parti fra i registri espressivi sta, com'è ovvio, il concetto pirandelliano di umorismo, basato sull'ambivalenza tragicomica. Quanto più l'evento è degno di commiserazione, tanto più appare sommerso da circostanze che muovono al riso; al contrario, gesti e parole buffoneschi hanno un risvolto conturbante di serietà dolorosa. Nessun individuo ha mai un comportamento adeguato alla parte che gli occorrerà sostenere: l'alterezza di don Ippolito naufragherà in una banale storia di corna; la purezza del patriottismo di Mauro Mortara è esibita così infantilmente da passar in caricatura.

Certo, il patetismo melodrammatico si sfrena proprio per reazione alla volgarità farsaiola in cui degradano gli ideali più eletti: ma è il criticismo ironico ad avere la meglio, come livellamento della percezione rappresentativa alle sembianze grottesche in cui si dispone la caoticità irredimibile del vivere. D'altronde, è pur vero che il parossismo stesso dello scherno attesta quanto sofferatamente il narratore si senta implicato nella trama romanzesca. Il massimo straniamento sarcastico non può non fondarsi sul coinvolgimento empatico più fervido.

Diverse ancora le modalità elocutive del *Gattopardo*, e con esse la funzione del registro ironico. A esprimersi difatti non è un giovane, ma un umanista d'età e d'animo maturi, che

compensa col culto delle belle lettere la sua stanchezza esistenziale. Nell'abbracciare quasi epilogicamente la varietà delle esperienze di vita trascorse innanzi alla sua fantasia, l'io narrante è preoccupato di contenere con pacatezza da gentiluomo gli empiti della partecipazione emotiva. Di qui la restaurazione d'un principio d'ordine nell'uso delle categorie espressive, secondo il canone della convenienza reciproca tra forme e contenuti.

Colui che narra stabilisce il suo principato sulla pagina, appunto amministrando una distinzione gerarchica fra sentimenti stilistici, diciamo così, più o meno puri ed elevati. A incardinare l'escursione di linguaggio è bensì una tonalità d'indole colloquiale: realizzata però non su un piano di familiarità corriva, ma di signorilità affabile, compitamente incline all'*understatement* sdrammatizzante. Rispetto a questo asse discorsivo centrale, la comicizzazione del resoconto si colloca a un livello inferiore, realizzandosi sugli argomenti offerti dalle occorrenze sempre un po' ignobili dell'attività praticistica. Superiormente invece si collocano i toni nobilitanti, privilegio riservato alla narrazione dell'ascesi spirituale intrapresa dal nobilissimo protagonista, con il quale la voce narrante tende sempre più a immedesimarsi.

Il distanziamento ironico viene insomma fatto valere verso la fattualità storica o cronistica, cioè tutti gli atti pubblici o privati in cui si espliciti il dinamismo vitale dei soggetti singoli o collettivi. Considerato da una specola fuori del tempo, questo vario affaccendarsi appare destituito di scopo: il narratore ne sorride, a volte con un po' di sufficienza, altrove con affetto indulgente. Per contro, la serietà ansiosa e assorta prevale sia nella contemplazione della difforme natura terrestre sia del cielo serenamente stellato: qui il registro può retorizzarsi sulle cadenze d'una liricità sostenuta. Ma poi, anche questo pathos si ammorbidisce in una disposizione allo struggimento funerario, di fronte al mistero esistenziale, al destino di decadenza e sfacelo che conduce tutti all'approdo del nulla.

Così alla preminenza assoluta del sogghigno schernitore nel libro di De Roberto, Pirandello ha fatto seguire un rimpallo concitato fra sdegno sarcastico e commiserazione lagrimosa; Lampedusa infine ha subordinato gerarchicamente la scrittura ironica a un dettato o nervosamente o malinconicamente elegiaco. Luministicamente, i colori freddi, albali dei *Viceré* hanno ceduto il passo alle tinte infuocate, meridiane dei *Vecchi e i giovani*, per spegnersi da ultimo nel crepuscolarismo soffuso del *Gattopardo*.

Il superpersonaggio familiare

In tutti i libri della triade antistorica siciliana la rappresentazione è ambientata nello spazio scenico occupato da un nucleo familiare circoscritto. L'universo romanzesco ha dunque un carattere di omogeneità accentuata, in ragione del vincolo di interdipendenza sussistente fra personaggi imparentati l'un l'altro. L'unità domestica appare però messa continuamente alla prova, sia per le pressioni disgregatrici provenienti dall'universo sociale, sia per le spinte centrifughe insorgenti fra i suoi membri: l'esogamia svolge un ruolo su entrambi i versanti, come necessità di un ricambio osmotico ineludibile.

Il sistema dei rapporti fra le figure narrative si struttura quindi secondo due coordinate, l'una interna l'altra esterna alla dimensione del clan. Per il primo aspetto, il singolo personaggio si qualifica in base al tipo di convivenza competitiva che realizza con i parenti, consanguinei o acquisiti. Per l'altro, rispetto alla solidarietà instaurata con loro, nella difesa comune contro gli altri clan, aggregati nella collettività civile di appartenenza. Interconnessi fra loro, i due assi si incardinano nella raffigurazione di un'entità astratta e concretissima, statica e dinamica: il superpersonaggio familiare, si chiami Uzeda o Lamentano o Salina.

Sono le molteplici variazioni d'assetto di queste tre famiglie a determinare lo svolgimento nel tempo della materia narrativa, conferendole un segno forte di continuità nella discontinuità. Di qui deriva la rilevanza strutturale della funzione assolta da colui che incarna e decide le sorti della comunità domestica, il *pater familias*. La cosa è tanto più realisticamente motivata, in quanto si

tratta di famiglie dell'antica nobiltà di origine feudale, a carattere statutariamente nucleare. L'immagine paterna rappresenta dunque il punto di riferimento prioritario rispetto a cui l'insieme dei personaggi si dispone, si gerarchizza e frastaglia.

Ma il punto è che i tre narratori concordano nel drammatizzare l'indebolimento inarrestabile, la crisi aperta che l'autorità paterna subisce nel mondo moderno. La triade romanzesca siciliana sceneggia una serie di rivolte o atti di disobbedienza o comunque affermazioni di autonomia dei figli nei confronti dei padri. Appunto perciò la definizione unitaria dello spazio scenico perviene non ad attenuare ma ad esaltare l'intensità dei moti deflagranti che vi si susseguono. Certo, anche qui va rilevata la declinazione del tema su tonalità sempre meno drammatiche, da un libro all'altro. Nei *Viceré* lo scontro fra Consalvo e Giacomo attinge un'intensità parossistica, perché quest'ultimo incarna caparbiamente una concezione del potere domestico basata non sul consenso ma sulla tirannide, non sulla comunione affettiva ma sulla prevaricazione dispotica verso i membri più deboli, per età o per sesso. Nei *Vecchi e i giovani* invece la generazione dei padri si è già ritirata dalla mischia, confinandosi ciascuno in un suo isolamento: Lando peraltro si allontana da tutte le loro posizioni, nella ricerca affannata della propria strada, a costo di errori clamorosi. Nel *Gattopardo* poi è Tancredi a far capire al vecchio zio quale sia l'orientamento da assumere; ma Fabrizio, pur comprendendo che quella indicata dal nipote è l'unica via prammaticamente utile, rifiuta di seguirlo, e si rinchiude in se stesso.

Pur con queste differenze radicali, resta accertato che il fattore traente delle narrazioni è sempre il dinamismo vitale dei giovani. La luce si concentra sul rapporto fra le generazioni assai più che su quello fra i sessi: episodi e storie d'amore non mancano, s'intende, ma non hanno un ruolo centrale, o per meglio dire sono anch'essi funzionalizzati alla rappresentazione di un avvicendamento d'età e di costumi.

Tutti i giovani, figli e nipoti, non possono non essere e sentirsi coinvolti nel dinamismo epocale indotto dalla modernità borghese: di qui traggono energia il desiderio di emancipazione, la volontà agonistica che li animano. Ma questo coinvolgimento coincide con una contaminazione. La borghesia libera ed eccita gli istinti vitali, ma non indica loro una meta etica, non conferisce loro una sostanza umana più solidalmente fraterna. L'ordinamento familiare gentilizio entra in crisi, all'infrangersi dei vincoli di sommissione passiva al capocasata; i giovani contestatori, disobbedienti o più semplicemente diversi, non sono però in grado di rifondare l'istituto domestico su basi di miglior equilibrio.

Appunto perciò i personaggi giovanili, pur nel loro attivismo, celano un'inquietudine che ne rende problematica l'immagine. Alla dimensione del romanzo d'intreccio si sovrappone così quella del romanzo psicologico, volto a illustrare i comportamenti e analizzare gli stati d'animo di un io che vede posta a rischio la sua identità, nel farsi adulto in un mondo in via di imborghesimento o già imborghesito. Per questo aspetto, *I Viceré* e *I vecchi e i giovani* assumono l'aspetto del *Bildungsroman*, nella cura dedicata a seguire il processo di mutamenti, gradualmente o subitaneamente, attraverso cui si compie la formazione della personalità di Consalvo e Teresina Uzeda come di Lando Laurentano.

Una precisazione può essere utile. De Roberto e Pirandello concedono un privilegio d'attenzione netto all'interiorità coscienziale dei rappresentanti della nuova generazione; Lampedusa invece ribalta la prospettiva, concentrando l'interesse sul personaggio più anziano. Ma il motivo è semplice: è Fabrizio colui che si interroga e patisce più acutamente il confronto con la mentalità borghese, e quindi subisce lungo il racconto l'evoluzione caratteriale più profonda; Tancredi invece ha già definito sin dall'inizio il suo atteggiamento di disponibilità spregiudicata verso il mondo che nasce.

D'altronde, va poi sottolineata un'altra circostanza, che accomuna in pieno i tre libri. Quali che siano le modalità e gli esiti del contrasto con i genitori, i figli se ne confermano degni eredi. Proprio il contatto con il nuovo sistema sociale, proprio la consapevolezza della necessità di farvisi posto inducono in loro una riaffermazione orgogliosa della propria superiorità nativa. Il rifiuto della mediocrità dei tempi, l'insofferenza per il conformismo di massa, il disprezzo per la retorica filistea,

quanto piú debbono celarsi tanto piú provocano un risentimento egocentrico, a conferma della propria aristocraticità. L'io rivendica la sua vocazione al dominio del mondo; e ritrova cosí dentro di sé il senso altero dell'appartenenza a una famiglia, una *gens* che ha educato in lui una spinta incoercibile a imporre la sua supremazia sull'umanità media e comune. I privilegi castali possono ben tramontare; può anzi essere saggio rinunziarvi. Ma il desiderio e il gusto di primeggiare costituiscono un lascito irrinunciabile; ed è per questa via che lo spirito aristocraticistico prolunga di padre in figlio la sua efficacia nel tempo.

De Roberto conferisce icasticità straordinaria a quell'organismo superindividuale che è la dinastia Uzeda, esaltandone la vitalità proprio come effetto dello stato di dissidio permanente tra i suoi membri: lo spirito di aggressività reciproca di cui fanno esperienza sulla loro pelle tra le pareti domestiche è un modello formativo di cui tutti percepiscono la rilevanza. Appunto perciò la longevità della stirpe si proietta lontano nel futuro, superando i dissesti che han rischiato di renderla acefala e rafforzandosi anzi, nel confronto vittorioso con gli sforzi di democratizzazione della vita parentale indotti dal costume borghese.

Anche in Pirandello l'ethos familistico borghese è un mero fattore di disordine. Il suo velleitarismo però è bastato a minare gli ordinamenti antichi, emblematizzati dai Laurentano. L'unità della casata gentilizia appare ridotta a una mera figura d'assenza, giacché sia i vecchi sia i giovani sono non tanto divisi quanto remoti l'uno dall'altro. Cosí vuole la norma dell'esistenza: la famiglia è solo il luogo in cui si coagula primamente il destino di solitudine dell'individuo. Nondimeno, nel romanzo pirandelliano Ippolito e Cosmo e Margherita appaiono accomunati, ben diversamente dai *Viceré*, da un rispetto reciproco, che nasce dalla magnanimità del sentire. Nessun affiatamento morale, nessuna lealtà di affetti sopravvive invece ai roveli che devastano l'intimità domestica borghese. D'altronde, ciò appunto stimola il narratore ad esplorare i meandri piú ossessivi della psiche, tra conscio e subconscio: nella famiglia dell'ingegner Salvo la ragionevolezza apparente dei rapporti di sesso e di sangue maschera un groviglio di pulsioni distruttive e autodistruttive su cui incombe lo spettro della follia.

Lampedusa rende del tutto esplicito il vagheggiamento della nobiltà d'una volta, con la sua fierezza ferma e asciutta. Tuttavia, le istituzioni domestiche della borghesità non vengono affatto anatemizzate. L'ultimo capocasata dei Salina, Fabrizio, è consapevole della sua inettitudine a revitalizzare una tradizione destinata a spegnersi con lui. E poi, che scandalo c'è se il matrimonio fra Tancredi e Angelica si colloca anche in una dimensione di economicità dispiegata, visto che i due ragazzi si piacciono e che l'affare è buono per tutti e due? Nel vecchio principe, il disincanto scettico fa cadere ogni boria passatista per accettare, in sostanza, il principio borghesissimo del mutuo consenso fra gli aspiranti coniugi. Vero è che l'unione fra i due giovani non si rivelerà meglio riuscita di quella fra Fabrizio e la consorte Maria Stella, anzi si svilupperà sotto un segno di estraneità reciproca maggiore; e diversamente da essa, sarà infeconda. La *mésalliance* non ha portato alcun rinsanguamento giovevole all'antico casato. E quando la progenie dei Gattopardi si sarà estinta, le succederanno quelle degli sciacalli, delle jene, delle pecore.

Io aristocratico e socialità borghese

Negli avvicendamenti generazionali narrati dai tre romanzi si concretizza la polemica ideologica che ne sorregge il progetto strutturale: mettere a fuoco una grande frattura della continuità storica, per sostenere che i dinamismi innovativi si sono risolti in un impaludamento ulteriore del regime di civiltà italiano. Ciò comporta una rimanipolazione profonda dei criteri costruttivi tipici del romanzo storico. L'artificio fondamentale consiste in una svalutazione preventiva dei fatti storico-politici, confinandoli sullo sfondo dell'orizzonte romanzesco. Gli eventi centrali dell'epos risorgimentale hanno sí una funzione decisiva, ma non vengono mai rappresentati in maniera diretta, restituiti nell'evidenza del loro prodursi.

Certo, l'intreccio dell'opera derobertiana è segmentato in tre parti da altrettante date solenni, la proclamazione del regno unito, la presa di Roma, le prime elezioni a suffragio allargato. A sua volta Pirandello assume come fulcri della trama le elezioni parlamentari del 1893, lo scandalo della Banca Romana, l'insurrezione dei Fasci Siciliani. Per Lampedusa i punti focali del racconto sono lo sbarco dei Mille, il plebiscito unitario, lo scontro di Aspromonte. Nondimeno, questi avvenimenti chiave del divenire storico non sono ripercorsi nella loro logica interna né illustrati nella portata complessiva che ebbero per la collettività nazionale. L'onda d'urto giunge smorzata e intorbidita sulla pagina: a dominare il quadro sono le reazioni comportamentali di personaggi che, per un motivo o per l'altro, non vengono mai ad assumere la parte dell'eroe, neanche come capita al povero Renzo Tramaglino durante i tumulti di Milano.

Il proposito di non accedere a forme di rappresentazione epica raggiunge forse il culmine nei *Vecchi e i giovani*: la sollevazione dei Fasci, che pure ha luogo quasi sotto gli occhi dei protagonisti, viene tuttavia raffigurata *ante factum* o *post factum*, non in presa diretta. Con questa tecnica distanziante, gli eventi pubblici grandeggiano sí nel racconto, ma come un'immanenza esterna, non come una realtà geneticamente partecipata. Nella loro straordinarietà, essi costituiscono solo i punti di riferimento e di raccordo cui richiamare una molteplicità dispersa di casi individuali, e su cui saggiare la coscienza civica dei singoli personaggi.

Occorre però essere piú precisi. Dette cosí le cose, parrebbe che il flusso narrativo continui ad essere sorretto dalla dinamica dei fattori storico-politici: ai personaggi d'invenzione spetterebbe soltanto un ruolo di adattamento piú o meno consensuale ai traumi innovativi da cui sono investiti. I tre libri si configurerebbero dunque come altrettanti episodi del contrasto fra la grande storia e l'esistenza privata. Alla fine, sarebbe quest'ultima a riuscir vittoriosa, sia pure con molti patimenti e perdite, perché ivi risiedono i valori della continuità antropologica, nella sua resistenza caparbia ai tentativi di alterare il decorso della quotidianità.

La situazione invece è piú complessa. I personaggi portati in scena appartengono infatti al rango di coloro che la storia non la subiscono ma la fanno, o almeno l'hanno fatta: e comunque non sono per nulla disposti a collocarsi in un atteggiamento di acquiescenza passiva. Gli Uzeda, i Laurentano, i Salina non sono della razza di Renzo e Lucia ma di don Rodrigo, dell'Innominato, del cardinal Federigo: il parallelo è imperfetto, ma rende l'idea.

È vero, il loro predominio appare contestato e scosso; molti membri dell'antico ceto dirigente non riescono ad adattarsi ai tempi e si lasciano travolgere dalla piena. Ma ciò è normale: i detentori del potere non sono esonerati dalle prove cui tutti sono sottoposti nella vita sociale, e che a tratti assumono la portata di sconvolgimenti drammatici. Proprio chi ha acquisito la supremazia e i privilegi piú alti deve adoperarsi con maggior energia per prolungarne il possesso: altrimenti, decade dal loro godimento a vantaggio di altri.

In questo sommovimento perpetuo, l'*élite* dominante parte avvantaggiata, per il buon motivo che in passato ha già dato prova delle sue attitudini vittoriose al dominio. Ma ciò significa solo che le forze decise a spodestarla dovranno attuare una mobilitazione di risorse piú larga, piú combattiva, senza esclusione di colpi. In ogni caso, la capacità di esercitare il potere non si trasmette ereditariamente, per via di sangue: da una generazione all'altra, ogni individuo deve rifoggiarsela, aggiornandone gli strumenti. La mentalità borghese ha dunque ragione a contestare il cardine della concezione castale gentilizia. Resta però vero che fra i membri dell'antica aristocrazia ce ne saranno di quelli destinati a lasciarsi sopraffare, mentre altri sapranno gareggiare adeguatamente con i nuovi aspiranti sopraffattori.

Si capisce allora come la vera spinta motrice delle tre macchine romanzesche stia nelle reazioni volontaristicamente attive dei personaggi di fantasia di fronte a una realtà storica che minaccia di schiacciarli. La posta in gioco è il mantenimento d'una posizione di primato sociale: il metodo seguito consiste nell'accettare il regime liberaldemocratico, appropriarsene le conquiste, strumentalizzarle al proprio tornaconto. L'operazione appare di una facilità irrisoria nei *Viceré*, dove il vecchio batte il nuovo su tutta la linea. Nei *Vecchi e i giovani* sembra che l'ordinamento borghese abbia prevalso, ma solo per dimostrare la sua inconsistenza fallimentare e quindi dare agio a un

rilancio d'iniziativa da parte degli esponenti piú duttili dei potentati tradizionali. Quanto al *Gattopardo*, la certezza sconsolata della fine di un'epoca ha per corrispettivo la constatazione dell'omologia organica fra il mondo che muore e quello che nasce.

Non per nulla la corallità corrucciata dei tre libri concede tanto rilievo emblematico alle figure di Consalvo, Lando, Tancredi. La luce che li illumina è assai diversa, giacché il primo è una sorta di bieco superuomo, il secondo è avvolto da un'aura di generosità, il terzo ha qualcosa di picaresco, nella sua allegra furberia. De Roberto anatemizza l'ambizione autoritaria e l'opportunismo demagogico dell'ultimo dei Viceré; Pirandello invece affida le sue speranze di futuro a un eroe dell'azione, quale Lando potrà diventarlo quando si sarà chiarito i criteri secondo cui agire; Lampedusa poi vede nell'abilità tattica del giovane Falconieri l'unica via per emergere, in un'età intrinsecamente antieroica.

L'essenziale però è che tutti e tre incarnano al meglio la capacità degli individui superiori di sormontare ogni condizionamento ambientale per imporsi come soggetti primari del divenire collettivo. In questo senso, gli scrittori siciliani giocano i valori fondanti dell'individualità contro quelli della socialità; o, che è lo stesso, della natura contro la storia.

Il primato dell'io si rafforza quanto piú sembrano affermarsi i canoni della democrazia. Ecco allora il significato paradossale del rilancio dei componimenti misti di storia e d'invenzione, da parte dei nostri autori. L'oggettività storica non è affatto ridotta a una semplice funzione di supporto, rispetto alla trama di fantasia: al contrario, il rapporto d'interconnessione non potrebbe essere piú stretto. Il punto è che gli elementi liberamente immaginati non solo chiarificano il senso di quelli storiograficamente credibili, ma addirittura lo capovolgono. Il supposto progresso nell'assetto della vita collettiva è stato solo apparenza: in realtà, ha offerto un terreno ulteriore all'esplicarsi delle risorse energetiche di cui è dotato l'io individuale.

Certo, il Risorgimento italiano è stato animato dal proposito di chiamare masse sempre piú vaste di cittadini a determinare il destino comune. Ma ciò ha portato solo a legittimare, a universalizzare una gara di egocentrismi gretti e truffaldini da cui è inevitabile emergano, come e piú che in passato, le personalità piú forti, cioè le piú capaci di imporre un loro criterio d'ordine nel marasma del disordine costituito. D'altronde dalla storia non si esce. Essa rappresenta infatti la dimensione in cui si attua la necessità di una socializzazione crescente, anche se non di una umanizzazione autentica dell'uomo. In definitiva, a venir messa a fuoco nei tre romanzi è la configurazione nuova del rapporto fra il singolo e le istituzioni, nei regimi di democrazia liberale.

I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo effettuano tre diversi rendiconti del processo di iniziazione della Sicilia ai sistemi della rappresentanza elettorale, e ne danno un giudizio doppiamente negativo: gli interessi generali non sono affatto garantiti meglio che in passato; la selezione del personale politico premia regolarmente le doti della demagogia e dell'opportunismo. L'allargamento dell'area di fruizione dei diritti politici ha prodotto un restringimento dello spazio disponibile per l'affermazione dei doveri civili. L'etica pubblica è stata sconfitta dalla democrazia politica.

D'altronde i romanzieri siciliani sanno bene che un connotato di politicità è immanente a ogni scambio di esperienze interpersonali, a partire dai rapporti che si costituiscono nella convivenza familiare. Già il Manzoni aveva inquadrato in questa luce la realtà delle implicazioni reciproche fra tutti i comportamenti individuali; e già in lui la scoperta era approdata a una condanna dura dei criteri d'azione politicistici, in quanto fondati necessariamente sulla violenza e la frode. Ma il pessimismo antipolitico dello scrittore cristiano era fronteggiato dalla fiducia nelle virtù operative del messaggio religioso, a salvaguardia delle speranze in una civiltà piú libera e giusta: e per intanto, a tutela dell'integrità del focolare domestico.

Invece nei suoi eredi laici, fioriti all'altro capo d'Italia, l'instaurazione del regime liberale borghese sembra portare a un collasso definitivo di tutte le istituzioni della moralità, pubbliche e private. Nessun rapporto di solidarietà organica può piú instaurarsi fra le persone. L'io rimane davvero solo con se stesso, alle prese con i motivi di crisi perenne dell'esistenza. Quanto piú si diffondono e rafforzano le aspirazioni a realizzare liberamente la propria identità individuale, tanto

più il singolo soggetto sprigiona una carica di asocialità che ne impegna e consuma tutte le energie. Il trionfo della libertà si è risolto, o rovesciato, nel fallimento della democrazia.

Nei *Viceré* è particolarmente percepibile il sentimento d'una decadenza della specie umana, emblemizzato nel declino biopsichico della famiglia, anzi della razza Uzeda, col supporto d'una applicazione ossessiva del concetto e del mito di ereditarietà genetica. Ma l'immagine di un mondo avviato a percorrere una parabola discendente viene contraddetta da un paradigma di ciclicità antropologica, per cui al tempo dello sfinimento letale succede quello della rigenerazione, del ringiovanimento. Lontana l'epoca dei fasti vicereali, gli Uzeda sembrano condannati a estinguersi senza gloria; ma prima la principessa Teresa poi il principe Giacomo arrestano lo sfacelo delle fortune familiari; e infine Consalvo riporta la casata a pienezza di prestigio e potere.

Di qui la struttura duplice del libro. Per un aspetto *I Viceré* si attiene a un ordinamento di tipo annalistico, nello sviluppo simultaneo d'una molteplicità di segmenti narrativi declinati verso esiti di degradazione morale e deperimento maniacale sempre più gravi. Per l'altro aspetto, il racconto allarga man mano lo spazio concesso ai personaggi che operano un inserimento nel nuovo ordine sociopolitico sinché il proscenio resta occupato da Consalvo, vero rifondatore della vecchia stirpe. La compattezza del romanzo è affidata alla concorrenza di queste due spinte. Tutto sembra indurre la trama a disperdersi nell'inseguimento degli ultimi sprazzi di vitalità di un organismo familiare decrepito, che si disgrega e naufraga nell'evoluzione dei tempi; invece, le prove traumatiche subite inducono un risveglio di energie, che il resoconto riflette assumendo una scansione ascensionale, culminante nell'autoapologia pronunciata trionfalmente da Consalvo stesso, appena eletto deputato.

Anche Pirandello dà all'epilogo dei *Vecchi e i giovani* un sapore di paradossalità amara: ma come sigillo icastico dello sprofondamento in una catastrofe generale, verso cui tutte le linee d'intreccio convergono infallibilmente, senza eccezione. Questo movimento unidirezionale non si realizza peraltro senza impaccio. L'intrigo romanzesco è infatti molto centralizzato e assieme molto tortuoso: un viluppo di progetti matrimoniali orditi od ostacolati dal deus ex machina Flaminio Salvo, simbolo del machiavellismo della mentalità borghese, che opera sempre per vie coperte, sempre con secondi fini. Ma il gioco della vita non si lascia costringere entro regole prefissate ad arbitrio; le pedine non compiono le mosse loro assegnate; il caso interviene a imbrogliare le carte; lo sbandamento delle peripezie individuali si incrocia con un accumulo di tensioni nell'esistenza collettiva, destinate a deflagrare con impeto indomabile.

L'ingovernabilità della trama vuole insomma mimare il caos in cui le relazioni interpersonali sono state precipitate dagli apprendisti stregoni della nuova classe borghese: il loro iperrazionalismo utilitario si rovescia, approdando a esiti di irrazionalità devastatrice. Dovrebbe prodursene un effetto di apocalissi totale, ancora più smarrito che nei *Viceré*, perché non contenuto da un atteggiamento di logicismo raggelato. Invece Pirandello non se la sente di reggere sino in fondo la coerenza troppo buia dell'ordigno romanzesco: e lascia campo all'affermazione di speranza incarnata ultimamente da Lando.

In confronto, la compagine del *Gattopardo* ha una congruenza maggiore, proprio per la svalutazione in cui accomuna tanto gli avvenimenti storici quanto i fatti privati. A primeggiare è la dimensione della coscienza, devoluta tutta al protagonista assoluto, Fabrizio. E nella sua interiorità assistiamo all'insorgere di un ascetismo contemplativo, alla cui luce tutti i fenomeni mondani, grandiosi o meschini, si pareggiano rivelando la loro vanità. Certo, sul piano della realtà empirica a prevalere è chi ha un maggior senso e gusto del potere. È naturale che sia così: siano poi essi aristocratici o borghesi, che importanza ha? Il ricambio dei ceti dirigenti ha la fatalità dei fenomeni biochimici: ragionevole dunque inserirsi nella corrente, come fa Tancredi. Ma uno stesso destino di sfinimento letale attende i dominatori di oggi, come ha già colto quelli di ieri.

In questa prospettiva, la struttura del romanzo si illimpidisce, si prosciuga. Alla complessità ramificata dell'intreccio subentra la sua semplificazione; il *continuum* discorsivo viene sottoposto a cesure nette, che consentono di eludere ogni episodio di dinamismo fattuale; la materialità dei dati d'intreccio appare ridotta a un succedersi di occasioni per la crescita spirituale del soggetto

protagonista. Nobile di nascita, don Fabrizio si autonobilita nell'animo convertendo l'amor di vita in desiderio di morte. Così egli trascende il suo invecchiamento fisico, e riscatta la decrepitezza del suo ceto d'origine, nella consapevolezza che è l'umanità intera a invecchiare, depauperandosi sempre più delle risorse di magnanimità che in altri tempi aveva pur saputo esplicitare.

La coincidenza di vittoria e crisi del regime liberale

Per un ultimo chiarimento sul significato del criticismo storico e metastorico che pervade i tre romanzi, è utile qualche considerazione complessiva sugli orientamenti ideologici dell'intellettualità siciliana ottonovecentesca. Due circostanze di fatto vanno anzitutto ricordate. Il crollo del dominio borbonico avviene per effetto di un'iniziativa politico-militare proveniente dall'esterno: l'impresa dei Mille. E non si tratta di truppe regolari, inquadrata in un esercito disciplinato, alle dipendenze di un'entità statale definita: il volontarismo garibaldino ha carattere spontaneistico ed è sorretto dall'autorità carismatica di un condottiero che non deve rispondere dei suoi atti ad alcuna istanza istituzionale.

La democraticità borghese viene dunque introdotta in Sicilia nelle forme della dittatura, cioè della democrazia diretta, gestita da una personalità eroica che interpreta gli interessi collettivi sulla base di un rapporto fiduciario, estraneo ai meccanismi della rappresentanza organizzata. Il successo dell'impresa avvalorava l'opinione che questa fosse la strada migliore per giungere a un rinnovamento profondo della realtà siciliana e nazionale. Non per nulla il mito garibaldino appare aureolato di simpatia sia nei *Viceré* sia nei *Vecchi e i giovani* sia ancora nel *Gattopardo*, come l'unica traccia d'una possibilità di palingenesi autentica, ma troppo presto svanita.

Al confronto con l'efficacia operativa dimostrata dall'entusiasmo del pugno d'uomini che aveva provocato la caduta del regno delle Due Sicilie, era fatale percepire con insoddisfazione maggiore i limiti del parlamentarismo liberale: clientelismo, corruzione, tatticismo trasformista. D'altra parte la situazione di arretratezza dell'isola era così drammatica da legittimare l'aspettativa che il mutamento di regime inducesse un impulso di modernizzazione immediatamente percepibile, sul piano delle strutture economico-sociali. Ma la borghesia autoctona era troppo debole, troppo miope per avviare un processo organico di superamento del latifondo e assieme di incentivazione della produttività dei suoli, tale da ampliare la base di consenso attorno alle istituzioni democratiche. È ben noto peraltro che queste prospettive non trovarono sostegno adeguato da parte delle forze imprenditoriali più avanzate d'Italia, le quali diedero la precedenza all'industrializzazione del nord, non alla riforma dell'agricoltura del sud. E le cose non cambiarono per tutto il secolo successivo all'Unità: neanche il nuovo assetto dei poteri pubblici formalizzato dalla Costituzione repubblicana, dopo la caduta del fascismo, favorì un'aggregazione di forze capaci di promuovere il risanamento della vita isolana, all'insegna della democrazia politica, economica, sociale.

La mancanza di attitudini egemoniche è l'accusa fondamentale che De Roberto, Pirandello, Lampedusa muovono alla classe dirigente borghese: quella siciliana e, implicitamente, quella nazionale nel suo complesso. Requisitorie del genere non costituiscono certo una singolarità, nell'ambito della pubblicistica meridionale, almeno a partire dalla celebre inchiesta di Franchetti e Sonnino. Nei nostri tre romanzieri, particolarmente efficace si dimostra però l'adozione di una prospettiva tutta orientata a porre in rilievo i fenomeni di stagnazione, non solo, ma di regresso. Su questo piano, la volontà di scandalo della narrativa verista appare sviluppata, inasprita, resa più esplicitamente provocatoria.

Il Verga si era dapprima collocato a livello di classi popolari subalterne, per cogliere la germinazione dal basso di una borghesia paesana ancora allo stato embrionale ma molto aggressiva: il narratore ne condanna con durezza l'immoralismo economicistico, senza però misconoscerne la necessità ferrea: sono le leggi dell'accumulazione primitiva a determinare la spietatezza di zio Crocifisso o Mazzarò. Già nel *Mastro don Gesualdo* però il panorama cambia. Ad emergere è la

precarità degli sforzi compiuti dagli esponenti isolati d'una imprenditoria agraria troppo poco sicura di sé: quando l'ex muratore vuol sancire per via matrimoniale la sua scalata sociale, l'alleanza con i vecchi ceti possidenti si volge a suo danno, sino a spodestarlo addirittura di se stesso.

De Roberto e i suoi emuli partono dalle premesse che il Verga ha posto; e si collocano senz'altro a livello delle fasce sociali alte, per illustrare il gioco di rapporti di forza che si instaura tra padronati antichi e recenti. La rivalità conclamata cede presto luogo a una ricerca d'intesa: i patti di coalizione sono suggellati dalle serie di nozze che tramano i tre romanzi. In effetti il desiderio delle famiglie borghesi di imparentarsi con l'aristocrazia non è affatto dettato solo da vanità mondana. La ragione profonda sta nel proposito di legittimarsi come ceto dirigente, stabilendo una linea di continuità diretta con i propri predecessori.

Per questo la borghesia fa mostra di tanto disinteresse nelle combinazioni matrimoniali. Non si tratta di un'affermazione del nuovo criterio di distinzione netta fra comportamenti pubblici e privati, per cui nelle vicende sentimentali e domestiche valgono altre regole da quelle della aridità mercantile osservata negli affari. L'utilità perseguita consiste nella ricerca di un avallo alla propria volontà di sanare le fratture intervenute nel rivolgimento storico-politico, e di qualificarsi non come i promotori di ulteriori dinamismi sociali ma come pacificata gente d'ordine, eredi immediati dei dominatori di ieri. Mescolare il proprio sangue a quello dei clan gentilizi varrà a testimonianza simbolica del rinnegamento delle proprie origini ignobili, cioè di una separazione definitiva dai ceti popolari.

Si capisce che un'aspirazione simile sia più forte dove la nascita è più plebea, come per Calogero Sedara e sua figlia Angelica. Questo d'altronde è il caso in cui l'amalgama si realizza al meglio, cioè al peggio: la borghesia si aristocraticizza, l'aristocrazia s'imborghesisce, in nome dell'interesse comune a che tutto cambi e tutto resti eguale; o in altre parole, nella concordanza di entrambi i soggetti a utilizzare la democrazia politica come argine contro la democrazia sociale.

Nei due romanzi precedenti invece la borghesia esce scornata dal tentativo di assimilarsi alla nobiltà: o per eccesso di dabbenaggine, come nei *Viceré*, o per eccesso di furberia, come nei *Vecchi e i giovani*. Gli Uzeda accettano a patti esosi di far sposare Lucrezia all'avvocato Giulente, ma solo per trattarlo come il classico parente povero e lasciarlo infine con un pugno di mosche in mano: gli aristocratici si rivelano insomma superiori ai borghesi quanto a grettezza utilitaria, nella difesa esclusiva dei propri interessi. Di contro, nell'opera pirandelliana le manovre dell'imprenditore Salvo per ordire le nozze della figlia Dianella col principe Lando hanno il solo effetto di farla impazzire. Qui la nobiltà esce diminuita di prestigio dal contatto con la borghesia, ma conferma la sua superiorità sul piano morale.

In ogni caso, le vicende matrimoniali sceneggiate dai romanzieri vogliono emblemizzare un solo concetto: la borghesia risorgimentale o postrisorgimentale non è portatrice di nessuna istanza rinnovatrice autentica, perché pensa anzi è ipnotizzata solo dall'ansia di far riconoscere le posizioni di potere cui è giunta. Da ciò il desiderio spasmodico di saldarsi in un legame di consanguineità con i vecchi potentati, inducendoli ad accettare il mutamento di regime politico in cambio della garanzia che nessun processo rivoluzionario avrà più luogo. Saranno proprio i canoni giuridici della civiltà liberale a fornire la miglior salvaguardia per gli interessi materiali e mentali del padronato, reso più compatto dalle modifiche della sua composizione interna.

Non va dimenticata una considerazione già posta in rilievo. Proprio la sfiducia nelle istanze della democrazia politica inibisce ai nostri narratori di concedere credito a qualsiasi prospettiva di riscatto autonomo delle classi popolari. Valga in particolare il caso di Pirandello, così altamente consapevole della drammaticità della questione contadina, ma così reciso nel negare alle folle popolari ogni capacità di darsi una strategia emancipatrice: il loro insorgere è frutto non d'una presa di coscienza del proprio stato ma solo della propaganda sobillatrice d'un manipolo di intellettuali scriteriati. Quanto a De Roberto, s'è detto come avesse risolto la questione in maniera impeccabilmente drastica, escludendo del tutto i ceti popolari dall'orizzonte rappresentativo. Lampedusa concede invece loro uno spazio autonomo, in un episodio separato e quasi parallelo alla vicenda principale: quello relativo ai familiari di padre Pirrone. Ma lo fa solo per rilevare come la

miseria materiale in cui vivono li renda ancora piú aridi moralmente di quanto non siano le classi superiori, e ancora piú alieni da qualsiasi preoccupazione per gli interessi generali.

Siamo in un circolo chiuso. *I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo* esprimono un risentimento antiborghese che gira perfettamente a vuoto. Nessun anticapitalismo romantico, nessun rimpianto per l'*ancien régime* borbonico; d'altronde nessuna speranza che il regime della democrazia rappresentativa possa evolvere verso il meglio, favorendo l'emergere di forze capaci di dirigere responsabilmente lo sviluppo della collettività. Indietro non si torna; ma il futuro è bloccato. La civiltà borghese costituisce un puro errore della storia. Non resta che analizzarne lucidamente la portata nefasta.

La nostra triade romanzesca emblemizza con icasticità corrosiva le frustrazioni di un ceto intellettuale molto consapevole della sua lungimiranza critica, e appunto perciò piú indispettito dell'isolamento di cui soffre. Ad aggravare questa sensazione è l'apertura mentale davvero europea di cui i tre scrittori danno prova: narrando le vicende della loro terra, mostrano di sapersi tenere agli antipodi di ogni angustia municipalistica. Eppure la parte cui si sentono obbligati a ridursi è quella delle Cassandre inascoltate. Impossibile esercitare un influsso sul corso degli eventi, facendo conto sulla capacità di ascolto dei gruppi dirigenti.

In effetti, le cose stavano proprio cosí. L'intellettualità umanistica siciliana non aveva dietro di sé forze sociali disposte a sostenerla, o comunque alle quali fare riferimento. Per dirla in termini gramsciani si trattava di intellettuali inseriti sí nel blocco sociale dominante, ma senza un rapporto di organicità: una sorta di opposizione interna, esacerbata dal mancato riconoscimento delle sue funzioni. D'altronde, come rassegnarsi a tacere? Il loro criticismo trova alimento in una preparazione culturale moderna, che li pone in grado di interpretare acutamente la dialettica delle classi, nei conflitti che le oppongono e nei compromessi cui addivengono per ottenere la supremazia. Giustificata dunque l'ambizione di proporsi come i vigili detentori di una consapevolezza agguerrita dei veri interessi della collettività: o perlomeno, delle inadempienze, gli errori, i tradimenti perpetrati a suo danno.

Persino superfluo, a questo punto, accostare De Roberto, Pirandello, Lampedusa ai maestri del filone di pensiero meridionalista, quale si sviluppa da un secolo all'altro. Piú significativo semmai il richiamo ai grandi critici del Risorgimento come rivoluzione incompiuta, rivoluzione senza rivoluzione, rivoluzione passiva, da Oriani a Gobetti a Gramsci. Ma ai fini del nostro discorso, non è necessario dare sviluppo a queste indicazioni: basta sottolineare la vicinanza dei tre narratori a una tendenza, un'area intellettuale nata all'insegna d'un anticonformismo minoritario, e destinata a grandi sviluppi nel tempo. Certo è che la frequentazione delle opere di studiosi e saggisti tra i piú sagaci dell'Italia contemporanea ha giovato molto a corroborare la pregnanza ideologica delle opere narrative: sul piano economico-sociale, ma soprattutto su quello piú propriamente politico.

Qui sta infatti la peculiarità piú sensibile della triade romanzesca siciliana, rispetto agli orientamenti prevalenti nella narrativa italiana durante l'intero periodo che va dal verismo al neorealismo. L'osservazione potrebbe d'altronde essere proiettata su un orizzonte europeo: la politica, questa dimensione costitutiva dell'esperienza di ogni cittadino del mondo contemporaneo, non è mai stata troppo vicina alla sensibilità dei letterati, nostrani o stranieri. Certo, ribadiamolo ancora, De Roberto, Pirandello, Lampedusa scoprono la politicità, nelle forme della democrazia rappresentativa, solo per farla oggetto di esecrazione demistificatrice. Resta nondimeno decisiva la percezione del fenomeno di novità epocale costituito dal parlamentarismo, cioè dall'accesso di strati via via piú ampi della collettività al diritto di concorrere con il voto al governo della cosa pubblica.

Un punto di concordanza perfetta fra i tre scrittori è la convinzione che i meccanismi elettoralistici si risolvano in una procedura di inganni e soperchierie, attraverso le quali la volontà di prevaricazione ha modo di affermarsi piú e meglio che nel passato. Non per nulla la figura di Garibaldi continua a simboleggiare l'auspicio di una politicità diversa, di una democraticità davvero capace di trascendere i particolarismi castali e corporativi nel nome degli interessi generali della popolazione. Sia pur confinato nell'inespresso, come mera figura di assenza, alita da un libro

all'altro il sogno d'un comunitarismo organico, sottratto alle modalità infide della ricerca del suffragio perché fondato sul consenso a un capo che ha saputo conquistarsi la fiducia universale non con parole truffaldine ma con evidenza d'azione. La grande famiglia nazionale ha bisogno di un padre, che con la sua saggia energia ponga fine alle contese fratricide, tanto più spregevoli quanto più ammantate di legalità.

Certo, esula dalla triplice compagine romanzesca ogni vagheggiamento esplicito d'una personalità dittatoriale, che con la sua autorità paterna, o paternalista, soddisfi le istanze sia dell'ordine sia del progresso. Ma a suggerirne l'immagine inquietante è la stessa esasperazione senza sbocco con cui viene rappresentato uno stato di orfanità collettiva, che porta alla degenerazione tutti i rapporti interpersonali. La nuova Italia ha visto impantanarsi ogni slancio verso il futuro, ha visto degradarsi ogni criterio di nobiltà nella conduzione della cosa pubblica: questa è l'origine del risentimento moralistico che eccita i nostri scrittori, siano essi prefascisti o postfascisti.

I veri eroi della modernità sono i profittatori, i faccendieri, o ben che vada gli arrivisti senza principi, la cui immagine appare tipizzata in una sorta di galleria di ritratti diversi eppure eguali: il duca d'Oragua e Consalvo nei *Viceré*, l'onorevole Capolino nei *Vecchi e i giovani*, Tancredi nel *Gattopardo*. D'altronde è molto significativo che l'acrimonia maggiore sia riservata agli ex garibaldini: il Benedetto Giulente derobertiano e il Roberto Auriti pirandelliano, «il ferito del Volturmo» e «il più giovane dei Mille». Inetti e babbei, costoro hanno tradito la generosità dei loro ideali lasciandosi risucchiare nella corruttela dilagante, senza nemmeno trarne un'utilità personale. Emblematicamente, è come se assistessimo alla fine per suicidio del risorgimentalismo autentico, e non ci sia neanche lasciata la possibilità di commemorarne la scomparsa, tanto indecente è il modo in cui è avvenuta.

Nei primi due romanzi della triade, resta però aperto almeno lo sfogo vendicativo dell'accanimento sarcastico contro chi ha perso la partita, per colpa e per ignavia: le cose avrebbero potuto andare diversamente, se la borghesia avanzata non si fosse rivelata così incapace di gestire il potere. Nell'opera di Lampedusa invece i giochi appaiono fatti sin dall'inizio. Tancredi si arruola proprio nelle milizie garibaldine, salvo passare al più presto nell'esercito regolare piemontese, per perfezionare meglio il suo programma di ingabbiamento della rivoluzione liberale: e la borghesia capitalistica marcia in pieno accordo con lui.

Le speranze di un mutamento radicale non avevano alcuna radice concreta. Così va il mondo, o almeno l'Italia tra i secoli diciannovesimo e ventesimo. Inutile replicare il sentimento di frustrazione rabbiosa che percorreva *I Viceré*; fuorviarne lo sdegno da cui è mosso il sovversivismo antiborghese dei *Vecchi e i giovani*. Il divenire storico è intessuto tutto e soltanto di occasioni mancate: le vicende del Risorgimento in Sicilia non avrebbero potuto fare eccezione alla regola. Dichiararlo esplicitamente è l'unico modo per far sopravvivere nelle coscienze quella tensione rigeneratrice cui la realtà non concede mai luogo.

La provocazione mancata dei *Viceré*

Un doppio paradosso storico

La straordinaria complessità d'impianto dei *Viceré* è sorretta da un doppio paradosso costitutivo. La vecchia classe dirigente siciliana viene dipinta coi colori piú foschi e oltraggiosi: lo scrittore mostra un accanimento denigratorio che sfida ogni criterio di verisimiglianza. La famiglia principesca degli Uzeda appare un'accollita di maniaci perversi, intenti solo a sbranarsi fra loro, anche se accomunati da un'albagia senza confini e da un'estraneità impenetrabile a ogni sentimento civico disinteressato: dei veri degenerati, tali da suscitare orrore e disprezzo.

Nondimeno, questi ultimi rappresentanti di un ceto che parrebbe condannato a sbandarsi e perire, travolto dai dinamismi epocali, riescono ad affermare la loro superiorità nei riguardi della nuova classe dirigente borghese, protagonista vittoriosa dell'unificazione nazionale. Con un'altra forzatura dei termini di attendibilità storica, ancora piú clamorosa, De Roberto sostiene che proprio l'avvento della civiltà liberale ha ridato vitalità a una casta in via di estinzione.

Il fulcro di una paradossalità cosí insolente sta nell'aver focalizzato il discorso sul piano delle istituzioni politico-amministrative. Sono le regole della democrazia a consentire che il padronato tradizionale riacceda al potere, conquistandolo dall'interno, attraverso i meccanismi elettorali. L'assolutismo borbonico è stato sconfitto, ma la monarchia costituzionale sabauda ha allargato, non ristretto lo spazio di manovra della nobiltà feudale, forte del suo predominio economico-sociale rimasto intatto. L'ala progressista dell'aristocrazia ha avuto la furberia di capire per tempo che il mutamento di regime andava non avversato frontalmente ma svuotato di conseguenze, con una tattica di «entrismo» spregiudicato. E la borghesia si è lasciata abbindolare, autolesionisticamente, sino a rendersi complice dell'infeudamento precocissimo della rivoluzione risorgimentale.

D'altronde, le procedure del parlamentarismo lasciavano agli eredi della civiltà preborghese un vantaggio inestimabile sul piano della cultura, o meglio della comunicazione sociale: un prestigio secolare, di piú, un'aura carismatica, fondati sull'uso sapiente dell'esteriorità cerimoniale, della spettacolarità sfarzosa come mezzi per abbacinare l'immaginazione collettiva. Dalle sue origini spagnolesche, ai tempi della fastosità barocca, la nobiltà isolana ha tratto un'attitudine sperimentata a manipolare suggestivamente le coscienze: nulla di piú facile che riattualizzarla in chiave di demagogia, cosí da ottenere il consenso, e il voto, di strati sociali ancora poco consapevoli di sé e condizionati atavicamente a uno stato di subalternità psicologica.

Solo un aristocratico imborghesito poteva concepire nei confronti dei ceti gentili un risentimento cosí perfido, come quello che traspare dai *Viceré*. In questo senso, il caso del figlio di donna Marianna degli Asmundo non può non ricordare quello del figlio di Giulia Beccaria: l'opera derobertiana riprende, emula ed esaspera la foga accusatoria con cui *I promessi sposi* avevano evocato l'immagine di un mondo destituito di ogni grandezza, ogni serietà sia intellettuale sia morale. Ma solo una delusione cocente, una caduta di tutte le speranze di rinnovamento può spiegare l'enormità della beffa letteraria ordita dallo scrittore siciliano ai danni della classe dirigente postunitaria.

Dalle peripezie prematrimoniali di due modesti popolani lombardi, il capolavoro manzoniano traeva un auspicio di fede nell'imminente rinascita delle sorti d'Italia; sessant'anni dopo, nell'estremo sud insulare, le vicende di una famiglia principesca inducono a formulare un bilancio sarcasticamente negativo del risorgimentalismo, che ormai ha concluso la sua fase eroica. Il capolavoro della borghesia liberale è consistito nell'ammodernare l'assetto formale dei poteri pubblici, per lasciarsene espropriare nella sostanza e riconsegnarli ai dominatori di prima.

Com'è noto, l'insoddisfazione per i metodi e i risultati della democrazia rappresentativa era tendenza diffusa nella cultura letteraria di fine Ottocento. Basti pensare alla serie di romanzi d'ambiente parlamentare, da *La conquista di Roma* della Serao al *Daniele Cortis* di Fogazzaro; anche il Verga verista ne aveva progettato uno, che avrebbe dovuto intitolarsi *L'onorevole Scipioni*: del resto lo stesso De Roberto ci ha lasciato, sia pur incompiuto, *L'imperio*, dove l'ultimo degli Uzeda, Consalvo, viene seguito a Roma nella sua carriera di deputato e ministro.

Ma l'icasticità peculiare della critica al parlamentarismo espressa nei *Viceré* deriva proprio dal fatto di aver ambientato il racconto non nella capitale, ma in una provincia remota, nella quale le nuove istituzioni appaiono come importate dall'esterno e il senso della democrazia non ha radici, o le ha ancora meno salde che altrove. D'altronde, la trovata basilare del libro sta nel concedere tutto lo spazio scenico ai nemici naturali del sistema parlamentare: solo gradatamente i borbonicissimi Uzeda si convertono alla causa liberale, via via che si accorgono di poterla strumentalizzare allo scopo non solo di conservare ma di accrescere il loro dominio, meglio di quanto glielo consentisse il regime assolutista.

Il romanzo derobertiano offre il resoconto d'una progressiva intromissione nelle istituzioni democratiche da parte di coloro che avrebbero dovuto esserne spodestati. Il processo è lungo e laborioso: non però per gli ostacoli frapposti dalle forze antagoniste, portatrici delle nuove istanze di civiltà, sí invece e solo per i contrasti interni ai vecchi gruppi dirigenti, colti di sorpresa dalla crisi irreversibile dell'*ancien régime*. Dapprima quasi tutti gli Uzeda sono schierati a difesa cieca del passato, poi crescono le perplessità, aumentano le defezioni, sinché si giunge a un'accettazione generale dei nuovi ordinamenti.

Il passaggio della Sicilia dai Borboni ai Savoia viene così a configurarsi come una prova collettiva, cui i membri dell'*élite* non possono non sottoporsi uno per uno. A emergere sarà la capacità dei singoli soggetti di adattarsi al mutamento di condizioni ambientali, modificando i propri comportamenti pur senza smentire la propria fisionomia genetica. Il concetto darwiniano di selezione naturale dei più atti nella lotta per la vita viene applicato impeccabilmente al campo dei fatti storici. Sopravvive chi sa trasvalutare la necessità oggettiva di adattarsi alla situazione nuova, facendone oggetto di libera scelta, e con ciò stesso riqualificando la propria presenza nel mondo.

A guidare la decisione è sempre un calcolo di convenienza, che però viene impostato in tempi e modi diversi a seconda della posizione individuale di ciascuno. I primi a percepire l'importanza dell'occasione offerta dalla storia si trovano fra coloro che erano meno avvantaggiati dal regime tradizionale: dunque i figli cadetti, sacrificati dalla legge autocratica regolante sia il macrocosmo politico sia il microcosmo familiare. Non tutti però hanno la sagacia istintiva di don Gaspare, che pur codardo com'è scommette subito sulla causa giusta; per esempio, suo fratello Eugenio non capirà mai nulla, e morirà mendicando.

Poi vengono quelli che dall'assolutismo feudale avevano ricevuto grandi torti assieme a grandi privilegi: è il caso di don Blasco, monacato a forza ma in un convento dove se la spassava a suo pieno piacere. D'altronde, anche in questo ambito c'è chi fallisce l'appuntamento coi tempi, perché è nato babbeo, come il povero Ferdinando. Infine sarà la volta di chi occupava già il vertice della piramide, ma capisce che l'ordine nuovo gli apre orizzonti comunque più vasti di quelli attingibili restando fedeli all'antico: ed ecco la metamorfosi di Consalvo.

Il mutamento istituzionale ha insomma promosso una straordinaria liberazione di energie: gli individui che abbiano saputo trarne profitto, godranno meritatamente i premi più cospicui; coloro che se ne siano straniati, patiranno le conseguenze più pesanti della loro inettitudine. Un'osservazione importante va qui subito avanzata. L'appartenenza a una famiglia di detentori del potere ha costituito un vantaggio per alcuni, incentivandone la volontà competitiva e favorendone l'inserimento nella società nuova ai livelli più alti. Per altri invece si è risolta in un *handicap*: l'abitudine ai privilegi ha infiacchito il loro senso di responsabilità, il loro dinamismo energetico, condannandoli a sconfitte tanto più clamorose se poste a raffronto con le vittorie dei consanguinei.

Vero è che anche i trionfatori non sono usciti indenni dallo scontro. Ma nella vita tutto si paga; e le ambizioni più alte presentano i costi maggiori. D'altronde i grandi traumi storici si

sovrappongono, non annullano né diminuiscono la portata della successione di traumi giornalieri in cui l'esistenza sempre e dovunque consiste. Vivere significa misurarsi con una continuità di prove da superare, per la realizzazione di se stessi. *I Viceré* non è leggibile solo come un romanzo politico, tutt'altro: non per nulla lo stesso De Roberto preferiva la formula «romanzo di costume». In effetti la parte di gran lunga maggiore dell'affresco narrativo è occupata da cronache di vita quotidiana, anche se sono gli avvenimenti epocali a scompartirne le volute.

Sangue aristocratico e istinto di dominio

Il punto è che il flusso delle vicende più minutamente private obbedisce alle stesse norme che regolano il decorso degli eventi pubblici di maggior momento. Nell'universo derobertiano le relazioni interpersonali, quali che ne siano il respiro e l'ambito, si costituiscono solo come guerre o guerriglie fra l'io e gli altri. Non basta rinserrare le proprie aspirazioni nell'ambito domestico, per assicurarsi il pacifico godimento di sé. Al contrario, proprio l'intimità familiare costituisce il terreno primario per la selezione dei più atti a primeggiare sui parenti oggi, come sui concittadini domani.

Tutto dipende dall'oculatezza nella scelta degli obiettivi da perseguire, e dalla somma di energie che si è disposti a investirvi. Certo, la competizione si svolge su basi di ineguaglianza, per motivi di sesso e di età, di cultura e di denaro. Ma una condizione iniziale sfavorevole può deprimere la volontà del soggetto, così da farlo precipitare ancora più in basso, oppure galvanizzarla, eccitandolo a una rimonta strepitosa: nulla è mai deciso in partenza.

Le sorti dell'istituzione privata per eccellenza, la famiglia, non possono insomma non andare di pari passo con quelle delle istituzioni pubbliche, eminentemente lo Stato. Come ci fa assistere al declino della concezione assolutista del potere politico, così De Roberto illustra il tramonto di una concezione del potere domestico imperniata sull'autorità patriarcale. L'avanzata della civiltà borghese comporta un riconoscimento dei diritti di autonomia, sentimentale e pratica, dei membri più deboli dell'organismo familiare: le donne, i figli.

L'antica soggezione supina ai voleri del capocasata vacilla, si incrina, si spezza. Nelle generazioni più giovani, cresce l'ansia di decidere liberamente il proprio destino, senza subire imposizioni e ricatti. La contessa Matilde, la principessa Margherita non sanno ancora sollevarsi dalla condizione di vittime dei rispettivi mariti; ma Teresina cerca di ribellarsi, come può, finché può, alle decisioni paterne; e suo fratello Consalvo ingaggia col padre una lotta feroce, davvero all'ultimo sangue, per affermare a qualsiasi prezzo una padronanza incondizionata di sé. Alla fine del libro, l'imborghesimento dei rapporti parentali appare un fatto compiuto.

Ma ecco riaffacciarsi la paradossalità antistorica derobertiana. La nuova etica borghese non induce una ricomposizione dell'unità familiare in forme di maggior equilibrio interno: a generarsene è solo un annullamento caotico di ogni distinzione di ruolo, come accade nel matrimonio disastroso dell'avvocato liberale Benedetto Giulente. All'egoismo di clan, gestito dal capocasata con dispotismo spietato ma efficace, è subentrato un insorgere di egoismi individuali, privi ormai di ogni freno inibitorio. Lunghi dall'espandersi meglio, i sentimenti di solidarietà fraterna, filiale, coniugale si sono ancor più inariditi.

Rinchiudosi in un isolamento assoluto, l'io può liberare senza remore la sua aggressività, sottomettendo ogni relazione con gli altri alla logica dell'egocentrismo utilitaristico. All'autoritarismo monocratico del costume patriarcale si è sostituita una molteplicità di autoritarismi che traggono la loro forza impositiva non da una posizione, un ruolo funzionale ma solo dalle risorse dinamiche, dalle attitudini al dominio di singoli soggetti, persuasi di dover rispondere del proprio agire soltanto a se stessi.

Certo, si è dissolto l'ordine familiare aristocratico, in quanto legato al pregiudizio di una superiorità di sangue trasmissibile per via ereditaria. Ma si è rigenerato, anzi si è perfezionato il principio biopsichico dell'aristocraticità, quello che determina da un'età all'altra l'affermazione delle

personalità naturalmente superiori. In tal senso Consalvo, l'ultimo dei vecchi Uzeda, è il fondatore di una nuova dinastia, trasmigrata nell'ambito degli ordinamenti democratici.

Così il circolo si chiude. Vicende pubbliche e peripezie private, eventi storici e fatti d'invenzione confermano che nessun mutamento ambientale può alterare la validità dell'unica legge regolatrice dei comportamenti umani, la legge del più forte. A variare sono solo le sue modalità d'esplicazione, che senza perdere ferocia acquistano perfidia, in un ricorso crescente ai metodi della simulazione e dell'inganno. Gli sforzi di incivilimento dell'animale uomo, sul piano delle normative etiche e degli apparati legislativi, ottengono quest'unico risultato: a differenza che nelle comunità primitive, nelle società evolute la vocazione prevaricatrice si realizza non coi mezzi della violenza diretta, nella brutalità dello scontro fisico, ma dell'astuzia mentitrice, del raggiro truffaldino.

L'eroe dei tempi nuovi non è chi combatte in campo aperto le sue battaglie, ma chi copre meglio di ipocrisia il suo cinismo, sorprendendo la credulità di quanti gli prestano fede. Interiorizzandosi sempre più, la pulsione aggressiva ha appreso la convenienza dell'autocontrollo: meglio rinunciare a manifestarsi scopertamente, e perseguire i propri scopi sul piano delle manovre psicologiche, o psicosociali, elaborate con freddezza di calcolo. Perduta ogni spontaneità effusiva, l'io si dedica tutto a predisporre tacitamente le strategie di finzione dettate dalla razionalità utilitaria.

Ciò peraltro non implica un aumento di limpidezza mentale, per cui si possa dire che l'uomo moderno, nella sua aridità d'affetti e assenza di emozioni, segue almeno i criteri di un logicismo imperturbabile, di una scientificità asettica. No, perché l'egocentrismo si carica di una valenza passionale sempre più travolgente: a compenso del controllo rigoroso cui sottopone i suoi comportamenti esterni, l'io profondo subisce con maggior veemenza le tempeste emotive suscitate da ogni vittoria o sconfitta nei rapporti con il mondo. Così le personalità assortite più genialmente nel desiderio di asservire gli altri, sono anche le più esposte ai risentimenti di insensatezza, tra capricci e follie.

Siamo al dato ideologico decisivo. Per De Roberto, l'essere individuale obbedisce a uno e un solo istinto basilare, quello dell'affermazione di sé: potremmo anche chiamarlo, freudianamente, principio del piacere, incline a espandersi senza limiti sino alla meta irraggiungibile dell'onnipotenza. Nell'incontro con la realtà, se questa istanza primaria non è sorretta da risorse adeguate, fallisce lo scopo: e la frustrazione genera un senso di impotenza intollerabile, che trova riparo solo nell'autodifesa estrema fornita dalla pazzia. D'altra parte, se intelligenza e volontà assicurano il successo, l'io inebriato di sé, persuaso del proprio potere sconfinato, si risarcisce della disciplina costringitiva cui ha dovuto sottoporsi, stravolgendo a proprio arbitrio ogni norma di realtà razionalmente costituita: e con ciò si incammina su un itinerario di schizofrenia, opposta ma analoga all'altra.

Non c'è scampo per nessuno, insomma, nell'universo derobertiano, né oggi né domani né mai. Se ne capisce bene il motivo. Lo scrittore riduce la complessità delle nostre attitudini mentali a un'unica radice organica, il desiderio di vitalità. Ma, così assolutizzato, esso non può non trascolorare in desiderio di morte. Quanto più l'aggressività sadica si sbriglia incontrollata, tanto più si rende reversibile all'autopunizione masochista. Prigioniero della sua solitudine narcisista, l'individuo è condannato a vedere ribaltarsi crucciosamente i suoi sogni di sopraffazione universale in incubi funerari: la paura superstiziosa della malattia e del contagio, della iettatura e della morte accomuna Margherita, Giacomo, Consalvo, Teresina; per non parlare della vera voluttà di struggimento suicida di Matilde.

D'altronde, appunto il caso della moglie di Raimondo, torturata dalla gelosia, testimonia come in questo mondo sorretto solo dal principio dell'affermazione di sé, anche le idealità affettive più gentili si distorcano: un sentimento amoroso romanticissimo si realizza come desiderio di imporre il proprio amore a chi non ne vuol sapere. L'umanità altrui viene sempre assunta come mezzo, mai come fine rispetto al rafforzamento della propria personalità.

Così De Roberto, mentre grida l'allarme contro il dilagare di un individualismo sempre più asociale, gli fornisce una motivazione antropologica incrollabile: è la costituzione dell'io a presentare una tabe se non un peccato originario, da cui è vano pensare di emendarsi. La civiltà, la

cultura, nel cercare di allontanarsi dalla natura si limitano a coprirne, contraffarne il dettato ineludibile: e con ciò stesso ne inaspriscono gli effetti. Il progresso storico, quanto piú sembra arricchire la coscienza etica collettiva, tanto piú eccita la reattività della pulsione premorale da cui è abitato l'individuo, rendendola non meno proterva ma maggiormente subdola e astuta.

In effetti, la società liberaldemocratica si risolve nel trionfo di una demagogia intrinsecamente autoritaria: il dispotismo che la presunzione borghese crede d'aver debellato risorge in forme piú pericolose, perché divenuto capace di prevalere non con la violenza degli apparati repressivi ma con il consenso popolare acquisito con la manipolazione delle coscienze.

Tali sono i termini della percezione acutissima che lo scrittore catanese ebbe della svolta epocale compiuta dall'Italia a fine Ottocento, con l'entrata in un'epoca di massificazione incipiente. L'originalità estrosa dei *Viceré* consiste nell'aver rappresentato questo processo restringendo il campo visivo a una sola classe, la piú estranea ai fermenti innovativi, anzi apparentemente la loro vittima designata. Il romanzo concede scarso diritto di presenza alla borghesia, quasi nessuno agli strati popolari. Con un artificio cosí drastico, viene esclusa preliminarmente dal panorama narrativo ogni prospettiva autentica di dinamismo storico, concretato nella dialettica di forze sociali antagoniste. Fuori della cerchia aristocratica non esistono altri ceti muniti d'una consapevolezza organica anche lontanamente comparabile all'orgoglio castale che cementa fra loro i membri della casata Uzeda: esistono solo individualità isolate, che accettano supinamente una condizione subalterna oppure aspirano con ogni fibra ad essere ammesse nella cerchia nobiliare.

In questo modo, a occupare la scena è solo un intreccio inesauribile di rapporti conflittuali fra soggetti singoli, ognuno dei quali fa parte per se stesso. D'altronde, nella dimensione psicologico-esistenziale De Roberto ha adottato uno stratagemma analogo a quello che struttura la dimensione storico-sociale: nel senso che ha ridotto preventivamente la vita interiore al principio esclusivo dell'affermazione di sé. Fuori della volontà di potenza, i personaggi non conoscono sollecitazioni endogene altrettanto profonde. Gli impulsi solidaristici o permangono allo stato di latenza o sono semplici virtualità infantili, destinate a venir rimosse nel passaggio alla maturità.

La coscienza non è quindi mai smossa da alcun vero dibattito, che le consenta di evolversi e irrobustirsi con gli apporti di umanità derivati da una partecipazione disinteressata ai problemi altrui. Per conseguenza, nessuno è in grado di incarnare una superiorità etica, che lo atteggi quale portatore d'una idea di progresso morale. L'io non può che rimanere fedele a se stesso, intento solo a esplicare il patrimonio energetico di cui la natura lo ha provvisto, in un conflitto interminabile con il mondo.

Nell'universo derobertiano, conta esclusivamente l'individuo *uti singulus*: e a deciderne il destino, è l'indole caratteriale. Ambiente, educazione, esperienza potranno influire sull'andamento delle sue vicende, corroborando o deprimendo la tensione vitale da cui è animato: ma il suo approdo di vittoria o sconfitta è già iscritto nei dati di fisiologia organica che lo rendono piú o meno adatto a competere coi suoi simili. Cosí lo scrittore ribadisce ferreamente le premesse dello scientismo positivista: ma assieme le capovolge in maniera clamorosa.

Siamo al paradosso supremo dei *Viceré*. Il romanzo sembra sviluppare con puntiglio pedissequo una tesi prefissata: sono i fattori ereditari e i condizionamenti ambientali a orientare con forza univoca l'itinerario dell'io nel mondo; chi è nato da una stirpe di dominatori ed è stato avvezzato a una mentalità padronale, si troverà a ripercorrere quasi per automatismo le orme degli avi. Cosí è infatti, stando alle dichiarazioni ripetute con insistenza persino monotona durante la narrazione. In realtà invece le cose mostrano di andare in modo opposto.

La fortuna o sfortuna di un individuo dipende solo dal suo operato: ossia dalle risorse di astuzia e tenacia, calcolo e intuito profuse nel perseguimento degli obiettivi cui si è votato. L'appartenenza familiare può giocare a favore o contro il successo nella lotta per la vita. In ogni caso, l'io è debitore della propria riuscita solo a se stesso: a se stesso, ossia alla natura che ha plasmato piú o meno felicemente la sua personalità. L'antropologia derobertiana si risolve in caratterologia; e l'esaltazione del principio di individualità viene a coincidere con il pessimismo etico piú cupo.

Un resocontista infido

La paradossalità sconcertante del discorso derobertiano trova il suo asse, la sua garanzia di coerenza nell'indole bifronte attribuita all'io narrante. Un doppio gioco così serrato fra contenuto apparente e contenuto reale, dichiarazioni esplicite e smentite implicite, non poteva essere gestito da un'entità elocutrice provvista delle doti classiche dell'onniscienza. Ciò infatti avrebbe comportato uno scioglimento pieno degli equivoci su cui si basa il testo, nel suo proposito di disorientare, turbare, scandalizzare il lettore. Occorreva che la vicenda apparisse raccontata secondo un criterio di impassibilità scrupolosa, come da parte di chi si limiti a registrare una successione di eventi collocandosi al livello di coloro che li hanno vissuti, senza aggiungervi nulla di suo, solo constatando l'evidenza logica della prospettiva su cui si allineano.

Ma in realtà questo atteggiamento cronistico contrabbanda il proposito di personalizzare al massimo il resoconto, stravolgendo il significato dei fatti secondo un'ottica interpretativa sfrontatamente partigiana. L'ostentazione d'una tutela rigorosa dell'oggettività fattuale ha insomma un rovescio di soggettivismo beffardo: sta al lettore decifrarlo, confrontando ciò che il narratore gli dice con ciò che il testo gli trasmette mutamente. Guai a confondere l'io narrante con l'autore implicito, che gli ha conferito una fisionomia così infida.

Colui che conduce il racconto cela la sua identità con cura caparbia, proprio per non far avvertire la tendenziosità cui si abbandona. Chi legge *I Viceré* si trova immerso in un universo narrativo apparentemente adespotato: l'autore sembra disconoscerne la paternità, per lasciare il campo libero alle reazioni spontanee di sgomento che lo spettacolo non può non suscitare. Ma la verità è che la recita viene diretta da un regista fermissimo nel proiettare ogni sembianza di realtà vissuta in un clima allucinatorie, destinato a irretire il lettore come per coinvolgimento ipnotico.

In definitiva, il capolavoro derobertiano esibisce a chiare lettere l'intenzione di ottenere il massimo effetto di impersonalità spassionata, quasi a persuadere di trovarsi di fronte a un'opera non di finzione narrativa ma semplicemente documentaria. Nondimeno, questa strategia mira a raggiungere un effetto opposto: la massima personalizzazione del resoconto, in chiave di unilateralità faziosa e furiosa.

Come predicava il Verga, il romanzo deve sembrare essersi fatto da sé, nella sua concatenazione di eventi legati da un vincolo di necessità incontestabile, tale da render superflua e stonata qualsiasi intrusione autoriale. Pure, colui che narra non potrebbe risultare più coinvolto nell'esposizione delle vicende. La rinuncia a fargli assumere un'identità fisionomica definita non annulla, anzi esalta il suo ruolo di responsabilità: sotto le spoglie neutre del collazionatore di «documenti umani», a sovrastare il quadro rappresentativo è un moralista di ferro, che trasvaluta ogni fenomenologia descrittiva in nome di un'istanza critica spietatamente sarcastica.

Il canone veristico appare insomma adempiuto con intransigenza: ma proprio estremizzandolo, se ne rende più percepibile l'artificio. La funzionalità di questa complessa procedura d'inganno appare infatti chiara. L'autore dei *Viceré* ha elaborato un congegno ad altissima carica trasgressiva, in cui vengono contestati brutalmente tutti i miti, i valori, le convenzioni della mentalità borghese ottocentesca. Per rendere più efficace se non più plausibile l'oltranzismo apocalittico della sua immaginazione sovrecitata, l'espedito migliore gli è parso consistere nell'adozione di un atteggiamento rigidamente antieffusivo. Lo scandalo è nella realtà, è la realtà: questa la persuasione da infondere nel pubblico benpensante.

S'intende che un atteggiamento simile era poi il più consono ad accentuare, non diminuire la violenza della provocazione. Rinunziar ad apparire sulla scena in figura di autore, assegnarsi solo la parte del regista invisibile è la dimostrazione più convincente della consapevolezza nutrita da De Roberto sulla forza d'urto del suo lavoro. In effetti la spettacolarità incoercibile del grande affresco è fondata sul dinamismo asciutto di una stilizzazione che evita ogni indugio d'enfasi: nessuna concessione ai compianti lirici, agli sdegni deprecatori di cui si compiacevano le anime belle

romantiche, ma nemmeno alle fascinazioni voyeuristiche per i quadri d'orrore cari al gusto naturalista.

È utile ricordare le animate diatribe ottocentesche sull'opportunità di assumere a soggetto artistico il brutto, lo sgraziato, il deforme. Come si sa, i letterati italiani manifestarono una riluttanza diffusa e prolungata a infrangere la norma classicistica della coincidenza fra bellezza morale e armonia estetica. Neanche i veristi osarono compiere un'operazione di rottura davvero drastica: lo sguardo di Verga è attratto dal primitivo, dal rozzo, non però dal laido.

De Roberto si rifà semmai all'esperienza di Capuana e di alcuni Scapigliati, come Tarchetti, oltrepassandola però impetuosamente per lasciar luogo a un'irruzione del patologico nei domini delle belle lettere. È vero che le mostruosità da lui raffigurate a schiera sono d'indole psichica piuttosto od oltre che fisica. Ma egli non si limita a oltraggiare l'ideale di umanità coltivato tradizionalmente, e nemmeno si accontenta di contrapporre alla norma della compostezza decorosa un'antinorma della degradazione perversa, secondo gli schemi dualistici della metafisica romantica. No, a venir proclamata è la normalità dell'anormale, del tarato, del corrotto. Questa era la materia narrativa da presentare come una percezione di vita vissuta, non come frutto di allucinazione ossessiva.

Indispensabile dunque la costruzione di un io narrante che esibisse il maggior rispetto per l'autenticità dei casi testimoniati letterariamente: ossia facesse mostra di non essere toccato dall'atrocità dello spettacolo romanzesco, mantenendosi freddo, lucido, insensibile, addirittura assente. Suo solo compito, quello di raccogliere, ordinare, riesporre nitidamente una congerie di dati, attenendosi alle modalità del loro prodursi, secondo le versioni fornite dai diretti interessati. Così i *Viceré* assume l'aspetto di una sterminata *tranche de vie*, messa in scena non tanto da un autore quanto da un coordinatore che rifugge dall'affacciarsi in primo piano e preferisce affidare la recita all'eloquenza icastica dei personaggi, responsabilizzandoli al massimo.

Ma l'impersonalità della voce narrante non rimanda affatto a un comportamento da *savant*, che registri e ricostituisca i meccanismi d'interconnessione d'una somma di fenomeni al solo scopo di accertarne la verità effettuale. Al contrario, l'attitudine è quella del giudice che conduce un'indagine istruttoria, badando solo ad accumulare le prove di colpevolezza a carico di imputati, la cui delittuosità gli è del tutto evidente. Non gli costa dunque nulla cedere loro la parola, lasciare che espongano la loro versione dei fatti, fingere anzi di dar credito alle loro professioni di onestà: tutto quello che dicono potrà essere e sarà infallibilmente usato contro di loro. Tanto peggio poi se essi non si rendono conto del male che commettono, e coltivano dentro di sé una presunzione stolta d'innocenza.

L'autorità inappellabile del giudice discende dal suo configurarsi come un'entità disincarnata, mera voce giudicante in nome di quell'umanità che tutti quanti compaiono al suo cospetto mistificano e depauperano. Questa sorta di antipersonaggio è detentore d'una totalità di valori coscienziali che lo rendono infinitamente superiore ai personaggi costretti nell'universo narrativo vicereale. Nondimeno, egli non ha alcun carattere sovrumano, né si sente latore di alcun messaggio d'ispirazione metafisica. Partecipe pienamente della condizione antropologica, gli basta guardare dentro di sé per attingere la capacità di render trasparente ogni episodio, ogni aspetto del male di cui l'esistenza è intessuta: sa bene infatti che l'uomo non può non rendersi colpevole, per il fatto stesso di essere umano.

L'autore dei *Viceré* ha dato vita solo a creature da condannare; e ha affidato alla voce narrante il compito di vendicare su di esse l'impossibilità in cui si è trovato di concepire personaggi migliori. Ma appunto in questo modo la voce denuncia la propria stessa inumanità, pareggiandosi a coloro sui quali infierisce. È vero che, conducendo impersonalmente il racconto, sembra castigare dentro di sé ogni tendenza alla prevaricazione inquisitoria. Ma si tratta solo di un alibi, al cui riparo incrudelire contro chiunque appaia sulla scena, in nome d'una presunzione di reità che non tollera smentite.

Il *principium individuationis* dell'io narrante sta nell'ironia schernitrice con cui volge ai danni dei singoli personaggi, senza indulgenze e senza attenuanti, la norma dell'incomprensione

reciproca cui informano i loro rapporti. Quanto maggiore appaia la concessione di simpatia partecipe ai piú deboli e sventurati, le donne, i vecchi, i malati, tanto piú spietato sarà l'accanimento nel rivelarli anch'essi umanamente mancanti, quindi meritevoli di ricadere sotto la condanna comune. Falsamente equanime, la relazione instaurata dal narratore con i personaggi narrativi è improntata solo a perfidia sadica.

Com'è ovvio, perfettamente omologa a questa è la relazione posta in essere con i lettori. *I Viceré* propone loro una verità di difficile accesso: non solo rende arduo il compito di afferrarla, ma procura di disorientare e sviare chi si affidi troppo ingenuamente alla lettera del testo. Siamo così al punto cruciale, per capire i motivi dell'incomprensione gravissima di cui il romanzo ha patito lungamente: l'equivocità calcolata di un metodo rappresentativo in cui oggettivismo e soggettivismo trascolorano uno nell'altro.

Voce narrante e voci narrate

Per sistema, l'io narrante mostra di concedere il maggior credito proprio alle versioni dei fatti piú palesemente deformate dal tornaconto, o comunque dalle emozioni personali: si immedesima cioè, e invita il lettore a immedesimarsi nei linguaggi, negli atti verbali non piú prossimi ma piú distanti dai criteri dell'oggettività resocontistica. In effetti le tecniche di concessione della parola ai personaggi assumono una disposizione scalare, secondo un criterio inverso rispetto a quello dell'affidamento di verità spassionata.

A un primo livello troviamo le figure psicologicamente piú semplici, perché dominate da un unico risentimento, abbacinate da una sola idea fissa che ha pervaso e prosciugato la coscienza. Nessun fingimento dunque, in loro: tra il parlare e l'essere c'è una trasparenza assoluta, garantita proprio dall'ubiquità dell'ossessione mentale cui obbediscono. Di massima, appartengono a questa categoria i membri delle generazioni piú anziane degli Uzeda: don Blasco, l'energumeno in vesti monacali, con la sua arroganza brutale; donna Ferdinanda, la zitellona sordidamente affarista e colma di albagia ottusa; don Eugenio, intellettuale da strapazzo e avventuriero di piccolo cabotaggio. Ma accanto a loro vanno rubricati anche servi e accoliti di vario genere, in quanto plasmati da uno spirito di devozione supina al casato vicereale, o per infatuazione disinteressata, come l'Uzeda bastardo fra Carmelo, o per convenienza obliqua, come padre Camillo il confessore e Pasqualino Riso il cocchiere, venduti anima e corpo ai rispettivi padroni. E al conto si possono aggiungere i «lavapiatti» uso don Cono, maestro di piaggerie clientelari.

Tipizzati con energia icastica, i loro ritratti sono connotati da un'ironia inequivocabile, perché affidata a una reiterazione modulare insistita. Il lettore non può nutrire dubbi sulla parzialità inaccettabile, e inalterabile, della loro ottica mentale. Proprio perciò la trascrizione puntigliosa del loro modo peculiare di esprimersi, in discorso diretto, viene affiancata con larghezza dall'uso dell'indiretto libero. Il narratore fa proprie le dichiarazioni verbali, o magari anche scritte, dei personaggi, inframmezzandole senza stacco nel *continuum* discorsivo: il lettore poco avveduto potrà, dovrà stupirsi: ma non gli costa poi molto capire il gioco. L'unilateralità degli enunciati cui l'io narrante finge di aderire è tanto scoperta che si smaschera da sola, per eccesso di estremismo.

Un esempio può bastare, relativo a don Blasco: «Il monaco, a cui la bile quasi schizzava dagli occhi, sfogavasi in casa del principe quando il duca non c'era dicendo cose enormi contro il fratello, insultandolo, infamandolo, rovesciandogli addosso epiteti di novissimo conio, a petto ai quali quelli scambiati tra facchini e donne di mal affare erano complimenti e zuccherini. E la sua rabbia aveva un bersaglio piú vicino e piú diretto nella nipote Lucrezia. Questa vipera osava ancora pensare a quella carogna? l'avevano allevata perché li mordesse tutti quanti, insozzando il nome degli Uzeda, facendone ludibrio, sposando quella carogna! "Ah, razza putrida e schifosa! Ah, porco Viceré che la creasti!... Meglio sarebbe stato..." (mettere al mondo soltanto bastardi, era l'idea espressa dalle turpi parole) "piuttosto che generare questo nipotame sozzo e puzzolente!..."».

In casi simili non è davvero difficile individuare la paternità delle opinioni che il narratore mostra di far sue: si tratta infatti di brani estrapolati da una conversazione e che si alternano alle battute di dialogo, conservando l'inflessione della voce che li ha pronunciati. Appena più complesso è il caso dei discorsi filati, in cui un personaggio si diffonde a lungo su un argomento di fronte a interlocutori anonimi e muti. La situazione elocutiva rimane chiara anche se i procedimenti riassuntivi adottati dalla voce narrante respingono maggiormente sullo sfondo l'identità di colui che parla. A renderla inequivocabile è un'ottica di deformazione dei fatti ancora più spudorata: proprio la stringatezza del riassunto le conferisce evidenza ulteriore, con un effetto comico irresistibile.

Non per nulla i soggetti in causa sono di condizione subalterna, dipendenti da padroni di cui amplificano ed esasperano, spontaneamente o su comando, le idee più speciose, le menzogne più sfrontate. Così accade per i favoleggiamenti sulla storia del convento benedettino, esposti da fra Carmelo con lo spirito apologetico più cieco; così per le parole melliflue con cui padre Camillo, indettato dal principe Giacomo, vuol persuadere Lucrezia d'esser stata trattata benissimo nel testamento materno e d'essere amata svisceratamente dal fratello; così per i resoconti di Pasqualino Riso sulla vita fiorentina del conte Raimondo e sui motivi che l'hanno spinto a separarsi dalla moglie, ovviamente per sola responsabilità di Matilde e del padre di lei.

Nel condensare questi ampi monologhi, la voce narrante bada a conservarne, con l'andamento orale, i connotati espressivi: nella chiacchierata di Pasqualino, poniamo, trovano posto deformazioni lessicali, onomatopée popolari, errori di grammatica, «andava al *Glubbo*», «giusto in quel punto: ciaff-ciaff, chi spuntava? la carrozza della padrona!», «uno che aveva imparato alle figlie a dargli del tu!» Ma per maggior sicurezza, a volte il flusso dell'indiretto libero è inframezzato da qualche battuta riferita direttamente, fra virgolette, come una citazione. Si tratta naturalmente delle affermazioni più paradossali, più spudorate e quindi di effetto più spassoso; o che fra Carmelo si chieda accorato «Potevano sopportare tanti guai, i poveri Padri?»; o che il gesuita Camillo arrivi a sostenere che «la principessa, da madre saggia e giusta, aveva ripartita la sua sostanza "con la bilancia", perché al cuore di una madre tutti i figli dovevano essere "egualmente cari"», e più oltre che «don Blasco, con vocazione "esemplare" aveva rinunciato agli adescamenti del mondo per professarsi».

Un criterio analogo viene osservato per gli indiretti liberi riferiti a entità collettive, clienti, domestici, fornitori, popolino minuto, tutti coloro che vivono all'ombra e nell'orbita della casata illustre. Qui la coralità davvero impersonale dei pareri o dispareri raccolti nelle anticamere o per strada può dare l'impressione che la voce narrante sia più coinvolta di quanto viene esponendo. Ma non è così. Questi brandelli di conversazione vengono incorporati nel rendiconto narrativo non perché riscuotano credito ma, anzi, per dare testimonianza divertita della loro enorme dabbenaggine. Figuriamoci se è possibile condividere queste opinioni, a proposito dello stato di ostilità fra i due benedettini, zio e nipote: «Però tutti riconoscevano che la colpa era di don Blasco: don Lodovico, con la sua natura veramente angelica, non avrebbe chiesto di meglio che far la pace». Il lettore non può cascarci, essendo già stato informato a puntino sull'ipocrisia carrierista di Lodovico.

Altrove, può invece succedere che le cose non siano ancora state messe bene in chiaro; ma allora è la stravaganza logica di ciò che viene riferito a metterci sull'avviso, come per esempio riguardo alle nozze mancate fra Giacomo e la cugina Graziella: «Pertanto, molti lodavano l'opera della morta: ella aveva ben fatto ad opporsi a quel matrimonio, poiché i due antichi innamorati s'eran messo il cuore in pace». Vale sempre il principio per cui quanto più il narratore ostenta di limitarsi a riecheggiare in proprio le parole di un personaggio, tanto più le fa suonare in falsetto, le ridicolizza, le demistifica.

La stessa tecnica trova applicazione quando i modi del discorso indiretto libero trapassano in quelli del discorso rivissuto. La voce narrante si appropria non più i comportamenti verbali del personaggio ma i colloqui muti che intrattiene con se stesso e che non potrebbero essere rivolti ad alcun interlocutore: riguardano infatti una materia di sentimenti affettivi non esprimibile, non confessabile nel logos comunitario. In un universo nel quale il dialogo è solo mezzo e fomite di

prevaricazione linguistica, la genuinità inerme delle pene d'amore non ha modo, non trova lecito manifestarsi in parole: il monologo interiore è l'unica sede in cui può mutamente dichiararsi.

La tecnica è ancora di tipo documentario, in quanto mira a verbalizzare con oggettività il linguaggio interno dell'io. Si potrebbe però supporre, da parte della voce narrante, un atteggiamento di consenso pieno verso la spiritualità del soggetto in cui si immedesima, per restituircene l'eloquio segreto. Ma nuovamente non è così: anche il discorso rivissuto è usato in chiave di polemica obliqua, fingendo di aderire a una mentalità che si è lontani dal condividere ed alla quale anzi il lettore è invitato a reagire.

La premessa è sempre che si tratti di personaggi semplici, caratterizzati da poche ossessioni temperamentali: quanto più il narratore ostenta di solidarizzare col loro punto di vista, tanto più dobbiamo sentirci indotti a smentirlo, percependone l'unilateralità. La differenza sta in questo, che invece di figure estroverse, dure, aggressive, ci troviamo dinnanzi a soggetti deboli, introversi, autolesionisti. Caso esemplare, la contessa Matilde, martirizzata dal marito e dai suoi parenti, certo, ma in primo luogo vittima di se stessa: del suo amore follemente incondizionato, disposto a subire ogni oltraggio pur di non rinunciare a un'ansia delirante di possessività gelosa.

L'intromissione nei suoi pensieri serve a captare la confessione, altrimenti impronunciabile, d'un affetto vissuto come schiavitù devota, come voluttà masochista. Il narratore sembra palpitare all'unisono con il personaggio, di cui ci ritrasmette le riflessioni dolenti: «che non amasse la figlia, che fosse ingiusto verso il suocero e prepotente, capriccioso, sgraziato, non le faceva nulla: ella non voleva che fosse d'altri!», al punto da preferire di saperlo dedito ad amori puramente mercenari: «Che vergognoso dolore era stato il suo, nel vedersi ridotta al punto di doversene rallegrare!».

Ma a chiarire bene le distanze che occorre pur prendere da una femminilità così sbagliata, provvede come al solito l'oltranzismo esasperato d'una caratterizzazione spinta sino al delirio maniacale: «Sí, sí, cosí! Il bene del cane per il padrone, la devozione d'uno schiavo per l'essere di un'altra razza, più forte, più alta, più rara. Sí, la sommissione del cane per il padrone; poiché, anche dopo l'onta estrema che le aveva inflitto, nonostante la rivelazione brutale, nonostante il legittimo sdegno del padre, ella pensava di non poter vivere lontana da Raimondo, di non poterlo lasciare a quell'altra...».

Su questa ammissione allucinante, fatta non al suo interlocutore ma a se stessa, si chiude il dialogo di Matilde con il padre, che vedendola ancora presa di Raimondo le ha chiesto allibito se il suo amore per il marito era quello «del cane che lecca la mano che lo ha battuto».

Come il discorso indiretto libero, il discorso rivissuto è insomma un artificio utile a produrre un effetto di spaesamento, rendendo più difficile capire «con chi stia» questa voce narrante che si diverte a far da eco, a giocare a rimpiattino proprio con le voci dei personaggi che esprimono una soggettività più arroccata in se stessa, più chiusa a ogni vero confronto dialogico con gli altri.

Le cose però cambiano quando a tenere la scena sono figure dotate d'una coscienza più duttile e articolata, o almeno più bizzarramente umorale. Di massima, a questa categoria appartengono gli esponenti della seconda generazione degli Uzeda, Giacomo, Lodovico, Raimondo, Lucrezia, ma anche i parenti acquisiti, come Benedetto, e inoltre il vecchio zio Gaspare: alcuni, veri artisti del filisteismo, altri dediti all'arte dell'opportunismo, altri ancora disposti a ogni enormità e stravaganza pur di far valere il proprio capriccio.

L'io narrante li conosce meglio dei loro consanguinei più anziani: ciò lo autorizza a calarsi con maggior decisione nei loro stati d'animo, per ricostruire genesi e modalità del divario fra comportamenti esterni e realtà interiore. Il metodo rappresentativo diventa quello dell'analisi psicologica. Lo scopo è di riportare l'imprevedibilità delle loro azioni e reazioni a un meccanismo caratteriale più complesso e torbido, rispetto alla rozzezza conclamata di un don Blasco o una donna Ferdinanda: ma non perciò più incomprensibile, tutt'altro.

Anche questi personaggi sono infatti determinati con prepotenza dal desiderio egocentrico dell'affermazione di sé. Le contraddizioni in cui sembrano incorrere, le svolte brusche, i cambiamenti inattesi di parere e d'umore diventano spiegabilissimi per chi sappia quale è la molla

fondamentale del loro essere. Il chiarimento però esige da parte dell'io narrante un'assunzione diretta di responsabilità: in altri termini, egli deve ripristinare la sua autorevolezza, assumendo senza ambagi un'identità inconfondibile perché dotato dell'intuito sovrano che permette di garantire la verità di un'indagine coscienziale capace di dissolvere ogni ombra di misteri psichici.

L'esibizione di sicurezza nel penetrare l'interiorità più riposta del personaggio è quanto mai netta: «Con gli occhi quasi chiusi, il capo un poco piegato, le mani raccolte in grembo, il Priore pareva un confessore indulgente ed amico: non una contrazione del viso, non una dilatazione del petto svelava l'intima soddisfazione di vedersi finalmente dinanzi, somnesso e quasi supplice, il ladro che lo aveva spogliato, pel quale era stato bandito dalla famiglia e dal mondo».

L'acume dell'investigatore pone agevolmente in chiaro ciò di cui l'investigato non sa o non osa rendersi conto: «Confusamente, sordamente, poiché non poteva convenire di esser stato tanto cieco, sentiva d'aver lavorato a ribadirsi al collo una nuova e più pesante ed infrangibile catena, quando invece la sua personale aspirazione, il suo unico ardente desiderio sarebbe stato quello di liberarsi del tutto».

Spesso introdotti da nitide formule di trapasso, «la questione era che», «tra sé», «invece, pensava che», questi interventi esplicativi valgono a ripristinare un principio di conoscenza attendibile riguardo a personaggi nei quali le manifestazioni dell'istinto sono meno facili da decifrare, o perché filtrate dall'ossequio alle norme del galateo sociale e coperte dai calcoli di convenienza, oppure anche per il motivo contrario, cioè per la balordaggine sconclusionata con cui si esprimono. Da ciò le strategie avviluppate e le soddisfazioni nascoste, le prove di dabbenaggine e gli autocompiacimenti sfrontati, i crucci inutili e gli sgomenti allocchi, insomma l'irrequietudine che acuisce l'interesse dell'io narrante e gli fa ritenere opportuno mettere direttamente a fuoco i casi umani in questione.

I criteri rappresentativi assumono complessità ulteriore nei ritratti di personaggi dotati di piena coscienza critica e autocritica: anzitutto, i fratelli Consalvo e Teresa, esponenti della terza generazione uzedianana. La voce narrante li sente particolarmente vicini, perché sono più giovani, perché sono più colti e intelligenti, perché li vede incarnare la possibilità più concreta d'una fuoruscita dai paradigmi ossessivi della mentalità feudale. Ma si tratta di una mera possibilità impossibile. Sia il ragazzo sia la fanciulla si rivelano incapaci di recidere i legami ancestrali con un mondo che ha educato in loro una volontà, una vocazione a primeggiare da cui sono esaltati e tiranneggiati. Per Teresa, l'assillo narcisistico consiste nell'ansia di elogi, nella voluttà di farsi esempio di devozione filiale e immacolatezza morale; per Consalvo, nell'aspirazione a suscitare il consenso più ampio alle sue strategie di dominio politico.

Di qui un maggior risentimento di severità vendicativa, nel dare conto degli errori e colpe di cui si fanno consapevolmente responsabili. I procedimenti del discorso indiretto libero e del discorso interiore si affiancano a quelli dell'analisi psicologica: i primi per dare plasticità a comportamenti verbali o mentali che il narratore finge di condividere, mentre invece testimoniano solo la reattività del soggetto in causa; i secondi, quando occorre uno scandaglio d'anima per far emergere la motivazione autentica delle incertezze e ambiguità manifestate non solo verso gli altri ma verso se stessi.

Così nel corso di uno stesso episodio una commistione sapiente di tecniche discorsive alterna i momenti dell'immedesimazione partecipativa e quelli del distacco criticistico, a commento, delucidazione e sintesi del flusso di parole e pensieri riecheggiato nella pagina. Valga a esempio la rappresentazione della «tempesta di dubbi, di paure, di proteste» attraverso cui Teresa si rende conto di amare non il marito Michele ma il cognato Giovannino. Il discorso rivissuto ci immette nel turbine di riflessioni emozionate da cui la donna è sconvolta: ma l'incalzare delle interrogative, dubitative, esclamative è intervallato dalla puntualizzazione ferma delle tappe d'una presa di coscienza non meno lucida che tardiva: «Quando si trovò sola provò a ragionare [...] E un dubbio atroce le passò per la mente [...] E a un tratto ella comprese [...] ella riconobbe [...] Ed alla sua mente atterrita parve che il peccato fosse commesso senza più scampo».

La voce narrante aderisce davvero ai turbamenti d'una coscienza in crisi non quando mostra di vibrare all'unisono con il *pathos* che la affatica ma quando osserva e giudica, interpretando razionalmente il dibattersi del personaggio tra errore e verità, inganno e resipiscenza. Altrettanto avviene con Consalvo, psicologizzato ancora più assiduamente della sorella perché più assorto a ragionare su se stesso, a controllare i propri sentimenti e certificarsi di esser immune da manie. Nemmeno a lui si può prestare fede, giacché anzi proprio l'insistenza nell'autoesame assume l'aspetto di un rovello maniacale che spetta all'io narrante, e a lui solo, di elucidare come tale.

Infine, le stesse norme valgono anche quando il romanzo assume in stile indiretto libero le chiacchiere e dicerie di soggetti collettivi dotati d'una mentalità più libera e adulta rispetto alla corallità servile e clientelare infeudata agli Uzeda. Nel lungo arco temporale percorso dai *Viceré* assistiamo alla timida genesi di un'opinione pubblica relativamente moderna, che tende a configurare gli interessi materiali e mentali di una borghesia professionistica e impiegatizia cui danno insediamento e sviluppo le istituzioni dello Stato unitario. Questi ceti intermedi ancora allo stadio embrionale ma già provvisti di una cultura meno provinciale e asfittica, vengono aggregandosi e definendosi in opposizione al sistema di potere e all'egemonia ideologica dei gruppi oligarchici, trasmigrati in frotta dal vecchio al nuovo regime. Ma la loro immaturità li spinge ad atteggiamenti di malcontento generale e generico, contro tutto e contro tutti, fondati solo su una sfiducia acutamente ironica verso qualsiasi forma di ordinamento pubblico.

L'io narrante è prontissimo a dare patente di plausibilità all'ondata montante di proteste, scherni, borbottii antistatalistici, trascrivendoli in proprio. Occorre però avvertire nuovamente che nemmeno ora l'uso dell'indiretto libero in voce collettiva implica un consenso reale a questi stati d'animo diffusi. Vale sempre lo stesso criterio, per cui ostentare di dividerli serve a scandalizzare il lettore, eccitandone le capacità riflessive. Troppo indiscriminato, troppo apocalittico è l'antistituzionalismo, antiparlamentarismo, antipoliticismo dell'opinione pubblica catanese perché lo si possa prendere per buono semplicisticamente.

Siccome però adesso il vociferio della gente ha comunque un contenuto critico, la voce narrante non si limita a riecheggiarlo impersonalmente, ma ne offre le chiavi interpretative: volta a volta, lo sottopone a un'analisi psicosociale che ne chiarisce insieme i fondamenti di realtà e le esagerazioni, le distorsioni, le manipolazioni interessate. Il criterio di verità resta suo privilegio assolutamente esclusivo.

La verità è muta

Romanzo eminentemente multivocale e pluridiscorsivo, *I Viceré* presenta un'immagine babelica degli scambi di comunicazioni che si intrecciano nell'universo collettivo. Ogni riferimento di realtà appare relativizzato: qualsiasi affermazione del singolo parlante è dettata da un interesse personale, ispirata da un egocentrismo irriducibile. Il linguaggio non trasmette dunque alcuna verità che non sia condizionata dai paradigmi mentali di chi la pronunzia. L'io narrante assume come compito primario la restituzione realistica e veristica di questo magma elocutivo ribollente. Eccolo allora far mostra di immedesimarsi nella molteplicità discordi dei punti di vista che si affacciano nei colloqui o soliloqui dei personaggi, specie quelli che si esprimono con maggior veemenza, quasi che il resocontista si lasciasse coinvolgere più volentieri nel loro *pathos* verbale.

Con camaleontismo impeccabile, la voce narrante assorbe nella continuità del suo discorso una somma di atteggiamenti verbali inconciliabili: e non allo scopo di livellarli, ma anzi di dare evidenza alla loro inconciliabilità. In effetti l'autorappresentazione che ogni personaggio dà di se stesso, parlando, è tanto unilaterale da precludere ogni mediazione di rapporti con l'altro da sé: impossibile capirsi, impossibile dialogare, impossibile persuadere.

Nondimeno, il secondo compito assolto dal narratore impersonale consiste nel porre a confronto ravvicinato questi enunciati ultrasoggettivi perché dal loro contrasto scaturisca un principio di verità oggettivamente, cioè socialmente valida. Prima cosa, dunque, lasciar parlare i

protagonisti o i testimoni di un evento, mostrando di prestare fede alle loro affermazioni. Poi però cedere la parola ad altri, che provvedano a smascherare la falsità, consapevole o magari inconsapevole, delle asserzioni sentite in precedenza. Può anche capitare il contrario, ossia che la versione ascoltata per prima sia la più esatta, e in seguito vi sia chi interviene per seppellirla sotto un cumulo di fandonie. Ma insomma, la morale è sempre la stessa: mai fidarsi di nulla e di nessuno.

D'altronde, lo sbugiardamento del falso non avviene certo per amore disinteressato del vero: si tratta sempre di motivi di convenienza e opportunità, spirito di rivalse perfida o malignità invidiosa. Proprio perciò, una volta accertato come siano andate effettivamente le cose, tutto finisce lì: ognuno ha i suoi assilli, e se non c'è chi sia interessato a mantenerla viva, la fiammella della verità si spegne in silenzio. La coscienza collettiva non custodisce, ma reprime e rimuove il balenio insostenibile della nuda evidenza fattuale. Solo l'io narrante sa e vuole riconoscere metodicamente il vero, nel raffronto fra le narrazioni dello stesso evento fornite da coloro che vi hanno partecipato; e s'intende che il credito minore va prestato a coloro i quali vi hanno svolto funzione più decisiva.

La supposta credulità dell'adesione mimetica ai punti di vista più spudoratamente insostenibili si rovescia dunque in un procedimento inquisitorio. Il narratore si diletta a far finta di prendere per buono quello che gli suggeriscono i suoi personaggi, ma in realtà sta solo procedendo a un'escussione giudiziaria, nel corso della quale rinfacciar loro sarcasticamente le contraddizioni, le incongruenze in cui cadono. Nessuna finzione resiste alla scepsi dell'indagatore instancabile. Certo, egli non ignora che la verità vive soltanto nell'errore, dell'errore, per l'errore. Ma la sua superiorità si manifesta appunto nel riuscire volta a volta a stringerla con sicurezza irresistibile, «La verità si seppe il domani», «la verità cominciava a venire a galla».

Questo accertamento ha quale presupposto il fatto che per lui ogni testimone è un imputato, ogni imputato un colpevole, in quanto reo di lesa imparzialità. L'infalibilità della premessa determina l'andamento processuale della raccolta di informazioni, attraverso cui matura un giudizio onnilaterale su ogni circostanza più controversa. D'altronde la medesima presunzione di colpevolezza sorregge il giudice quando, mancandogli testimonianze esterne, penetra direttamente nell'animo di colui che rilutta a rendere confessione, per farlo deporre contro se stesso.

In effetti, non solo l'inganno ma l'autoinganno è la norma del rapporto di comunicazione che ognuno instaura con la soggettività altrui e con la propria. Taine aveva detto che «nessuna creatura umana è compresa da nessuna creatura umana»: bisogna aggiungere che ognuno è incomprendibile, è sconosciuto a se medesimo. Ecco dove si esalta davvero la supremazia dell'io narrante sui personaggi, coi quali pure si mischia, si confonde, si camuffa. Le sue acrobazie trasformiste contrabbandano, e identificano, il possesso d'una sapienza totale, sola capace di dare ricomposizione unitaria al quadro di un universo sociale disperso molecolarmente, in cui ogni entità individuale è in rotta con le altre, perché agita da forze sottratte al suo controllo.

L'autocoscienza dei singoli soggetti si costituisce solo per effetto d'una passione di sé che quanto più si razionalizza, tanto più asserve le risorse dell'intelletto a un bisogno di affermazione, giustificazione, gratificazione dell'istinto vitale. Nei *Viceré* il trionfo dell'utilitarismo individualistico instaura una sorta di libera concorrenza selvaggia fra le istanze di verità espresse da ogni organismo biopsichico, teso a far prevalere sempre e comunque la propria visione delle cose. Ma la disgregazione anarchica di qualsiasi norma conoscitiva ed etica ha come rovescio un determinismo ferreo: l'individuo che più crede in se stesso non è il più libero, è invece il più asservito alle dominanti inconse del suo carattere.

Così e solo così la voce narrante può atteggiarsi a depositaria unica, se non ultima, della conquista che l'individualismo moderno celebra e falsifica, nella sua avanzata autodistruttiva: raffinamento laico del criticismo intellettuale. La fisionomia di colui che narra *I Viceré* è quella di un cultore intransigente e infallibile dell'intelligenza ironica. La missione che si è assegnato consiste nello svelare, nel restaurare a ogni costo le ragioni del vero; la strategia seguita è di far emergere la verità dall'evidenza dell'errore.

A un secolo di distanza dalla grande Rivoluzione, è una mentalità prettamente illuminista a incarnarsi nell'io narrante derobertiano: la cultura positivista dello scrittore siciliano appare riportata

e sussunta organicamente in un paradigma ideologico di stampo neovolterriano. Proprio come nei *contes philosophiques* settecenteschi, la devozione allo spirito di verità incita alla polemica militante, si intride di *pathos* sarcastico, vuole castigare e non soltanto smascherare gli adepti della menzogna. E De Roberto va anche oltre, assegnando al suo *alter ego* romanzesco un atteggiamento di alterezza vertiginosa, che lo fa sogguardare con scherno la gente e gentucola, nobilmente titolatissima, di cui soppesa furberie e meschinità, borie e squallori.

D'altronde, verità è giustizia: a ciascuno il suo. Tutti coloro che il narratore convoca davanti a sé si vedono rinfacciati i delitti di lesa umanità perpetrati ai danni degli altri e di se stessi. E la sentenza è tanto più aspra, quanto maggior cruccio è costato al giudice l'accertamento di colpevolezza. Certo, l'istruttoria non prevede assoluzioni per nessuno, perché le attenuanti vengono considerate alla stregua di aggravanti. Ma appunto l'impossibilità di procedere ad assoluzioni rinfocola l'accanimento persecutorio di questa caccia al reo, estesa non solo ai membri della famiglia protagonista, i suoi accoliti e adepti, ma anche agli esclusi, i sacrificati, i plagiati.

La distinzione tra colpevoli e innocenti viene meno, quando sia stato instaurato un rapporto di equivalenza tra carnefici e vittime: le parti lese finiscono anch'esse sul banco degli imputati, per il buon motivo che hanno accettato di farsi torturatrici di se stesse. Sadismo e masochismo si scambiano i ruoli, superfetazioni entrambi di un istinto del piacere che è insieme istinto del potere. Non c'è scampo: la passione vitale conduce sia i personaggi più protervi sia i più languidi a un esito analogo di solitudine arrovellata, sotto il segno dell'incubo, del delirio, della follia. La monomania è il destino dell'individuo: tale è il prezzo necessario per perseguire lo scopo della realizzazione di sé.

L'io narrante, o forse possiamo dire la coscienza narrativa che sovrasta il quadro romanzesco, può solo prendere atto dell'insensatezza del tutto. Da ciò la rabbia inesauribile con cui oltraggia e deturpa tutti indistintamente i ritratti delineati dalla sua penna. Ma in questo modo, si affratella pure ai suoi dementi eroi e eroine; scende al loro livello, li ripaga della stessa moneta, anzi li supera in efferatezza. Non è un osservatorio empireo, quello da cui vengono vagliati i comportamenti dei singoli personaggi: a osservarli, a giudicarli è una divinità antropomorfa, che si ubriaca della follia generale e fa infine consistere la sua sovrumanià solo nella consapevolezza soghgnante dell'inutilità delle pene inflitte a una folla di rei, impossibilitati a redimersi. La doppia natura dell'io narrante, intellettualmente gelida ed emotivamente perversa, lo eguaglia a coloro dei quali narra la storia. E qui risiede il motivo maggiore del turbamento che la sua demiurgia trasmette al lettore.

Un punto di vista postumo

La fisionomia bifronte del resocontista impersonale si incentra e si riflette nell'adozione di un'ottica narrativa impostata in termini di ambivalenza. Le vicende del clan Uzeda appaiono illuminate da un punto di vista rigorosamente esterno, quasi secondo la visuale di un'altra razza umana, che non ha nulla a spartire con il culto dei disvalori dominante la Catania viceregale. Pure, l'universo romanzesco presenta una compattezza circolare straordinaria: un ambito chiuso, senza alternative, da cui non si evade mai. Il campo visivo non potrebbe apparire più delimitato e più omogeneo; il punto di osservazione vi è così pienamente calato da non creare alcun effetto di contrasto prospettico fra un «dentro» e un «fuori», se non come tra il pieno e il vuoto.

Gli eventi del mondo esterno non godono di alcun diritto a una raffigurazione autonoma: vengono posti in essere solo in quanto lambiscono, attraversano, magari anche si insediano nel territorio uzediano, ma solo per esserne assorbiti, come una meteora incappata in una forza gravitazionale irresistibile. In altre parole, al sistema di disvalori pervadente l'affresco non si contrappone alcun sistema di valori dispiegato in maniera organica. Al lettore spetta di dedurlo in negativo, dall'angolazione polemica che immerge in una luce nera la perversità di un panorama nefando.

Il punto di vista antagonistico adottato dall'io narrante ha tuttavia bisogno di fare riferimento a qualche dato di una realtà valutabile positivamente, che deve avere una presenza attuale nel quadro romanzesco, proprio per poter essere immancabilmente sconfitta. La drammatizzazione del resoconto non può non esigere che la parte perdente abbia una concretezza fisionomica, almeno come un fermento attivo presto, prestissimo corrotto, ma di cui si possa deprecare la mancata crescita. In effetti, dal buio di un orizzonte sommerso dalle passioni egocentriche si staccano alcuni episodi isolati, che testimoniano la sopravvivenza precaria di rapporti interpersonali improntati al codice naturale degli affetti disinteressati. Ciò si verifica sia sul piano dei sentimenti privati sia pubblici.

Ecco allora gli esempi dell'amore fraterno che può fiorire durante l'infanzia e l'adolescenza, salvo isterilirsi nell'età matura: per quanto diversi fra loro, da ragazzi Consalvo e Teresa hanno un forte vincolo di comprensione solidale, non diversamente dai due Radalí, Michele e Giovannino; un legame analogo stringe la bizzosa Lucrezia e il bislacco Ferdinando. Altrettanto e più sentito può essere il rapporto fra madre e figlio, come quello che congiunge la timida Margherita al piccolo Consalvo, ricambiato con slancio e prolungato nella memoria oltre la morte; d'altronde, pur nel suo sapore grottesco, anche la conservazione come una reliquia del mostriciattolo partorito da Chiara è la prova di un dolore materno pateticamente inconsolabile.

Altamente significativa è poi la descrizione della concordia, anzi della serenità idillica regnante nelle famiglie della piccola nobiltà di provincia, come casa Palmi, da cui proviene l'infelicissima Matilde: il barone Palmi incarna una figura alquanto idealizzata di cittadino probo e padre esemplare, con le sue virtù civiche intemerate e l'energia brusca dimostrata nel preoccuparsi della figliola, quando si rende conto dello sbaglio compiuto nel maritarla con il peggiore forse degli Uzeda. Non dissimilmente è tratteggiato il breve profilo di donna Mara Fersa, capocasata avveduta, tutrice inflessibile dell'onore suo e del figlio Mario, senza lasciarsi infiocchiare dall'amicizia infida di chi è più nobile di loro. Infine, nei *Viceré* trovano pure luogo alcune relazioni amorose estranee ai calcoli di convenienza, ispirate solo alle ragioni del cuore: valga il caso dell'innamoramento sincero di Benedetto per Lucrezia e del marchese di Villardita per Chiara, anche se a buon conto le rispettive vicende coniugali dimostreranno che non si trattava delle scelte più felici.

Sul piano delle convinzioni ideologiche e degli atteggiamenti pubblici, impossibile non ricordare il patriottismo limpido attribuito al barone Palmi, e quello più fremente di Benedetto, il ferito del Volturmo, «buon giovane, studioso, un po' esaltato, infiammato dalle dottrine liberali dello zio, bruciante d'amore per l'Italia». Ma ancor più notevole è la luce di gloria in cui sono proiettati i combattenti eroici e sfortunati del Quarantotto catanese; e l'aura di prestigio ammirativo, quasi mitico, che avvolge le figure di Garibaldi e dei garibaldini nei due passaggi per la città, al tempo dell'impresa dei Mille e poi dei fatti d'Aspromonte.

D'altronde, non vanno dimenticati nemmeno gli apprezzamenti per la religiosità seria, non beghinesca, non oscurantista, della giovane Teresa; e il caso di un altro giovane dabbene, il povero Camillo Giulente, protagonista di un aneddoto conciso ma esemplare, la mancata ammissione nel nobile ordine benedettino, a marcio dispetto della sua schietta vocazione monastica; e i tentativi di ridare serietà alla vita conventuale effettuati da «quel bravo vecchietto» dell'abate Cosenzano, con l'aiuto dei «buoni monaci, che non ne mancavano». Questa serie sparsa di elementi di contraddizione rispetto al clima plumbeo del romanzo non giunge certo a delineare alcun antagonismo organico, nel nome di un ideale di umanità più libera e giusta. Abbiamo però le coordinate opportune per inquadrare la fisionomia di un personaggio singolarissimo, che incarna al meglio lo sforzo di resistere all'impero del male: un personaggio colto e gentile, dolce e rigoroso, di nascita aristocratica ma privo di boria castale, in sintonia coi tempi nuovi ma ignaro di cedimenti compromissori e finzioni abbiette. Si tratta naturalmente di un giovane, che coniuga la bellezza virile dell'aspetto con la generosità delicata del carattere: Giovannino Radalí.

È lui che durante la processione di sant'Agata mormora trepidamente alla cugina «Teresa... Teresa, mi vuoi bene?»; è lui a rammaricarsi con dolore del carrierismo dell'antico compagno di collegio, l'ex «sorcio», lo scettico e astuto Consalvo; è lui infine a trovarsi costretto a subire senza

ribellarsi che sia il fratello Michele a sposare la donna di cui è innamorato, perché così vogliono entrambe le famiglie; d'altronde, lui era stato a porgere una rosa a Menotti Garibaldi, in visita al convento nel 1860, chiamandolo «generale!...».

Nel ritratto di Giovannino convergono le doti più belle della nobiltà di coscienza: proprio ciò lo condanna alla sconfitta più radicale, sia nella dimensione pubblica sia nella privata. Come in uno Jacopo Ortis redivivo, la delusione politica si affianca alla frustrazione sentimentale: ma il dramma del personaggio derobertiano è più tormentoso, perché Teresa ricambia il suo amore, non solo, ma perché ad averla in moglie è il fratello primogenito, cui egli è legatissimo. Vittima privilegiata di una realtà tanto crudele, Giovannino non può che autopunirsi della sua purezza di cuore esiliandosi dalla vita: ormai, ha imparato e sofferto tutto ciò che è consentito imparare e soffrire.

In questo personaggio va riconosciuto il portatore occulto del punto di vista secondo cui viene ordinato prospetticamente l'intero sviluppo della materia romanzesca. Cadetto di un ramo collaterale degli Uzeda, Giovannino si è trovato in condizione perfetta per sapere, capire, valutare tutte le vicende dei consanguinei; è stato implicato, come protagonista o testimone, nel fallimento generale delle speranze rinnovatrici sollevate dal cambio di regime; ha scontato sulla sua pelle l'inesorabilità della legge che vota l'individuo a una solitudine senza scopo, se non di corrucio e follia.

L'ottica che gli è attribuibile è dunque tutta interna all'universo rappresentato. Ma la focalizzazione avviene dall'esterno, e ne attinge una luminosità assoluta. Non proviene infatti da un altro piano di realtà, ma dall'oltretomba. Il punto di vista di Giovannino è postumo, ha un passato ma non un futuro: di qui il suo criticismo perentoriamente lucidissimo e la rabbiosità impotente del suo *pathos* vendicatore. La genialità d'impianto del capolavoro derobertiano poggia sul fatto che l'asse prospettico esperito dall'io narrante riflette il consuntivo d'esperienza maturato da un eroe positivo, portatore di valori avanzatissimi, dopo aver subito e anzi sanzionato lui stesso la propria disfatta definitiva.

Da questa angolazione resocontistica *post mortem* viene messo a fuoco il crollo di un ideale di libera famiglia in libero Stato, che nel Risorgimento siciliano non ha trovato forze capaci di sostenerlo in vita. Colui che vi ha creduto di più, ne ha scontato le conseguenze più inique: ridotto a un'impotenza ferale, può solo risarcirsi del suo lutto sfogando un'aggressività esasperata contro l'autoritarismo occhiuto e l'opportunismo subdolo da cui è stato schiacciato.

Giovannino non è stato accettato nella famiglia Uzeda, di cui sarebbe entrato a far parte sposando Teresa; d'altronde nel nuovo Stato unitario non c'è posto per un cittadino leale come lui: la sua ottica di perdente è dunque la più idonea per raccontare una doppia crisi, dell'ordine familiare e dell'ordine politico, concluse entrambe con un effetto di ammodernamento formale, che nasconde un rinvigorismento sostanziale dei vecchi principi. Il rendiconto romanzesco è impostato in modo da avvalorare una conclusione ineluttabile: le prevaricazioni del dispotismo possono essere battute solo a patto di interiorizzarne la logica, sgominando i prevaricatori sul loro terreno, con un di più di arroganza e doppiezza. Ma è per non aver accettato questa norma di realtà, supremamente vera, che l'unico puro di cuore dell'universo uzediano ha preferito rinunciare per sempre alla realizzazione di sé.

L'io narrante, guardando le cose coi suoi occhi, organizza il racconto come un succedersi di occasioni perdute, di passi avanti che si arrovesciano all'indietro. Si capisce allora il motivo della struttura a cannocchiale conferita al libro: un graduale restringimento di campo porta a far occupare il proscenio dalle biografie parallele di Teresa e Consalvo, le due incarnazioni maggiori delle speranze deluse. I rappresentanti dell'ultima generazione degli Uzeda sono i più prossimi al personaggio portatore del punto di vista: sono suoi coetanei, appartengono allo stesso ambiente, hanno lo stesso tipo di cultura, condividono con lui tanti ricordi, gli sono legati dalla consonanza mentale che si stabilisce fra persone cresciute insieme, e che nella ragazza si sviluppa in amore, nel fratello di lei in amicizia.

Colui che narra li conosce a fondo, e vuol loro bene: proprio perciò è più amaro il risentimento nei loro confronti. In effetti, il cedimento di Teresa nell'accettare di sposare Michele è di un'enormità scandalosa, per quante causali psicologiche ci si possa affannare a chiamare in campo; d'altronde la ribellione di Consalvo al padre, pur a sua volta arcimotivata, ha una tale implacabilità da configurare un vero parricidio morale. *I Viceré* gravita per intero, con progressione catastrofica sapiente, sul doppio esito dello scontro coi genitori ingaggiato dalla coppia fraterna. Antitetiche e complementari, le modalità dell'ingresso sia di Consalvo sia di Teresa nel mondo adulto offrono la conferma definitiva dell'impossibilità di spezzare il maleficio, fuoruscendo indenni da un paradigma mentale che riproduce i suoi guasti da una generazione all'altra, nei maschi e nelle femmine, con risultati sempre peggiori.

È questo punto d'arrivo a determinare l'ottica con cui viene percorso l'itinerario romanzesco, senza mai anticiparne i traguardi ma scontandone man mano l'obbligatorietà. Si potrebbe anche sostenere che le parti in cui non appaiono ancora sulla scena Teresa e Consalvo hanno un valore d'antefatto: o per lo meno, nascono dal desiderio di una ricostruzione genetica accurata dei fattori che hanno collaborato a plasmare i caratteri di cui fratello e sorella danno prova. Certo è questo: la messa a fuoco degli avvenimenti e dei ritratti è quella di un nipote, che dedica l'interesse maggiore e si muove più a suo agio fra i coetanei; rivive con un senso misto di partecipazione e distacco le peripezie dei parenti più prossimi, padri, madri, zii, zie, che hanno avuto influenza più immediata sulla sua formazione; rinuncia invece a entrare nella testa dei prozii, che sente estranei, anche se hanno prolungato l'esistenza durante la sua fanciullezza: quanto alla nonna, l'ha conosciuta poco e ne dà un'immagine non in presa diretta, ma storicamente elaborata.

Prese le mosse così da lontano, le vicende recentissime di Consalvo e Teresa appaiono del tutto plausibili: i loro comportamenti non configurano due casi concomitanti ma isolati di aberrazione mentale, poiché risultano perfettamente consequenziali alle lezioni ed esperienze di vita apprese sin dal primo nascere. L'albero malefico può dare solo frutti avvelenati. E ad avvalorare ulteriormente l'anamnesi, si può risalire ancora più indietro nel tempo, sino alle radici genealogiche del clan: le immagini degli antenati allineate nella Galleria dei ritratti e la magnificazione delle loro gesta nel trattato araldico del Mugnòs ingigantiscono paurosamente il peso del passato che grava sui discendenti ultimi della dinastia.

Da questa ricognizione *à rebours* l'ottica narrativa trae il suo connotato ideologico più conclamato: il mito dell'ereditarietà. Due sono i suoi cardini. La famiglia, concepita come organismo vivente, subisce nel passare del tempo un processo di invecchiamento che si manifesta nella degenerazione psicofisica dei suoi membri; assieme, l'organismo familiare è sorretto da un istinto di autoconservazione che trasmette dai progenitori ai tardi eredi un bisogno costrittivo di mantenersi fedeli al patrimonio genetico originario della stirpe.

È o dovrebbe essere chiaro che si tratta di un favoleggiamento pseudoscientifico, dettato dal fascino e dall'exasperazione che l'io narrante prova di fronte alla sorta di coazione a ripetere da cui i suoi personaggi gli appaiono determinati: tutti matti utilitari, tutti decisi a primeggiare, in un campo o nell'altro. Bisogna però badare a non prendere alla lettera le accuse di pazzia che gli Uzeda si scambiano a ogni piè sospinto, e che il narratore riecheggia con compiacimento. In effetti, ad ammattire davvero sono soltanto don Eugenio e Ferdinando: il primo è un caso tipico di demenza senile, al secondo si scomba il cervello per la febbre della malattia di cui sta morendo. Per il resto, ci troviamo di fronte a una serie di stravaganze, fissazioni, manie più o meno gravi ma mai tali da far finire in manicomio chicchessia.

Diciamo piuttosto che *I Viceré* proietta, in una luce violentemente patologica delle ossessioni alle quali di solito non si assegna il significato d'una perdita irrimediabile delle facoltà intellettive. Da un punto di vista rovesciato, potremmo asserire che il romanzo rivela quanta materia di anomalie psichiche sottostia ai comportamenti più normalmente accettati. Si può aggiungere un'osservazione elementare: dare del matto a tutti è come non darlo a nessuno; significa solo far cadere, rendere inutilizzabile il discrimine tra sanità e malattia mentale. Infine, il vero folle non sarà

proprio colui che, per esorcizzare lontano da sé lo spettro della follia, lo fa incombere su tutti i suoi simili?

Va poi ricordata una circostanza decisiva. Nella folla dei personaggi derobertiani c'è anche un pazzo completo, che viene sin dall'inizio indicato come tecnicamente tale. In effetti, non lo vediamo mai in scena, perché vive relegato nelle sue stanze, accudito dai familiari, tra periodi di ebettudine e accessi furiosi del male. Si tratta del duca don Mario Radalí Uzeda, padre di Giovannino. Qui non è questione di dicerie esagerate e calunniose, né di indebolimento del raziocinio connesso alla vecchiaia o ai malanni fisici: no, siamo dinnanzi a un caso di alienazione mentale vera e propria. E qui si entra in gioco l'ereditarietà: per tutto il romanzo Giovannino, il «figlio del pazzo», come viene insistentemente chiamato, accumula i sintomi della schizofrenia, «alle volte furioso come un diavolo, alle volte inerte come uno scemo». Forse l'amore per Teresa avrebbe potuto rafforzare l'equilibrio instabile della sua personalità; invece proprio la cugina, prima acconsentendo alle nozze con Michele, poi mostrando, troppo tardi, di condividere l'amore che il cognato continua tacitamente a portarle, sarà la causa scatenante d'un aggravamento irreversibile della psicosi, sino al gesto suicida.

Abbiamo già notato come Giovannino sia il personaggio piú integralmente sconfitto, e d'altronde colui che trae le conseguenze autopunitive piú drastiche della sua frustrazione. Dobbiamo ora sottolineare che i conflitti interiori da cui tutte le figure romanzesche appaiono agitate vengono da lui vissuti morbosamente, come lacerazioni insanabili. Attratto e respinto, lusingato e mortificato dalla realtà esterna, il giovane Radalí non sa e non può assumere né un atteggiamento di agonismo risoluto né di acquiescenza sconsolata. Cerca sí rifugio in se stesso, ma è proprio la sua soggettività a tradirlo, minata com'è da pulsioni sadomasochistiche incomponibili. Infine, il superio ha partita vinta: nella perdita del dominio di sé i sensi di colpa si scatenano e inducono all'autoannientamento.

Per compenso, ecco la rivalsa postuma: Giovannino si vendica ispirando l'ottica di spietatezza aggressiva con cui viene rappresentato un mondo nel quale non c'era posto per lui, un mondo nel quale il candore è percepito come difetto, squilibrio, follia. Supremamente ragionevole dunque che il resoconto romanzesco sia regolato secondo il punto di vista del personaggio in cui il raziocinio ha fatto bancarotta. È questo l'ancoraggio piú proficuo per metter in luce l'insensatezza dei campioni della ragione utilitaria, per far giganteggiare le ossessioni da cui sono abitati, per deridere il loro autismo antisociale: è su di loro che va rovesciata la taccia di pazzia.

Si spiegano così lo sfoggio di logicismo scientifico e la paradossalità acrimoniosa di tutti i criteri di inquadramento prospettico della materia narrativa; l'io narrante ostenta di comportarsi da anatomista, ma solo strumentalmente, per avvalorare la passionalità viscerale del suo resoconto. Nei *Viceré* il massimo effetto di realtà si converte nel massimo effetto di inverisimiglianza; le premesse della cultura letteraria positivista sono esaltate con un eccesso di zelo così esasperato, da capovolgerne il senso in uno scatenamento di spiriti irrazionalisticamente decadenti.

Un linguaggio irriguardoso

In effetti la scrittura di De Roberto obbedisce a un doppio intento: desublimare la rappresentazione della vita d'un gruppo di potenti della terra, attraverso uno stile basso, colloquiale, alacramente scanzonato, il piú adatto al racconto di fatti destituiti di ogni epicità, raggiiri meschini e furfanterie ignobili; assieme però, confondere figure ed eventi di un'aura di orrore malefico, con una tecnica di deformazione espressionistica delle immagini che conferisca al quadro una sorta di grottesca grandiosità allucinatoria.

Da un lato dunque il linguaggio della mimesi realistica, che induce il lettore ad addentrarsi familiarmente in un universo romanzesco contiguo a quello di cui ha esperienza quotidiana; dall'altro, il linguaggio della sovraccitazione sensoriale, che gli fa percepire la mostruosità di un mondo alieno, da incubo.

La norma primaria cui De Roberto si attiene nello scrivere è fondata sui modi del parlato: un criterio di evidente ascendenza manzoniana, ma con una spinta ulteriore verso il basso, in conformità agli usi effettuali dell'italiano medio tardottocentesco. A improntare *I Viceré* è la discorsività spregiudicata e spiccia di una borghesia che si sente ormai emancipata dalle regole cerimoniali che nella civiltà gentilizia sovrintendevano all'elocuzione colta, separandola nettamente dal praticismo ignobile degli scambi di messaggi orali fra gente comune.

Il romanziere porta sulla scena gli ultimi esponenti dell'antica aristocrazia; ma la voce narrante non mostra alcuno scrupolo di reverenza linguistica, alcuna tendenza a privilegiare inflessioni nobilitanti. Al contrario, è il «volgare» moderno ad accamparsi nella pagina, rivendicando con energia la propria maturità, come attitudine a pareggiare limpidezza comunicativa ed efficacia espressiva. Dopo *I promessi sposi*, poche opere hanno proposto un modello altrettanto organico di prosa polifunzionale, modulata con originalità personalissima e tuttavia pienamente socializzabile.

Come Verga, De Roberto è in posizione di rottura polemica con i paradigmi della letterarietà tradizionale, e si mantiene estraneo alle nuove istanze di separazione tra il linguaggio intonato esteticamente e quello d'uso quotidiano, come suggerivano sia i neoclassicisti sia i decadenti. *I Viceré* tuttavia, ben diversamente dai *Malavoglia*, non effettuano alcun accostamento al dialetto, né nel lessico né nella sintassi. La questione non sta nella differenza dell'ambiente sociale rappresentato, giacché anche i titolattissimi personaggi derobertiani si esprimono fra loro in siciliano, come ci vien fatto sapere la volta che il capocasata Giacomo si rivolge al fratello Raimondo «non nel dialetto familiare, ma in lingua». Il punto è che lo scrittore intende apprestare una forma di linguaggio adottabile dal pubblico medioborghese dell'intera nazione, perché l'effetto di scandalo del romanzo deve investire in pieno la coscienza collettiva. Nessuna caratterizzazione localistica può dunque trovare luogo nella pagina, poiché ne attenuerebbe l'immediatezza d'impatto sui fruitori.

Ciò peraltro non implica un riconoscimento di supremazia del fiorentino; diciamo piuttosto che siamo di fronte a una sorta di *koiné* superregionale, con qualche connotato coloristico non tanto siciliano, quanto genericamente meridionale. L'ambito è pur sempre quello dell'eredità manzoniana: l'esempio operativo più prossimo è però fornito dalla prima stesura dei *Promessi sposi*, non da quella definitiva. Ma nei *Viceré* c'è qualcosa di più, una spavalderia onnivora nell'appropriarsi i materiali di vocabolario più disparati per dar vita a un organismo linguistico dinamicamente sincretico, programmaticamente antiselettivo: si adoperano i termini e le locuzioni più idonei a un fine di schiettezza icastica senza riguardi, considerando l'eufemismo e la perifrasi come nemici da battere. De Roberto non potrebbe essere più spregiudicato nell'arricchirsi degli apporti dei più vari lessici speciali, antichi e moderni: da un lato la complicata nomenclatura dei sistemi di pesi e misure e monete tradizionali, o le voci del dizionario araldico; dall'altra, e soprattutto, le terminologie tecniche dell'economia, del diritto amministrativo, della medicina, assieme a quelle della politica e del giornalismo.

Non mancano, certo, i fiorentinismi, e non mancano i cultismi; meno frequenti semmai gli stranierismi, a denotare una evidente preoccupazione italianistica, rafforzata lasciando spazio sia ai plebeismi grevi, come *coglionerie* o *cacaiola*, sia ai neologismi spassosi, tipo *papeggiare*, *almanacchista*, *mulaggine*, *campucchiare*. L'effetto complessivo è di una immersione salutare nella realtà della lingua contemporanea, con le sue stratificazioni e articolazioni, la sua molteplicità di livelli e registri: bussola inflessibile, l'adesione mimetica all'ibridismo del parlato medioborghese.

Anche sul piano morfologico, a prevalere di gran lunga sono le forme invalse. Per verità non mancano le eccezioni, la più frequente delle quali è l'enclisi pronominale nei riflessivi, specie ai tempi storici, *affacciaronsi*, *precipitavasi*, *incaponivasi*. La forma sintetica appare preferita quando occorre corroborare la pregnanza dell'espressione, «sentivasi inquieto», o imprimere slancio energetico alla frase, «dall'arco del secondo cortile affacciaronsi servi e famigli», o anche darle sostenutezza rituale, «Monsignor Vescovo associavasi al dolore dei suoi cari figli».

Resta dunque confermato che è la singola situazione elocutiva a determinare le modalità d'impiego del materiale linguistico. L'essenziale è che non sia mai compromessa la leggibilità del testo. E a garantirla provvede una sintassi egualmente disponibile, secondo le circostanze, alla subordinazione o alla coordinazione. S'intende poi che l'ipotassi difficilmente si spingerà oltre le dipendenti di primo grado, legate alla principale dai nessi più semplici; la paratassi sarà spesso guidata da anafore insistite. In entrambi i casi, comunque, ciò che conta è l'interpunzione ferma e fitta, che segmenta il periodo su ritmi ben scanditi: basti ricordare, negli indiretti liberi più affannati emotivamente, l'abbondanza degli interrogativi e degli esclamativi. L'alacrità della prosa derobertiana ha il suo suggello nella preminenza assoluta di verbi e sostantivi; l'aggettivazione può esser di tipo esplicativo o icastico, non mai ornamentale. Potremo allora incontrare accoppiamenti a integrazione correttiva, «grazioso e frolo», «esile e sfiaccato», oppure serie ternarie e quaternarie a gradazione ascendente, «una notizia straordinaria, sbalorditiva, incredibile», «una strappata di campanello [...] brusca, forte, padronale». Solitamente però la scrittura è tutta giocata sul risparmio di qualificazioni aggettivali. Per compenso, largheggia a profusione nelle metafore e similitudini: qui sta il segreto della sua capacità stupefacente di combinare la massima asciuttezza referenziale con la coloritura espressiva più rigogliosa.

L'esemplificazione potrebbe essere amplissima, riguardando allo stesso modo sia i discorsi riferiti sia le parti narrative. Elenchiamo almeno qualche locuzione metaforica particolarmente incisiva: «chiudere il portone per la morte della padrona era una cosa, in verità, che andava con i suoi piedi»; «il padre, ai suoi tempi, non contava più del due di briscola»; «al fresco, le teste calde si sarebbero subito calmate»; «Ferdinando, che era stato a seguire il volo delle mosche, si voltò finalmente verso il lettore»; «prodigava le più efficaci dimostrazioni della miseria in cui erano ridotti, raccogliendo fiammiferi spenti per riaccenderli dall'altro capo»; «l'anno dopo, don Blasco aveva ottenuto la rivincita; ma Dilemma gli fece più tardi mangiar l'aglio»; «la zitellona torse il grifo»; «non cessò per altro dal far la consueta corte all'Intendente, a fine di prepararsi un paracadute nel caso di possibili rovesci»; «tanti altri, dopo aver fatto gazzarra e il mangia-mangia»; «sputava tondo, ascoltato come un Dio»; «quei figlioli della mano manca, anzi di nessuna mano»; «il principe intanto, dopo averle sciolto contro quel cane, la trattava meno duramente»; «donna Ferdinanda, quella che era servita di coperchio, nei primi tempi dell'amicizia con la Fersa»; «pasteggiando a superlativi»; «il quale voleva ficcare il naso anche nel ventre della nipote»; «i dottori ci perdevano il latino»; «quella trombetta della cugina Graziella»; «qualche strascina-faccende di quelli da quattro il mazzo»; «le bestemmie eruttate contro il governo»; «i vituperi evacuati contro il fratello»; «egli restava più Giulente di prima»; «ella si nettava la bocca contro di lui»; «don Eugenio ci rimise le pedate»; «pensava forse di divenire una macchina da far figliuoli?»; «fiutava le pedate al duca come fosse l'oracolo»; «gli sparò una risata sul muso».

Questo campionario sciorinato così alla rinfusa attesta bene l'estrosità dei giochi d'immagini inventati o reinventati da De Roberto utilizzando il repertorio verbale più spicciolo. A dilagare sulla pagina è una marea di modi di dire che hanno il sapore della conversazione corrente, del resoconto orale e privato di fatti narrati divertitamente, senza alcuna formalità di decoro. Lo scopo esplicitissimo è un abbassamento tonale generalizzato: la dignità dei personaggi viene svilita, registrandone i comportamenti in chiave comico-realistica, se non addirittura caricaturale.

Nello stesso senso vanno le similitudini vere e proprie, di regola ispirate a un criterio di semplicità fulminea, per non intralciare anzi rafforzare il dinamismo del fraseggiato: «fu travolto, come un chicco di caffè nel macinino, dal turbine umano»; «tangheggiava come una barca in mezzo alla tempesta»; «con le orecchie erte come un gatto, con le narici aperte quasi a fiutare la preda»; «scotendo le mani come alacce di pipistrello»; «affondando il mento nel collo come un gallinaccio»; «cominciava a girare come un trottolone»; «inferocí come un torello al rosso»; «come uno che riesce a vomitare dopo vari conati, cominciò a sfogarsi»; «asciutta e verde come un aglio, la zitellona sembrava sfidare il tempo»; «vedendo il figliuolo taciturno e ponzante come un nuovo Archimede»; «tutto concorse a piegare, come cera, il cuore di Teresa»; «donna Ferdinanda lo cacciò via come un cane rognoso»; «mugolava come un cane arrabbiato»; «si mise a passeggiare

guardando per aria come per acchiappar mosche»; «a passeggiare come una bertuccia in gabbia»; «lavorava come un cane»; «un grosso paio di mustacchi tinti come stivali»; «udire il principe di Francalanza discorrere in piazza come un cavadenti».

I paragoni animaleschi spesseggiano, nel proposito di pareggiare le figure umane all'aspetto di bestie da cortile o insetti molesti. L'unità tonale della pagina derobertiana trova fondamento in questa animazione stilistica coloritissima, che utilizza in senso antiumanistico, e quasi iperrealistico, le marche piú ovvie del discorso letterario. La premessa, già s'è detto, consiste nella consonanza piena del linguaggio esibito dalla voce narrante con quello dei personaggi, colti nell'autenticità domestica d'un modo di parlare informale, tanto piú icastico quanto piú improntato a *un pathos*, un furore di sguaiataggine linguistica.

D'altronde, la stilizzazione della spontaneità elocutiva costituisce un paradigma che si rafforza polemicamente nel raffronto con le varie retoriche dell'inautentico, messe alla berlina impietosamente. Non può non venire ancora alla mente l'esempio dei *Promessi sposi*, messo a frutto con consapevolezza felice. Pensiamo anzitutto alle finte citazioni del *Teatro genologico* del Mugnòs, col loro gustoso rifacimento d'una «enfatica e bolsa prosa siculo-spagnola secentesca», riprodotta impeccabilmente sin nelle consuetudini grafiche sorpassate; sulla stessa linea si collocano altri inserti pseudodocumentari, come la lunga circolare propagandistica dell'opera a dispense di don Eugenio, *L'araldo sicolo*, «istoria documentata dell'origini, sort'e vicende delle Nobili Famiglie Siciliane da' tempi piú oscuri infino al giorno d'oggi»; o anche le iscrizioni funerarie per la principessa Teresa, dettate dal «lavapiatti» erudito don Cono Canalà, dove a esser ridicolizzati sono gli ultimi retaggi d'un umanesimo classicista imbastardito dal dilettantismo dei letterati di provincia.

Ma lo spirito di contraffazione parodistica investe anche obiettivi piú attuali, come quelli dell'ufficialità paludata e pomposa. Ecco allora gli squarci dell'oratoria risorgimentale del giovane avvocato Giulente, nelle concioni e negli articoli sul giornaleto *L'Italia risorta*: «Due soltanto i criteri ai quali possono ispirarsi i votanti: l'intemerato patriottismo che sia arra dell'italianità dell'eletto e la cospicuità sociale che gli permetta di svolgere la propria missione con l'indipendenza che dà guanto di disinteresse e di sincerità». Ecco d'altronde la demagogia piú moderna di Consalvo, non meno enfatica ma piú astuta, piú argomentata e capace persino di spunti autoironici, quale risulta dagli interventi in Consiglio comunale e soprattutto dal comizio, restituito addirittura come per stenogramma.

Non meno insolente è poi la presa in giro del laico De Roberto nei confronti del linguaggio devozionale: quello tradizionale, popolareggiante, dell'aneddoto sul matrimonio della Madonna con un Silvio Uzeda «dolce di sale», oppure della lunga leggenda della Beata Ximena, la quale «non era per anco spirata, che stormi d'augelletti scesero sul tetto della sua casa, posaronsi sul davanzale del suo verone, entrarono nella sua cameretta, quasi messaggeri celesti venuti ad incontrarne l'Anima bella»; e anche quello dottrinario, neomistico, che ispira la «Formule du serment», in francese, «per la consacrazione di sé e del proprio paese all'impero del Cristo».

In tutti questi casi la tecnica dell'ostensione fintamente oggettiva di testimonianze scritte od orali si risolve in un trionfo della falsificazione letteraria, volta a smascherare la falsità costitutiva dei linguaggi piú accreditati, enfatizzandoli caricaturalmente. Di contro stanno le battute di dialogo scambiate tra i personaggi nei loro rapporti privati: il lettore non dubita che siano frutto d'invenzione, e tuttavia è portato a riconoscerne la mimesi fedele d'un modo di esprimersi tanto piú vitale quanto piú estraneo a ogni preoccupazione di ufficialità. I singoli membri del clan nobiliare appaiono caratterizzati da diversi tipi e gradi di rifiuto delle convenzioni di forbitezza, eleganza, ritualismo verbale. La massima evidenza suggestiva spetta a don Blasco, assertore imperterrito del «principio di tener alto "il bestiame da non confondere"», e tuttavia dedito all'eloquio piú sfrenatamente plebeo, fatto solo di apostrofi ingiuriose e invettive apocalittiche: «Quell'altro collortto di mio nipote che faceva salamelecchi a Bixio e a Garibaldi? Quell'asino con diciotto piedi dell'Abate che si grattava la tigna, e pareva un pulcino nella stoppa?»; «"Che tolleri e talleri mi vai contando?" proruppe il monaco di rimando. "O credi che la gente abbia dimenticato che

prima non lo voleva neanche per cacio bacato e minacciavi piuttosto di lasciarti morire che sposar quel cocomero?...».

L'irruenza del Benedettino contro tutti i suoi interlocutori si traduce in una reinvenzione continua del linguaggio dell'insulto. Ma personalizzati non meno efficacemente sono gli scontri verbali tra duellanti ad armi pari, tesi in uno sforzo di sopraffazione reciproca, come accade fra Giacomo e il figlio Consalvo: «quando il principe vide arrivare quei mobili, fece chiamare Consalvo e gli domandò concitato: "Chi t'ha permesso d'ordinar nulla, in casa mia?" Il giovane rispose con la studiata freddezza che faceva imbestialire suo padre: "Avevo bisogno di questi mobili". "Qui comando io, t'ho detto molte volte", ribatté l'altro, facendo sforzi violenti per contenersi. "Non s'ha da piantare un chiodo senza mio permesso! Se vuoi far da padrone, vattene via! Nessuno ti trattiene!... Prendi moglie e rompiti il collo". "Ho già detto", rispose Consalvo più freddo che mai, "ho già detto allo zio che non voglio ammogliarmi...". "Ah, non vuoi?... Non vuoi?... Ed io ti butterò via a pedate, bestione, facchino, animale!..." "Tanto meglio", soggiunse il principino freddo come la neve. "Mi farete piacere... ". A un tratto il principe impallidì come se stesse per svenire, poi diventò paonazzo come per un colpo apoplettico, e finalmente proruppe, abbaiando come un cane: "Fuori di qui!... Fuori di casa mia!... Ora, all'istante, cacciatelo fuori!..."».

Osservazioni analoghe valgono per il discorso indiretto libero, mezzo deputato per dare evidenza conturbante al filesteismo senza rimorsi: «Quanto alla principessa, sfolgorava dalla soddisfazione. È vero che la ragazza aveva dato prova di grande arrendevolezza, e perciò ella la baciucchiava ogni quarto d'ora, in presenza della gente; ma i buoni consigli, le ragioni persuasive chi li aveva dati? Lei, per la felicità della sua cara figliuola, per la soddisfazione del marito, per la pace della famiglia!...».

Le cose stanno però diversamente nel discorso rivissuto: il personaggio parla con se stesso, confidandosi sentimenti e stati d'animo indicibili nel logos comunitario, per la gentilezza della loro tenera indole affettiva. Si potrebbe credere che sia questo il luogo privilegiato della naturalezza espressiva più genuina. Ma non è così. Gli eroi o per meglio dire le eroine dei sentimenti muti, degli amori ineffabili inducono la voce narrante a immedesimarsi in un *pathos* intonato molto letterariamente. È la retorica romantica a improntare le vaghe idealità idilliche cui questi cuori femminili si abbandonano nascostamente, straniandosi dal lessico duro, dalla sintassi aspra della realtà: «E la realtà aveva superato le sue stesse immaginazioni, tanto era fine, lo sposo suo, e leggiadro, ed elegante, e splendido; ed ella che non aveva conosciuto da vicino altri uomini, che s'era nutrita unicamente di sogni, di poesia, di fantasia alta e pura, gli aveva dato tutta l'anima sua, per sempre»; «Rammentava forse più la madre felice i trattamenti sgraziati della suocera e della parentela? Quell'angioletto venuto a restringere il nodo che la univa a Raimondo, a dissipare le nubi che minacciavano il suo bel cielo, non parlava unicamente di pace e d'amore?»; «La musica sua, quella degli altri, i drammi, la poesia l'inebbriavano, la rapivano, la sollevavano in alto, in cielo, nell'etere azzurro, dove ella non sentiva più il suo corpo, dove aspirava e beveva, anche tra le lacrime, la pura felicità».

Nell'intimità pudicamente silenziosa dell'animo muliebre prende corpo dunque un altro tipo di adulterazione dell'autenticità elocutiva, secondo i suggerimenti morbidi del romanticismo di maniera. Per contrasto, se ne avvalora ulteriormente la norma di un linguaggio antiletterario e anticonvenzionale, che trova la sua misura di verità nel rispondere con efficacia agli usi del colloquio privato. Nei *Viceré* la parola parlata viene assunta a fondamento di una nuova letterarietà, nella quale la vivida coerenza estetica coincida con la funzionalità rappresentativa.

La denigrazione ironica

Il rapporto con i lettori è insomma impostato in base a uno stile alieno da ogni ostentazione di sussiego e belluria vezzosa. L'importante è mostrar di dire le cose come stanno: e appunto così invitar più perentoriamente chi legge a condividere senza riserve l'atteggiamento dell'io narrante

verso il mondo narrato. Nell'adottare i modi espositivi del resoconto orale, il narratore ne assimila quello che per lui è il connotato di realtà profonda: lo spirito di sopraffazione verbale, il bisogno di imporre la propria verità, o coi metodi diretti della violenza espressiva o con quelli indiretti della suasività studiata. Nel parlare lo stesso linguaggio posto sulle labbra dei personaggi, il narratore gli assegna però un valore diverso e opposto. In essi, si tratta della manifestazione d'un narcisismo che si esalta del proprio *pathos* elocutivo, sordo a ogni voce esterna, intento solo all'ascolto di sé, indisponibile a qualsiasi esperienza leale di dialogo paritario. In lui invece la veemenza irriguardosa con cui sono perseguitati protagonisti e comparse diviene strumento d'una vocazione criticistica volta a illuminare la verità del loro modo di esprimere se stessi.

Proprio questa carica demistificatrice giustifica d'altronde la foga d'un resocontismo, che violenta ogni norma di verisimiglianza pacata. Nel raccontare e descrivere in voce propria, l'io narrante si impadronisce della pagina per imporre una visione allucinatoria del reale. Lo stile basso della colloquialità familiarisca subisce una torsione: da tramite elettivo d'una comunicazione interpersonale a carattere impositivo, ma fondata su riferimenti di realtà condivisi, a forma originale di personalizzazione estrema dei criteri d'interpretazione dell'universo sociale.

La percezione sensoriale fa allora aggio sulla conoscenza intellettuale: nel senso che quanto più si affina l'intelligenza critica del fenomeno o della situazione, tanto più la sensibilità si concentra emotivamente su di un suo singolo dato, sottraendolo all'insieme per conferirgli un significato di evidenza simbolica. Ciò accade sia per la descrizione di circostanze fattuali sia per la raffigurazione ritrattistica sia per la discorsività cronistorica.

Nel primo caso, la tecnica è quella della spettacolarizzazione: le scene maggiori o minori di vita pubblica o privata vengono attualizzate teatralmente, in un'ottica non tanto epicizzante quanto eroicomica che ne ingigantisce e assieme ironizza la portata. Si pensi alle grandi occasioni cerimoniali, le esequie della principessa Teresa, i riti della Settimana Santa, il comizio di Consalvo, ma anche le scene da tragicommedia domestica, diverbi, risse, finte rappacificazioni, scambi di complimenti avvelenati. A parlare è uno spettatore che vuol godersi la recita assaporandone tutti gli aspetti, ma la guarda con occhio smagato, da competente, pronto a cogliere le sfasature immancabili.

La solennità fastosa di costumanze vecchie e nuove appare visualizzata come dalla platea, senza lasciarsene sfuggire alcun apparato: salvo però fissare l'attenzione sul particolare che smitizza lo spettacolo, magari conducendoci dietro le quinte dello scenario sontuoso. Valga il caso delle cerimonie della Settimana Santa, descritte con partecipazione iperbolicamente ammirativa, dal punto di vista della «folla pigiata» che «stava a sentire come al teatro»: tanto più inattesa rivela l'osservazione conclusiva, derivata da un'ottica assai diversa: «Intanto dodici poveri, rappresentanti i dodici Apostoli, erano entrati nel Coro; l'Abate, inginocchiato, lavava loro i piedi seconda lavatura; essendo la prima già fatta in sacrestia affinché Sua Paternità per lavar quei piedi non s'insudiciasse le mani».

Lo stesso metodo vale per il rendiconto della «fatica da istrione» sostenuta da Consalvo nel comizio elettorale: alla fine, sgombrato il palco, mentre il pubblico sfolla, l'ultima parola è lasciata a un gruppo di «studenti canzonatori», i quali domandano «Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto?». L'applicazione più cospicua di questa tecnica è nella movimentatissima scena d'avvio del romanzo, che coordina coreograficamente le manifestazioni di cordoglio alla prima notizia della morte della principessa Teresa. Ai familiari riuniti nella Sala Gialla di Palazzo Francalanza la città intera viene a porgere condoglianze; gli atteggiamenti mesti, le parole commosse si susseguono in un clima di luttuosità declamata; ma a contrappuntarli c'è una serie di notazioni pungenti, che dissolvono l'aura drammatica facendo tralucere i veri stati d'animo retrostanti questa fiera della compunzione dolorosa: gli «occhi asciutti» levati al cielo dal Priore nell'abbracciare la sorella; l'imbarazzo di Margherita di fronte alla proposta che qualcuno vada a raggiungere il principe Giacomo, precipitatosi nell'alloggio della defunta; la diversità di trattamento riservata ai visitatori illustri e ai poveri, i quali ultimi «non erano lasciati salire ed esprimevano il

loro rammarico al portinaio o al sottococchiere»: a parte, s'intende, la franchezza meritoria con cui don Blasco dichiara a tutte lettere il suo interesse per i soldi lasciati dalla cognata.

Negli episodi d'indole descrittiva, l'esuberanza della visualizzazione ha dunque lo scopo di metter in risalto sornionamente il divario tra la verità meschina dei sentimenti vissuti dai personaggi e le apparenze magnifiche dello spettacolo che danno di sé. Nel campo delle raffigurazioni ritrattistiche, il gusto per l'eccesso, per l'oltranzismo pittorico prende con maggior chiarezza le forme del grottesco caricaturale. Il fine resta identico; la contraffazione espressionistica dei dati fisionomici è destinata a porre in rilievo l'autenticità caratteriale. Sono tutti brutti, gli Uzeda, di una bruttezza turpe, senza traccia di dignità somatica. Solo per eccezione qualcuno di loro nasce bello: e allora naturalmente andiamo all'estremo opposto: il contino Raimondo o Teresina sono campioni di una bellezza pura, aggraziatissima. Ma la loro presenza serve a rendere, per contrasto, più sensibile la volgarità di lineamenti degli altri familiari.

Il procedimento caricaturale isola e fissa un aspetto di questa struttura fisica sgraziata, conferendogli un significato emblematicamente rivelatore. L'esempio più strepitoso riguarda il cavaliere don Eugenio: «Sul viso dimagrito ed emaciato il naso sembrava essersi allungato, come una tromba, una proboscide, un'appendice flessibile atta a frugare in mezzo al letame; la caduta dei denti, affossando la bocca, aveva contribuito anch'essa a quell'apparente crescita che dava a tutto il viso un aspetto basso, ignobile e quasi animalesco». È qui evidente l'intenzione non mimetica ma interpretativa del ritratto, che vuol cogliere nel volto del personaggio la traccia corporea d'una vocazione agli affari e affarucci poco puliti.

Se poi dal piano del ritrattismo fisico passiamo a quello del ritrattismo interiore, la tecnica dell'incrudelimento caricaturale si scatena anche peggio. La fisionomia coscienziale del personaggio appare ridotta a un solo elemento, di cui viene esasperato il senso sino a sconfinare nell'assurdo burattinesco. D'altronde, per evitare i rischi di monotonia insiti in queste caratterizzazioni per eccesso, De Roberto reduplica con molta audacia l'effetto caricaturale, rovesciandone i termini. Il personaggio afferma la sua coerenza interiore proprio attraverso una incoerenza sbalorditiva di comportamenti esterni. Il nesso fra le due dimensioni psichiche ci viene rivelato già subito al secondo capitolo, da parte della vecchia matriarca Teresa: «Ella sapeva com'eran fatti tutti quegli Uzeda; quando s'incaponivano in un'idea, neanche a spaccargli la testa li potevan rimuovere; erano dei Viceré, la loro volontà doveva far legge! Ma da un giorno all'altro, quando uno meno se l'aspettava, senza perché, cangiavano di botto; dove prima dicevano bianco, affermavano poi nero; mentre prima volevano ammazzare una persona, questa diventava poi il loro migliore amico...». E nella pagina conclusiva del libro, Consalvo ribadisce la diagnosi della nonna defunta, avvalorandola con una serie di esempi: «Noi siamo troppo volubili e troppo cocciuti ad un tempo [...]. Io stesso, il giorno che mi proposi di mutar vita, non vissi se non per prepararmi alla nuova. Ma la storia della nostra famiglia è piena di simili conversioni repentine, di simili ostinazioni nel bene e nel male...».

S'intende che queste conversioni sono sempre inessenziali, in quanto non compromettono la dominante psichica da cui l'io continua a essere sovrastato. Ma la descrizione d'anima acquista una coloritura beffardamente cangiante, pur eludendo ogni dialettizzazione dei conflitti coscienziali impostata su un chiaroscuro tra osservanza dei valori etici e loro trasgressione. Le contraddizioni profonde del personaggio vengono analizzate con cura impeccabile, ma solo per riportarle a una pseudoantitesi fra testardaggine e capricciosità, che spiega tutto senza spiegare davvero nulla. Anche i ritratti più complessi e articolati appaiono sguardati attraverso le consuete lenti deformanti, che ne enfatizzano le storture mentali per comicizzarle meglio. D'altronde, proprio questa operazione contraffattrice e deturpante consente di individuare il senso del destino da cui sono sospinti senza tregua.

Sul piano della narrativa vera e propria, la sovraccitazione stilistica si manifesta anzitutto nell'imprimere al racconto un ritmo di alacrità addirittura frenetica. I fatti sono incalzati dai fatti, in una rapsodia vorticoso. Il linguaggio sbrigativo della quotidianità vuol dare la precedenza alle cose sulle parole, perché la rappresentazione non perda mai il passo rispetto al variare incessante d'una realtà che ignora soste distensive e tanto più pause idilliche.

Così la scrittura intende mimare la tensione ininterrotta d'una esistenza collettiva in cui le volontà individuali sono sempre in atto di competizione e di sfida, per soverchiarsi a vicenda. Pochi altri romanzi italiani appaiono sorretti da un'ansia simile di cogliere gli eventi nell'immediatezza del loro prodursi, nella molteplicità dei nessi circostanziali da cui derivano e delle conseguenze che se ne ramificano. Uno stile dunque d'indole schiettamente cronistico-testimoniale, tutto puntato sull'esplicito, sulla concretezza d'una verbalizzazione compiuta a ridosso dei fatti e misfatti di cui si parla.

Tutto è logico, tutto è illogico

Eppure, in realtà la narrazione è in larga misura dominata dal ricorso al sottinteso, all'allusione, all'ellisse. L'io narrante, regista impassibile, regola l'alternarsi dei punti di vista degli attori concorrenti nella recita, salvo riservarsi il diritto di reinterpretarli in proprio, quando li trovi troppo infidi o reticenti. Sorvola però, o si limita a suggerire per indizi i fattori decisivi per lo scioglimento delle situazioni in atto: starà al lettore capire come siano andate effettivamente le cose, decifrando i segnali che il testo gli aveva fornito e ai quali poteva non avere badato. Questo criterio tecnico assume la maggior evidenza nelle scene poste a chiusura d'un filone d'intreccio condotto con *suspence* particolarmente efficace: l'attesa viene sciolta sí, ma solo esponendo i risultati di un processo fattuale i cui nessi risolutivi continuano a essere dati per impliciti.

Valga ad esempio la storia dell'aspra disapprovazione manifestata da Giacomo per il doppio progetto di Raimondo, lo scioglimento del matrimonio con Matilde e le nuove nozze con Isabella. Ecco la pagina finale: «Raimondo, tornando alle Ghiande, mandò a chiamare il signor Marco. Chiusi in camera tutt'e due, restarono pochi minuti a confabulare. L'amministratore tornò il domani e poi il giorno dopo, restando sempre più a lungo. Un pomeriggio Ferdinando era buttato sul letto a dormire, quando l'abbaiare dei cani lo destò di repente; il fattore già picchiava all'uscio. "Eccellenza! Eccellenza!... C'è qui suo fratello... il signor principe...". Egli balzò in piedi stropicciandosi gli occhi. Giacomo da lui? Adesso che c'era Raimondo? E se si fossero incontrati?... "Vengo subito... trattienili tu... ma non dir nulla..." "Come, Eccellenza?... Se i suoi fratelli stanno parlando insieme?... C'è anche la principessa..." Sceso giù a precipizio per evitare qualche guaio, Ferdinando entrò nel salotto e trovò i fratelli e le cognate che chiacchieravano allegramente. "Passavamo di qui", gli disse il principe, "e abbiamo pensato di farvi una visita..."».

Meno sprovveduto di Ferdinando, il lettore intende che il segreto della riconciliazione inattesa sta nei colloqui di Raimondo con l'amministratore del fratello, il quale è riuscito a farsi pagare, e caro, il suo consenso. In questo caso, è il nesso stretto di successione cronologica instaurato tra le conversazioni d'affari e la visita amichevole, a chiarirne il rapporto da causa a effetto. Altrove però l'avvenimento inaspettato non ha ragioni specifiche, né prossime né remote. È il caso del brusco licenziamento del signor Marco, buttato fuori di casa solo perché il principe Giacomo non ha più bisogno di lui per frodare i parenti e ritiene quindi giunto il momento di vendicarsi della posizione fiduciaria goduta un tempo da costui presso la principessa madre.

Ad accentuare l'effetto di stupore, l'episodio è introdotto da una pacifica notazione cronologica, che solo per la sua precisione può far presagire imminente qualche novità clamorosa: «Ora un giorno, che fu giusto il 31 dicembre 1865, Baldassarre corse ad una chiamata del padrone il quale era nel proprio scrittoio in compagnia del notaio». Il primo a sbalordirsi è proprio il maggiordomo; di lì a poco, avremo l'esplosione in crescendo della rabbia stupefatta del procuratore generale, il quale chiarirà sostanzialmente benissimo la funzione per cui era stato mantenuto in servizio da Giacomo: ma quanto ai motivi specifici di rancore che abbiano portato a congedarlo, non ne verremo mai a conoscenza.

Il racconto procede insomma attraverso una sequenza di sorprese, veri colpi di scena uno più sensazionale dell'altro. Siamo però ben lontani dal gusto melodrammatico o appendicistico. Per quanto il fenomeno di novità resti inesplicito, non c'è mai nessun miracolismo; siamo dinnanzi

all'approdo finale d'una evoluzione lunga e lenta, guidata da una logica intrinseca obbligata, da premessa a conseguenza. Il punto è che l'io narrante, fedele alla sua vocazione cronistica, ha seguito il percorso della vicenda senza mai azzardar previsioni sui suoi esiti, anzi senza nemmeno provar ad interpretarne le fasi, di cui pure registrava la scansione.

Ovviamente, lo scopo è di avvicinare l'attenzione incuriosita del lettore. In effetti, quanto più infittisce il ricorso agli artifici della *suspence*, tanto più la pagina è disseminata di indizi destinati a rivelarsi, in seconda lettura, premonitori: sicché l'esito ultimo appare nello stesso tempo sorprendente e scontato.

Così è per l'apertura del testamento della principessa Teresa. Il lettore è indotto a partecipare all'attesa sempre più impaziente degli astanti, poiché come loro non è affatto in grado di prevedere il contenuto del documento; ancora come loro, resta a bocca aperta nell'apprendere la singolarità irrituale delle clausole testamentarie: non può però non riconoscerle coerentissime con tutto quanto gli era stato detto sul carattere della morta e sui suoi sentimenti verso i figli. Lo stesso dicasi per la supposta gravidanza di Chiara, destinata a rivelarsi come l'ingrossamento mostruoso d'una cisti ovarica: il contenuto della rivelazione era imprevedibile, ma il narratore aveva accumulato troppi interrogativi su questa gestazione durata oltre dieci mesi, perché non dovessimo aspettarci qualche stranezza, al momento del parto.

Naturalmente, capita anche che l'io narrante senta il bisogno di fornire delle spiegazioni retrospettive, ripercorrendo il corso degli avvenimenti e soprattutto inseguendone a ritroso le cause nell'interiorità dei personaggi: «La cosa era andata a questo modo...». Qui il cronista scrupoloso, che conduce il suo *réportage* romanzesco in presa diretta sui fatti, assume la parte dello storico, volto a ricostruire e interpretare le motivazioni di un evento materializzatosi in modo del tutto subitaneo. Nei procedimenti analettici, il narratore assume un'indole più puntigliosamente informativa; non perde però sbrigliatezza, tutt'altro, giacché adotta moduli riassuntivi che consentono di stringere in una pagina, un paragrafo una somma di dati eterogenei. Siamo a un momento non di distensione ma anzi di accelerazione del dinamismo narrativo, dominato più che mai dall'urgenza di aggiungere cose a cose, quasi sopraffacendo il lettore.

Nondimeno è pur vero che a delinarsi è un'istanza di razionalizzazione storicista del reale. L'inesplicabilità dell'avvenimento viene ricondotta a premesse plausibili. In fin dei conti, anche in questo mondo scombinato, conturbante, bizzarro vige pur sempre un rapporto di necessità fra causa ed effetto, che l'occhio indagatore sa cogliere restaurando rapidamente la connessione logica dei fenomeni. Ciò non vuol dire però che l'orizzonte prospettico si allarghi e approfondisca, né che la scrittura assuma un respiro propriamente storiografico. Restiamo sempre a un livello di particolarismo fattuale, da evento singolo a singolo evento, senza alcuna delucidazione d'ordine generale.

Si è già accennato che i maggiori avvenimenti dell'Italia risorgimentale e postrisorgimentale si producono nel libro come epifanie germinate dal nulla: turbini provenienti da un universo esterno, che investono la Catania vicereale lasciandovi una sedimentazione più o meno consistente, ma senza che la loro genesi venga mai illuminata in sede di discorso critico-saggistico. Allo stesso modo le catastrofi naturali, che sembrano invece nascere dal suolo stesso siciliano, non danno luogo ad alcuna riflessione sullo stato di salute, materiale e mentale, della collettività: siamo lontanissimi dall'atteggiamento del Manzoni nel narrare la peste di Milano.

Nel risalire la catena dei fatti, l'io narrante derobertiano si attiene a un prammatismo assoluto. L'evento da motivare causalmente è stato presentato come una esplosione di irrazionalità furiosa: ma le sue premesse intrinseche vengono ricondotte a un'altra manifestazione di umori viscerali, diversi e magari opposti eppure sostanzialmente analoghi. In questo modo, a esser ricostruito non è un processo storico che dal passato si inoltra verso il futuro, quanto piuttosto un meccanismo statico di azione e reazione, destinato a perpetuarsi *ad infinitum*. Ecco allora la massima imprevedibilità di ciò che accade nel romanzo collimare con la prevedibilità più ovvia: i comportamenti umani obbediscono sempre alle medesime pulsioni incontrollabili; la schizofrenia apparente dei loro esiti esterni rimanda alla logica unitaria dell'autismo, che dirige l'io profondo.

Si prenda il dialogo concitato in cui Lucrezia annuncia d'un tratto al marito Benedetto il secco proposito di lasciar Catania per raggiungere i suoi, nella villa del Belvedere. Siamo nel 1865, e Garibaldi è di nuovo in Sicilia, in marcia verso Roma; la situazione è incerta, ma non c'è ombra di pericolo reale. A render più inesplicabile la decisione della donna sono le sue precedenti, ripetute dichiarazioni di non voler avere mai più nulla a che fare con il parentado, e il fratello maggiore Giacomo in specie. Cosa le avrà fatto cambiare idea? Un fatto, anzi un fatterello. La moglie del cocchiere ha detto a Lucrezia che si accinge anche lei a scappare, per la paura; dunque, ha pensato la signora Giulente, restare in città significa esser da meno dei poveracci qualsiasi, significa dar prova palmare del declassamento subito sposando un non nobile, un avvocato. A buon conto, De Roberto precisa che «Quest'idea non era sorta improvvisamente nella sua testa»; e da questa dichiarazione esplicita prende avvio per ricostruire con sinteticità plastica la lenta evoluzione mentale che ha portato la donna a volersi reintegrare nella famiglia d'origine, per ribadire la superiorità del proprio lignaggio su quello del marito.

Tutto spiegato, tutto chiarito; salvo che la rottura con i consanguinei era insorta bruscamente, «un bel giorno», per un altro fatterello da nulla: la nota spese per la festa di nozze, compilata da Giacomo con la grettezza consueta, mettendo in elenco persino i piatti rotti. Anche allora, la reazione della sorella era stata di una violenza spropositata; ma l'episodio aveva rappresentato solo l'occasione per l'erompere di un malumore coltivato da tempo, nel ricordo delle soperchierie subite per superare gli ostacoli frapposti al suo matrimonio. D'altronde, all'origine di tutto c'era per l'appunto l'ostinazione nel voler sposare il giovane liberale, non tanto per un'intensità d'amore che il romanzo non lascia presumere quanto per averla vinta sull'opposizione dei parenti.

Così la tecnica di drammatizzazione spettacolare dei momenti di discontinuità delle vicende si risolve in un accertamento del nesso di continuità che da uno scarto umorale fa nascere il suo contrario, lasciando inalterata l'identità del personaggio narrativo, teso sempre e comunque alla pura affermazione di sé. I capovolgimenti di fronte più sensazionali trovano radice soltanto nell'ansia di espandere agonisticamente la propria individualità inalterabile.

L'indagine retrospettiva non può dunque mai attingere vastità di respiro storico-sociale: non si evade dall'ambito di un cronachismo esistenziale, dove a tenere campo è l'analisi psicologica del soggetto singolo, con le sue ossessioni vitali. Quanto più l'io narrante assume la responsabilità diretta di ricostruire criticamente i meccanismi di formazione della realtà costituita, nella sua rete di rapporti interpersonali, tanto più è portato a ribadire che la loro verità originaria e perpetua risiede in un bisogno di autogrificazione che si infischia di ogni richiamo alla coerenza e non si arresta di fronte ad alcun rischio di autolesionismo.

Si capisce allora che lo stile della colloquialità spiccia, corposa e colorita confermi la sua spudoratezza espressionista anche e proprio dove è chiamato a comunicare la versione più attendibile dei fatti, nell'autenticità delle loro causali psichiche. Le risultanze sono così squallidamente depressive, così pervase d'insania che il narratore, a reprimere il proprio turbamento, non può non rafforzare l'ostentazione d'una spigliatezza più che mai irraguardosamente beffarda.

Gli adatti e gli inetti alla sopravvivenza

Criteri coerentemente omologhi a quelli che regolano la scrittura derobertiana sono applicati nell'impostazione del sistema dei personaggi. Il narratore drammatizza al massimo l'opposizione tipologica tra forti e deboli, vincitori e sconfitti, carnefici e vittime. Per tal modo il lettore si sente invitato a immedesimarsi nelle sofferenze, nelle frustrazioni di coloro che subiscono più indifeso la prepotenza vicereale. Ma in realtà la fisionomia dei perdenti è quella di chi si fa artefice della sua stessa rovina, tanto è il masochismo che li possiede e li predispone alla connivenza verso i loro dominatori. Impossibile dunque ogni identificazione empatica, in nome d'una solidarietà partecipe che valga a risarcirli della loro infelicità: chi è causa del suo mal pianga se stesso.

Semmai, a prendere corpo è il riconoscimento, in tono di provocazione immoralistica, che il modello di umanità vincente è quello non tanto aristocratico quanto autocratico, cioè fondato sull'introiezione piena della legge della violenza sopraffattrice. La distinzione fra «buoni» e «cattivi» appare destituita di senso, poiché anche i primi sono mossi soltanto dallo sforzo penoso di affermare se stessi: il loro guaio, il loro torto è di non tenere conto abbastanza dei meccanismi di realtà. L'unico vero discrimine antagonistico va instaurato tra gli adatti e gli inetti a imporsi nella competizione selvaggia di tutti contro tutti.

Il trinomio basilare del progressismo borghese, *liberté, égalité, fraternité*, va in frantumi; a resistere, a riaffermarsi è solo la positività crudele del motto *homo homini lupus*. Il pessimismo radicale dell'antropologia derobertiana non si limita affatto a guardare con delusione smagata i risultati d'un cambio di regime sociale: contesta alla radice il valore d'ogni mutamento storico. Ciò tuttavia non implica che lo scrittore diminuisca la portata del processo di decadenza che giudica abbia investito la «vecchia razza» aristocratica. La sua tesi è che, se i privilegi ereditari possono venir abrogati, incancellabile è il crisma di superiorità biopsichica che rende un individuo nato al comando e non all'obbedienza. È così che da un'età all'altra si ricostituisce una razza egemone, formata da coloro i quali han saputo reagire più efficacemente al cambiamento delle condizioni ambientali.

Sin qui, siamo sostanzialmente nell'ambito del cosiddetto darwinismo sociale. L'autore dei *Viceré* ne trae però una conseguenza acutamente paradossale, nel suo logicismo impeccabile. Chi è stato educato a primeggiare, in quanto discendente da una stirpe di dominatori, si troverà comunque avvantaggiato nella lotta per il dominio sociale. Non è però che ciò costituisca una garanzia di successo per l'individuo *uti singulus*: il ragionamento è un altro. Nell'ambito delle classi superiori, la competizione interindividuale è più dura, non meno dura che nei ceti subalterni. Appunto l'asprezza di questi processi di selezione interna assicura all'organismo familiare, al gruppo castale nel suo complesso la miglior possibilità di generare dal suo seno le personalità capaci di padroneggiare con energia l'evoluzione dei tempi. Ecco allora il decrepito ceppo uzedianò rinverdirsi d'un pollone proteso verso l'alto: come la fenice, la razza predatoria muore e si rigenera, avviando un ciclo nuovo di prevaricazione tracotante sul gregge umano.

In un'ottica così sarcasticamente desolata, si capisce che il narratore catanese faccia un uso capovolto dei due criteri essenziali di fisionomizzazione dei personaggi: il criticismo intellettuale, ossia l'atteggiamento straniato di chi scruta a distanza il ritratto che sta dipingendo, ponendone in risalto gli aspetti di deformità mentale e morale; e la partecipazione umana, che induce il ritrattista a sfumare le tinte in nome d'una comprensività accuratamente solidale.

Di norma, nei *Viceré* la definizione critica dei personaggi tende ad assumere i connotati icastici dell'ironia. Ma il procedimento ironico viene applicato con un'acrimonia proporzionalmente inversa all'enormità, all'esecrabilità dei vizi difetti colpe attribuiti al soggetto in causa. Possiamo elaborare una graduatoria, secondo l'intensità della disposizione a un riso malevolo con cui sono raffigurati protagonisti, comprimari, comparse.

In primo luogo, quasi preliminarmente, abbiamo il buon umore spassoso adibito a rappresentare i casi di contraddizione più lampante tra l'elevatezza degli ideali professati e la corposità dei piaceri perseguiti nella prassi di vita. È la gente di chiesa, sono i nobili fratacchioni benedettini a suscitare nel laicissimo De Roberto il moto di divertimento più sereno, più allegro. Si capisce: sarebbe troppo facile calcare la mano indignatamente sull'empietà di questi «porci di Cristo», dediti soltanto all'«arte di Michelasso». Le pagine sui bagordi conventuali a San Nicola hanno una sapidità addirittura festevole, a voluto contrasto con la veemenza greve della letteratura anticlericale coeva.

Secondo gradino: la comicità vera e propria, con il suo cromatismo più compatto, più squillante, ma privo di accentuazioni dichiaratamente astiose. A esserne investiti sono i personaggi più aridi, più alieni da intenerimenti, rimorsi, soprassalti del cuore. Due i prototipi affiancati, il monaco don Blasco e la zitella donna Ferdinanda, caratterizzati entrambi da uno spirito di soperchieria tutta estroversa, vociante e manesca nell'uomo, acida e intrisa di fiele nella donna. Ma

accanto a loro potremmo schierare anche quei mostri di unzione ipocrita che sono la chiacchierona donna Graziella e il serafico padre Ludovico. Nessun segreto d'anima, nemmeno in loro: il comportamento che si sono imposti non ha nulla di spontaneo, è una mascheratura, ma di quelle buone a gabbare solo i gonzi: in effetti, ciò che dicono è sempre puntualmente il contrario di ciò che pensano.

In tutti questi casi il criticismo ironico si attesta sulla reiterazione modulare degli effetti di divertimento insiti nella spudoratezza tetragona con cui questi personaggi vivono un ruolo fisso, mai infirmato dai turbamenti della coscienza. In ognuno di loro c'è un divario abissale tra essere e dover essere; ma De Roberto non lo drammatizza, anzi ne alleggerisce la portata, come se non avesse nulla di straordinario. Siamo in un clima da commedia, dove le figure più spavalde o più infinte fanno ridere piuttosto che indignare.

L'ironia diventa più pungente a spese di una terza categoria di personaggi, di maggior complessità psichica. La forma è quella della ridicolizzazione aperta, che però non investe la fisionomia complessiva dell'io ma si appunta su singoli dati, episodi, aspetti del carattere. Vediamo allora il sindaco Consalvo passare sussiegosamente in rassegna i custodi, gli spazzini, gli accalappiacani comunali; o restar sei ore in piedi, perché non si trova la chiave del ripostiglio in cui è chiuso il suo seggiolone personale. Oppure ascoltiamo la sorella Teresa esaltarsi nel raccontare della «Serva di Dio» cui ogni venerdì appaiono sul corpo le stimmate, sulla fronte una macchia rossa in forma di croce, sul costato la figura del giglio, il tutto accompagnato da «un odore d'incenso soavissimo». Allo stesso modo, il loro padre Giacomo spinge la spilorceria al punto di offrire agli ospiti un «trattamento» di acqua pura e anice; o si fa tanto ossessionare dalla fobia della jettatura da convincersi d'esser diventato jettatore di se stesso, dettando il proprio testamento.

Tutti questi personaggi sono sostanzialmente seri, serissimi: c'è poco da scherzare con l'ambizione sfrenata del primo, il bisogno di gratificazioni elogiative della seconda, la cupidigia bieca del terzo. Appunto perciò De Roberto gode a prenderli in castagna appena hanno un momento di debolezza, appena si mostrano inferiori a se stessi, comportandosi come gente dappoco, o per superstizione o per vanità o per grettezza: ma il controcanto ironico non giunge a pervadere l'insieme dei loro lineamenti.

Altra cosa è la satira demistificatrice, che mette in causa per intero le strutture della personalità, rovesciando puntigliosamente la prosopopea delle parvenze esterne in una squallida mediocrità interiore. Campione di questa categoria è il duca Gaspare, gran patriota a parole, piccolo opportunista nella sostanza. De Roberto fornisce un ritratto micidiale del politico clientelare di provincia, «corto di vedute e presuntuoso per giunta» ma furbissimo nel volgere le vicende pubbliche a suo vantaggio. Le notazioni psicologiche e sociologiche restituiscono con evidenza perfida la mentalità di un ceto approdato al potere non per meriti veri ma solo per aver saputo giocare bene le proprie carte.

Nondimeno va notato che, pur svergognandolo, lo scrittore evita di infierire a fondo contro il duca d'Oragua, proprio perché lo vede interpretare adeguatamente esigenze, interessi, orientamenti diffusi. Si pensi al motto strepitoso che gli viene attribuito, «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri». È tutta un'area di realtà storica a venirne sintetizzata, con coerenza esemplare. Di fronte a un cinismo così limpido, lo sdegno non può non accompagnarsi a un sorriso ammirativo; nell'atto in cui lo si pone alla berlina, un uomo simile merita che gli si riconosca una sua genialità nella ribalderia. Giusto prendere le distanze da lui in maniera più esplicita, più ragionata che nei riguardi di altre figure socialmente meno esemplari: senza mostrargli però un'antipatia vera e propria.

Per valutare meglio questo atteggiamento, basta confrontarlo con quello riservato a Benedetto Giulente. Siamo a un livello ulteriore dei processi di ironizzazione: il sarcasmo sferzante. Qui davvero il rigorismo moralistico derobertiano colpisce duro. Eppure le colpe del povero avvocato liberale sono oggettivamente assai meno gravi, sia nella vita pubblica sia nella privata. A tradirlo è la debolezza del carattere, che lo spinge a ogni sorta di compromesso connivenza complicità pur di ingraziarsi quegli Uzeda con cui è orgoglioso d'essersi imparentato. Va in pezzi la

sua bella fama di patriota, volontario garibaldino, ferito al Volturmo; si degrada la sua competenza amministrativa, come assessore e sindaco; la sua stessa scrupolosità professionale viene infangata: ma in fondo Benedetto resta una persona perbene, che anche quando si lascia coinvolgere nelle peggiori ruffianate cerca di limitare i danni, o almeno tenta di darsi un alibi, e se non altro di salvare le forme.

Ma proprio questo è il punto. Per quanto faccia, il buon borghese non riesce mai ad accettare integralmente la lezione di vita vicereale, emulandone la sicumera. Meritatamente dunque il suo destino sarà quello del servo sciocco, che a fine carriera si ritrova con un pugno di mosche in mano, turlupinato ad opera di coloro stessi da cui si è fatto plagiare. Un perdente nato, insomma, uno che si è rovinato con le sue mani: difetto imperdonabile questo, agli occhi dell'autore, che sottopone il marito di Lucrezia a uno scherno freddamente ostile.

Il criticismo derobertiano si avvia al culmine della presa in giro sadica. Le forme della canzonatura più spietata appaiono dedicate a coloro che incontrano la sconfitta esistenziale più miseranda per il solo e buon motivo che sono degli sprovveduti, dei pasticcioni, intellettualmente deboli anzi un po' mentecatti. Si pensi a Lucrezia, una vera stupida, smaniosa soltanto di comparire; suo fratello Ferdinando detto il Babbeo, caso da manuale di infantilismo psichico; lo zio don Eugenio, lestofante da strapazzo, sempre alle prese col problema di combinare pranzo e cena; infine la sorella Chiara, la più innocente e la più sciocca di tutti, che applica la consueta convinzione di onnipotenza uzediana al desiderio di maternità, purtroppo non ottemperabile a comando.

Come Benedetto, si tratta di personaggi che fan soprattutto il danno proprio, non l'altrui, che non ne sarebbero capaci. Quale è allora l'aggravante? Semplice: sono meno intelligenti. È vero che la cultura dell'avvocato Giulente rendeva più disastrose le sue prove di dabbenaggine e di viltà; ma costituiva comunque una qualità intrinseca, di cui prendere atto. L'intellettualismo misantropico derobertiano, unico motivo saldo di fede laica nel tracollo di tutti i valori, si rivela massimamente nel dileggio verso i rappresentanti della banalità umana, estranei per limiti di natura a ogni rovello di pensosità, sia pur malvagia. Ricordiamo il compiacimento trionfante con cui sono descritti i due falsi parti di Chiara: «A un tratto le levatrici impallidirono, vedendo disperse le speranze di ricchi regali: dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancor vivo». «"Dottore!... È sgravata?" "Ma che sgravare e aggravare d'Egitto!" esclamò Lizio. "Vostra moglie ha una ciste all'ovaia grande come una casa. Un altro poco, ed era spacciata!..."». Il lettore può rimanere allibito di fronte a tanta rabbia nello sconoscere un valore umano supremo, come la maternità. Ma De Roberto intende colpire la degradazione dell'istinto materno, quando la femminilità lo viva come mero fatto viscerale, lontano da ogni istanza della ragione, oltre che dell'arte medica.

Resta ancora un'ultimissima modalità del criticismo ritrattistico, la più cupa di tutte: il disgusto gelido, senza ombra di sorriso, nella raffigurazione di un personaggio insieme malefico e stolto, protervo e vacuo. Il contino Raimondo costituisce un caso un po' a parte, nell'universo romanzesco. È infatti dipinto come un essere del tutto incapace di qualsiasi forte risentimento passionale: privo di doti pratiche, gli affari non lo interessano, la politica meno ancora; la sua dimensione elettiva di vita è solo la mondanità più fatua. Non lo si può nemmeno definire un libertino, giacché preferisce corteggiare le donne più facili, o meglio ancora avere quelle a pagamento. Ma ad eccitare davvero l'animosità del romanziere verso di lui è la sua immaturità psichica clamorosa. Come un ragazzetto coccolato e viziato, Raimondo è posseduto da una voglia di libertà sfrenatamente elementare, una mania di soddisfare i suoi capricci tutti e subito.

Per abbindolarlo però ci vuol poco: basta persuaderlo che c'è chi lo ostacola, basta fargli notare che gli sarà difficile spuntarla; così si riesce a indurlo a comportarsi in modo perfettamente contrario ai suoi desideri e ai suoi interessi. Questo comportamento puerile lo isola in se stesso, in una sua irresponsabilità dove l'arroganza è pareggiata solo dalla vanità. Il contino è il più arido di tutti gli Uzeda: non per nulla, il suo edonismo appare alla fine vincente. Appunto perciò De Roberto

si fa prendere da un rancore disgustato: rinuncia a scherzare sul suo conto, si limita ad additarlo al disprezzo, come un emblema di asocialità premorale.

Sin qui i vari tipi e gradi dell'ironia. Alla fisionomizzazione dei personaggi collabora però anche un registro opposto, l'indulgenza comprensiva. Anche questa metodologia ritrattistica viene applicata con diversi livelli di intensità, dal compianto appassionato al riconoscimento obiettivo d'una superiorità di doti energetiche. La scalarità dei procedimenti corrisponde qui in misura diretta alla gravità delle pulsioni autodistruttive da cui i personaggi appaiono abitati.

In primo luogo troviamo la commiserazione simpatetica, che sembra far tacere ogni istanza criticistica. De Roberto lascia che sia la voce stessa di Matilde a disegnare, quasi per autoritratto, l'immagine struggente di una donna priva di ogni autonomia nei confronti dei due uomini della sua vita, il buon padre prima, il cattivo marito poi. L'originalità di questo personaggio, forse il più conturbante del libro, poggia sulla sua qualità di vittima d'una educazione fallimentare, che le ha inculcato un'idea idillica della vita, della famiglia, dell'amore. Di suo peraltro la tapina contessa ci mette un ardore di possessività gelosa tanto più controproducente quanto più insistita.

In effetti, finisce per apparire alquanto asfissiante, questa moglie così implacabilmente devota a un marito che non l'ha voluta lui, che non la riama, e che d'altronde è a sua volta vittima dell'educazione impartitagli da un'altra donna, la madre, oppressiva anche nell'affetto. E tuttavia, come pronunziarsi esplicitamente contro questa creatura lagrimosissima, che spinge il masochismo sino alla voluttà di sofferenza più delirante? L'invito all'immedesimazione partecipe non potrebbe apparire più incondizionato: proprio e soltanto al suo oltranzismo spetta di far insorgere reattivamente la coscienza critica del lettore inorridito. In altre parole, alla massima sollecitazione dell'intenerimento pietoso corrisponde, per implicito, il rifiuto più categorico d'un modello fisionomico in cui la vitalità erotica si capovolge tutta in istinto di morte.

Intonata diversamente è la severità accorata, o il rammarico intenerito nei riguardi di personaggi che per debolezza di volontà rinunziano a essere se stessi. Qui la tecnica è quella d'una concessione di pseudoattenuanti, destinate in realtà a risolversi in aggravanti: la colpa consiste nel non saper dare sviluppo alle buone qualità di cui pure l'io appariva provvisto. Caso più lampante, la principessa Margherita, creatura dolce ma tutta remissiva, che non emerge mai in primo piano appunto perché sempre disposta a sottomettersi ai voleri altrui, per indolenza, per scaricarsi di ogni responsabilità ed evitare o almeno ridurre al minimo qualsiasi contatto col prossimo.

Sulla stessa linea, ma assai più elaborata, la raffigurazione di sua figlia Teresa. Il narratore si premura di chiarire con sensibilità attenta le cause oggettive e le suggestioni psichiche che concorrono volta a volta a «piegare, come cera», il cuore femminilmente delicato della ragazza. Ma il riguardo affettuoso manifestatole non impedisce di qualificare i suoi cedimenti per quello che sono, addebitandoli a un vizio grave di carattere. Così anche Teresa precipita nel masochismo; salvo trovare una via di sublimazione dei suoi compiacimenti autopunitivi, e di sollievo dai ricorrenti incubi mortuari, nel desiderio di assurgere a esempio di spiritualità integerrima. Una sorta di immalinconimento risentito e amaro è il modulo stilistico che accompagna lo sfiorire delle speranze di autenticità umana riposte nell'intelligente e dolce sorella di Consalvo.

Un netto risparmio di sentimenti affettivi si verifica invece verso i personaggi più poveri di spirito: quelli che si rovinano per pochezza di testa, pur arrabattandosi come possono nello sforzo di emergere, tra bizze e bizzarrie d'ogni specie. De Roberto non nega ai tre fratelli sciocchi, Lucrezia, Ferdinando, Chiara, un modesto ma schietto patrimonio coscienziale. D'altronde le stesse incoerenze clamorose di cui danno prova, la prontezza nello smentirsi e cambiar idea, testimoniano d'uno sforzo, in sé patetico, di ottenere un qualche risarcimento d'attenzione da un mondo nel quale non riescono a far pesare la propria presenza.

Il loro guaio consiste nel non saper fare i conti con la realtà, non esser capaci di trarre ammaestramento dall'esperienza, insomma non arrivare mai alla soglia del buon senso adulto. Resta poi il fatto che sono sempre vissuti, in fondo, come hanno voluto, facendo quel che loro pareva e piaceva. Perché dunque sprecare compassione per la sprovvedutezza dei loro comportamenti? Sono degli sconfitti, dei frustrati, e sta bene: non per questo meritano che ci si commuova sulla sorte cui li

ha condotti il loro scarso giudizio. Osservazioni analoghe valgono anche per lo zio don Eugenio, che vive di espedienti e muore accattando, ma sempre agendo di testa sua, con una presunzione di sé la più sballata possibile. Chi vuole ammucchiare quattrini negli affari, deve aver sale in zucca, se no è meglio che si adatti a far lo scrivano; altrimenti peggio per lui, De Roberto non vede perché compiangerlo.

Sullo stesso piano, l'assenza di *pathos* partecipativo è ancora più percepibile nel ritratto di colui che tradisce più ignobilmente le sue virtù native, per una scelta opportunistica perseguita con la stoltezza più infruttuosa. Se l'è proprio voluto lui il suo destino, Benedetto Giulente, credendo di far il furbo: nessuno ce lo obbligava. E come uomo di legge, era particolarmente in grado di misurare le implicazioni di quel che faceva. Perciò le sue offese al senso di responsabilità morale e civile appaiono imperdonabili; la sua corsa alla rovina non suscita alcuna pietà ma solo derisione indispettita.

Una preoccupazione di equanimità è semmai riscontrabile, l'abbiamo già visto, nei riguardi di don Gaspare. Anzitutto, è da dire che il duca d'Oragua sa amministrarsi bene, riuscendo a rimontare tutti gli svantaggi della sua condizione di partenza. Molto meno intelligente e preparato del suo protetto Giulente, sembrerebbe proprio che la carriera parlamentare non sia fatta per lui, tanta è la sua pusillanimità, tanto è il panico da cui viene preso alla sola idea di dire due parole in pubblico, tanta infine la sua estraneità ai grandi giochi della politica. Tuttavia don Gaspare ha successo, sia pur a livello d'un notabilato di provincia, perché sa rappresentare con sagacia istintiva la mentalità di gruppi sociali emergenti, d'indole affaristica, decisi a trarre profitto dai meccanismi della vita pubblica democratica per moltiplicare le occasioni di lucro attraverso le commesse, gli appalti, i finanziamenti agevolati, le speculazioni borsistiche.

È lui insomma il vero campione della borghesia nascente, non quel povero stolido dell'avvocato Giulente. In effetti, egli obbedisce alla norma fondamentale dell'etica borghese: la distinzione tra pubblico e privato, tra i comportamenti dettati dal principio del tornaconto economico e quelli rispondenti a un'affettività disinteressata. Nei rapporti con i parenti di sangue, «il duca, in fondo, era un buon diavolo, non aveva il fiele del principe e del Priore»: male azioni non ne commette, caso mai anzi si sforza di mettere pace, sia pur senza prendersela troppo, s'intende. Certo, anche questa bonarietà familistica collabora al suo prestigio clientelare: motivo di più per apprezzare spassionatamente l'efficacia dei criteri con cui un personaggio così dappoco ha saputo realizzare al meglio se stesso.

Il riconoscimento ammirativo si fa più esteso verso i personaggi che ispirano minor simpatia, in quanto sono asserviti tutti alla volontà competitiva. Il senso e il gusto del potere si addestrano in loro anzitutto verso, cioè contro il parentado. Da una generazione all'altra, fra gli Uzeda c'è sempre un capofamiglia all'altezza della situazione, in quanto è giunto a imporsi ribaltando il dominio del suo predecessore. Non è detto che debba trattarsi di un maschio, né che abbia sangue vicereale, come insegna il caso di nonna Teresa, restauratrice delle fortune uzediane, matriarca capricciosa quanto dispotica. D'altronde, può darsi che la loro arroganza debba prima venire compressa ipocritamente, e anche poi preferisca seguire le vie coperte, i mezzucci, gli alibi legalistici, come fa il principe Giacomo. Ma capita anche che l'eredità sfidi apertamente il genitore, infischiandosi dei suoi castighi e vendette, perché nutre ambizioni più vaste di quelle che il padre possa soddisfarli: si tratta ovviamente di Consalvo, concentrato perfetto di brutalità e doppiezza, così come di livore antipopolare e demagogia raffinata.

Se i comportamenti umani vanno valutati in base alla loro efficacia, questi personaggi hanno lo stato di servizio più brillante: adempiono al meglio un dettame che li trascende, imponendo all'io uno scopo di prevaricazione sugli altri. È vero, ci appaiono spietati, ci ispirano orrore: non è però con loro che dobbiamo prendercela ma con la natura. Vero è piuttosto che donna Teresa, Giacomo, Consalvo, come del resto anche Gaspare, per il fatto stesso di accollarsi delle responsabilità familiari o sociali debbono in qualche modo tenere conto se non delle esigenze almeno delle esistenze altrui: per ottenere se non consenso almeno obbedienza alla loro volontà di dominio. E ciò

implica un'attitudine obiettiva a farsi carico di un egoismo di gruppo, in nome del quale contrastare e riassorbire gli egoismi individuali dei soggetti.

In effetti uno stadio ulteriore di perfezionamento degli istinti antisociali è incarnato da coloro che sono piú liberi, per stato civile, da ogni legame con il prossimo: il monaco don Blasco o la zitellona Ferdinanda. Qui l'autoritarismo si fa piú disinteressato, per cosí dire, e piú impenetrabile, in quanto mira non solo ad acquistare vantaggi materiali ma ad imporre un modo, uno stile di vita. In maniera diversa, i due fratelli sono entrambi apostoli d'un verbo della violenza rissosa, ottusa, invelenita: sono insomma gente di fede, e propongono se stessi come modelli educativi. Ciò suscita nel narratore uno stato d'animo prossimo alla contemplazione pura: il fanatismo da cui li vede animati gli si presenta con la forza d'un fenomeno di natura, che non tollera obblighi morali piú di quanti ne implichi lo scatenamento d'un cataclisma.

Siamo al punto massimo di contrasto fra un'etica dei valori altruistici, impostata sulla responsabilità della persona verso i suoi simili, e un'etica del godimento di sé attraverso la desolidarizzazione attiva dagli altri. A chiarire definitivamente la portata di questo contrasto insolubile, il prammatismo derobertiano ha un risvolto conclusivo, sul piano ideale: l'indulgenza aperta manifestata per i fratacchioni che nel loro convento han realizzato il paese di Bengodi. Sono loro ad avere capito meglio come stanno le cose: al di là della morte non c'è nulla; la religione è solo paura superstiziosa d'un oltretomba inesistente; non resta dunque che darsi ai piaceri piú corposi, e se per assicurarsene il privilegio pieno occorre turlupinare il prossimo facendo mostra di ascetismo, questa sarà la gratificazione migliore per l'edonismo dell'io.

Il primato dell'io sull'ambiente

Abbiamo cosí messo a riscontro i procedimenti scalari attraverso cui la ritrattistica derobertiana esplica un doppio gioco imperterrita tra un duro criticismo morale e il compiacimento immoralistico per le prodezze ispirate dall'egocentrismo utilitario. Al termine dei due percorsi, paralleli e opposti, è facile osservare come nessun personaggio romanzesco abbia una valenza umana positiva; tutti risultano mancanti rispetto a un modello di integrità coscienziale dato soltanto per implicito. Allora, in questo fallimento generale di un'umanità cui non si aprono vie di salvezza, appare del tutto plausibile un riconoscimento di merito a favore proprio delle figure piú esecrabili, quelle in cui è davvero impossibile identificarsi, ma che almeno non sono dei rinunciatari, degli inetti, degli acchiappanuvole. È questo nichilismo etico a drammatizzare la protesta derobertiana per la perdita di senso dell'esistenza.

Quanto piú la società si liberalizza e democratizza, tanto piú l'individualità lascia erompere la spinta vitalistica alla realizzazione di sé. Su una premessa simile, si capisce che perda significato contrapporre vizi e virtù: gli uni e le altre si equiparano, essendo comunque al servizio di un bisogno incoercibile di differenziazione oppositiva dell'io dai suoi simili e sui suoi simili.

Ecco la ragione dell'omogeneità perfetta, la vera aria di famiglia circolante nella schiera dei personaggi, che si assomigliano tutti e pure sono cosí irriducibilmente diversi: ad accomunarli è l'obbedienza generale, esclusiva alla pulsione egocentrica, come fattore di identità antropologica; a individualizzarli è la peculiarità delle manifestazioni cui l'*amor sui* dà luogo nella vita di ciascuno. In effetti ad ogni ritratto fisionomico il narratore conferisce una e una sola dominante caratteriale, su cui tutta la sua esistenza non potrà non gravitare.

La comicizzazione della variopinta fauna umana raccolta nel romanzo è fondata appunto su questo procedimento riduttivo, che tipizza ciascun esemplare come una specie zoologica a sé stante, identificata da un fattore genetico inequivocabile. Dalle pagine dei *Viceré* si potrebbe desumere un catalogo delle forme primarie assumibili dall'istinto vitale dell'affermazione di sé: il dispotismo di donna Teresa, la cupidigia di Giacomo, l'unzione di padre Ludovico, l'ansia di elogi di Teresina, l'avarizia di Ferdinanda, il gusto del fai da te di Ferdinando e cosí via. Ognuno è dominato da una

passione assolutista, che ne dirige le mosse passo per passo; il raziocinio potrà corroborarla o magari cercar di sottoporla a verifica, ma non giungerà mai a tenerla sotto controllo.

D'altronde, se un elemento di contrasto interviene a movimentare il quadro psichico, ciò non fa che accentuare l'effetto ironico, poiché si tratta di manie, largamente plausibili entro personalità sottoposte a tensioni così aspre nel loro conflitto permanente con il mondo. Non per nulla di solito questo dato secondario rappresenta un'insorgenza dell'istinto di morte: la paura della jettatura di Giacomo, lo schifo del contatto fisico di Margherita e Consalvo, gli incubi funerari di Teresina.

In definitiva, tutti gli Uzeda appaiono librai fra normalità e follia, in quanto ciascuno è agito da una *ybris* umanissima e sovrumana: adattare il mondo a se stessi. A questo scopo totale adibiscono la totalità delle loro energie, intellettive e passionali, rafforzandole a vicenda: impossibile capire quale parte svolga il raziocinio calcolatore e quale la visceralità cieca. Ambiente educazione esperienza non modificano la sostanza della personalità: possono bensì esaltarne l'attitudine volontaristica, sovrecitando la fiducia orgogliosa nelle proprie risorse. Ma la mente che nutre le ambizioni più sconfinata si espone ai castighi più severi. È la tensione estrema della volontà a far aleggiare la minaccia della follia sui protagonisti: così è d'altronde per qualsiasi essere umano che scommetta tutto se stesso sul raggiungimento del proprio fine.

De Roberto accentua parossisticamente l'orrore sacro promanante dalla malattia mentale: ma nello stesso tempo la smitizza, poiché la fa inerire alla norma comune degli svolgimenti di vita psichica. In questo modo, il confine tra fisiologia e patologia si annebbia, perde significato. E l'io narrante ha buon gioco a mettere tutti nello stesso sacco, dando del matto sia agli strambi, ai fissati, ai volubili bizzosi, che sono i più, sia ai pochi autentici paranoici.

Un altro dato significativo va però sottolineato. Nella psicologia derobertiana, l'io non esce mai da se stesso per instaurare un rapporto collaborativo coi suoi simili. L'individuo non è abilitato a rinunciare alla propria diversità, sia che ciò lo avvantaggi sia che lo svantaggi nei confronti degli altri. Ognuno non può che dare compimento alla vocazione iscritta nel suo codice genetico, quali che siano le circostanze in cui gli occorra vivere. Lo scrittore intende battere in breccia ogni concezione od utopia egualitaria. Ai suoi occhi, l'ineguaglianza regna fra i membri della razza umana, perché natura effettua una distribuzione iniqua ma inderogabile di risorse energetiche fra gli organismi viventi: a chi tante e a chi poche, a chi queste e a chi quelle.

Nel romanzo, questo principio di pensiero subisce una trasposizione metaforica, che lo irrigidisce e assieme lo comiczza: come s'è detto, a ogni personaggio viene assegnata una dominante caratteriale, da cui deriva il suo appassionamento per un'unica meta del desiderio e l'estraneità a qualsiasi altra. Così si ottiene la massima diversificazione dei singoli ritratti, pur nel pareggiamento della loro struttura fisionomica profonda: i personaggi appaiono tutti imparentati, perché le tipizzazioni rispettive rinviano alla tipologia generale dominante l'intera specie.

Il sistema dei personaggi si costituisce dunque in base a un doppio criterio, di analogia stretta e di opposizione irriducibile fra i suoi componenti. Ognuno fa parte per se stesso; ma a legarli indissolubilmente fra loro è un vincolo di complicazione sadomasochista. La rete dei loro rapporti è mobilissima, giacché non prevede patti di solidarietà stabile ma solo di opportunità e convenienza; non solo, ma lo scambio delle parti è continuo in quanto ciascuno è al tempo stesso soggetto e oggetto di pulsioni onnipervasive. *I Viceré* sceneggia una guerra o guerriglia permanente di tutti contro tutti, in cui ognuno cerca di approfittare della debolezza degli avversari, che d'altronde si adoperano per ribaltare la loro condizione di inferiorità passando da oppressi a oppressori.

La struttura contrastiva del sistema si fonda su una serie di disposizioni soggettive opposte, gli avidi di denaro e gli scialacquatori, gli estroversi e gli ipocriti, i mondani e i misantropi, i prepotenti e gli opportunisti, gli astuti e i creduli, gli avventurosi e i misoneisti. Ma ad entrare in gioco è anche la disparità oggettiva delle condizioni di stato civile, genitori e figli, maschi e femmine, coniugati e scapoli, vecchi e giovani, parenti legittimi e bastardi, infine laici ed ecclesiastici. E ci sono poi le contrapposizioni d'ordine economico, sociale, culturale: ricchi e poveri, borbonici e liberali, ignoranti e colti.

L'equilibrio instabile dell'insieme poggia appunto sulla convivenza obbligata di fattori antitetici e complementari, che agiscono in senso assieme centrifugo e centripeto. Ogni presenza individuale trae la sua vitalità separata dall'appartenenza a un'entità collettiva, cui non cessa di sentirsi unita. Nemici come sono tra loro, gli Uzeda sanno tuttavia che il sangue comune assicura a ciascuno un vantaggio inestimabile, quello che innalza i nobili sopra gli ignobili, separando il patriziato nel suo complesso dalla generalità della plebe umana. È vero che il privilegio ha un prezzo pesante, giacché al mondo non si ha nulla per nulla; dice bene Consalvo, al capezzale del padre morente: «Tutto si paga! [...] e anch'essi pagavano il gran nome, la vita fastosa, le più invidiate fortune!». Ma aggiunge subito: «piuttosto che dare qualcosa per vivere la vita lunga e forte d'un oscuro plebeo, egli avrebbe dato tutto per un solo giorno di gloria suprema, a costo d'ogni male...».

Così il superpersonaggio familiare porta al culmine la tecnica dell'ambivalenza ritrattistica. Far parte d'un clan tanto potente è un dono ma assieme una condanna. De Roberto celebra altamente l'immagine del focolare domestico, ma per farne tralucere l'effigie di un Moloch, i cui adepti sono le sue prime vittime. In effetti la famiglia Uzeda appare rappresentata come un microcosmo compatto, molto diffidente nei confronti degli estranei, che pure lo penetrano per via matrimoniale. I suoi membri vi trovano protezione e ne attingono alimento energetico; ma la sua stessa indole di entità chiusa, per non dire concentrazionaria, fa sì che al suo interno tutte le tensioni interpersonali si arroventino.

Il pessimismo antropologico viene anche qui avvalorato dal discorso storico. Il romanzo mette in scena un modello specifico di istituzione familiare: quella aristocratico-feudale, a conduzione rigidamente monocratica, basata sul diritto esclusivo di successione ereditaria per primogenitura. Si capisce che un organismo simile elevi a vero oggetto di culto l'unità parentale, in vista di un adempimento prioritario dell'istinto di perpetuazione della specie, di sopravvivenza dell'io nei suoi discendenti. D'altra parte la religione della consanguineità assume una concretezza di contenuti assai tangibile, nel fare riferimento all'unità patrimoniale dei beni che il capocasata, e lui solo, gestisce per trasmetterli al suo primo figlio.

Ma questa appunto è la causa di esasperazione cronica del marasma in cui l'istituto familiare versa. Al di là e al di sotto dei conflitti tra disposizioni mentali nevroticamente antagoniste, c'è uno scontro di interessi materiali corposo e brutale. Il potere tirannico del capofamiglia configura un regime di padronato economico, che isola e contrappone il *pater* a tutti i familiari, come fossero suoi dipendenti: ed essi mordono il freno, cercando di contrastarne la supremazia o almeno garantirsi un margine di indipendenza: senza coalizzarsi però, anzi lottando fra loro perché nessuno vuol correre il rischio di lavorare per il beneficio altrui.

Lo scrittore ha sfruttato accortamente, per stilizzare la famiglia protagonista, il folclore etnologico, il colorismo di costume. L'origine spagnolesca attribuita agli Uzeda, ed emblemizzata nel nomignolo «i Viceré», offre un alibi perfetto per iperbolizzare l'albagia nobiliare, il gusto dello sfarzo esteriore, l'ostentazione di magnificenza: una politica dell'immagine, come diremmo oggi, trapiantata in terra di Sicilia, dove ha potuto perpetuarsi dall'età barocca al secolo decimonono. Queste stesse radici ancestrali motivano poi il fatto che gli Uzeda, ormai italianizzati, continuino tuttavia a ispirarsi alla norma di condotta degli antenati, i conquistatori dell'isola: spremere dalle popolazioni soggette il più possibile, con avidità rapace.

L'ironia castigatrice dell'antiaristocraticismo derobertiano trova occasioni inesauribili nel divario abissale tra la pomposità altera e la grettezza sordida dei suoi personaggi. Qui soprattutto interviene il fattore storico, a dinamizzare il quadro. Gli Uzeda versano obiettivamente in uno stato di decadenza. Nella provincia catanese si sono fatti un comodo nido, sì, ma con un allentamento dei rapporti verso il potere politico centrale. L'assolutismo borbonico li tratta con riguardo, senza però concedere loro funzioni di rilievo nella gestione della cosa pubblica. Questa è la ragione vera per cui la loro mentalità si è immeschinita, il loro carattere si è intorpidito e corrotto, l'esuberanza vitale dei loro progenitori appare così compromessa. Lo scrittore, con la consueta impassibilità

sogghignante, si diverte a passare in rassegna i sintomi corporei di tale degradazione, nella deformità crescente delle effigi allineate genealogicamente nella Galleria dei ritratti.

Adesso però l'occasione di rinascita viene proprio dall'ambito politico. I rivolgimenti costituzionali offrono alle grandi famiglie dei vecchi feudatari locali la possibilità di reimmettersi nel circuito di governo degli affari collettivi. La prova storica cui gli Uzeda appaiono sottoposti consiste nel dimostrare la capacità di adattarsi al nuovo ambiente politico, per trarre dal regime parlamentare la pienezza di vantaggi che l'*ancien régime* non garantiva più abbastanza neanche sul piano economico. E gli Uzeda vincono le difficoltà del processo di autorigenerazione: non tutti, però.

La concezione derobertiana della famiglia ha un fulcro essenziale. La dimensione domestica rappresenta la sede primaria per la selezione dei più atti, cioè coloro che per doti native siano deputati ad assicurare la continuità della progenie. Quanto maggiore è il potere detenuto dal nucleo familiare, tanto più feroce è la competizione fra i suoi membri: dunque, tanto più efficace l'educazione alla protervia, vera arma vincente in tutti i rapporti interpersonali. In definitiva, la famiglia è il luogo di codificazione originaria di tutte le diseguaglianze individuali: nessuna parità si stabilisce tra i suoi componenti. C'è chi si trova in condizioni di maggior vantaggio, chi meno: e tuttavia, i giochi sono sempre aperti.

Non basta nascer primogeniti per avere la vita facile, come il caso di Giacomo insegna. Viceversa, godere i favori del capocasata non è privilegio durevole, si guardi alla vicenda di Raimondo. I figli cadetti hanno pochi soldi e sono destinati a sorte precaria: ma ciò vale per don Eugenio o Ferdinando, non certo per Gaspare. Anche le prevaricazioni peggiori subite ad opera dei parenti, come la monacazione, possono risolversi in annullamento della personalità, è il caso di Angela, o in stimolo alla sua affermazione più energica, sugli esempi pur tanto diversi di don Blasco e Ludovico. Infine, il sesso femminile è un *handicap* grave, perché induce all'obbedienza passiva o a un inacidimento sterile, se stiamo alle vicende di Teresina o Lucrezia o Margherita: segno opposto hanno però quelle di nonna Teresa o Ferdinanda.

C'è insomma chi riesce a rimontare gli svantaggi di partenza e chi invece non sa trarre profitto dalle circostanze favorevoli. Se guardiamo bene, anzi, nei *Viceré* a riuscire vittoriosi sono sempre e solo coloro i quali hanno dovuto e saputo superare gli ostacoli, le remore, gli impacci più gravi: o meglio, sono stati capaci di trasformare i limiti precostituiti, entro cui pareva circoscritta la loro iniziativa, in premesse feconde per l'esplicazione di un volontarismo accortamente finalizzato. Non per nulla il trionfo maggiore è riportato da Consalvo, dopo aver sconfitto la sua stessa indole di giovane scapestrato per riplasmarsi ex novo una personalità di astuto uomo politico.

Il privilegio di nascita non costituisce dunque alcuna garanzia automatica di successo, se non per chi sa farne uso adeguato; altrimenti si capovolge, diventa un danno e una sfortuna, per gli inetti che se ne siano sentiti autorizzati a un concetto troppo gratuitamente alto di sé, nella presunzione di arrivare senza fatica ai traguardi cui aspirano. Il condizionamento familiare, prima forma del condizionamento sociale, agisce in due sensi: rafforza i forti, indebolisce i deboli. Al livello elevato in cui si collocano le sorti degli Uzeda, le affermazioni di sé assumono maggior rilevanza, ma le cadute appaiono particolarmente miserevoli; ai grandi compiacimenti d'orgoglio fanno riscontro le disfatte più mortificanti, perché più impegnativa è la selezione che separa i vincenti dai perdenti.

A decidere è, in ogni caso, la somma di risorse energetiche che l'io getta in campo. Il rigido determinismo ambientale si rovescia così in una magnificazione incondizionata dei poteri inerenti alla costituzione biopsichica del singolo soggetto. Il peso schiacciante che il romanziere ostenta di attribuire ai fattori ereditari prende aspetto di mitizzazione ironica: nulla può togliere all'individuo il merito o il demerito dei risultati conseguiti nello sforzo di farsi largo fra i suoi simili. L'individualismo più prammatico rappresenta l'asse dell'orizzonte mentale in cui si incrociano l'antropologia positivista e l'ideologia liberale di De Roberto.

Da ciò procede la violenza demolitrice della critica portata al modello di famiglia aristocratico, che subordina autoritariamente la vita dei suoi membri a una preoccupazione religiosa

di assicurare la sopravvivenza del nucleo domestico. Ma da ciò deriva anche l'atteggiamento assolutorio nei riguardi di una istituzione superindividuale, che nella sua fierezza crudele educa a eccitare e bruciare ogni risorsa per primeggiare nel mondo. Così vuole la necessità che dirige i comportamenti umani: l'uomo non può non stabilire relazioni organizzate coi suoi simili, ma solo per esercitare il suo bisogno di dominio solitario.

La prevedibilità di una trama imprevedibile

In questo quadro, si capisce che la strutturazione della materia narrativa obbedisca a due criteri combinati. De Roberto riprende la tipologia del romanzo storico, come componimento misto di storia e di invenzione. Gli corre quindi un obbligo di verisimiglianza resocontistica, nei riguardi dei grandi eventi pubblici cui *I Viceré* fanno riferimento. Anzi, il rispetto per i dati di certezza storiografica gli si impone tanto più fortemente in quanto il passato che il libro evoca è assai prossimo, addirittura schiacciato sul presente: impossibile giocarci di fantasia. Da ciò l'ostentazione di un oggettivismo cronistico impeccabile: la trama si articola secondo una concatenazione di nessi causali rigorosi, da premessa a conseguenza.

È, o pare, il trionfo d'un logicismo empirico: le cose sono andate così perché non avrebbero potuto andare diversamente; l'evoluzione irresistibile dei tempi ha prodotto una somma di risultati immancabili. In altre parole, il condizionamento storico-sociale ha costretto le esistenze individuali a svolgersi entro un alveo prefissato: non resta che studiare le reazioni dei singoli soggetti alle modifiche comunque ineludibili dell'ambiente collettivo. Vicende episodi figure liberamente immaginati dallo scrittore hanno dunque il solo compito di esemplificare una verità generale: le relazioni interpersonali sono regolate da una legge dei rapporti di forza, che, nel decidere il destino dei popoli, si ripercuote a ogni livello più modesto di accadimenti privati.

Da questo prammatismo storicistico discende una conduzione del racconto per linee di coerenza infallibili: i fatti succedono ai fatti senza sosta, quasi automaticamente, tanto urgente è il vincolo di necessità che li sospinge. Eppure, una volontà documentaria così esibita porta al risultato di paradossalità che ormai conosciamo: la storia d'Italia ha progredito sí ma a ritroso, il vecchio ha fagocitato il nuovo, i fattori di dinamismo sono stati sopraffatti dai fenomeni involutivi. Il senso storico, anzi il senso comune non potrebbe esser smentito più clamorosamente.

Gli è che lo storicismo derobertiano ha un rovescio di irrazionalità, altrettanto coerente. Il flusso dell'esistenza collettiva non può non trovare realizzazione negli apporti attivistici dei singoli individui che ne vengono coinvolti. E l'io si muove solo in base a un istinto di affermazione egocentrica. Qualsiasi evento pubblico viene quindi sottoposto a un processo di privatizzazione in chiave utilitaria, da parte di tutti coloro che in tanto accettano di sentirsene condizionati, in quanto se ne appropriano anziché lasciarsene espropriare. Così lo scenario storico-sociale, lungi dal rappresentare una cornice di realtà a significato univoco, appare come un campo aperto a un sobbollire di tensioni personalistiche, rivaleggianti fra loro ma concordi nel proposito di far prevalere gli interessi particolari sull'interesse generale. Nel regno della necessità dilaga dunque il caos.

La fantasia romanzesca ha allora buon gioco nel lasciar erompere senza freno una pluralità indeterminata di pulsioni individuali, che spezzano e ricompongono di continuo la catena del determinismo ambientale per strumentalizzarla ai propri fini. Alla prevedibilità del racconto subentra l'imprevedibilità: nulla può mai essere dato per scontato, le linee evolutive all'apparenza più pacifiche possono subire svolte, oscillazioni, inversioni inattese, per l'intervento di soggettività capaci di inserirsi irresistibilmente nel corso pur obbligato degli eventi.

Siamo in una dimensione di sorprese continue, dove il narratore prende gusto a coglier sistematicamente di contropiede i lettori, sconfessando le ipotesi che lui stesso aveva indotto a formulare. D'altronde, resta poi vero che la massima imprevedibilità collima con la prevedibilità assoluta. Gli esiti del resoconto romanzesco, con tutta la loro inattendibilità storica non sono per

nulla immotivati: al contrario, rispondono a una logica stringentissima, quella che attraverso l'intreccio mobile di cause e concause singolarmente fortuite vede sempre prevalere la superiorità di risorse energetiche degli individui in quanto tali.

La rivelazione conclusiva del libro è che l'irrazionalità della passione vitale costituisce non l'antitesi ma il presupposto degli assetti di razionalità cui si conforma l'essere collettivo. In tal senso, l'evoluzione storica, non contraddice ma conferma anzi esalta sempre più i paradigmi che governano la nostra costituzione biopsichica, sull'orizzonte mutevolmente statico della continuità antropologica.

Proiettata su un sistema di coordinate così complesso, la trama narrativa si espande e ramifica con esuberanza straordinaria. A escludere ogni rischio di dispersione c'è il richiamo costante alla pregnanza sintetica di un nucleo tematico tanto semplice quanto ricco di sviluppi. La grande macchina romanzesca prende avvio da un evento ben definito: la lettura del testamento della principessa Teresa, la quale ha infranto la legge del maggiorasco per nominare eredi universali non solo il primogenito Giacomo ma anche il prediletto terzogenito Raimondo, lasciando le briciole agli altri figli. Questo dispositivo testamentario costituisce un atto irreversibile, perché postumo. A derivarne è un effetto di condizionamento oggettivo assai profondo sulle modalità di vita assegnate a tutti gli eredi. In causa infatti è la trasmissione del potere familiare nella sua sostanza economica: sia pure solo per suo capriccio, la matriarca si è comportata borghesemente, in quanto ha negato il diritto nativo del primogenito a ricevere in lascito quasi per intero l'asse patrimoniale avito.

L'ordinamento domestico della feudalità appare dunque in crisi sin dall'inizio della vicenda vicereale: al narratore non resta che seguire punto per punto le varie reazioni comportamentali dei discendenti di donna Teresa. Il filo rosso da non smarrire è dato dalla successione genealogica dei capicasata, da Teresa a Giacomo a Consalvo, come destinatari privilegiati delle proprietà di famiglia. Le elucubrazioni derobertiane sull'ereditarietà di doti e tare biopsichiche rinviano a una questione ben concreta di eredità, materialmente intesa.

La trama si snoda in due tempi, corrispondenti a due passaggi generazionali. Dapprima assistiamo alle mene laboriose di Giacomo per riconcentrare nelle sue mani tutti i beni di cui il testamento materno lo ha privato: così la legge feudale viene vittoriosamente ripristinata. Nel frattempo però l'avvento della civiltà borghese ha dinamizzato i rapporti interpersonali, aprendo ai membri del clan uzediano nuove vie di scalata al potere politico ed economico: la carriera parlamentare del duca Gaspare gli ha procurato prestigio e ricchezza non inferiori a quelli detenuti dal capofamiglia. Questo esempio incoraggia il giovane Consalvo a spezzare ogni vincolo di soggezione al padre, anche a costo di esserne diseredato, per rilanciare le sue ambizioni di dominio su un orizzonte non solo catanese ma nazionale.

Questa linea centrale d'intreccio viene affiancata e intersecata da altre, che riguardano sia vicende carrieristiche individuali sia vicende sentimentali di coppia. Le prime possono avere un esito positivo o negativo per l'interessato. Le seconde invece sfociano sempre nel fallimento, sia che si tratti di matrimoni combinati, come quelli di Raimondo e Matilde, Chiara e il marchese, Teresina e Michele, sia che le nozze siano state liberamente consentite, vedi il caso di Lucrezia e Benedetto. Una intesa paritaria fra uomo e donna, come frutto d'un incontro di desideri mutui d'amore, non trova luogo nell'universo romanzesco.

I criteri tecnici attraverso cui viene articolata e coordinata questa pluralità di contenuti narrativi pongono in evidenza il succedersi sbrigliato dei fatti, nella loro concretezza: ma ne riportano regolarmente la genesi ai percorsi obbligati su cui sono indirizzate le coscienze individuali. La struttura dei *Viceré* può essere schematizzata distinguendovi vari livelli stratificati e per così dire gerarchicamente disposti, l'ultimo e il più intimo dei quali racchiude il significato profondo del messaggio testuale.

A un primo livello abbiamo la restituzione della realtà esterna come movimento incessante, di cui bisogna scomporre e seguire separatamente le spinte e contropunte costitutive. La morte, i funerali, la lettura del testamento di donna Teresa hanno segnato un momento di riunione di tutti i personaggi romanzeschi: subito dopo la trama si disperde in una molteplicità di direzioni, dedicate

ognuna a un singolo membro della casata. L'alacrità narrativa dell'opera trova base in un programma di svolgimento simultaneistico del racconto, che fa avanzare in parallelo i segmenti d'intreccio. I personaggi si succedono in scena con un ritmo d'alternanza fitto, quasi impaziente, senza mai tempi morti. E ciascuno percorre una sua traiettoria autonoma, perché determinata solo dall'obbedienza all'ossessione peculiare che lo abita.

Per questo aspetto, il romanzo offre dunque l'immagine di un universo affollato da una somma di entità individuali mobilissime e nondimeno incomunicanti. Ciò non significa che fra esse non si producano interferenze, tutt'altro. Basta che un soggetto singolo effettui una mossa perché se ne produca un'onda d'urto che investe tutti gli altri: ognuno reagisce, corregge la sua rotta e quindi entra in collisione non solo con il perturbatore ma con la generalità dei soggetti circostanti. S'intende che gli effetti più rilevanti sono dovuti all'iniziativa di chi detiene il potere di decisione maggiore, cioè il capofamiglia, come figura d'autorità cui tutti non possono non riferirsi.

L'immagine precedente va dunque corretta. L'universo vicereale si presenta come un sistema di vettori indipendenti sì ma fortemente interattivi, la cui mobilità innesca una somma di azioni e reazioni a catena. La realtà romanzesca assume la figura di una scacchiera, in cui ogni pedina, re alfiere torre, si sposta su un suo percorso definito, e così dislocandosi causa una perturbazione nell'intero spazio di gioco. Resta vero che l'andamento dei *Viceré* è essenzialmente annalistico: l'autore però bada a riannodare di continuo le fila dell'intreccio, per dare il massimo effetto di profondità al suo svolgimento multilineare conferendo risalto ai gangli causali che ne connettono organicamente i dinamismi.

Queste tecniche di destabilizzazione della trama potrebbero procedere all'infinito, se l'obiettivo del narratore fosse solo di testimoniare l'inquietudine senza sbocco delle relazioni di vita tra i membri di una comunità. De Roberto invece intende imprimere un ritmo ascensionale al racconto, utilizzando la forza traente degli eventi storici: i quali procedono da una dimensione altra rispetto a quella in cui orbitano i personaggi di fantasia. Ecco allora profilarsi in campo, da vicino o di lontano, le tappe decisive del moto di rinnovamento e unificazione della collettività nazionale: la guerra di Crimea, la seconda guerra d'indipendenza, l'impresa dei Mille, il plebiscito istituzionale, l'Aspromonte, la conquista di Roma, le prime elezioni a suffragio allargato.

Questi avvenimenti hanno un'incidenza su tutto l'insieme delle linee d'intreccio, in quanto cambiano le condizioni generali entro cui si collocano le esperienze dei personaggi. D'altronde, anche quando ciò non si verifici, le grandi scadenze della storia hanno per effetto un pareggiamento prospettico: nel senso che gli avvenimenti pubblici offrono un termine oggettivo per saggiare e comparare le capacità reattive di cui ciascun io privato è provvisto. È in queste circostanze che si constata chi sia meglio in grado, per doti personali, di sormontare l'impatto col nuovo ambiente e quindi sia più meritevole di attingere quelle posizioni di primato, che la mentalità arcaica assegnava per mero privilegio di nascita.

Assume quindi importanza primaria una tecnica di allargamento prospettico, dall'ambito domestico a quello storico. Il condizionamento familiare appare travalicato da quello sociale: se ne accende un conflitto tra due norme di comportamento diverse, e l'energia individuale può inserirsi vantaggiosamente, rafforzando la propria autonomia. Siamo insomma di fronte a una serie di occasioni per il rilancio della trama narrativa, sull'orizzonte segnato dal progredire dei tempi. Per questo aspetto, *I Viceré* assumono forma non più di resoconto annalistico ma storico, in quanto volto ad accertare le conseguenze che un mutamento complessivo di civiltà comporta nell'esistenza quotidiana.

Ma i grandi eventi collettivi entrano nel panorama romanzesco come tempeste provenienti da un mondo esterno: e come le tempeste, non hanno alcuna motivazione causale. La compattezza del *continuum* narrativo non lascia luogo ad alcuna trattazione separata sull'indole, le radici, il significato degli avvenimenti che scuotono la Sicilia lungo l'arco di un trentennio. Garibaldi è una meteora suggestiva che appare e riappare nel cielo catanese, senza che ne siano illustrate mai le idealità; la presa di Roma si dà per implicito che sia impresa meritoria, ma del potere temporale non si discute mai; sotto i Savoia, le cose continuano ad andar male come sotto i Borboni, questo è un

dato di certezza, ma non ne sappiamo analiticamente il perché; del resto, le stesse ragioni della protesta antiassolutista erano state fatte intuire, non ricostruite e argomentate parte a parte.

L'artificio forse più abile e insidioso esperito da De Roberto consiste in una sorta di pareggiamento dei fatti storici ai fatti naturali, come le epidemie coleriche che devastano a scadenze ricorrenti il paese: né degli uni né delle altre vengono fornite spiegazioni. Proprio il contrario di quanto aveva fatto il Manzoni nei *Promessi sposi*. Le crisi del divenire storico appaiono configurate solo come momenti in cui si intensifica e generalizza la crisi permanente dell'esistenza. A generarsene è bensì un'insorgenza, una liberazione di energie individuali autorealizzatrici: ma non una emancipazione autentica dell'essere collettivo.

Nei *Viceré* non prende corpo alcuna vera dialettica di forze sociali antagonistiche: l'unica classe a occupare la scena è l'aristocrazia, emblemizzata nel clan uzediano. La borghesia ha un solo rappresentante, Benedetto Giulente, che il suo stesso isolamento vota alla sconfitta. Perciò l'allargamento di orizzonti si rivela un inganno prospettico, che non infirma la chiusura visuale nell'ambito delle lotte intestine fra i membri del ceto gentilizio. Siamo di nuovo ad una *impasse*: le tecniche sin qui esaminate inducono a prolungare la narrazione all'infinito, senza giungere mai a un esito risolutivo.

De Roberto invece vuole conferire al romanzo un assetto di coerenza circolarmente compiuta. L'epilogo della vicenda, posto a specchio del suo esordio, deve illustrare come da tutte le premesse siano state tratte tutte le conseguenze, in maniera esaustiva. In effetti, la situazione d'arrivo è qualitativamente diversa da quella di partenza: lo scorrere del tempo ha portato a risultati dai quali non si torna indietro. Per ottenere questo effetto di irreversibilità, lo scrittore si colloca non più sul piano del divenire storico ma dell'essere antropologico.

Le vere cause del flusso ininterrotto della fattualità sono dovute alla scomparsa fisica dei personaggi. La struttura dei *Viceré* si innerva su un procedimento semplicissimo: non sostituire gli attori, man mano che escano definitivamente di scena. Pressoché tutti i personaggi di qualche rilievo sono già presenti nella prima parte del libro; in seguito non se ne aggiungono di nuovi. Prende corpo così una sorta di gioco al massacro: dopo la morte proemiale della principessa Teresa, vediamo scomparire uno a uno Matilde, Ferdinando, Margherita, Blasco, Eugenio, Giacomo, Giovannino.

La trama assume una declinazione catastrofica irresistibile, nella sua naturalità: la morte eguaglia il destino di vincitori e vinti, carnefici e vittime; nulla di ciò che abbiano edificato, di ciò per cui siano vissuti sopravvive al loro decesso. Il romanzo prende aspetto di un lungo epicedio; il clima luttuoso si aggrava via via che le scene ferali sono rappresentate, e godute, più direttamente e più ampiamente. D'altronde, capita anche che i personaggi siano espulsi dalla compagine narrativa prima che la loro esistenza abbia fine. Basta che il senso della vicenda che stanno ancora vivendo appaia definito irrevocabilmente, e il resocontista si disinteressa di loro: così è per Raimondo, per Chiara, anche per fra Carmelo, dei quali ignoreremo la fine perché non val più la pena di saperlo.

Questa tecnica di eliminazione progressiva dei personaggi porta a una graduale semplificazione dell'intreccio. Il viluppo si assottiglia perché i suoi elementi costitutivi sono segmentati su lunghezze diverse, senza che ci siano ricambi. Le funzioni protagonistiche si avvicendano solo all'interno del ciclo di tre generazioni, da nonni e prozii a nipoti, già impostato sin dall'inizio. Ciò appunto favorisce l'avanzata in primo piano di Consalvo e Teresa, i quali assumono la fisionomia non solo dei discendenti ultimi, ma dei superstiti.

Le loro sorti si bilanciano, in quanto entrambi hanno superato prove selettive durissime. Il giovane però si è rivelato un campione di aggressività, nella sua rivolta sadica contro l'autorità paterna come nella manipolazione ribalda degli istituti di democrazia. La ragazza invece ha trovato appagamento nella voluttà masochista della prona obbedienza filiale, e assieme dell'ossequio pieno agli imperativi della religiosità. Lo spazio narrativo lasciato vuoto dall'estinzione dei parenti viene dunque occupato per intero da una coppia di fratelli singolarmente omologhi e rivali.

Questa concentrazione graduale delle luci sui due ritratti fa assumere conclusivamente al libro una struttura a estuario: gli eventi più prossimi al tempo di scrittura occupano un numero di

pagine maggiore di quelli svoltisi alcuni decenni prima. Se ne esalta il valore esemplare attribuito ai comportamenti di Teresa e Consalvo: l'uno e l'altra giungono a primeggiare, soddisfacendo le rispettive pulsioni d'ambizione, a costo di qualsiasi sacrificio. L'energia vitale della vecchia razza non si è dunque spenta. L'ossessione funebre incombente sul romanzo è contraddetta da un reinsorgere di dinamismi biopsichici giovanilmente proiettati in avanti. L'avvicendamento generazionale raccontato nei *Viceré* è giunto al termine: potenzialmente tuttavia rimane aperto a ogni sviluppo ulteriore, al di là dell'epilogo del libro.

Dalla storia sociale alla psicologia individuale

Le strategie testuali delineate sin qui danno ragione dei metodi tramite i quali De Roberto conserva le sembianze del romanzo storico, mentre in realtà fa opera antistorica. *I Viceré* appaiono configurare un episodio di una storia naturale dell'umanità, del tutto ateleologica, avente per motore immobile il principio dell'affermazione di sé. Occorre però ora mettere meglio a fuoco la dimensione dell'interiorità soggettiva. La strutturazione del testo mira infatti a esaltare la complessità della rete di interconnessioni agonistiche fra i membri di una comunità. Ma proprio questa visione del macrocosmo esterno come sede d'uno scontro perenne e irriducibile di utilitarismi contrapposti rafforza la certezza che un chiarimento decisivo di verità può giungere solo dall'indagine del microcosmo interiore.

La frantumazione atomistica dell'universo sociale rinvia alla coesione centripeta dell'io, che gravita solo su se stesso. I procedimenti di articolazione del racconto sul piano psicologico assolvono dunque un ruolo centrale. In prima istanza, è utile collocarsi a livello delle descrizioni di comportamento. De Roberto conferisce evidenza corposa alle scene di dialogo, perché le pone all'insegna dell'impossibilità di comunicare. Rivolgersi ad altri non significa stabilire una sintonia ma effettuare un atto di imposizione verbale. Nessuna comunione di linguaggio si verifica mai tra chi parla e chi ascolta: esprimendosi, ognuno si limita ad affermare se stesso; ciò che dice è finalizzato solo a prevaricare sugli interlocutori, con un'eloquenza o brutale o ingannatrice.

Sempre intensamente drammatici dunque, gli scambi di parole nei *Viceré*, anche quando assumono un andamento da commedia. Gli attori pronunziano le loro battute con una carica di *pathos* in cui si condensa lo sforzo di dare un timbro di absolutezza suggestiva alle ossessioni che li fanno parlare. Ciò vale sia per i colloqui tra due soli personaggi sia per i confronti a più voci sia infine per le scene in cui a esprimersi è una corallità sfumante nell'anonimato. Dal punto di vista che ora ci interessa, le modalità del discorso diretto e dell'indiretto libero si equivalgono: pur nella loro diversa ostensione, gli atti linguistici non fanno che esteriorizzare l'identità riposta del personaggio.

La coscienza individuale viene pertanto rappresentata come un dato, non come un problema. Per rendere percepibili i suoi contenuti celati più gelosamente, bisogna ricorrere a un'altra procedura: l'oggettivazione dei discorsi che l'io rivolge non ad altri ma a se stesso. L'autore si cala nel personaggio, per coglierlo mentre confessa in silenzio i motivi segreti dei suoi comportamenti. Lo scopo però è solo di dare documentazione mimetica dei modi in cui il soggetto si concepisce e autorappresenta fra sé e sé.

Per addentrarsi davvero nei meandri psichici, bisogna passare a un livello ulteriore di indagine analitica, in cui l'io scrivente dia conto ragionatamente non solo di ciò che l'individuo pensa ma di ciò che ricusa o è incapace di pensare. A venir applicata è allora una sorta di meccanica delle passioni, basata su uno schema binario di stimolo e risposta. Alle circostanze di novità in cui si trova coinvolto, l'io reagisce come le sue coordinate mentali gli ingiungono di fare; ai mutamenti del mondo, cerca di replicare confermando la continuità inalterata della propria presenza. Da ciò una dura coazione a ripetere: *I Viceré* appaiono costellati dalla reiterazione di episodi impostati in un medesimo senso, perché i personaggi li percepiscono come altrettante sfide alla propria identità. I lineamenti di stabilità dei ritratti ne vengono valorizzati, quali supporti efficaci per il dispiegarsi di vicende svarianti su un'ampia durata cronologica.

A questa tecnica però se ne accompagna un'altra, puntata invece sulla drammatizzazione dell'insorgenza nell'io di risorse inattese. Di fronte a circostanze particolarmente frustranti, il soggetto galvanizza le sue capacità reattive: ed ecco produrglisi una sorta di cortocircuito mentale, che gli fa intuire all'improvviso quale è la strada migliore da prendere per ristabilire un contatto vantaggioso con la realtà. Beninteso, l'intuizione può rivelarsi provvida o sballata, lungimirante o di respiro corto: c'è chi riesce solo a effettuare degli aggiustamenti di rotta e chi ha il coraggio di progettare un cambio radicale di itinerario.

Da un lato avremo allora gli scarti d'umore di Lucrezia e Chiara, che passano dall'amore all'odio per il marito o viceversa; dall'altro però vedremo la conversione di Consalvo da giovane gaudente a politico professionista: svolta non meno impegnativa che fortunata, eppure maturata del tutto occasionalmente, sullo stimolo di poche «parole dette così, sbadatamente, per continuare a parlare» da un onorevole conosciuto a Roma.

Va sottolineato che De Roberto enfatizza la subitaneità di queste illuminazioni interiori. In seguito, il personaggio provvederà a strutturarle, con maggiore o minore intelligenza: ma la loro genesi è tutta istintiva. Non si tratta di scelte maturate a seguito d'un dibattito di idee, d'un confronto di posizioni: è sempre il principio di autogratificazione dell'io a farsi valere, il raziocinio non c'entra. Si capisce quindi che, come già più volte notato, il personaggio non appaia mai più fedele a se stesso di quando sembra smentirsi più clamorosamente. Siamo giunti così alla soglia del segreto psichico custodito dall'io. Per oltrepassarla, occorre procedere a una definizione sintetica del carattere individuale. Lo scientismo dei criteri di rappresentazione della vita interiore viene qui allegramente rovesciato. A subentrargli è una tipizzazione immaginosa dell'identità coscienziale, sulla base di una e una sola dominante psicologica: una invariabile, che catalizza una serie di varianti. Il vero razzismo ideologico derobertiano sta nella concezione di un'umanità divisa in specie irriducibilmente separate. In effetti, il narratore si esercita a illustrare esemplarmente la fisionomia mentale di chi è avido di denaro e di chi lo sperpera, degli arroganti chiassosi e degli ipocriti melliflui, dei fanatici furibondi e degli opportunisti demagoghi e così via. *I Viceré* si risolvono pertanto nell'allestimento di una sterminata commedia di caratteri, definiti ciascuno con icasticità irrevocabile. Tutti i personaggi appaiono quindi posti sullo stesso piano: discriminati uno per uno sí, ma entro un aggregato d'insieme in cui le opposizioni costitutive coincidono con un sistema di equivalenze.

Esiste tuttavia una classificazione gerarchica, fra le figure che popolano il romanzo. Viene quindi posto in essere un criterio di valore: che sarà anche, ovviamente, di disvalore. Siamo al punto cardinale dello psicologismo derobertiano: il contrasto fra individui nati al successo o all'insuccesso, al comando o all'obbedienza, quale che sia il loro profilo caratteriale. Va da sé che a decidere il destino del singolo non è una superiorità di virtù etiche: ma non lo è nemmeno di doti intellettuali. Gaspare non è intelligente, né lo è Blasco, e tanto meno Raimondo. Semmai occorrerebbe parlare di un misto di astuzia furbesca e cinismo sfrontato: questo però non è il caso di Teresina. Il concetto dello scrittore chiede di essere puntualizzato meglio, denominandolo senso di realtà.

Si tratta della disposizione a prendere atto della rete di rapporti di forza entro cui il soggetto è inserito, per individuare nel loro ambito la linea di minor resistenza, ossia la direttrice che consente di dare sviluppo più pieno alla propria unicità esistenziale. E poiché i dati ambientali sono non statici ma in evoluzione continua, il senso di realtà intuisce per tempo le possibilità di iniziativa che si aprono a chi sappia coglierne il destro, non andando controcorrente ma spingendosi sulla cresta dell'onda.

Così il determinismo positivista viene in apparenza conservato ma nella sostanza ribaltato, per far campeggiare l'assunzione di responsabilità che l'io è chiamato a compiere di fronte alla situazione in cui versa. La carta vincente nella lotta per la vita consiste nell'accettare di limitare, incanalare, condizionare il proprio desiderio di libertà vitale, allo scopo di rafforzare la tensione energetica verso gli obiettivi più proficuamente perseguibili. Dove questo rovello acquista maggior corpo, lì la tecnica della vera e propria analisi psicologica trova miglior campo per esplicarsi. E

quando fra le due polarità antagoniste, istinto autoaffermativo e senso di realtà, si produce l'interazione più feconda, lì scatta il riconoscimento ammirativo, con l'assegnazione al personaggio d'un crisma di superiorità prammaticamente ineccepibile.

Le coordinate di un universo ossessivo

La strutturazione dei contenuti romanzeschi è attuata dunque secondo un criterio di rinvio costante dal piano storico-sociale allo psicologico-esistenziale, e viceversa. A formalizzare il rapporto intervengono procedimenti atti a ricondurre i ritmi di fluidità narrativa più sbrigliati entro un gioco di simmetrie, risposdenze, chiaroscuri calcolato con arte ingegneresca. Per tal modo, la compagine dell'opera appare librata su un doppio orizzonte: la disinvoltura d'un resoconto puramente fattuale assume un'organicità prospettica simbolicamente coesa.

È qui indispensabile un chiarimento conclusivo sulle tecniche di distribuzione della materia nel tempo e nello spazio. In prima istanza, lo scrittore fa mostra di non voler dare alcun assetto scandito ordinatamente alla sua affabulazione, come accadrebbe facendo coincidere le unità tematiche, ossia i nuclei d'intreccio, con le unità formali, cioè i capitoli del libro. Di norma, il singolo capitolo non ha mai compattezza interna: tranne i casi significativi del primo, dedicato alla notizia della morte e poi ai funerali della vecchia principessa; e per riscontro l'ultimo, dove protagonista assoluto è Consalvo, durante la campagna e subito dopo la vittoria elettorale.

Ogni capitolo è suddiviso in una serie di paragrafi ben distinti, con un continuo girare di scene e avvicendamento di personaggi. A volte i vari paragrafi vengono connessi in serie lineare, mediante la presenza di un personaggio che passa dall'uno all'altro: così nel capitolo terzo della prima parte, dove don Blasco fa del suo meglio per aizzare via via ciascuno dei parenti a ricusare il testamento di donna Teresa; oppure nel capitolo primo della terza parte, dove lo zio don Eugenio, appena tornato a Catania, va di casa in casa da fratelli e nipoti per procacciare acquirenti al suo *Araldo sicolo*. In entrambe le circostanze, l'artificio è motivato dall'opportunità di dar luogo a una serie di rendiconti sulle vicende occorse ai vari membri della casata. Anche queste tecniche di raccordo confermano peraltro l'andamento frantumato di un *continuum* discorsivo che si interrompe e ricomincia a ogni tratto, senza rispettare criteri di disposizione architettonica equilibrata.

A rafforzare il ritmo incalzante della narrazione provvede poi l'adozione sistematica di un metodo di apertura *ex abrupto* dei capitoli, senza preamboli, direttamente su un fatto gravido di significato: esempio ottimale, l'esordio stesso del libro, con l'arrivo di gran galoppo a palazzo Uzeda della carrozza su cui viaggia il servo recante l'annuncio della morte improvvisa della matriarca. D'altra parte, non meno effettistica è la chiusura dei capitoli, centrata a sua volta su un evento di forte impatto emotivo: basti pensare all'orchestrazione delle scene su cui terminano tutte e tre le parti dell'opera.

Va tuttavia rilevato che di regola questi finali di capitolo, per quanto densi, non hanno mai un vero valore epilogoico: segnano solo una tappa nello svolgimento di uno dei segmenti d'intreccio alternatisi nelle pagine precedenti, e con ciò stesso preludono a un suo rilancio, prossimo o remoto, nelle pagine successive. L'attenzione del lettore viene sí concentrata sull'emblematicità degli episodi collocati in testa o in coda dei diversi aggregati di paragrafi: ma la sorte dei personaggi trova approdo davvero conclusivo nel corso d'un racconto seguito, non nei suoi momenti di cesura.

Appunto perciò accade che alcuni gruppi di capitoli appaiano configurare delle unità più vaste, dotate d'una qualche omogeneità, almeno relativa: nel senso che, sia pur intervallata da altre, è una vicenda, un tema specifico a fungere da dominante narrativa. Valga il caso delle peripezie coniugali di Matilde, con Raimondo e Isabella, che improntano largamente il quarto e quinto capitolo della prima parte, riemergono alla fine del sesto per espandersi nel settimo e trovare conclusione provvisoria nell'ottavo, quindi si ripresentano all'inizio della parte seconda e ne occupano in buona misura i primi quattro capitoli, fatta eccezione però per metà del secondo e tutto intero il terzo.

Si tratta quasi di un romanzo nel romanzo; a stabilirne la continuità, tra un capitolo e l'altro vengono instaurate delle *juncturae* appariscenti, con una tecnica di ripresa quasi per anadiplosi. Nel corso della narrazione abbiamo però uno spostamento graduale dell'obiettivo dalla moglie Matilde all'amante Isabella, che infine scaccia la rivale dal proscenio, quando giunge a sposarne l'ex marito. Quanto a Matilde, scompare silenziosamente: della sua morte avremo notizia solo incidentalmente, assai tempo dopo.

De Roberto insomma spezza anzi sbriciola ma insieme ricomponde di continuo l'unità d'azione, senza alcun criterio di regolarità d'ordito. Ne viene valorizzata l'unità di tempo del romanzo: ma sul piano della simultaneità di durata, piuttosto che dell'ordine cronologico. Essenziale al proposito è un artificio coerentissimo con l'atteggiamento impersonale attribuito all'io narrante: la rinuncia pressoché assoluta a qualsiasi anticipazione sullo sviluppo futuro degli eventi. Solo due prolessi troviamo nei *Viceré*, a distanza di poche pagine una dall'altra, tra il capitolo quarto e il quinto della terza parte, riferite allo stesso personaggio, Benedetto Giulente. E del resto si tratta di previsioni delle piú ovvie, giacché riguardano la dabbenaggine del poveruomo, il quale «non si rendeva conto di preparare il terreno ad un rivale» e faceva il gioco di Consalvo «con sempre maggior ingenuità».

La rinuncia drastica a ogni cenno di precognizione o premonizione fa sí che l'orizzonte temporale dei *Viceré* appaia chiuso in una sorta di eterno presente, oltre la soglia del quale non è dato affacciarsi. Le ipotesi, gli interrogativi sull'avvenire che i personaggi si affannano a formulare restano delle pure scommesse: il narratore si guarda bene dal suffragarli con la sua autorità, anzi si diverte ad assaporare l'inquietudine, la curiosità, l'eccitazione crescente di un'attesa sempre incerta sino all'ultimo.

Per converso, sovrabbondano le analessi, i passi indietro determinati dalla necessità di riallineare gli sviluppi paralleli dei segmenti d'intreccio. Ma, appunto, si tratta di un procedimento che mira a riassorbire il passato nel presente, non a produrre un effetto di lontananza dello ieri dall'oggi. Va inoltre sottolineato che le digressioni retrospettive non si spingono mai piú addietro della data d'avvio della trama: sola eccezione importante, la ricostruzione complessiva degli antefatti attraverso il ritratto biografico della principessa Teresa e quelli dei suoi figli e cognati, aggruppati nel terzo capitolo della prima parte.

A venir focalizzato è sempre il tempo di scorrimento attuale delle vicende: il loro spessore si misura sul piano della sincronia assai piú che della diacronia. L'evocazione di ciò che è già trascorso non ha mai consistenza autonoma, è sempre strettamente funzionale all'inquadramento di ciò che accade adesso. Uno scandaglio in profondità nella dimensione storica viene bensí attuato, talvolta, ma solo in via aneddotica e comunque attraverso espedienti indiretti, non dalla viva voce del narratore: le letture del Mugnòs fatte da Ferdinanda al nipotino Consalvo, la storia del convento dei Benedettini raccontata da fra Carmelo ai novizi, la leggenda della Beata Ximena letta da Teresina su un libro di devozione. L'aura troppo spudoratamente apologetica o favolistica di questi racconti di secondo grado toglie loro ogni attendibilità storiografica: o meglio, ne fa dei documenti attendibilissimi sí, ma solo dello stato di obnubilamento stolto in cui De Roberto vede versare sempre le menti umane.

D'altra parte non meno istruttivo è il modo tenuto dall'io narrante per raccontare alcuni fatti ultracontemporanei, che ai suoi occhi rivestono una importanza epica indubbia: la resistenza disperata degli ultimi insorti quarantotteschi, alle porte di Catania; l'arrivo in città della colonna garibaldina guidata da Bixio, che si acquartiera nel convento di San Nicola; il nuovo passaggio di Garibaldi, nel corso dell'impresa che si arresterà sull'Aspromonte. Anche in questi casi la narrazione si risolve in aneddoto, tipico quello della rosa offerta da Giovannino Radalí al figlio del Generale. Cosí il fatto storico-politico viene proiettato in un'aura mitica, straniandolo dal presente romanzesco; pur appena prodottosi, l'evento è già guardato retrospettivamente, in chiave di leggenda.

Tutto collabora insomma a far apparire i personaggi derobertiani immersi in un flusso temporale senza confini né di anteriorità né di posterità: i sussulti continui che si producono nel suo

dilagare sono mere increspature di superficie, come un accavallarsi di onde senza meta. La corrente in cui pure si incanalano non tanto procede dal passato verso il futuro quanto piuttosto costringe a vivere il presente. Tale è la dimensione cronologica piú adatta a far vibrare il dinamismo energetico di individui che commisurano la loro intraprendenza alla durata del proprio tempo esistenziale, non alle cronologie oggettive della storia. La frenesia di movimento che pervade *I Viceré* si risolve tutta nell'agitazione convulsa dei singoli atomi cozzanti fra loro in questo universo per cosí dire compattamente disgregato, dove il prima e il poi si confondono, dove il moto coincide con la stasi.

La dimensione spaziale si integra con quella temporale, come in un sistema di coordinate arcicoeso. I personaggi appaiono, scompaiono, riappaiono sulla scena con subitanità assoluta, come in un passaggio dalla luce piena all'ombra piú oscura. Nulla o ben poco sappiamo di come Gaspare svolge il suo mandato parlamentare a Torino, Firenze, Roma; vaghe notizie ci giungono di quel che ha combinato Eugenio in Tunisia; possiamo farci qualche idea sulla vita di Raimondo e Matilde a Firenze, ma nulla affiora sulle nuove prodezze coniugali del contino, dopo lo sposalizio con Isabella; e cosí dicasi per gli anni trascorsi da Teresina in collegio.

De Roberto usa la tattica di non inseguire mai gli attori fuori dei luoghi scenici deputati. L'orizzonte è circoscritto alla città di Catania, e al suo centro si colloca palazzo Uzeda, costituito come il cardine dell'unità di luogo riscontrabile nel romanzo. In effetti la residenza avita rappresenta il fastoso focolare domestico dove tutti i membri del clan si convocano o si rifugiano o perché sospinti da circostanze di rilievo pubblico, come le epidemie coleriche, l'arrivo dei garibaldini, gli eventi elettorali, oppure per le maggiori occorrenze private, matrimoni, lutti, riconciliazioni.

D'altronde il palazzo dal grande portale e la rastrelliera nel vestibolo non è solo il cuore simbolico dell'organismo familiare: assieme al capocasata Giacomo vi abitano i suoi figli Consalvo e Teresa, vi risiede sua sorella Lucrezia sino al matrimonio, vi trova ospitalità fissa lo zio Gaspare, e Raimondo ne possiede un'intera ala, per legato materno. Il campo visivo del romanzo ha dunque un'indole fortemente centripeta. Vero è che la sede privilegiata dell'azione narrativa si sdoppia, o almeno viene affiancata da una sede vicaria, che ne ripete caratteristiche e funzioni: la residenza estiva del Belvedere, sulle falde dell'Etna, a sua volta luogo di convergenza del parentado in occasioni sia di calamità sia di festa.

Di piú, occorre aggiungere che altri due edifici urbani svolgono un ruolo sussidiario rispetto a palazzo Uzeda: il convento dei Benedettini, dove risiedono abitualmente don Blasco e don Ludovico, e dove compie gli studi Consalvo; poi, dopo l'Unità, il municipio, che vede succedersi come sindaci Gaspare, Benedetto Giulente, Consalvo. Potremmo quasi definirli due protettori; certo si tratta di luoghi nei quali gli Uzeda si sentono come a casa loro, tanto massiccia è l'influenza che la famiglia esercita su quanto vi accade. La sommissione del pubblico al privato trova cosí conferma anche nella dimensione spaziale: le sedi deputate di vita comunitaria, religiosa o laica, appaiono dei semplici prolungamenti, delle *dépendences* del focolare domestico. Sintomatica è la collocazione del comizio elettorale di Consalvo nel chiostro dell'ex convento dove è stato allevato da ragazzo: lo Stato liberale ha voluto aprire all'intera cittadinanza questa roccaforte dei privilegi, ma l'ultimo dei Viceré se ne riappropria emblematicamente, in nome di un potere dinastico ammantato di modernità.

Questa articolazione degli spazi scenici permette che i numerosissimi personaggi si spostino, si rincorano, si affrontino di continuo: ma sempre secondo tracciati che non esorbitano da un ambito chiuso. *I Viceré* è un romanzo svolto essenzialmente in interni, da cui esulano quasi del tutto gli sfondi paesistici naturali: i movimenti avvengono da un luogo chiuso all'altro. Se ne rafforza un senso di angustia fisica soffocante: costretti a coabitare, protagonisti e comparse appaiono in preda a un andirivieni smanioso, che fa coincidere la reazione claustrofobica con l'agorafobia.

L'unica vera rottura dei confini di questo universo policentrico ma tutto contratto in se stesso viene effettuata, ovviamente, dal giovane Consalvo. Il suo viaggio d'istruzione nel continente, da Napoli a Roma sino a Parigi, è il solo allontanamento da Catania che ci venga riferito per esteso. Ma è lungo questo itinerario che lo scapestrato ex allievo dei Benedettini compie la sua esperienza della modernità, si rende conto della ristrettezza del mondo in cui è vissuto, concepisce il proposito

di utilizzare al meglio gli strumenti della democrazia politica per proiettare la sua sete di dominio ben oltre l'ambiente municipale. Al termine della sua esperienza iniziatica, Consalvo torna però a Catania: è qui, nella terra dei suoi, che intende compiere a tempi accelerati un'impresa non tanto di trasformazione quanto di rimescolamento dell'esistente, volgendo le spalle al passato per sbarrare meglio la strada al futuro.

La rispondenza asimmetrica fra pubblico e privato

Le coordinate spaziotemporali dei *Viceré* provvedono a inquadrare il resoconto in un *hic et nunc* fortemente, ossessivamente delimitato. Il narratore sembra preoccupato solo di riportare sugli assi della simultaneità cronologica e della contiguità ambientale gli sviluppi di un intreccio che si protende e ramifica per ogni dove. Lui, l'io narrante, rappresenta l'elemento di fissità in un trascolorare di eventi che paiono imporre la loro evidenza fattuale al di fuori di ogni concertazione preordinata. Come e più che al Verga, a De Roberto si direbbe non importi altro che la consequenziarietà stretta d'un accumulo di eventi: su un ritmo però non di struggimento assorto ma di affabulazione incalzante.

Basta aver presieduto alla genesi dell'opera romanzesca, impostandone la situazione d'avvio: poi occorrerà solo attenersi alle sue esigenze di sviluppo interno, sino a far maturare tutte le potenzialità narrative implicite nell'embrione tematico. Così la creazione letteraria assumerà figura di un organismo vitalmente coeso, perché individualmente concepito: e la sua artificialità apparirà in tutto omologa alla naturalità dei processi di eventi reali, che si costituiscono in base a una logica di svolgimento compiuto delle proprie premesse. Il narratore non interviene nel racconto per il buon motivo che non ha nulla da dimostrare, nessuna teleologia da far valere: bada esclusivamente a rispecchiare con limpidezza un dinamismo fenomenico che non ha altro significato se non di manifestare la vitalità energetica emergente dai rapporti interindividuali.

Il prammatismo veristico esibito nella strutturazione d'intreccio dei *Viceré* ha però un rovescio, risolutamente antitetico. L'autore si rivela intento a calare la materia di discorso in una gabbia formale architettata con rigidità voluta, secondo uno studio geometrico che vuole imporre una prospettiva di lettura univoca, sfidando addirittura il rischio del romanzo a tesi. Ma l'obiettivo era essenziale: saldare definitivamente il piano delle vicende private, d'invenzione, a quello dei fatti pubblici, storicamente certi, collocando questi ultimi in posizione privilegiata e valorizzando così il carattere militante, polemico e provocatorio del testo.

L'artificio più palesemente costrittivo consiste nel dividere la narrazione in tre parti, di nove capitoli ciascuna. La seconda e la terza sono di lunghezza pressappoco uguale e coprono rispettivamente poco meno o poco più di un decennio, dal 1861 al '70 e dal '70 all'82; la prima parte è più ampia, pur riguardando solo il periodo 1855-61, ma perché comprende larghe digressioni retrospettive. Anche i singoli capitoli oscillano attorno a una misura media standard, con un paio di eccezioni vistosamente più ampie: il terzo della prima parte, dedicato appunto agli excursus eterodiegetici, e l'ultimo della terza parte, sulla campagna elettorale di Consalvo.

Questa intelaiatura per moduli di proporzioni analoghe non è affatto dettata da un semplice desiderio di astratte armonie numeriche: rappresenta invece la precondizione opportuna per conferire il massimo risalto emblematico ai dati storico-politici, imponendoli con forza all'attenzione del lettore e spostando in secondo piano la dimensione psicologico-esistenziale, che pure occupa materialmente lo spazio maggiore nel romanzo. In effetti ognuna delle tre parti prende inizio da un avvenimento privato, più o meno rilevante: la morte e i funerali della principessa madre; l'arrivo a Catania di Raimondo, da solo, dopo la prima separazione da Matilde; la circolare propagandistica dell'*Araldo sicolo*, e subito dopo la riapparizione di don Eugenio sulla scena.

D'altro lato, tutte e tre le volte la conclusione riguarda un evento pubblico di portata storica: l'elezione del primo parlamento nazionale; la presa di Roma; le prime votazioni politiche a suffragio allargato. E in ciascuna occasione, ecco un Uzeda alla ribalta, come interprete e protagonista dei

tempi nuovi; il duca Gaspare viene eletto deputato; don Blasco si mette alla testa della manifestazione di esultanza per la fine del potere temporale; il principe Consalvo ottiene il massimo suffragio popolare. Tre date cruciali per la collettività nazionale assumono dunque il significato di altrettante tappe nell'infedramento del processo risorgimentale.

Una circostanza va sottolineata. Tutti e tre gli episodi di chiusura sono contrappuntati, subito prima o subito dopo, da un fatto d'indole domestica declinato in senso luttuoso: l'aborto mostruoso di Chiara; l'impazzimento di Ferdinando, prossimo a morte; la malattia della vecchia zitellona Ferdinanda. Di volta in volta, sulla genesi della nuova Italia viene riverberato sarcasticamente un presagio infausto. D'altronde, questi stessi tre accoppiamenti di situazioni narrative declinate antitetivamente valgono anche a testimoniare come al decadimento biopsichico della vecchia razza faccia riscontro puntuale la sua rigenerazione, o la sua rilegittimazione, tramite l'accesso alle nuove fonti di potere politico.

La definizione dei *Viceré* come romanzo storico sul fallimento della rivoluzione unitaria trova insomma supporto decisivo nella triplice posizione conclusiva assegnata a episodi d'importanza storica indiscutibile. Quanto alla trama romanzesca vera e propria, impostata sulle vicende interne di casa Uzeda, due sono i cardini su cui si impernia, ai capi opposti del libro: il testamento della principessa Teresa, che spartisce a metà il patrimonio fra primogenito e terzogenito; un quarto di secolo dopo, il testamento del principe Giacomo, che disereda il figlio Consalvo e lascia ogni sostanza alla sorella di lui, Teresina.

Due catastrofi domestiche dunque, due momenti di crisi gravissima dell'ordinamento aristocratico, che crolla su se stesso per corrosione endogena, non perché travolto da spinte esterne: in entrambi i casi è la volontà dispotica del capocasata a infrangere la legge tradizionale di successione ereditaria. Il parallelismo delle due situazioni trova d'altronde esiti analoghi, nel senso che i deliberati dei due testatori vengono tutte e due le volte vanificati ad opera degli eredi. È vero che il contenuto e le modalità di questa contestazione sono ben diversi, come differenti erano stati i motivi dell'atto dispotico. Giacomo, che si sente spodestato del suo per puro capriccio materno, intraprende una lunga lotta sotterranea per reimpadronirsi di tutto ciò che gli è stato sottratto; Consalvo, che all'autorità paterna si era ribellato duramente, viene subito risarcito dalla generosità della sorella, sempre ansiosa di dare esempio di belle virtù. Ma l'eredità decisiva che in ogni caso appare tramandata da una generazione all'altra è un insegnamento di vita, impartito con l'esempio: i figli si dimostrano degni continuatori della stirpe appunto in quanto smentiscano e distruggano ciò che gli avi hanno edificato. La mentalità autocratica è il lascito più prezioso: ed essa implica l'invito, l'obbligo a una emulazione conflittuale con l'arroganza dei progenitori.

Così la doppia vicenda testamentaria regge da un capo all'altro la disposizione architettonica dei *Viceré*. Il suo baricentro è un episodio breve, situato alla metà esatta del libro: la cacciata del signor Marco, l'uomo di fiducia della principessa Teresa, fattosi complice del figlio Giacomo nel ribaltarne i voleri e licenziato in tronco ad opera compiuta. Siamo a un punto di equilibrio: la linea portante dell'intreccio sembra esaurita: ma ecco subito innescarsi, senza soluzione di continuità, la rivolta di Consalvo contro il padre. Sviluppata durante la vita di costui, non dopo la sua morte, la storia di questa insubordinazione implacabile farà della seconda metà del romanzo il riscontro speculare della prima.

La struttura geometrica dei *Viceré* risponde dunque a uno schema bidimensionale. Su di un livello, abbiamo la scansione in tre parti, concluse ciascuna da un evento storico; sull'altro, la divisione in due metà, i cui estremi sono segnati dagli eventi testamentari e il punto di inarcatura dal fatto privatissimo del licenziamento del vecchio amministratore. In primo piano emerge clamorosamente lo scandalo politico del Risorgimento come occasione mancata di liberalizzazione della vita collettiva; in secondo piano campeggia lo scandalo antropologico dell'impossibilità di umanizzare i rapporti interpersonali nella loro sede privilegiata, la famiglia.

Lo sviluppo delle due prospettive di racconto viene combinato dinamicamente attraverso un sistema di sfasature cronologiche: gli episodi salienti nella vicenda dell'organismo familiare uzediano non coincidono mai con le svolte storico-politiche del periodo risorgimentale, anche se

alcuni membri del clan ne partecipano. Solo l'elezione di Consalvo ha lo stesso rilievo su entrambi i versanti: l'ultimo capocasata dei «viceré» è il primo dei deputati eletti a suffragio allargato.

L'andamento della trama disegna dunque una sorta di doppia sinusoide, i cui apici si succedono per alternanza. L'osservazione trova conferma se, al di là o al di sotto dell'intreccio formalizzato, ricostruiamo la sequenza dei fatti secondo l'ordine cronologico, desunto dalla *fabula*. La materia narrativa si rivela allora suscettibile d'una quadripartizione, in cui ogni scomparto comprende prima un evento memorabile nella storia interna di casa Uzeda e poi, come a riscontro, un evento pubblico di storicità conclamata.

Occorre infatti estrapolare dalla prima parte del testo gli antecedenti, che vi sono inclusi. Ecco allora anzitutto un prologo: l'assunzione del potere domestico da parte di una donna, Teresa Risa, moglie e poi vedova di Consalvo VII, ricchissima ed energicissima ma femminilmente bizzosa, e di nobiltà inferiore a quella vicereale; la decadenza economica della famiglia viene arrestata, a prezzo però di un tracollo del costume patriarcale. Pochi anni dopo, la sollevazione quarantottesca, pur fallita, suona a preludio dello sfacelo imminente della monarchia feudale borbonica.

La vera e propria prima parte del racconto ne rappresenta la fase esplosiva: il testamento della matriarca, anno 1854, designando due eredi universali, sancisce la fine dell'unità familiare di stampo gentilizio; a breve distanza di tempo, nel 1860, tramonta lo Stato assolutista e nasce la democrazia parlamentare. Seconda parte, ossia fase di transizione: il principe Giacomo cerca di ripristinare il primato del capocasata, e nel 1865 sembra aver raggiunto lo scopo; ma su scala nazionale il nuovo regime si rafforza, e nel 1870 fa di Roma la capitale del regno. Terza parte, di assestamento finale: un altro testamento, quello che disereda Consalvo, decreta il crollo definitivo dell'ordine familiare arcaico, anche se i suoi effetti sono subito annullati dal mutamento generale intervenuto nei costumi di consanguineità; d'altronde, quasi contemporaneamente, l'elezione di Consalvo a deputato lo proietta verso il vertice del potere costituzionale.

La disposizione strategica di questa rete di risposdenze tra pubblico e privato tende a conferire comunque risalto a tutti gli episodi di crisi, che potrebbero avere un esito liberatorio e invece si risolvono in operazioni elusive o mistificatrici. Così esige un'ottica narrativa angolata sugli stati d'animo di quella giovane intellettualità liberale che aveva vissuto con consapevolezza più lucida e *pathos* più fervido le speranze di un rinnovamento globale della civiltà siciliana e italiana.

Come già si è detto, l'unico personaggio dei *Viceré* che incarna integralmente la purezza degli ideali risorgimentali è l'aristocratico imborghesito Giovannino Radalí. Suo è il punto di vista su cui è regolata la narrazione. È la sua coscienza civile amareggiata a suggerir di drammatizzare al massimo i tre eventi decisivi nella storia delle istituzioni statali, su cui si chiudono le tre parti dell'opera. Qui infatti una mentalità progressista, attenta ai fatti politico-giuridici assai più che a quelli sociali, vede consumarsi l'illusione di un ricambio organico di classe dirigente.

D'altra parte, è la schiettezza sentimentale dell'innamorato deluso a far collocare il centro di gravità del romanzo nel licenziamento del signor Marco, episodio in sé irrilevante ma emblematicamente significativo: la restaurazione dell'autorità patriarcale compiuta da Giacomo non durerà a lungo, ma avrà abbastanza solidità per condizionare la scelta matrimoniale di Teresa, piegandola alle nozze con Michele Radalí anziché con il fratello cadetto.

Doppiamente sconfitto, Giovannino esce di scena, dandosi la morte. Ed è da questa collocazione oltre la storia, oltre la vita che ispira la ricostruzione genetica delle vicende pubbliche e private in cui è stato coinvolto sino a un esito tanto crudele. A sua mortificazione ulteriore, non resta che aggiungere un epilogo al resoconto dei fatti da lui partecipati in vita: il duplice trionfo del suo coetaneo e amico Consalvo, ribelle vittorioso ai voleri paterni, demagogo premiato dai voti del popolo sovrano.

La saga degli Uzeda assume un aspetto intransigentemente impersonale, perché colui che la narra si è separato per sempre da un mondo che pure è stato il suo, ma col quale ha troncato ogni legame, uccidendosi. D'altronde la narrazione non potrebbe mostrarsi più faziosamente

appassionata, in quanto esprime una volontà rabbiosa di rivalsa verbale su circostanze di fatto non piú modificabili. Ogni evento viene percepito nell'attualità turbinosa della sua presenza entro l'animo di chi lo evoca; contemporaneamente però è proiettato a ritroso, nella luce di un passato assoluto, dove tutto ciò che era scritto dovesse compiersi appare definitivamente compiuto.

Il resoconto romanzesco ostenta quindi un'impronta di realistica implacabilmente coesa, giacché il resocontista intende motivare la sconfitta e perdita di se stesso con l'impossibilità di opporsi alla forza ferrea delle leggi di natura incumbenti sulle cose umane. Nello stesso tempo la materia fattuale appare palesemente tutta reinventata, tanta è la determinazione con cui viene codificata in chiave di ossessione psichica, di incubo allucinatorio. Per conseguenza, o in parallelo, *I Viceré* si presentano come uno dei romanzi piú romanzeschi del nostro Ottocento, se si bada alla fertilità eccezionale di un intreccio sterminato, dove la concertazione ritmica delle peripezie piú varie e imprevedibili si svolge a velocità sbrigliata, senza pause di rilassamento e decantazione. Nondimeno il capolavoro derobertiano si configura anche come un *conte philosophique*, un immenso *pamphlet* in cui ogni dato di racconto si connota come argomento a convalida d'una polemica paradossalmente distorta sulla negatività della condizione umana.

Non per nulla la parola romanzesca suona cosí intrinsecamente prosastica, anzi prosaica, in una adesione ai modi del parlato basso che non trova forse riscontro altrettanto coerente in alcuna altra opera narrativa italiana moderna. Apertissimo a una plurivocità di accenti, toni, livelli elocutivi discordi, il linguaggio derobertiano li richiama però tutti a una norma di medietà conservativa stilizzata cosí compattamente da conferire alla voce autoriale un timbro di assolutezza indiscutibile, che si impone all'ascolto come in un lungo monologo.

L'individualità singolarissima e conturbante dei *Viceré* si costituisce in questa somma di coimplicazioni, in questo gioco di reversibilità tra razionalismo critico-conoscitivo e irrazionalità delirante, naturalismo oggettivistico e decadentismo soggettivizzante, sarcasmo gelido e vibrazioni di un'angoscia tanto piú disperata quanto piú contenuta. Ma si capisce anche che proprio qui stessero i motivi per cui il gran libro dello scrittore catanese era destinato a rimanere tanto a lungo senza pubblico. Capolavoro sconosciuto o misconosciuto, *I Viceré* possono solo vantare a risarcimento della sfortuna incontrata presso lettori e critici la tensione emulativa suscitata in due narratori conterranei, Pirandello e Lampedusa. D'altronde, il raffronto stesso con *I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo* comprova ulteriormente la genialità irripetibile dell'opera in cui De Roberto profuse ed esaurí le sue risorse creative.

Il sovversivismo dei *Vecchi e i giovani*

Scetticismo esistenziale e patriottismo antiborghese

L'opera piú vasta e complessa di Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, presenta al lettore una doppia conclusione, su linee combinate ma profondamente dissimili. Siamo ad Agrigento, nel 1894. Le vicende private dei molti personaggi che si affollano nel romanzo sono giunte a scioglimento; a determinarne l'esito è stato un fatto pubblico, l'insurrezione promossa dai Fasci dei lavoratori siciliani e repressa nel sangue dalle truppe governative.

L'intervento della grande storia sull'intreccio dei casi narrativi assolve una funzione analoga a quella della peste di Milano nei *Promessi sposi*; e come nel libro manzoniano il contagio epidemico è preceduto dalla carestia, cosí qui il valore risolutivo della crisi che colpisce la collettività isolana è rafforzato da un episodio anteriore, declinato nello stesso senso: gli scandali bancari, con i quali la classe dirigente ha già dato misura della sua inettitudine a tutelare i diritti dei cittadini. Ma nei *Vecchi e i giovani* dall'ampliamento dell'orizzonte rappresentativo non si libera alcuna nota catartica: ad agire è una provvidenzialità negativa che riconduce ogni destino singolo sotto il segno della disfatta generale. Calcoli speranze velleità di plebei e gran signori, uomini di carattere e pusillanimi, affaristi cinici e ragazzi innamorati, tutto soccombe al caos.

È il fallimento d'una civiltà, quella della borghesia liberale. A tirare le somme, sul piano della speculazione intellettuale, viene delegato un vecchio aristocratico, don Cosmo Laurentano, da tempo appartatosi melanconicamente nella solitudine della campagna. Ai suoi occhi, tutto ciò che è accaduto, e che pure lo ha sconvolto negli affetti piú sentiti, rappresenta la conferma d'una verità, anzi dell'unica verità perenne: la vanità del mondo, e delle «minchionerie» cui di volta in volta gli uomini si abbandonano, nella ricerca d'un motivo che giustifichi la loro presenza sulla terra: «Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è piú altra realtà».

Tipicamente pirandelliana, questa dichiarazione di scetticismo relativistico conferisce un forte valore emblematico al personaggio, nel cui atteggiamento Pirandello sigilla un dato storico rilevante: la separazione intercorsa tra gli uomini di cultura e la società contemporanea. Sovrastato da un senso di precarietà che trapassa nel «mistero impenetrabile di tutte le cose», l'intellettuale, il filosofo ritiene di non aver piú alcun ruolo da svolgere nella vita collettiva. Lo stesso don Cosmo, in altro episodio, si è incaricato di chiarire la genesi di questa abdicazione di responsabilità, ricordando gli anni giovanili trascorsi in seminario e le lunghe lotte interiori contro il sormontare dell'incredulità: «E la ragione aveva vinto la fede, ma per naufragare poi in quella nera, fredda e profonda disperazione».

Il tramonto del cristianesimo, in quanto religione rivelata, è dunque all'origine del disagio di cui la civiltà soffre e che i loici vivono con acutezza particolare, in quanto si rendono conto d'avere nel raziocinio uno strumento ormai inservibile, buono soltanto a esercitare sulle cose un criticismo impotente. Il problema della fede, come argomento sostanziale di vita, emerge nella sua importanza decisiva. L'interesse primo dei *Vecchi e i giovani* sta nel fatto che Pirandello lo affronta anche e soprattutto sul piano sociale, riportandolo alla concretezza dell'attualità storica e sforzandosi di indicarne una soluzione positiva.

Un altro personaggio è presente nelle pagine finali del libro: un popolano semianalfabeta, Mauro Mortara, ingenuamente anzi follemente fanatico per quella Italia unita che da giovane ha contribuito a edificare con la sua opera di garibaldino. La rivolta delle plebi siciliane affamate gli

appare ora un delitto contro la maestà della nazione; e gli agitatori socialisti gli sembrano i criminali responsabili della «bancarotta del patriottismo», in cui i suoi ideali minacciano di naufragare. Al diffondersi dei moti, lascia dunque la casa di don Cosmo, presso il quale viveva, per andare ad unirsi alle truppe che massacrano le folle inermi dei manifestanti. Errore tragico, il suo: ma a ripararlo provvede il destino, che lo fa morire per mano di quegli stessi soldati accanto ai quali intendeva schierarsi. Il giusto gioco delle parti viene restaurato dal caso, oltre le intenzioni dei giocatori.

L'episodio parrebbe limitarsi a ribadire esemplarmente la verità generale affermata da don Cosmo, celebrando la fine dell'idealità risorgimentale, incarnatasi nel corpo della nazione solo per essere spenta da coloro stessi che avrebbero dovuto custodirla. Ma la morte di Mauro Mortara, nelle sue circostanze acutamente paradossali, è narrata con un tono di passionalità accesa che mira a un effetto non di disincantamento ma di protesta civile. Dopo un breve confuso scontro con i dimostranti, i soldati rimuovono i cadaveri rimasti sulla piazza del paese: una delle salme mostra loro, sul petto insanguinato, quattro medaglie: «I tre, allora, rimasero a guardarsi negli occhi, stupiti e sgomenti. Chi avevano ucciso?». Il libro si chiude su questa domanda, enfaticamente rivolta alla coscienza del lettore.

Pirandello non intende dunque attestarsi sulla constatazione della crisi perenne dell'esistenza: no, vuole intervenire attivamente sulla realtà del suo tempo, con un impegno di denuncia cui deve corrispondere la delineazione d'una prospettiva di salvezza. La conclusione della vicenda di Mauro rimanda infatti a quella di un altro personaggio, tutt'affatto diverso: il giovane principe Lando, nipote del filosofo don Cosmo e figlio del capocasata Ippolito, legittimista borbonico. A lui il romanziere affida l'altra chiave di lettura del romanzo. In Lando il rovello mentale dello zio si traduce non in inerzia scettica ma in ansia di azione. Uomo di buoni studi, la lettura gli causa un'angustia insopportabile: come tollerare di vedere costretto nell'ordine artificiale delle righe a stampa quello che un tempo era stato movimento tumultuoso di vita? «Muoversi, vivere, non pensare!»: l'empito irrazionale si corrobora nello scontro con la neghittosità dell'epoca in cui gli è occorso di venir alla luce. L'Italia è stata fatta: ma i calcoli della ragion di Stato, gli opportunismi vili dei politici hanno mortificato la grande opera creativa.

Nei *Vecchi e i giovani* si riaffacciano con nuova foga le critiche tradizionali di parte democratica all'esito del processo risorgimentale. Una visione immaginifica si accampa: «Un solo fuoco, una sola fiamma avrebbe dovuto correre da un capo all'altro d'Italia per fondere e saldare le varie membra di essa in un sol corpo vivo. La fusione era mancata per colpa di coloro che avevano stimato pericolosa la fiamma e più adatto il freddo lume dei loro intelletti accorti e calcolatori. Ma, se la fiamma s'era lasciata soffocare, non era pur segno che non aveva in sé quella forza e quel calore che avrebbe dovuto avere? Che nembo di fuoco allegro e violento dalla Sicilia su su fino a Napoli! Ancora da laggiù, più tardi, la fiamma s'era spiccata per arrivare fino a Roma... Dovunque era stata costretta ad arrestarsi, ad Aspromonte o su le balze del Trentino, era rimasto un vuoto sordo, una smembratura. Non poteva l'Italia farsi in altro modo? Segno che non erano ancora ben maturi gli eventi, o che erano mancati in alcuni l'energia e l'ardire per secondarli».

La requisitoria moralistica cerca di appoggiarsi a una interpretazione complessiva del Risorgimento, almeno sul piano delle ragioni culturali: «Vedeva che coloro, a cui era stato dato di fare, s'erano dibattuti a lungo tra due concezioni, una vacua e l'altra servile: quella di un'Italia classica e quella di un'Italia romantica: un fantasma in toga e un manichino da vestire con la livrea e il beneplacito altrui: un'Italia retorica, fatta di ricordi di scuola, quella stessa forse vagheggiata dal Petrarca e suggerita a Cola di Rienzo, repubblicana; e un'Italia forestiera, o inforestierata tutta nell'anima e negli ordini. Purtroppo, le necessità storiche dovevano effettuare questa. E, in fondo, non si era fatto altro che sostituire una retorica a un'altra; alla scolastica imitazione degli antichi, la spropositata imitazione degli stranieri. Imitare, sempre. "Oh Italiani" aveva gridato dalle *Murate* di Firenze il Guerrazzi "scimmie e non uomini"!».

Che fare, adesso? Impossibile adattarsi alla meschinità dei tempi, per esempio accettando la candidatura a deputato: «Lui, a Montecitorio, in quel momento? Meglio affogarsi in una fogna!».

Una grande anima come quella di Lando può applicarsi solo ad imprese che esaltino e inebriano. La sua missione sarà dunque di preparare uno di quei «momenti di tempesta», quelle «ondate di piena» che liberano tutte le energie della collettività. Ecco il giovane principe farsi socialista, lavorando alacremente per destare nella maggioranza degli italiani «una volontà e un sentimento che facessero impeto a scalzare, a distruggere, a disperdere tutte quelle forme imposte da secoli, in cui la vita s'era ponderosamente irrigidita».

Un socialismo strano, evidentemente, questo. Quando la piena sopraggiunge, infatti, Lando entra in crisi. L'atteggiamento dei dirigenti dei Fasci gli sembra folle, addirittura delittuoso. La responsabilità del massacro cui le plebi dell'isola vanno soccombendo è di chi le ha aizzate a sollevarsi non meno che del governo, pauroso e feroce. Nell'animo del personaggio si produce così un ripensamento, che lo porta a una vera conversione. La via della lotta di classe gli si rivela totalmente sbagliata: l'incultura delle masse di contadini e zolfatari è tale da non consentir loro di rendersi artefici del proprio riscatto. «Non una lotta di classe, impossibile in quelle condizioni, ma una cooperazione delle classi era da tentare, poiché in tutti gli ordini sociali in Sicilia era vivo e profondo il malcontento contro il governo italiano, per l'incuria sprezzante verso l'isola fin dal 1860». Certo, è difficile superare il doppio ostacolo costituito per un lato dal costume feudale dei padroni, «l'uso di trattar come bestie i contadini, e l'avarizia e l'usura», per l'altro dall'«odio inveterato contro i signori e la sconfidanza assoluta nella giustizia». Ma questa sì è un'impresa o, nel linguaggio di don Cosmo, un'illusione degna di essere vissuta.

Forte della rivelazione avuta, Lando tuttavia non sconfessa il suo passato; anzi accetta di condividere la sorte degli agitatori socialisti, con i quali parte per l'esilio, verso Malta, dove già suo nonno s'era rifugiato durante la lotta antiborbonica. Di lì preparerà il futuro suo, e degli italiani. Mauro Mortara muore intanto, sdegnato contro il giovane principe; ma proprio nelle mani di costui è passata la fiaccola del patriottismo. Un nuovo risorgimento è alle viste. L'aristocrazia, rinunciando ai suoi privilegi, abbandonando le nostalgie reazionarie, saprà porsi alla testa delle masse popolari per ribaltare gli ordinamenti del regime borghese. E la nazione finalmente vivrà.

Un io narrante sovraccitato

Apparso in rivista nel 1909 e ampiamente rimaneggiato per la pubblicazione in volume nel 1913, *I vecchi e i giovani* si colloca al centro della carriera letteraria pirandelliana: la svolta decisiva verso il teatro prende corpo giusto in questi anni. Si direbbe che, prima di dedicarsi tutto all'attività che gli avrebbe consentito meglio di approfondire l'indagine del mondo interiore, lo scrittore abbia voluto affidare a questo romanzo il significato d'una presa di posizione complessiva sul macrocosmo sociale. Nato dal ricordo di vicende in cui il padre, lo zio, il nonno di Pirandello erano stati implicati, *I vecchi e i giovani* offre un resoconto acuto del gioco delle forze politiche ed economiche a Girgenti nell'ultimo decennio dell'Ottocento; inserisce la situazione cittadina nel contesto siciliano e nella prospettiva meridionalista; infine allarga l'orizzonte sino a Roma, capitale putrefatta di un paese malato. Il processo alla classe dirigente attuale si appoggia alla rievocazione degli errori passati; e dalla condanna intransigente si libra verso l'avvenire una profezia palingenetica.

La critica dell'esistenza si cala insomma nella requisitoria sullo stato presente della civiltà: questo è lo sforzo sintetico che muove la compagine faticosa dell'opera. Alla sua base sta un furioso risentimento antiborghese. Lo scrittore esibisce quasi una voluttà di stravolgere e contraffare tutto ciò che caratterizza la mentalità della classe cui pure appartiene: senso del decoro e delle convenienze formali, opportunismo filisteo, grettezza utilitaria, infine e soprattutto tendenza a ignorare o misconoscere le contraddizioni insanabili della vita, pretendendo di imporre al caos in cui tutti ci agitiamo un assetto razionale, che si qualifica soltanto come disordine organizzato.

All'opposto di quanto accade nei *Viceré*, l'io narrante pirandelliano appare molto caratterizzato, nella passionalità fremente di cui impronta ogni aspetto, ogni momento del racconto.

A prima vista, quasi si direbbe che il rifiuto, anzi il capovolgimento del canone dell'impersonalità verista abbia indotto un recupero puro e semplice dei criteri tradizionali di conduzione del discorso narrativo, quali erano stati esperiti particolarmente dal romanzo storico: non però secondo il modello del realismo romantico manzoniano, ma piuttosto secondo quello del classicismo democratico alla Guerrazzi. A dominare la pagina è infatti una soggettività narratrice che aborre la cordialità colloquiale e ostenta con enfasi il carisma artistico, intellettuale, morale di cui si sente provvista.

Ma s'intende che nello scrittore agrigentino il *pathos* oratorio è sostenuto da una tensione affabulatrice in cui l'accaloramento emotivo si mescola osmoticamente con la consequenzialità del logicismo analitico. Ultrasensibile e ultraintelligente, l'io narrante dei *Vecchi e i giovani* esprime una capacità percettiva sempre febbrilmente sovraccitata. È un'ottica di turbamento e deformazione, quella portata sugli uomini e le cose: lo scopo però non è di adulterare, sí invece di rivelare la sostanza di verità che custodiscono, smentendo con accanimento le parvenze di ordine, quiete e armonia con cui se le raffigura lo sguardo spento dell'osservatore borghese. Colui che narra non intende affatto chiudersi arrovelatamente in se stesso, anzi appare tutto proteso, tutto aperto alla realtà dell'esistenza collettiva, in uno sforzo di penetrazione intellettuale sostenuto da uno slancio di partecipazione simpatetica.

Certo, le vicende evocate dalla sua fantasia gli risultano sempre immancabilmente sospese tra il grottesco e la farsa: ma appunto in questa ridicolaggine consiste la tragedia dell'umanità contemporanea, che si nega o vorrebbe negarsi alla consapevolezza severa del proprio destino. Così l'io narrante si arroga il ruolo di fustigatore ironico di costumi degradati, forte della sua posizione di ultimo custode d'una somma di valori irrinunciabili, perduti ormai nella corruzione catastrofica dei tempi. Il suo però non è l'atteggiamento del testimone: al contrario, è quello del regista che, di fronte allo smarrimento di attori inetti e meschini, prende in pugno con maggior energia lo spettacolo, trattandoli come quei burattini che sono e prevaricandoli con la sua personalità corrucciata.

D'altra parte, pur mentre rivendica con tanto *pathos* la sua demiurgia, il narratore pirandelliano mostra una tendenza irresistibile a entrare nella pelle dei personaggi, a riparlare le loro parole e ripensare i loro pensieri. Nei *Vecchi e i giovani* infatti la lezione del naturalismo si è sviluppata in direzione espressionista, in quanto il senso e il gusto dei «bei casi» patologici ha condotto alla persuasione d'uno stato di patologia generale della realtà. Ma proprio in conseguenza di ciò, il compito di restituire l'autenticità interiore dell'individuo, in mancanza di ogni riferimento a una norma di medietà, chiede di essere assolto calandosi per intero entro la coscienza singola, a coglierne l'unicità irripetibile.

Di qui il camaleontismo continuo dell'io narrante, che non rinuncia, no, a ostentar la sua identità, ma assieme non si accontenta delle descrizioni di comportamento, né si limita alle analisi psicologiche, e inclina piuttosto a immedesimarsi tutto nei personaggi: cioè a corresponsabilizzarsi delle loro inquietudini, attraverso le tecniche del discorso indiretto libero e del discorso rivissuto. Ecco allora gli spostamenti e scambi frenetici di punto di vista, in adesione alla mentalità di coloro che si avvicendano sulla scena.

Il procedimento è legittimato dal fatto che tutti gli attori appaiono affratellati fra loro, e con il regista, da una nevrosi ansiosamente ossessiva: i diversissimi individui di cui ci è fornito il ritratto hanno una peculiarità fisionomica inconfondibile, ai limiti del fenomeno clinico, ma respirano un'aria di famiglia, per la natura comune del bisogno che li spinge ad autorealizzarsi diversificandosi, contrastandosi, sopraffacendosi l'un l'altro. Si capisce quindi che l'attitudine ad assumere la loro personalità, ad intonare il racconto sulla loro voce riguarda di preferenza i personaggi borghesi, nei cui confronti il narratore manifesta un rapporto più complesso, di odio e amore, empatia e ripulsa. In costoro infatti il doppio gioco tra l'essere e l'apparire è condotto all'insegna di un velleitarismo più miserando, con effetti devastanti quando non disgreganti sulle strutture della coscienza: più necessario è dunque, da parte di chi narra, dare prova di superiorità

mostrandosi capace di rivivere dall'interno i loro affanni, con pienezza partecipativa, e tuttavia senza lasciarsene contaminare.

La produttività di questo atteggiamento di immedesimazione critica è garantita dal fatto che l'io narrante ha dinnanzi agli occhi un modello positivo di umanità, cui guarda con reverenza ammirata: l'aristocrazia vecchia e nuova, emblemizzata nella famiglia Laurentano. Tutti i suoi membri hanno statura eroica: Ippolito nella fedeltà inconcussa all'*ancien régime*, Caterina viceversa nell'attaccamento ai sogni di libertà risorgimentale, Cosmo nella coerenza del suo scetticismo razionalistico, Lando infine nella certezza della missione di riscatto nazionale e sociale che lo attende. Solo Roberto Auriti è stato insozzato e travolto dalla corruttela di quella Roma borghese, da cui il cugino sa emergere indenne.

La fascinazione mostrata nei loro riguardi è troppo palese, troppo conclamata per trasmettersi al lettore con efficacia davvero suggestiva. Nondimeno, si tratta della condizione d'innescò della reattività corrusca che il narratore esterna verso i rappresentanti dell'universo borghese, o imborghesito. Di fronte a costoro, Pirandello riprende l'asprezza polemica derobertiana, ma non li espone unilateralmente al dileggio: anzi, li prende molto sul serio, accentuando l'impegno di esplorazione dei loro labirinti interiori e assimilandoseli insomma, nella misura stessa in cui infierisce contro il loro affaccendarsi, votato comunque alla disfatta.

Verso gli aristocratici invece, a differenza che in De Roberto, l'omaggio per così dire cavalleresco all'alterezza strenua o almeno alla tensione energetica di cui danno prova non è bilanciato da alcuna scepse censoria connotata di sarcasmo: piuttosto, semmai, è ravvivato dall'apprensione, dal rammarico dolente per la diminuzione di prestigio cui sono sottoposti inevitabilmente al contatto con la borghesità che cerca di risucchiarli. In effetti anche la loro soggettività può apparire compromessa, se non addirittura dilacerata: ma ecco il pericolo di crisi trasvalutarsi in occasione, in incentivo per l'acquisto d'una consapevolezza ulteriore di sé, vuoi sul piano della conoscenza pura vuoi dell'azione altamente illuminata.

Così accade rispettivamente nel vecchio don Cosmo e nel giovane Lando, i due personaggi che incarnano i due punti di vista, i due orizzonti mentali, opposti e complementari, ai quali l'io narrante si rifà nell'inquadramento prospettico complessivo della materia di romanzo. Il privilegio di sangue si ritempra e sublima in entrambi, a testimonianza d'una nobiltà intellettuale e morale nativamente suprema: il narratore se ne esalta, proponendoli ad esempio mitico per chiunque voglia e sappia proiettarsi oltre la mediocrità dilagante del mondo borghese.

Il linguaggio del cerebralismo passionale

A livello elocutivo, il programma di rigenerazione italianistica perseguito da Pirandello si traduce in una carica di aggressività perentoria verso i modi di quella lingua media, di ascendenza manzoniana, nella quale si riflette l'assennatezza cautelosa dell'odiata borghesia e del suo squallido democraticismo linguistico. La pagina è pervasa da una ricerca costante di effetti espressivi, con il ricorso a termini letterari rari e antiquati, quasi sulla via degli spogli di vocabolario dannunziani ma incontrando anche la sensibilità morbida di Fogazzaro: le «insenature e lunate» della spiaggia, il «vanente sorriso», gli «occhi già un po' vagellanti», il ruscelletto che «lustreggiava», il «trasognamento della terra», le «trosce stagnanti», le «piote sbieche», «piombate là, a rinserrarsi», «come un ruscello a cui una mano ignota avesse [...] traviato la vena», «il livido smortume dell'alba», la ragazza condannata «a funghir lí, in quel paese marcio».

Il toscanismo si accampa a volte con una sorta di insolenza: il «fumichio», l'aria «densa e fumicosa», la luce riflessa sulla «motriglia», le lagrime che grondano «quasi grillandogli attorno come una luce», le «mani paonazze, gronchie dal freddo», il moribondo che «strizzò gli occhi; serrò i denti; s'interí», la zitella «ormai spighita», lo stiracchiarsi «ragliando», l'uomo che «come una bestia sorpresa nel giaccio, si allontanò ranco ranco». A far da contrappunto troviamo i termini di provenienza siciliana; il dialetto si affaccia anche direttamente, con forte coloritura plebea, come

nella battuta «Ah! sti cazzi! chi mi pigli pi fissa?». Ma la caratterizzazione regionale resta episodica, né piú rilevante è la realistica greve di alcune invettive, «costretto a guadagnarsi da vivere in qualche porca maniera», «a voi e a codeste carogne, sacchi di merda», «vi dico che è una coglionatura!». Maggior rilievo ha l'uso frequente di forme verbali intensive, «sghignando», «svolando», «sbaccaneggiare», «scontraffatto», «si sctorceva»; o lo scambio fra transitivo e intransitivo, «sfangare per quello stradone», «ruzzolando le parole», «scavalcati dalle mule cariche», «piombato là» dal destino, «la folla spiaccicava tutt'intorno»; o i vari tipi di derivazioni aggettivali e sostantivali, sino al limite del neologismo, «don Ippolito s'infoscò», «sgranando e ilarando gli occhi», «sorgeva maestoso e invaporato Monte Gemini», «temeva lo avviziasse troppo», «tutto un popolo inselvaggito», «era tornato a inviscerarsi in lei», «il cielo s'incaverna, s'incaverna sempre piú», «la grossa testa calva, inteschiata, sbarbata», «gli fantasmeggiava davanti un aspetto grandioso», «il sudicio foglio sfognato dalle officine del ricatto».

Lo stesso gusto dell'invenzione e deformazione espressiva è riconoscibile sia in peggiorativi e diminutivi del tipo «disperatonaccio», «greggiola», sia nel ricorso ad altri suffissoidi, gli occhi «lupigni», gli occhi «globulenti», l'ombra «cinerulea», lo «smortume dell'alba», la «canutiglia», i «nerellini che gli pinticchiavano il naso», la «persona rinvecchignita». Ad una intenzione analoga, infine, rispondono le serie di termini a rafforzamento reciproco, «anneghittiti, immelensiti», «espurgato, smaltito, evacuato», «cinfolava, gargarizzava, guagnolava»: ma qui siamo già sul piano delle scelte stilistiche.

I materiali di linguaggio si rapprendono anzitutto nella figurazione grottesca dei ritratti, come quello del Préola, segretario del principe don Ippolito: «entrò curvo, ossequioso, anzi strisciante, quasi cacciato lí dentro a frustate. Vestiva un'ampia e greve napoleona. Dal colletto basso, troppo largo, la grossa testa calva, inteschiata, sbarbata, gli usciva come quella d'un vitello scorticato». Oppure don Jaco, l'amministratore infedele della famiglia De Vincentis: «Era lungo e secco, come il legno, con la faccia squallida, segnata con trista durezza dalle sopracciglia nere ad accento circonflesso, in contrasto col largo sorriso scemo, beato, sotto gl'ispidi baffi. Gli occhi, dalle palpebre stirate come quelle dei giapponesi, non scoprivano il bianco e restavano opachi e come estranei alla durezza di quegli accenti circonflessi e alla scema beatitudine dell'eterno sorriso. Con le braccia raccolte sempre sul petto e le grosse mani slavate e nocchierute prendeva atteggiamento di umiltà rassegnata».

Nella loro fissità morta, queste maschere emblemizzano una deformazione dell'uomo, cui risponde lo stravolgimento delle cose. Fin dal periodo iniziale il paesaggio girgentino appare come contorto nello sforzo di sottrarsi a un gravame innaturale: «La pioggia, caduta a diluvio durante la notte, aveva reso impraticabile quel lungo stradone di campagna, tutto a volte e risvolte, quasi in cerca di men faticose erte e pendii meno ripidi». Eppure non è sempre stato cosí. Un tempo, bellezza e armonia regnavano sui luoghi, illuminavano gli animi. Lo stile pirandelliano si abbandona all'onda larga di un'eloquenza commossa, nel contrapporre il passato splendido di Akragas allo squallore di Girgenti: «Dal bosco della Civita, cuore della città vetusta, saliva un tempo al colle, su cui siede misera la nuova, una lunga fila di altissimi e austeri cipressi, quasi a segnar la via della morte. Pochi ormai ne restavano; uno, il piú alto e il piú fosco, si levava ancora sotto l'unico viale della città, detto della Passeggiata, la sola cosa bella che la città avesse, aperto com'era alla vista magnifica di tutta la spiaggia, sotto, svariata di poggi, di valli, di piani, e del mare in fondo, nella sterminata curva dell'orizzonte. Quel cipresso, stagliandosi nero e maestoso dopo il fiammeggiare dei meravigliosi tramonti su la spiaggia che s'ombrava tutta di notturno azzurro, pareva riassumesse in sé la tristezza infinita del silenzio che spirava dai luoghi, sonori un tempo di tanta vita. Era qua, ora, il regno della morte».

Un'oasi di serenità sopravvive tuttavia, su in alto, a Colimbetra, nel feudo dove don Ippolito s'è rinserrato all'avvento del nuovo regime, confortando la sua solitudine con gli studi d'archeologia, accanto a una statua ignuda di Venere Urania che scandalizza la decaduta gentucola d'oggi: «Ridevano intanto, fiorenti, le mirabili forme della dea decapitata, emersa dal tempo remoto, nata

da uno scalpello greco, da un artefice ignaro che la sua opera dovesse tanto sopravvivere e parlare a profana gente un linguaggio diabolico, ornamento d'un vestibolo, tra cassoni di lauri e di palme».

Le cadenze classicistiche di questo brano, al pari delle suggestioni dannunziane rilevabili in quello precedente, denunciano la diversità di livello cui lo stile si è elevato. Su tale sfondo si inquadra un'umanità ancora fieramente integra, degna di ammirazione rispettosa. Ecco avanzarsi don Ippolito, principe di Laurentano, «alto, aitante, bellissimo ancora, nonostante l'età e la calvizie»; ed ecco il riconoscimento della sua superiorità effettuato dalla giovane Dianella, figlia del capitalista Flaminio Salvo e nipote della grassa borghese Adelaide, che il principe è stato indotto a sposare: «Dianella guardava con piacere e indefinibile soddisfazione quel vecchio, a cui la virile bellezza, la composta vigoria, la sicura padronanza di sé davano una nobiltà così altera e così serena a un tempo; indovinava il tratto squisito che doveva avere senza il minimo studio e però senz'ombra d'affettazione, e soffriva nel porgli accanto col pensiero sua zia Adelaide di così diversa, anzi opposta natura: scoppiarne e sempliciona».

Nell'indole apologetica del ritratto, la contrapposizione fisionomica fra aristocrazia e borghesia non potrebbe apparire più esplicita. D'altronde l'autenticità umana non rappresenta un patrimonio esclusivo del patriziato: anche al capo opposto della scala sociale la si può distinguere, nel candore dell'anima popolare. La pagina si apre, inattesa, a risonanze affettive di derivazione manzoniana: come nel racconto della partenza di Mauro Mortara per l'esilio: «Addio, Sicilia; addio, Valsania; Girgenti che si vede da lontano, lassù, alta; addio, campane di San Gerlando, di cui nel silenzio della campagna m'arrivava il ronzio; addio, alberi che conoscevo a uno a uno... Voi non vi potete immaginare, come da lontano vi s'avvistino le cose care che lasciate e vi afferrino e vi strappino l'anima!».

Ma sia i personaggi nobiliari sia i plebei scontano la dignità di cui lo scrittore li riconosce provvisti con uno scarso movimento di vita interiore: la loro stessa salute morale li rende ignari della complessità tormentosa dei processi d'autoanalisi. Così Mauro è immobilizzato nell'ipotiposi della selvatica follia generosa che fa di lui la «schiatta incarnazione dell'antica anima isolana»; assai più ricco, il ritratto di don Ippolito conserva tuttavia una rigidità convenzionale che la vicenda penosa del suo matrimonio riesce appena a incrinare. È solo sui personaggi borghesi o imborghesiti che l'introspezione ha campo per esercitarsi, affiancando ai moduli dell'indagine psicologica compiuta dall'io narrante quelli dell'autoanalisi effettuata dall'io narrato.

Siamo nella zona d'interessi più propriamente pirandelliana: il leitmotiv ne è costituito dallo sdoppiamento della personalità, sotto gli impulsi contraddittori dell'esistenza, nella scissione dolorosa tra forma necrotizzata e realtà pulsante di vita. Così l'ingegner Aurelio Costa, salito da origini umili a una qualifica professionale elevata: «Il modo con cui si vedeva accolto e trattato, quel che si diceva di lui, gli dimostravano di continuo ch'egli era per gli altri qualcosa di più che per se stesso; un altro Aurelio Costa, ch'egli non conosceva bene, di cui non si rendeva ben conto; restava perciò sempre innanzi agli altri in uno stato d'animo angustioso, in una strana apprensione confusa, di venir meno alla aspettativa altrui, di decadere dalla sua reputazione».

Così anche il vecchio e stanco ministro Francesco D'Atri, nella cui figura va identificato il Crispi, che sta compromettendo il suo passato glorioso in squallide vicende di corna coniugali e intrighi affaristici: «Era ormai un povero vecchio che volentieri si sarebbe rannicchiato in un cantuccio per non muoversene più; ma tanti altri *lui* spietati che gli sopravvivevano dentro approfittando di quel suo smarrimento, non volevano lasciarlo in pace; se lo disputavano, se lo giocavano, gli proibivano di lamentarsi e di dirsi stanco, di dichiarare che non si ricordava più di nulla; e lo costringevano a mentire senza bisogno, a sorridere quando non ne aveva voglia, a pararsi, a far tante cose che gli parevano di più».

La crisi della volontà, innestandosi nel vuoto della coscienza priva di scopi, porta a un processo di scomposizione e quindi di decomposizione dell'io, che si separa da se stesso e guarda dall'esterno la propria spoglia cadavericamente vivente. L'incubo trapassa in allucinazione: così accade a Lando, oppresso da una smania inappagabile, nel clima nauseabondo della Roma borghese: «Certe notti, rincasando oppresso dalla più cupa noia aveva così forte l'impressione

d'andare a ritrovar nella solitudine del suo villino il proprio spirito che non se n'era mosso e che lo avrebbe accolto dallo specchio con atteggiamento di scherno e gli avrebbe domandato se fuori faceva bel tempo, se c'era la luna, se qualche lampada elettrica non si fosse per caso stizzata lungo la via, o se San Paolo, stanco di stare in piedi, non si fosse messo a sedere su la colonna Antonina; così forte aveva questa impressione, che tornava indietro, per lasciar fuori la propria persona e non presentarla a quella derisione».

La pazzia aleggia; e nella sua ombra avanza il desiderio di morte. Le due determinazioni si affiancano nel personaggio piú compiutamente borghese, quindi dotato di razionalità piú lucida, Flaminio Salvo. È nei suoi confronti che Pirandello esercita la cura maggiore, non tanto per ricostruirne i rapporti con i familiari, i dipendenti, gli estranei, quanto per penetrare oltre la soglia del suo sorriso gelido e rivelare il segreto di «quell'anima torbida e imperiosa», in cui «il tratto duro, i modi risentiti e irruenti erano come rigurgiti istantanei di quella tristezza inveterata, nascosta, compressa, inconsolabile». Che origine ha questa tristezza? La voce stessa di Salvo ce lo rivela, in uno sfogo di sincerità: «Invecchio; sí; perdo il gusto di comandare. Me lo fa perdere la servilità che scopro in tutti. Uomini, vorrei uomini! Mi vedo attorno automi, fantocci che devono atteggiare così e così, e che mi restano davanti, quasi a farmi dispetto, nell'atteggiamento che ho dato loro, finché non lo cambio con una manata. Soltanto di fuori, però, capisci? si lasciano atteggiare! Dentro... eh, dentro, restano duri, coi loro pensieri coperti, nemici, vivi solamente per loro. Che puoi su questi? Docili di fuori, miti, malleabili, visi ridenti, schiene ossequiose, t'approvano, t'approvano, t'approvano sempre. Ah, che sdegno! Vorrei sapere perché mi arrovello così; perché e per chi lo faccio... Domani morirò. Ho comandato! Sí, ecco: ho assegnato la parte a questo e a quello, a tanti che non hanno mai saputo vedere altro in me che la parte che rappresento per loro. E di tant'altra vita, vita d'affetti e di idee che mi s'agita dentro, nessuno che abbia mai avuto il piú lontano sospetto... Con chi vuoi parlarne? Sono fuori della parte che devo rappresentare...».

L'autenticità del linguaggio pirandelliano è qui, in questa adesione ai modi dell'italiano parlato, portati ad evidenza scenica dall'intensità della riflessione autoanalitica e assieme dalla tumultuosa ridondanza espressiva. Lo scrittore si sente tutto implicato nella sorte del personaggio, il piú moderno del libro e il piú tragico, sia pure di quella tragicità rovesciata, cioè pirandellianamente umoristica, che è la sola consentita nell'epoca borghese. Flaminio Salvo è il *self made man* che una volta giunto ad affermare la sua volontà di dominio scopre che il potere derivante dalla ricchezza è un inganno: lo ha portato ad alienare, diremmo marianamente, i suoi affetti senza consentirgli di entrare a parte di quelli altrui. Esaltatosi materialmente sopra i suoi simili, l'*homo oeconomicus* precipita nell'autoisolamento morale, dove l'io crolla su se stesso.

L'errore, il grande errore, consiste nell'aver scambiato il mezzo con il fine: la ragion pratica, cioè, come capacità di illuminare e costruire il proprio destino singolo, e la fede, come identificazione disinteressatamente attiva nell'umanità comune. L'uso assolutistico del raziocinio porta ad una nefasta selezione dei piú atti, le cui conseguenze non risparmiano chi se ne sia fatto assertore. I deboli vengono infatti respinti in una condizione di impotenza frustrata, sfociante nella pazzia: e l'obnubilamento delle facoltà mentali dà pure il sollievo d'una dimenticanza di sé. Ma i forti, gli spietati non possono in alcun modo fuggire il castigo di rispecchiarsi nella propria immagine: prigionieri non d'altri che di se stessi, la vita si trasforma per loro in cupa attesa di morte. La moglie di Salvo è pazza, non sappiamo perché; la figlia Dianella impazzisce, per responsabilità del padre: «Lui solo, dunque, per terribile condanna, doveva serbare intatto il privilegio di non avere minimamente velata, offuscata, né per rimorso, né per pietà, né piú da alcun affetto, né piú da alcuna speranza, né piú da alcun desiderio, quella lucida, crudele limpidezza di spirito? Lui solo».

Al procedimento anaforico del primo periodo, nello schema dell'interrogazione retorica, fa riscontro la breve ripresa asseverativa del secondo: la volontà di percorrere esaustivamente i dati della situazione interna è sottesa dal compiacimento morboso nell'«assaporare lo scherno della sua sorte». La duplicità dello stile pirandelliano, nel suo cerebralismo passionale e quindi nel difficile equilibrio fra turgore effusivo e lucidità intellettuale garantita dall'autocontrollo sarcastico, trova l'esplicazione migliore nell'acribia dell'indagine su personaggi votati a vivere con maggior

dinamismo la dimensione fattuale dell'esistenza: e appunto perciò costretti a patire sino in fondo la scissura fra atti pubblici e sentimenti privati, necessità di spietatezza e bisogno di conforto affettivo.

D'altronde, ogni sublimazione degli istinti è impossibile: lo stesso impulso sacralmente naturale a continuare la propria presenza fra gli uomini affidandone l'eredità alla prole diviene incentivo ad adottare i criteri d'azione piú brutali. E nella gara anarchica degli egoismi utilitari l'unico vincitore è sempre il caso: dal caos non si esce per nessun calcolo di ragione. Salvo ha cercato di giustificare la sua ambizione di potere come sollecitudine per l'avvenire dei figli: ma è già stato beffato con la morte prematura del maschio ed ora subisce una sconfitta piú crudele, facendosi colpevole della follia della figlia.

I personaggi recitanti

Questa volontà di ricondurre all'interno dell'io e della sua crisi eterna i motivi del fallimento d'ogni ideale di civiltà causa uno squilibrio sensibile nella mole dei *Vecchi e i giovani*: quanto piú lo scrittore s'affatica ad allargare e approfondire la rappresentazione dell'universo civile, tanto piú nega che in esso operino, al di là degli atteggiamenti individuali, delle leggi oggettive, valide a spiegare la dinamica dei rapporti fra le varie istanze di vita collettiva, delle quali ammette pure l'esistenza. Pirandello conosce il concetto marxiano di classe, e lo adotta per descrivere la situazione della città di Girgenti: ma alla dialettica classista non attribuisce alcun valore risolutivo.

Su questo rifiuto si innesta la contraddizione ideologica che è all'origine dello squilibrio strutturale e delle ineguaglianze stilistiche dell'opera. Ci attenderemmo infatti che il narratore concludesse su una negazione intransigente delle possibilità di miglioramento della convivenza umana. Ma ciò avrebbe significato prospettare al pubblico contemporaneo un perpetuarsi del regime borghese. E il romanziere si ribella a ciò, in forza dello stesso risentimento d'odio provato al veder dispiegata, nella vasta tela dell'intreccio, l'umanità del dominio di classe esercitato dalla borghesia. Non gli resta che affidarsi all'indicazione di un mito, interclassista e antistorico; sacrifica così la coerenza dell'opera, ma pensa di salvarne la capacità d'intervento sulla coscienza civile dei lettori.

In definitiva, *I vecchi e i giovani* appare bensí sorretto da un vivace interesse politico; ma consegue i risultati piú convincenti nella raffigurazione dei fatti e sentimenti privati, quali hanno luogo nel rapporto amoroso e nell'ambito dell'istituto familiare. È qui che Pirandello si addestra meglio nel sorprendere in fallo i personaggi, mettendone sarcasticamente a nudo il doppio gioco con gli altri e con se stessi. Non nega loro comprensione pietosa, in quanto sa che finiranno tutti vittime del viluppo di illusioni e ipocrisie, consapevoli e inconsce, in cui sono ambiguamente irretiti: ma non è disposto a concedere alcun riconoscimento di integrità umana. Evita quindi di innalzarli alla solennità della vera tragedia, senza però soffonderli di luce elegiaca: la tragicommedia è la loro dimensione esistenziale.

Solo per il grande borghese Salvo il narratore prova un sia pur torvo rispetto. Il ritratto non attinge pienamente la statura dell'eroe negativo, in quanto pone in evidenza le doti dell'intrigante piuttosto che del dominatore: tuttavia si tratta del personaggio che reprime con maggior furore dentro di sé ogni debolezza umana, e si sente quindi piú libero, e si scontra piú violentemente con la necessità da cui siamo tutti costretti. Ma gli altri, i piccoli borghesi, politici professionisti, intellettuali piú o meno falliti, sono soltanto gente che recita una parte mediocre su un palcoscenico meschino: o peggio, immeschinisce gli eventi in mezzo a cui le è occorso vivere.

Il romanzo si apre a una serie di scene d'interni familiari, nelle quali la vocazione teatrale appare già ben desta a cogliere, fra battute e didascalie, il divario dell'atteggiamento esterno rispetto alla verità intima del personaggio. Ecco la commedia dell'amor coniugale recitata con tutta serietà, in un'occasione drammatica, dall'avvocato Ignazio Capolino e dalla moglie: lui, lancia spezzata di Salvo, che s'accinge a farlo eleggere deputato; lei, amante dello stesso Salvo, col tacito accordo anzi incoraggiamento del marito: «Gnazio, non vado via tranquilla!» diss'ella, entrando, come

imbronciata d'un supposto inganno che la addolorava e costernava. "Giurami che non vai a batterti questa mattina". "Oh Dio, Lellé, ma se t'ho detto che vado a Siculiana!" rispose Capolino, levando le mani per posargliele lievemente sulle braccia. "Dovevo andarci ieri, lo sai. Sta tranquilla, cara. Il duello è stato rimandato alla fine delle elezioni". "Debbo crederci, proprio?" insistette lei, mentre stentava ad abbottonarsi il guanto con l'altra mano già inguantata. Capolino volentieri avrebbe risposto a quell'insistenza con uno sbuffo; invece, sorrise; si accostò premuroso, le prese la mano per abbottonarle lui quel guanto, e vi s'indugiò, come un innamorato».

Lo scrittore si compiace a sua volta di indugiare sul virtuosismo della finzione, unico campo in cui personaggi simili possano eccellere; nello stesso tempo, sente il bisogno insistente di scoprire il gioco che conducono. La linea narrativa ne risulta appesantita; acquista però evidenza il contenuto sadomasochistico degli atteggiamenti psicologici. Valga il caso dei dialoghi fra la moglie di Capolino e Niní De Vincentis: la donna prende gusto a tormentarlo, per vendicarsi dell'affronto fattole dal giovane innamorandosi della figlia di Salvo, a sua volta innamorata non di lui ma di Aurelio Costa, che Nicoletta ha sprezzantemente rifiutato come sposo, tempo addietro, ma del quale ora è gelosa; quanto a Niní, trova piacere nella tortura cui è sottoposto sentendo elencare gli ostacoli al suo vagheggiamento d'amore, che sa senza speranza.

Le risorse migliori dello stile sono adibite allo sforzo di dar concretezza verbale corposa al nesso psicologico per cui i personaggi, suppliziando gli altri, infieriscono in realtà contro se stessi. Da un lato dunque l'adesione partecipe alle sofferenze di un'umanità che anche quando arreca dolore altrui assume sempre figura di vittima; dall'altro il criticismo implacabile nel sottolineare tutti i sintomi di divario fra esibizioni mentitrici e verità mentale. Ne deriva una scrittura esaltatamente accesa, tenuta su un registro sintattico che oscilla fra la registrazione del brusco scatto d'umore colloquiale e l'enfasi con cui la coscienza ripercorre i dati del suo dissidio, non senza vittimismo, inturgidendo il periodare con la folla delle parentetiche, la serie delle variazioni sinonimiche e delle gradazioni epitetive, le clausole retoricamente sonanti.

Lo stile di Pirandello è già scenico, se non ancora distesamente teatrale; l'orchestrazione degli effetti emotivi tende a risolvere l'incalzare nervoso degli stati d'animo nella fissità del gesto che irrigidisce per un attimo l'attore, quasi investito da una scossa traumatica: salvo subito dopo reimmergerlo negli itinerari del suo meandro interiore. Da ciò l'esuberanza di aneddoti, trovate icastiche, invenzioni estrose che imprimono come un moto sussultorio alla pagina, nel suo lento sviluppo: d'altronde, nulla giunge inatteso, anzi la tecnica narrativa punta a scontare in anticipo gli esiti delle singole vicende, facendole crescere su se stesse in un clima di stagnazione esasperata e ravvivando l'episodio conclusivo con uno sberleffo che ha funzione di chiusura epilogica.

Incapaci di un impegno durevole nell'azione costruttiva, questi squallidi eroi borghesi fanno soltanto recitare, con maggiore o minore buona volontà: ma ogni recita ha una fine, che per loro è sempre grottescamente penosa. Ecco il convegno dei vecchi combattenti della rivoluzione, in casa di donna Caterina: in gioventú, hanno tutti sostenuto una parte gloriosa, ma ora sono soltanto dei poveri relitti, sui quali lo scrittore incrudelisce, passandoli in rassegna uno a uno, per rilevarne il disfacimento fisico e morale. Il punto di vista adottato è quello di Roberto Auriti, che ha vissuto la stessa esperienza delusiva dei suoi coetanei, ma nell'atmosfera disincantata della capitale anziché nel clima angusto della provincia: ed è quindi ora in grado di valutare con chiarezza scorata la misura del fallimento comune.

L'artificio essenziale della prosa pirandelliana consiste appunto in un metodo di straniamento dall'interno: di volta in volta il narratore si adegua all'ottica di un personaggio tutto immerso nella situazione, ma collocato dalle circostanze in un angolo visuale appartato, da cui gli si fa chiaro ciò che gli occhi altrui non sono capaci di percepire distintamente. Il modo della sua implicazione nei fatti non è necessariamente passivo, tutt'altro: proprio l'esser indotto ad agire anche nella sfiducia sull'opportunità dell'iniziativa è condizione per cui tutto quanto accade trapassi dal piano dell'operosità seria a quello della farsa inconcludente. Di più, il procedimento nasce e si esplica primamente nell'intimo dell'individuo, che mentre vive con maggior intensità, cioè aliena e

brucia il suo patrimonio coscienziale, sente l'esigenza di rimpiazzarsi in un cantuccio di sé, a guardarsi vivere: cioè a guardarsi recitare, poiché la vita è teatro.

Alla dimensione psicologica corrisponde dunque immediatamente quella sociale: estranei a se stessi, gli attori tendono a serrare il confronto reciproco delle interpretazioni per affinare meglio la coscienza della falsità propria e dell'inganno universale: questo infatti è, sia pure in negativo, l'unico modo di realizzazione possibile dell'io borghese, giacché non implica alcuna uscita da se stessi. Così ai momenti dell'indugio autoanalitico fa riscontro la disposizione dei personaggi su linee di convergenza destinate a sfociare in scene d'insieme quasi coreografiche, dove uno di essi si incarica di guidare il balletto: cioè di scoprire il gioco insensato del destino, che ha accozzato la recita.

L'episodio più movimentato ha luogo a Roma, in casa Passalacqua, dove Roberto Auriti trascorre le sue giornate meschine di naufrago dell'esistenza accanto all'amante e al marito di lei, artisti in disarmo, che campano allegramente di espedienti e cercano di spillar quattrini a ragazzotte desiderose di farsi strada con il bel canto. Giunge Corrado Selmi, un deputato nel quale Pirandello ha inteso raffigurare Rocco de' Zerbi, mentre l'Auriti incarna Rocco Ricci Gramitto, zio materno dello scrittore. La Camera ha appena concesso l'autorizzazione a procedere contro l'uomo politico, per frode bancaria; su Roberto, che per amicizia si è lasciato coinvolgere nello scandalo, pende una denuncia di complicità. Olindo Passalacqua si preoccupa che la moglie non sappia nulla, per non addolorarla; dalla stanza accanto si odono i vocalizzi miagolati da una studentessa; Roberto geme convulsamente sul petto di Corrado; costui infine, che ha già deciso il suicidio, si scrolla con «una risata pazzesca», afferra l'annaffiatoio e prende a rovesciar acqua su tutti: «"Ma dà qui!" disse, ghermendo l'annaffiatoio e avviandosi di furia al terrazzo. "Ma che facciamo sul serio? Annaffiavi? E seguitiamo ad annaffiare! Qua... qua... così! così! Pioggia, Olindo! pioggia! pioggia! [...] La pianta, *Nanna* mia," gridò il Selmi, "quale è la pianta più utile? Il riso! Coltiviamo il riso e annacquiamo Olindo che fa ridere!". "Ma io piango, invece..." gemette il Passalacqua. "E appunto perché piangi, fai ridere!" ribatté il Selmi. "Chi fa ridere, invece..." borbottò Antonio Del Re, serrando le pugna. "Fa piangere, è vero?" compì la frase il Selmi».

Antonio, il giovane nipote di Roberto arrivato fresco da Girgenti, è disgustato; se la spassa invece Celsina, figlia di un agitatore socialista, che ha raggiunto il ragazzo a Roma non tanto per amore quanto per farsi ambiziosamente strada nel mondo. Compare in quella Mauro Mortara, «con gli occhi ilari e lagrimosi», beato d'esser in visita nella Città Eterna. Si fa sulla soglia, senza parlare, il poliziotto venuto ad arrestare l'Auriti. Sbigottimento generale; la scena si svuota; restano per terra le medaglie che Mauro s'è strappato dal petto, al veder condotto in prigione come un ladro «il figlio d'un eroe che gli morì fra le braccia nella battaglia di Milazzo», un patriota garibaldino, il più giovane dei Mille.

La melodrammaticità romanzesca

Nella rappresentazione del mondo borghese *I vecchi e i giovani* ha come connotati essenziali quelli del teatro della crudeltà e dell'assurdo, tipici di tutta l'opera pirandelliana e portati a evidenza massima nella produzione drammaturgica. Lo spettacolo pone soprattutto in rilievo l'imparità dei personaggi rispetto alla situazione che sono chiamati a vivere. I procedimenti cambiano però, anzi addirittura si capovolgono, quando entrano in scena i ceti aristocratici. Il personaggio stavolta appare superiore agli avvenimenti nei quali si trova immerso. Valga l'esempio di donna Caterina Auriti Laurentano, vestale del patriottismo o forse meglio sua vedova, luttuosamente fedele alla grande speranza risorgimentale tradita dall'inefficienza delle classi dirigenti postunitarie.

Il ritratto ambisce a una ieraticità di tratti da tragedia greca: l'austera eroina svolge un ruolo di Cassandra, profetessa chiaroveggente ma inascoltata delle sventure che incombono sulla Sicilia e l'Italia. Ed ecco il destino la atterra: la notizia che il figlio Roberto è sotto inchiesta, coinvolto nel marasma fangoso che travolge la nazione, le fa sentire giunta l'ora di separarsi dagli uomini. Il

tradimento è compiuto. Muta, immobile, gli occhi chiusi, attende la morte. Solo il pianto di Mauro attinge un'intensità di disperazione analoga alla sua, giungendole all'animo. Ma è inutile, ormai: «La morente, rimasta sola nell'ombra, immobile su i guanciali ammontati, udì tardi la voce, come se questa avesse dovuto far molto cammino per raggiungerla nelle profonde lontananze misteriose, ove già il suo spirito s'era inoltrato. E da queste lontananze, in risposta a quella voce, tardi venne alle sue palpebre chiuse una lagrima, ultima, che nessuno vide. Sgorgò da un occhio; scorse su la gota; cadde e scomparve tra le rughe del collo. Quando Pompeo Agro tornò a sedere su la poltrona a piè del letto, né piú nell'occhio, né piú su la gota ve n'era traccia. Donna Caterina era morta».

L'enfasi del brano nobilita retoricamente la commozione da cui lo scrittore è preso: ma siamo a un livello non tanto di tragedia quanto di melodramma patetico. Di fronte al mondo aristocratico Pirandello è come in soggezione; si sforza di adeguare lo stile all'elevatezza morale che accomuna i membri della casata principesca dei Laurentano, pur nella diversità dei temperamenti e delle opinioni; quanto piú li vede circondati oppressi schiacciati dalla meschinità borghese, tanto piú si applica a celebrare la loro grandezza solitaria: uomini di fede, sempre, librai ben oltre la materialità dei fatti che li condizionano.

Il romanzo viene così percorso da una corrente di eloquenza, donde possono emergere anche similitudini di stampo ultraclassico: «Come un cavallo riottoso, cacciato contro sua voglia lontano dagli ostacoli che avrebbe dovuto superare, a un tratto, investito da una raffica turbinosa, adombra e s'impenna e recalcitra, fremendo in tutti i muscoli, Lando Laurentano, investito dalla veemenza di quell'indignazione generale, a un certo punto s'era impuntato, sentendosi soffocare dall'avvilimento della sua fuga». Qui lo scopo è di rilevare la fierezza del giovane principe, al paragone con i dirigenti dei Fasci siciliani, che scappano con la coda fra le gambe al sopraggiungere della repressione. Ma già in precedenza, al convegno tenuto nella casa romana dello stesso Lando, un'altra similitudine aveva adempiuto in modo analogo un compito opposto, schernendo l'inconcludenza parolai degli agitatori da strapazzo: «Come i ranocchi quatti a musare all'orlo d'un pantano, se uno se ne spicca e dà un tonfo, tutti gli altri a due, a tre, tuffandosi, vi fanno un crepitio via via piú fitto; gli ascoltatori, incantati dapprima dall'arguto dire dell'Apes, cominciarono alla fine dietro un primo interruttore a interromperlo a due, a tre insieme, e quasi d'un subito, tra fautori e avversari, scoppiò da ogni parte violenta la contesa».

Nei confronti dei ceti inferiori, l'atteggiamento stilistico è analogo a quello verso la nobiltà, ma con un contenuto rovesciato. La retoricizzazione della scrittura manifesta la stessa tendenza all'effettismo melodrammatico: in luogo del tributo d'ossequio affettuoso abbiamo però l'indulgenza paternalisticamente commossa. Ecco un'altra, diversa immagine di morte: un adulto e un giovane, uccisi entrambi dalle truppe regie: «Due cadaveri in quella cassa, uno su l'altro: uno con la faccia sotto i piedi dell'altro. Quello di sopra era d'un ragazzo. Divaricate, le gambe; la testa, affondata tra i piedi del compagno. A guardarlo così capovolto, pareva dicesse, in quell'atteggiamento: "No! No!", con tutto il visino smunto, dagli occhi appena socchiusi, contratti ancora dall'angoscia dell'agonia. No, quella morte; no, quell'orrore; no, quella cassa per due, attufata da quel lezzo crudo e acre di carneficina. Ma piú raccapricciante era la vista dell'altro, di tra le scarpe logore del ragazzo, coi grandi occhi neri ancora sbarrati e un po' di barba fulva sotto il mento. Era d'un contadino nel pieno vigore delle forze. Con quei terribili occhi sbarrati al cielo, dal corpo supino, chiedeva vendetta di quell'ultima atrocità, del peso di quell'altra vittima sopra di sé. "Vedete, Signore" pareva dicesse, "vedete che hanno fatto!"».

Al pari di donna Caterina, si tratta di due vittime della borghesia: ma l'anziana aristocratica era stata colpita in modo indiretto, nei sentimenti affettivi, mentre essi sono stati raggiunti fisicamente dal piombo che ha spento la loro carne: e la protesta che esprimono *in limine mortis* è non sdegnosamente altera ma pateticamente convulsa. Lo scrittore li sogguarda, d'altronde, non nell'ultimo prolungamento di vita dell'agonia ma nel primo irrigidirsi delle membra subito dopo il trapasso: la loro ultima maschera non ha la compostezza funebre del volto della principessa: i lineamenti stravolti gridano una denuncia ormai vana contro la violenza subita.

Solo così Pirandello poteva aderire con animo partecipe alle sofferenze del popolo siciliano: compatendone l'inerzia disperata, l'impotenza a farsi padroni della propria vita, cioè assurgere a soggetti autonomi del divenire storico. Massa amorfa anche se non apatica, immersa in una passività secolare, la plebe contadina costituisce bensì una delle forze sociali protagoniste dei *Vecchi e i giovani*: ma non è in grado di incarnarsi in individualità compiute e complesse. La sua rappresentazione è delegata emblematicamente alla figura tutt'affatto atipica di Mauro, e per il resto si affaccia solo in via di aneddoto episodico. È vero che i dirigenti socialisti si arrogano il diritto di parlare per suo conto; ma si tratta di intellettuali piccolo borghesi o di spostati senz'arte né parte, come «Propaganda e Compagnia», alias Luca Lizio e Nocio Pigna, i due animatori del Fascio girgentino: bene intenzionati, certo, e tuttavia vittime di un ideologismo astratto che vanifica grottescamente il loro operato tenendoli lontanissimi da una vera immedesimazione negli stati d'animo di minatori e braccianti.

Così la vicenda collettiva degli insorti non giunge mai direttamente sulla pagina, al momento stesso in cui l'azione si compie: ne abbiamo piuttosto un'eco mediata, e come postuma, attraverso il resoconto di personaggi che non vi sono stati né avrebbero potuto esservi implicati. È da un giornale letto da Corrado Selmi, ad esempio, che apprendiamo notizia del massacro di Aragona, in cui la folla degli zolfatari ha linciato l'ingegner Costa e Nicoletta Capolino, bruciandone i cadaveri. D'altra parte, questo stesso episodio atroce non è un'esplosione spontanea di collera cieca, ma comunque vitale, delle masse popolari: a guidarle, a dare il via all'eccidio è quel Marco Preola, «aborto di natura», giornalista fallito, ricattatore e voltagabbana, che avevamo già conosciuto come redattore del foglio clericale di Girgenti.

Il popolo è e resta incapace di iniziativa consapevole: altro non sa che riunirsi in cortei disordinati, brandendo il crocifisso e il ritratto del re, per rivendicare il diritto più elementare, quello all'esistenza, e farsi sorprendere inerme dalla fucileria delle truppe. Inutile narrare distesamente queste vicende di supplica piuttosto che di rivolta: a chiarirne il significato bastano i cadaveri innocenti rimasti sul terreno, così come li vediamo con gli occhi di Lando, nel brano riportato più sopra. La riluttanza a una descrizione effettuale dei moti popolari raggiunge il culmine nell'ultima pagina del romanzo, che pure rappresenta lo scontro in cui viene ucciso Mauro. Un doppio espediente è messo in atto: la soggettivizzazione del racconto, secondo lo stato confusionale del personaggio, e l'astrattezza dell'immagine evocativa con cui il narratore sintetizza la dinamica convulsa degli avvenimenti, evitando di concretarne i fattori umani: «non ebbe tempo di veder nulla, di pensare a nulla: travolto, tra una fitta sassaiola, in uno scompiglio furibondo, ebbe come un guazzabuglio di impressioni così rapide e violente da non poter nulla avvertire, altro che lo strappo spaventoso d'una fuga compatta che si precipitava urlante; un rimbombo tremendo; uno stramazzo e... La piazza, come schiantata e in fuga anch'essa dietro gli urli del popolo che la disertava, appena il fumo dei fucili si diradò nel livido smortume dell'alba, parve agli occhi dei soldati come trattenuta dal peso di cinque corpi inerti, sparsi qua e là».

Da un lato l'insistenza sull'impossibilità di «veder nulla, di pensare a nulla», di «poter nulla avvertire»; dall'altro la personificazione della «fuga compatta» e poi della piazza «schiantata». Così appare conclusivamente la terra di Sicilia: un luogo dove l'umanità più vitalmente ingenua non è in grado di attingere il livello della coscienza, tutta tesa com'è a cercare riparo da una violenza non meno incomprensibile che ineluttabile. Le cose, la natura stessa ne sono travolte. La morte rimane sola e vera protagonista del libro: la morte, o meglio i sussulti di un'agonia senza fine, giacché il gran corpo collettivo è ricco di energie ancora valide, condannate a oscillare tra l'inerzia letargica e la frustrazione della sconfitta.

Qui, infine, il destino del popolo si unisce a quello degli altri ceti e la gente di Sicilia appare scontare lo stesso fato che incombe sull'intera nazione. Roma, «putrida carogna», cuore infetto di uno Stato marcescente, simboleggia con l'icasticità d'un mito negativo questa condizione cronica di non vita, che è peggio della morte. Le migliori attitudini del narratore appaiono volte ad assaporare con acutezza voluttuosa una disperazione che il raziocinio sa ineludibile, perché imposta dalla legge dell'esistenza: anche se, portando lo sguardo sulla vastità del dramma collettivo, risorge

volontaristicamente la speranza favolosa se non di un riscatto almeno d'uno sforzo di solidarietà attiva fra tutti i membri della famiglia italiana.

Un intreccio arrovellato

La struttura dei *Vecchi e i giovani* risente della laboriosità dello sforzo esperito per saldare le due componenti che presiedettero alla progettazione del libro: il pessimismo scettico, che dilaga per la maggior parte del quadro, e l'empito della protesta indignata, che costituisce l'asse portante del discorso narrativo, aprendolo infine a un vaticinio di palingenesi. Un fattore statico e uno dinamico, insomma, strettamente combinati: quanto più la narrazione si impaluda in un proliferare di linee avviluppate, tanto più cresce l'ansia di portare a termine l'itinerario senza abbandonarsi al disgusto ma anzi trovandovi la fonte di nuove energie. Così fra i tempi e i luoghi della vicenda romanzesca si instaura un rapporto di opposizione e complementarità, attraverso una fitta serie di rimandi giocati alternamente sul prevedibile e sull'imprevisto: gli episodi sembra non debbano far altro che confermarsi reciprocamente, ma dalla loro interdipendenza emerge, come in negativo, un messaggio levato oltre di essi.

La partizione della materia rivela subito di obbedire a un criterio di simmetrie sin troppo elaborate, che tuttavia non vogliono configurare un sistema di rispondenze geometricamente chiuso: anzi, la bipolarità delle angolazioni narrative è via via esaltata, sino al doppio epilogo, dove il circolo torna su se stesso ma lascia pur libera una linea di fuga. Il libro comprende due parti pressappoco eguali, ciascuna divisa in otto capitoli. La prima, ambientata tutta a Girgenti, intreccia il racconto della sconfitta elettorale di Roberto Auriti, scontata in partenza, con il fidanzamento fra Ippolito Laurentano e Adelaide Salvo, già deciso prima dell'inizio del racconto. La seconda parte ha una suddivisione interna: i primi quattro capitoli ci trasportano dalla provincia a Roma per farci assistere all'arresto di Roberto e alla pazzia di Dianella; con gli ultimi quattro torniamo a Girgenti, dove l'eco scandalosa della fine del matrimonio di don Ippolito si perde nel clima di sgomento generale dello stato d'assedio. Alla chiusura del romanzo ci ritroviamo nello stesso luogo donde la narrazione aveva preso le mosse: la villa di Valsania, residenza di don Cosmo. Qui giunge Lando con i suoi compagni di fuga, per ripartire alla volta di Malta; di qui lo sdegnato Mauro si allontana, incontro alla morte.

Questo schema architettonico assegna un peso preponderante alle vicissitudini dei membri della famiglia Laurentano. Ma la storia della grande casata nobile si realizza attraverso l'impatto con la nuova civiltà borghese, da cui i suoi componenti, vecchi e giovani, traggono sollecitazioni diverse: la tendenza a un altero o malinconico ma sempre sterile arroccamento su se stessi, oppure il cedimento a forme di compromissione destinate a risolversi nell'ignominia. Il nodo strutturale del romanzo sta nell'assegnare alla presenza borghese un ruolo duplice: vittoriosa nei confronti dell'aristocrazia, ma sconfitta dalla sua stessa corruzione intima, che le impedisce di affermare ordinatamente il suo potere sull'intera nazione, cioè anzitutto sulle classi lavoratrici.

A tale scopo vengono adibiti due distinti filoni d'intreccio. Il primo trae origine dalle memorie familiari dello scrittore: è la cronistoria senza sorprese della parabola discendente percorsa, tra la mancata elezione e l'arresto, da un personaggio d'origine nobile ma immedesimatosi nella classe al potere, Roberto Auriti. Attorno a lui, l'ambiente piccolo borghese che lo risucchia, svuotandolo di dignità e di energia, senza d'altronde infondergli quel cinismo allegramente e persino candidamente irresponsabile che è la sola ragione di forza dei Selmi e dei Passalacqua. A effetto di contrasto, la figura di Roberto è sovrastata da quella della madre, sacerdotessa inascoltata dell'ideale. Il secondo filone ha invece carattere altamente romanzesco, e come tale svela la sua logica interna solo in prossimità della catastrofe. Il proscenio appare occupato da don Ippolito; ma il vero *deus ex machina* è Flaminio Salvo, che combina machiavellicamente il matrimonio tra la sorella e il vecchio principe per preparare il terreno alle nozze che più gli stanno a cuore, quello della figlia Dianella con l'ultimo dei Laurentano, Lando. Il primo sposalizio ha

felicemente luogo con la mediazione del vescovo; per portare a termine l'altro progetto, Salvo ricorre invece ai buoni uffici del suo cliente Capolino, che persuade la moglie Nicoletta a fuggire con Aurelio Costa, l'ex popolano imborghesito di cui Dianella è innamorata.

Fino a questo punto, le due linee della trama procedono parallele, rimandando l'una all'altra solo in virtù della loro contiguità spaziale e temporale. A fonderle deve intervenire un terzo elemento, l'irruzione della storia pubblica, che travolge sia i dati cronistici sia i romanzeschi. Protagonista sembra diventare il popolo in rivolta: il suo intervento infatti vanifica il disegno di Salvo, con il massacro di Nicoletta e del Costa e la susseguente pazzia di Dianella. Ma subito dalla massa plebea emerge la personalità aristocratica di Lando, qualificandosi come il punto focale della narrazione. Lo abbiamo visto cooperare alla caduta di Roberto, con il rifiuto di dargli soccorso a motivo di un rancore privato verso l'amico di lui Corrado Selmi; lo sappiamo autore inconsapevole della rovina di casa Salvo, quale oggetto delle mire dinastiche di Flaminio; lo scorgiamo ora assumersi l'eredità ideale dei moti popolari, che pure non ha condiviso anche se ne è stato corresponsabile. Le molteplici esperienze attraversate gli sono valse la capacità di rischiarare la via del futuro, che prenderà forma dal superamento di tutti i particolarismi, individuali e di classe, risolvendo il contrasto fra socialità e nazione.

La statura messianica del personaggio è confermata, in chiaroscuro, dall'opportunismo ultraborghese di Capolino, che nella contingenza effettuale parrebbe il solo vincitore: la tragedia familiare non lo sconvolge più di quanto faccia la crisi del paese, anzi gli diventa occasione per rinnovare le sue fortune personali, fuggendo con Adelaide Salvo, maritata Laurentano. Ben altra è la lezione morale che Lando ha appreso: non per nulla a lui rimandano anche la figura di don Cosmo e quella di Mauro, che nel corso delle varie vicende romanzesche hanno assolto per così dire una funzione catalitica, come portatori delle due istanze di verità postulate dal narratore, all'apparenza opposte ma nella sostanza complementari. Lando è il giovane che del vecchio popolano riprende l'ansia di attività generosa, ma non i ritardi mentali, mentre ripete l'alta consapevolezza intellettuale dell'anziano aristocratico, depurata però del suo scetticismo amaro.

Le luci del racconto convergono dunque sul principe socialista, che dal punto di vista ideologico vuol rappresentare il fattore risolutivo, la sintesi a posteriori delle contraddizioni emerse nel quadro romanzesco. Ma dal punto di vista strutturale il personaggio non è in grado di reggere il peso di una narrazione troppo complessa, raccogliendone tutte le fila. La sua connessione alle due componenti principali dell'intreccio appare estrinseca o comunque non decisiva; e anche nel tratto terminale la sua parte non è tanto quella del protagonista attivo quanto del testimone, coinvolto in avvenimenti dai quali è in grado di trarre un ammaestramento positivo proprio perché non vi si riconosce.

Tra i vari ingranaggi della macchina narrativa si producono così delle sfasature che ne compromettono l'organicità funzionale. I singoli elementi tendono ad avere uno sviluppo autonomo, anche se rimandano tutti al clima comune determinato dall'ossessiva presenza borghese. Come s'è già detto, la tecnica pirandelliana consiste nel calarsi interamente, di volta in volta, nella situazione vissuta dal personaggio, ricostruendone i dati esterni con una ambizione di completezza esaustiva: su queste premesse viene attuato il passaggio dal sociologico allo psicologico, che conduce a sprofondare nella contraddizione esistenziale dell'io. Dal chiuso della coscienza si esce però subito, per verificare le sollecitazioni cui è sottoposta dal mondo: un nuovo episodio prende vita mentre altri gli crescono accanto, nascendo da fattori diversi ma seguendo uno svolgimento analogo in quanto generati tutti dalla stessa civiltà negativa e obbedienti alla stessa logica, ciecamente costruttiva e distruttiva.

Nella prima parte la narrazione procede per blocchi omogenei estesi per vari capitoli, alternando la vicenda elettorale di Roberto a quella matrimoniale Laurentano-Salvo; nella seconda parte il succedersi delle scene si fa più sciolto e serrato, per conseguenza dell'intromissione di Lando. All'interno delle unità narrative maggiori, il metodo seguito per raccordare e fluidificare i passaggi scenici resta comunque identico: un personaggio viene portato alla ribalta e posto a confronto con altri; nell'ambito di questo spazio si affaccia in modo diretto o indiretto un elemento

di novità; le quinte girano, si configura un ambiente diverso in cui lo spunto precedente è ripreso con ampiezza adeguata; e così via.

Ma la duttilità delle articolazioni poste in opera fra gli episodi componenti il capitolo o l'insieme di capitoli dà maggior rilievo al fatto che i tre nuclei narrativi non si integrano, invece, intimamente. E ciò a dispetto della rete di rimandi, corrispondenze, analogie instaurata fra i personaggi, che sembrano rincorrersi, rimpiazzarsi, tornare alla vista da un piano all'altro dello stesso edificio: prima tutti a Girgenti, poi migrati quasi in massa a Roma, infine di nuovo nella cittadina siciliana. Certo, l'appartenenza comune a un unico microcosmo urbano rende plausibile l'intreccio vertiginoso di rapporti che oltrepassano le differenze sia di classe sia di generazione: per far l'esempio di una figura fra le più periferiche, Celsina Pigna, figlia dell'organizzatore socialista, amoreggia con Antonino Del Re, nipote di donna Caterina Laurentano, e si ritroverà con lui a Roma in casa dello zio Roberto, dove conoscerà Corrado Selmi e Mauro Mortara, mentre i dirigenti dei Fasci la condurranno dal principe Lando. Tuttavia, per quanto Pirandello rimescoli continuamente le carte, queste gli si dispongono su piani che non collimano.

L'unità dei *Vecchi e i giovani* vorrebbe fondarsi sul rapporto non solo di concittadinanza ma di parentela che sussiste fra i membri di casa Laurentano. Ma il progetto non può avere esecuzione adeguata in quanto i personaggi nei quali si incarna appaiono piuttosto agiti dall'esterno che non dinamicamente traenti la mole narrativa. A muoverla sono i loro antagonisti, gli eroi borghesi, anzitutto Flaminio Salvo: appoggiando la candidatura di Capolino, determina il fallimento elettorale di Roberto; il desiderio nascosto di far sposare la figlia a Lando gli fa combinare il matrimonio di don Ippolito e Adelaide, distruggendo invece quello di Ignazio e Nicoletta, spinta a fuggire con Aurelio Costa; infine la durezza del suo atteggiamento verso gli operai delle miniere lo rende corresponsabile dell'eccidio di Aragona e indirettamente della generale sollevazione di popolo.

Ma Pirandello prova una riluttanza invincibile a raffigurare dispiegatamente un eroe dell'azione, sia pur indirizzata in senso negativo. Il ritratto di Salvo si qualifica non tanto per i connotati imperiosi d'una volontà che trionfa sul corso degli eventi, quanto per un funesto presagio intimo di sconfitta, che gli avvenimenti si incaricheranno di confermare. Anche e proprio laddove il capitalista borghese esplica meglio la sua attitudine al comando, protagonista non è lui ma la resistenza opposta dagli uomini e dalle cose ai suoi disegni. L'umanità di Flaminio è salvata appunto dalla consapevolezza dell'illusorietà dell'edificio di dominio che ha costruito e viene costruendo: la sua è una falsa demiurgia, realizzata tutta in una dimensione esterna, senza attingere mai il livello della creatività vera, quello delle coscienze.

La funzione del personaggio Salvo consiste nell'illustrare esemplarmente l'incapacità e impossibilità di sovrapporre un ordine innaturale, come quello borghese, al flusso spontaneo, caotico ma vitale dell'esistenza collettiva: la reazione consiste in un esasperarsi di tendenze centrifughe destinate a esplodere senza controllo, nel trionfo della morte. Il disperso mondo sociale non tollera le offese recategli dalla volontà pseudounificante della civiltà borghese. E la scoordinata sintassi narrativa intende mimare la crisi dei rapporti interpersonali, quale si esplica anzitutto nell'ambito della famiglia per dilagare poi nelle dimensioni più ampie del vivere consociato.

La materia romanzesca si dispone attorno a una pluralità di punti di aggregazione, incentrati sui singoli destini individuali; ogni scomparto autonomo è dedicato a un ritratto; ogni caratterizzazione fisionomica è condotta su due versanti, uno esterno, esposto al condizionamento ambientale, uno interno, di macerazione solipsistica. Per il primo aspetto, le vicende unilineari dei personaggi si intersecano e aggrovigliano, senza riuscir ad assumere una disposizione architettonicamente coerente; per il secondo, ciascuna esistenza ritrova senso compiuto, nella misura in cui lo scontro con la realtà provoca uno sbilanciamento dell'io che si rinchiude in se stesso e si autoconsuma in un'inerzia funerea oppure piomba nella notte della follia. Unico a salvarsi è Lando; ma ciò accade non tanto per virtù intrinseca sua quanto perché la mano dello scrittore lo sorregge e lo sbalza oltre l'orizzonte d'impotenza in cui tutti gli altri personaggi si aggirano.

Un eroe per l'Italia futura

Il privilegio coscienziale concesso al giovane principe rappresenta il dato basilare per comprendere il punto di vista complessivo adottato da Pirandello nella rappresentazione romanzesca, e quindi il tipo di rapporto che egli si propone di attuare con i lettori. Siamo di fronte a un caso perspicuo di identificazione del creatore nella creatura. Lando è l'eroe esemplare in cui Pirandello proietta il suo disgusto per il presente e la speranza nel futuro, il criticismo corrosivo e l'ansia di una fede laica, l'interesse sincero per la sorte delle masse diseredate e la convinzione che solo un'opera di paternalismo illuminato ne consentirà il riscatto. Non per nulla si tratta di un intellettuale, un uomo di cultura: ma che aspira all'azione, e anche se non la realizza effettivamente, esce però di scena avendo acquisito consapevolezza del criterio secondo cui agire.

Il linguaggio romanzesco corrisponde alle caratteristiche fisionomiche del personaggio: la scrittura pirandelliana getta per così dire un ponte fra aristocraticismo stilistico e familiarità di eloquio plebeo, sconvolgendo la *medietas* comunicativa borghese in nome d'una urgenza espressiva che vuol dare alle parole il dinamismo corposo degli avvenimenti vitali. Allo stesso modo, la struttura dei *Vecchi e i giovani* è determinata dall'ottica mentale di Lando, quasi egli avesse impreso a narrare le memorie della famiglia, con la lucidità di chi si colloca oltre i dissidi patiti dai protagonisti e tuttavia secondando l'inclinazione ad avvolgerne d'un'aura affettuosa i ritratti. Ma per una verifica finale delle modalità e significati di questo processo di immedesimazione nella figura dell'ultimo erede dei Laurentano occorre portarsi sul piano ideologico.

Lando è il travestimento aristocratico del borghese Pirandello, che attraverso di lui esprime il suo odio per la propria classe, alla quale continua ad essere visceralmente legato. Il figlio della borghesia si rivolta contro il ceto sociale che lo ha generato, contestandogli la mancanza di autorità dimostrata non riuscendo a risolvere la questione meridionale e quindi a sviluppare adeguatamente la rinascita della nazione. Contro la mediocrità degli attuali detentori del potere prende corpo l'appello ai loro predecessori: magnanimi sempre, anche negli errori, anche nelle colpe. Ma l'appello al passato non può assumere connotati di rimpianto elegiaco, giacché ciò significherebbe revocare in forse l'impresa che la generazione dei padri ha pure compiuto, l'unità d'Italia. Lo ieri non può né deve risorgere: la sconfitta dell'*ancien régime* è un fatto giustamente compiuto: dalla rivoluzione nazionale non si torna indietro, a dispetto dell'avvilimento per i modi indecorosi con cui si è voluto realizzarla.

Il punto è che le forze sociali spodestate dalla borghesia sappiano riprendere l'iniziativa, adeguandosi ai tempi, cioè subentrando nel compito che il Terzo Stato ha saputo astutamente addossarsi ma non portare a soluzione degna. Occorre dunque che l'antica aristocrazia terriera scavalchi i ceti intermedi per assumere in proprio la rappresentanza degli strati subalterni, grande serbatoio di energie umane che possono declinare a esiti rovinosi ma, indirizzate adeguatamente, rinsangueranno il corpo fiaccato della nazione.

Pirandello riprende l'esigenza di un nuovo italianismo che aveva sorretto la scoperta del mondo popolare siciliano da parte del Verga verista. Ma nell'autore dei *Malavoglia*, come in Capuana e più ancora in De Roberto, il fallimento della borghesia veniva imputato proprio alla ricerca di un'alleanza con i ceti feudali, che si risolveva nell'accettazione d'un ruolo subalterno: nel passaggio dai Borboni ai Savoia il padronato terriero non solo conservava ma accresceva il suo predominio. Al nostro scrittore invece sembra che siano le forze capitalistiche ad assumere l'egemonia, nel blocco economico-sociale al potere in Sicilia; nei *Vecchi e i giovani* la grande proprietà latifondista domina bensì il quadro, ma non con l'incombenza paurosa attribuitale, poniamo, nei *Viceré*: tale figura spetta piuttosto all'esponente del profitto industriale e finanziario.

In base a questa diagnosi, il narratore concepisce un progetto, o diciamo un auspicio, d'un irrealismo sorprendente: i detentori della ricchezza agricola rinunzino spontaneamente alle posizioni di rendita parassitaria, si svincolino dal legame con l'alta borghesia, promuovano in modi controllati l'avanzamento delle plebi contadine, infine prendano a gestire la causa unitaria contro cui s'erano battuti durante il Risorgimento. Nel suo velleitarismo letterario, questa idea-guida nasceva da una

doppia preoccupazione molto concreta: il borghesissimo Pirandello, erede del laicismo e del radicalissimo risorgimentali, vede le masse popolari soggiacere all'influenza organizzata di due ideologie opposte ma egualmente nefaste al progresso del paese: clericalesimo e socialismo.

Nei confronti del primo pericolo, il romanziere non ha riguardi: la Chiesa incarna l'antirisorgimento e rappresenta oggi l'antinazione, fungendo da cemento e copertura dell'intreccio di interessi tra borbonici reazionari e affaristi senza scrupoli: emblematica è la parte di mediatore svolta dal vescovo Montoro nel matrimonio di Adelaide Salvo con Ippolito Laurentano. Nessun lievito ideale anima queste operazioni: il presule girgentino ci appare, nell'incontro con don Cosmo, come un carrierista che ha sepolto la miscredenza sotto una coltre di ipocrisia melliflua; le sue prese di posizione pubbliche sono dettate solo da una volontà ottusa di difesa dei privilegi della casta ecclesiastica, in quanto connessi indissolubilmente a quelli dei ceti proprietari.

La religione si limita a offrire un alibi per predicare al popolo «lo starsi quieto tra le tante tribolazioni della vita»: questo è il messaggio offertoci, per antifrasi ironica, nel soliloquio di Capitan Sciaralla, al primo capitolo; e il motivo viene ribadito, verso la conclusione dell'opera, con la pastorale di monsignor Montoro ai reverendi parroci, intitolata «Semper pauperi habetis vobiscum». Il conservatorismo dell'alto clero siciliano non si lascia scuotere nemmeno dalla brutalità delle misure repressive disposte dal governo, che uniscono in un moto d'indignazione tutti gli isolani, al di sopra delle differenze politiche e sociali: il borbonico don Ippolito pensa addirittura di venire a un'intesa col figlio socialista, in nome della comune volontà di spingere le masse a rovesciare l'iniquo regime capitalistico. Proposta irrealizzabile, naturalmente, visto chi la avanzava: ma significativa per sottolineare quale fosse il punto di maggior rischio, agli occhi di Pirandello: la possibilità che nelle plebi esasperate la fede religiosa smettesse di costituire un ostacolo e anzi divenisse un incentivo all'egualitarismo sociale. Non per nulla, d'altronde, il romanzo introduce, con la figura dell'eterodosso canonico Pompeo Agro, i motivi tipici della «democrazia cristiana», quali in quel torno di tempo si agitavano nel mondo cattolico.

Veniamo così all'altro grande errore sovrastante la Sicilia e l'Italia. Nel fare i conti con il socialismo, Pirandello pone anzitutto una premessa: il popolo non può più andare avanti così, perché muore di fame. E con lo stomaco non si ragiona, è inutile ricorrere a belle parole e alati ideali. Ce lo conferma subito, a inizio di libro, il «vecchierello mendico» che col rosario in mano aspetta l'elemosina dal capo delle guardie di don Ippolito, «e sentendo un lungo brontolio nel suo stomaco gli aveva fatto notare con un mesto sorriso: "Senti? Non te lo dico io; te lo dice lui che ha fame..."».

I vecchi e i giovani insiste energicamente sulla materialità fisica della miseria sofferta dai lavoratori siciliani. Assieme, rileva con eguale insistenza l'altra fame che generazioni di contadini hanno nutrito e nutrono: l'ansia di giustizia sociale, che assume concretezza nell'aspirazione al possesso della terra. Valga l'aneddoto struggentemente icastico sul bracciante che una sera, incappucciato, con aria di sospetto e mistero trae in un vicolo l'organizzatore del Fascio girgentino per chiedergli sottovoce: «È qua che si spartiscono le terre?» E quando il dirigente esterrefatto cerca di spiegargli che per avere le terre occorre unirsi, concordare un programma politico, sostenere delle lotte, l'altro ripiomba subito nell'«amara e cupa incredulità» da cui per un attimo s'era così ingenuamente sollevato: «Ho capito. Mi pareva assai! Mi hanno burlato». «Ma che dobbiamo volere noi poveretti? che possiamo volere?». «*Voscenza* mi lasci andare... Non è per me...». «Sissignore, bacio le mani... Per carità, come se non le avessi detto niente...».

Tale è l'abisso di ignoranza diffidente e scorata in cui l'incuria dei governi ha lasciato cadere le plebi. Appunto da questa constatazione muove la critica al programma politico dei Fasci, affidata al personaggio di Spiridione Covazza, dietro cui si cela la figura storica dell'onorevole Napoleone Colajanni. Durante un dibattito tumultuoso in casa di Lando, egli dà una impeccabile lezione di realismo ai giovani dirigenti socialisti, cattivi conoscitori di Marx e quindi incapaci di applicarne le teorie alla situazione concreta dell'isola: se compissero un'analisi appena oggettiva delle forze in campo, senza scambiare i loro desideri con la realtà, si renderebbero conto che contadini e zolfatari

sono disponibili soltanto per una rivolta sanguinosa e infeconda, non per una rivoluzione politicamente organizzata.

I moti che con tanta e sia pur generosa avventatezza si vanno preparando sono dunque destinati a disfatta sicura. D'altra parte le richieste avanzate dai Fasci non hanno affatto una sostanza eversiva: la riflessione intima di Lando subentra al discorso di Covazza, mettendo in chiaro che si tratta soltanto di ottenere «ciò che forse nessuno, fuori dell'isola, avrebbe mai creduto che già non ci fosse»: «una buona legge agraria, una lieve riforma dei patti colonici, un lieve miglioramento dei magri salari, la mezzadria a oneste condizioni, come quelle della Toscana e della Lombardia, come quelle accordate da lui nei suoi possedimenti, sarebbero bastati a quietare quei miseri, senza tanto fragor di minacce, senza bisogno d'assumere quelle arie d'apostoli, di profeti, di paladini».

Scartata l'ipotesi rivoluzionaria, l'unica via che la realtà consente di esperire è quella delle riforme. Ma all'ordine delle considerazioni oggettive si sovrappone la scelta ideologica del personaggio, e dell'autore con lui. Lando sente di non poter soddisfare la sua smania di vitalità eroica dedicandosi a sostenere un programma di rivendicazioni tanto modeste: «Poteva oggi pascersi di esse, e non pensare ad altro? No, no: troppo poco per lui!». L'illuminazione successiva gli viene di fronte al fallimento della prova di forza ingaggiata dai socialisti con il governo: per attuare un piano di riforme che portino a un miglioramento nelle condizioni di vita dei lavoratori occorre seguire il metodo non della lotta ma della collaborazione di classe, fra l'aristocrazia fondiaria e il proletariato agricolo. La spinta ideale all'azione concorde sarebbe stata fornita da una ripresa del sentimento patriottico, contro le nostalgie passatiste, da un lato, e le minacce disgregatrici dell'internazionalismo socialista, dall'altro.

L'impotenza ad agire

Il sogno di Lando consiste dunque nello sviluppare interclassisticamente la protesta della civiltà agricola meridionale contro le sopraffazioni dell'industrialesimo urbano insediato nel Nord Italia. Ma se questa apertura prospettica illumina la disposizione dei materiali narrativi, non induce però un ribaltamento d'orizzonte. Non è solo la struttura interna del romanzo a ostacolarlo: la personalità stessa dello scrittore non consente di dare corpo concreto ai motivi rappresi attorno alla figura del giovane Laurentano. Già il profilo del personaggio, con la sua ansia indeterminata di vita attiva, rischia di assumere lineamenti dannunziani piuttosto che pirandelliani: rappresentarlo all'opera, intento a realizzare costruttivamente i suoi nuovi ideali, avrebbe implicato una fuoruscita definitiva dall'universo mentale del nostro scrittore.

L'autore del *Fu Mattia Pascal* non poteva rinunciare all'apriorismo critico che lo induceva a contestare ogni tentativo di stabilire un rapporto organico fra l'individuo e i suoi simili: cioè a negare non una determinata forma di organizzazione sociale, ma la socialità stessa. Solo l'esistenza dell'io è secondo natura, non quella della civiltà. E il destino del singolo è di scontare sino in fondo la carenza irrimediabile di comprensione solidale con gli altri. Certo, l'umanità dell'uomo si misura sull'impegno magnanimo con cui persegue un'illusione eroica, che il flusso della vita corrompe e disgrega. Di qui il canone di valori moralmente positivi che nei *Vecchi e i giovani* contraddistingue gli esponenti della classe aristocratica. Ma la realtà si vendica, costringendoli a una solitudine impotente e delusa, nella quale la loro tensione energetica degenera in follia monomaniacale.

La vera risorsa cui attingere resta allora soltanto la lucidità intellettuale nello stendere il resoconto del proprio fallimento: l'io prende atto di non aver un punto di stabilità interiore al quale rapportare le relazioni intessute con gli altri: e rinuncia a capire, rinuncia ad agire, infine rinuncia a vivere. La tensione perpetua in cui versano i personaggi pirandelliani deriva dall'insofferenza verso tutti i vincoli legali e formali, che rendono inautentico l'individuo; e d'altronde dalla consapevolezza che la spinta istintiva a realizzare se stesso può esser soddisfatta solo nell'incontro con gli altri: donde la necessità dell'obbedienza a una legge collettiva. L'insoddisfazione critica per la realtà

presente degli ordinamenti borghesi trapassa in disagio per l'esistenza. Si perde così ogni prospettiva di rinnovamento storico; in compenso viene esaltata la furia iconoclastica dell'oltraggio alla civiltà.

Il socialismo marxista diventa allora semplice strumento per corroborare l'indole distruttiva della rivolta contro le istituzioni: ma al di là delle motivazioni razionali, lo stato d'animo antiborghese rimanda a una rabbia anarchica contro tutti i principi costitutivi della politica. Se occorresse accertare ancora la fisionomia del personaggio di Lando, ricordiamo il brano chiarificatore in cui un amico del giovane principe revoca esplicitamente in dubbio il valore della sua adesione al socialismo, con queste parole: «Socialista, un indisciplinato socialista, un nemico, non di questo o quell'ordine, ma dell'ordine in genere, d'ogni forma determinata?». Questo appunto era l'atteggiamento fondamentale di Pirandello. Perciò *I vecchi e i giovani* costituisce l'affresco allucinato di un tracollo generale, in un clima da fine della storia. La Sicilia e l'Italia vanno alla deriva e fra i cittadini, fra le classi manca la coesione necessaria per la salvezza comune. La denuncia di questo stato di cose conta assai più del tentativo impossibile di delineare una soluzione.

L'interesse documentario del romanzo sta essenzialmente nel vigore con cui viene rappresentata la svolta prodottasi all'entrata del paese nell'epoca della civiltà di massa: un sommovimento profondo, che non poteva non provocare la conflagrazione dei problemi e contrasti accumulatisi durante e dopo il processo di nascita dello Stato unitario. Ma la sensibilità sociale di Pirandello non è sorretta da una conoscenza adeguata dei meccanismi che hanno determinato gli squilibri di cui soffre lo sviluppo della nazione. Egli mette a fuoco un nodo fondamentale della crisi: il fatto che il Mezzogiorno ha pagato le spese dell'avvio di industrializzazione del Nord. Quanto all'analisi delle responsabilità, tuttavia, non sa andar oltre le ben note accuse d'ordine morale al mercantilismo gretto della mentalità borghese.

Così lo sguardo portato sulla complessità dinamica dell'universo sociale torna subito a concentrarsi sui drammi interiori dell'individuo: il romanzo, s'è detto, trova i risultati espressivi migliori nella dimensione psicologica. E la consapevolezza dell'irruzione effettuata dalle masse sulla scena pubblica non dà come conseguenza un accrescimento di fiducia nella democrazia: al contrario, le sorti future del proletariato vengono demandate a un'opera intrapresa oculatamente dall'alto. Potrebbe persino venire a mente il cosiddetto «socialismo della cattedra», teorizzato nell'ambito di quella cultura tedesca che Pirandello, in gioventù, aveva avuto modo di conoscere bene. Ma nel suo pensiero svolge un ruolo decisivo la preoccupazione nazionale: si affaccia perciò piuttosto il ricordo dell'appello del Pascoli alla «grande proletaria», invitata a decidere il suo avvenire nelle imprese d'oltremare.

Il raffronto con l'atteggiamento pascoliano è d'altronde significativo perché consente di ribadire, per contrasto, il merito maggiore dei *Vecchi e i giovani* sul piano storico: il duro richiamo alla necessità non di conquistare colonie ma di smettere lo sfruttamento coloniale delle terre del Sud. Ma proprio qui sta anche il motivo primo per cui l'intervento sull'opinione pubblica che lo scrittore intendeva compiere con questo romanzo rimase senza effetto. La classe dirigente italiana non era affatto disposta ad affrontare la questione meridionale con l'urgenza che Pirandello giustamente reclamava. Altri erano i problemi, altre le vie su cui la nostra vita politica si indirizzava in quel torno di tempo: la prima redazione dell'opera appare poco avanti la spedizione di Libia; la stesura definitiva è pubblicata quasi alla vigilia della guerra mondiale.

Di più, il clima culturale in cui il libro vedeva la luce non dava alcuna rispondenza agli impulsi che l'avevano fatto nascere: i ceti intellettuali, quand'anche non partecipavano alla fascinazione collettiva per le avventure ideali e i miti estetici del dannunzianesimo, erano assai poco inclini a fare i conti con la concretezza della realtà economico-sociale. Il discorso dei *Vecchi e i giovani* suonava anacronistico: lo si sarebbe potuto capire all'epoca del verismo, non ora. Ma poi, tutto l'impianto del romanzo soffre d'uno scompenso di fondo, per quanto attiene alla ricerca del dialogo con il pubblico. Lo scrittore cerca infatti i suoi interlocutori nell'ambito non dell'aristocrazia né tanto meno delle classi popolari ma di quella stessa borghesia che l'opera pone sotto accusa. Consapevole di questa incongruenza, mira a catturare l'attenzione con procedimenti di tipo

provocatorio, tali da indurre uno choc emotivo nel lettore che, disorientato e vinto, si renda disponibile a elargirgli il suo consenso.

Da ciò la larga escursione delle tonalità di linguaggio e l'aggressivo espressionismo stilistico; da ciò soprattutto la tecnica dell'alternanza e commistione fra spietatezza loica dell'analisi e causticità del sarcasmo con cui vengono revocati in dubbio i risultati degli accertamenti appena eseguiti. Sotto l'effetto di questi impulsi concomitanti la pagina si carica d'una foga sovraccitata: il pubblico è tenuto in uno stato di disagio permanente, senza mai consentirgli pause di abbandono. Quand'anche si profila un momento di espansività patetica, subito il romanziere si affretta a contraddirlo così da aggravare ulteriormente la frustrazione di chi lo segue. Il fitto proliferare di episodi e figure esige un contributo di attenzione che non viene remunerato con un rilancio estroso dell'intreccio: occorre concentrarsi di volta in volta su situazioni particolari, per poi constatare che tendono a sovrapporsi anziché svilupparsi una dall'altra: l'intervento dell'imprevedibilità casuale si limita a confermare un'attesa dall'esito scontato.

Questi caratteri formali ravvicinano molto *I vecchi e i giovani* ai *Viceré* di De Roberto ispirati da una volontà analoga di sopraffare il lettore con l'ampiezza elaborata di un congegno romanzesco irridentemente crudele, che non solo non risparmia ma anzi infierisce in modo particolare sulle zone di sensibilità più scoperta dell'opinione media. Ma il capolavoro derobertiano ottiene un risultato di coerenza assoluta, in quanto salvaguardato da un rifiuto intransigente delle consolazioni offerte da ogni residua speranza nella storia e nella natura umana. L'educazione positivista del narratore è approdata a un nichilismo di stampo swiftiano, che non concede all'animale uomo altra possibilità di progredire se non marciando a ritroso.

Nell'opera pirandelliana l'ardore di negazione appare esibito con un eccesso di compiacimento enfatico: donde la gonfiezza della sintassi narrativa, e assieme la tendenza alla dispersione delle linee d'intreccio. Lo scrittore appare piuttosto esagitatamente preoccupato di convincere, laddove De Roberto si limitava a narrare, con pacatezza più distesa e proprio perciò più autenticamente portatrice d'angoscia. In effetti la profluvie di oltraggi accumulata nei *Vecchi e i giovani* mira a ingenerare uno stato d'animo di prostrazione desolata, da cui per contrappasso, quasi per moto di sollievo, possa scaturire l'adesione all'apertura verso il futuro incarnata da Lando, nell'ultimo scorcio del libro. Ma ciò si verifica troppo tardi; d'altronde il mutamento prospettico, s'è già detto, non prende né potrebbe prendere corpo adeguato. Nello stesso tempo, il *jeu de massacre* cui assistiamo non ha la logicità irreparabile dei *Viceré*, dove il metodo impersonale conferisce alla dichiarazione di bancarotta del progresso storico un valore di catarsi scientificamente agghiacciata: *I vecchi e i giovani* assomma una serie di tratti tipici del *pamphlet* agitatorio, senza però indicare con risolutezza lo sbocco presumibile di un dispendio tanto convulso di energie dissacratrici.

Un meridionalismo equivoco

Il pubblico contemporaneo non trovava insomma nell'opera stimoli abbastanza persuasivi per rispondere all'invito al dialogo rivoltogli dallo scrittore. Quanto a lui, Pirandello prese atto della freddezza con cui il libro era stato accolto e ne trasse conseguenze rilevanti. Questa esperienza aveva assunto ai suoi occhi un significato decisivo, proprio in quanto gli aveva consentito di chiarire a se stesso il contrasto di fondo tra il suo scetticismo metastorico e la volontà di rivalsa contro le mistificazioni del potere borghese. A mediare i due elementi doveva provvedere la teoria delle illusioni eroiche, ingannevoli e tuttavia necessarie per non annegare nell'ignavia lo slancio vitale che è in ogni essere umano. Da ciò la delega di fiducia concessa all'individualità esemplare che si distacca dal gregge in quanto sa conciliare i confusi egoismi dei singoli indirizzandoli verso un fine collettivo che li trascenda.

Nei *Vecchi e i giovani* questa istanza di superamento della pseudociviltà borghese assume i connotati paternalistici del personaggio Lando. Ma già nel *Fu Mattia Pascal* il disprezzo per i regimi democratici si traduce in esaltazione dell'autoritarismo: «La democrazia, mio caro, la

democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché, quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia piú balorda e piú odiosa: la tirannia mascherata da libertà». Affermazioni analoghe sono sparse in altre opere. Ma il dato di maggior interesse è che dopo il romanzo sui Fasci siciliani Pirandello rinunciò a dar loro concretezza rappresentativa, incarnandole in episodi e figure: anzi, tendenzialmente escluse i motivi politici dalle sue pagine.

Non per questo rinunciò ad assumere atteggiamenti politici, nella vita pratica, in conformità all'orientamento che si delinea nell'unico libro d'argomento civile e sociale. Così nel 1924 lo scrittore giungerà alla clamorosa adesione al fascismo, con il telegramma inviato a Mussolini proprio il domani del delitto Matteotti. Si crea in tal modo una netta dicotomia: da una parte il Pirandello letterato, che nei drammi racconti romanzi sottopone a un rovello incessante la coscienza dei lettori, beffandone ogni argomento di fede per coinvolgerli in uno stato di crisi morale senza sviluppo. Dall'altro lato, il Pirandello uomo di parte, che nel dittatore da cui sarà nominato accademico indica l'essere capace di sollevare l'Italia dal marasma sovversivo, garantendole tranquillità e benessere: l'uomo della Provvidenza, insomma.

Il divario era netto ma non inspiegabile. Il fascismo rappresentava l'avvento di quella grande illusione vitale di cui la comunità nazionale aveva un bisogno spasmodico, dopo l'esito delusivo del Risorgimento e il tracollo del liberalismo, di fronte all'avanzata della demagogia di massa socialista. Nell'orizzonte pirandelliano, alla classe operaia del Nord industrializzato non è riconosciuta alcuna figura di antagonista storico del regime borghese. La sua esperienza di vita gli suggeriva di affidare tale ruolo ai ceti preborghesi del Mezzogiorno. Da essi doveva partire lo slancio per travolgere la democrazia liberale e instaurare un ordine nuovo: la guida sarebbe spettata a un capo carismatico, dittatorialmente prestigioso come il condottiero dei Mille: le plebi contadine, seguendolo con docile entusiasmo, ne avrebbero avuto in premio un alleviamento delle loro condizioni economiche: senza però che questo implicasse alcuna rivoluzione nelle strutture produttive, abbattendo il principio di proprietà.

Ma la compagine malferma dei *Vecchi e i giovani* denuncia l'impossibilità di dare una vera giustificazione meridionalista alla svolta auspicata nel destino della nazione. Per determinare il crollo del parlamentarismo borghese occorre che il capitalismo industriale e finanziario venisse assunto non come il responsabile della spoliatura del Sud ma come l'alleato indispensabile dei ceti agrari del Mezzogiorno. Quando le vicende storiche del paese diedero realtà a questa fusione di interessi economici e politici, Pirandello fu portato a riconoscerli il compimento del sogno ingenuo abbozzato nel suo romanzo. Ma l'accettazione della prospettiva aperta dall'avvento del fascismo al potere implicava la perdita dell'elemento di autenticità piú profonda insito nei *Vecchi e i giovani*, sul piano sociale: la calda simpatia per i motivi di protesta delle classi diseredate, sepolte da secoli nell'abbruttimento della miseria.

Né solo di questo si trattava. All'atto in cui Pirandello si riconosceva nella dittatura fascista, gli veniva meno uno dei poli fra i quali trovava svolgimento la sua visione delle cose umane: lo spontaneismo esistenziale, la volontà di cogliere il flusso degli impulsi vitali nel singolo individuo, oltre le costrizioni formalistiche cui la ragione collettiva lo assoggetta. Così il camerata Pirandello poté ben professarsi adepto del nuovo regime, rivendicando anzi un ruolo di precursore; ma non fu in grado di improntare con coerenza a questi convincimenti l'opera letteraria. La contraddizione rimase irrisolta: l'esperienza dei *Vecchi e i giovani* si rivelò irripetibile.

Proprio la sua unicità, d'altronde, ne accresce il valore di testimonianza sullo stato di disgregazione di una società incapace di trovare entro se stessa motivi e forze adeguate per una rinascita. Dalle pagine del romanzo, la gente di Sicilia appare viva solo nel cupo rimescolio delle ragioni di scontento coltivate da tutti e da ognuno; progetti speranze, chimere fermentano senza frutto, giacché la realtà dei rapporti di classe oppone una resistenza insormontabile al movimento rinnovatore della storia. Il passato continua a morire ogni giorno, e il futuro non sa nascere ancora. Infine, lo scrittore rivela il suo legame organico con un ceto intellettuale che appunto quando professa maggior sensibilità per il corrompersi del tessuto sociale diviene piú disponibile per le

mistificazioni equivoche. E i tempi evolvevano verso il peggiore degli inganni, a danno non solo della Sicilia ma dell'intero popolo italiano: *I vecchi e i giovani* viene pubblicato circa un ventennio dopo la fiammata dei Fasci dei lavoratori, insorti per rivendicare giustizia alle plebi; di lì a poco, nel 1915, vengono fondati i primi Fasci di azione rivoluzionaria, a propugnare l'intervento del paese nella guerra mondiale.

La stanchezza dell'ultimo Gattopardo

Tre punti di vista convergenti

Il motivo di maggior interesse presentato dal *Gattopardo* sul piano narratologico è anche quello che contribuisce meglio a spiegarne la fortuna straordinaria di pubblico. La trovata decisiva del libro consiste infatti nel rapporto non solo di simpatia ma di omologia mentale profonda istituito fra l'io narrante e il personaggio protagonista, il quale a sua volta appare paradossalmente omologo al personaggio in apparenza antagonista, Sembra quasi di trovarsi di fronte a una medesima figura, colta in tre fasi diverse di sviluppo, o forse reincarnata in successione genealogica.

Colui che racconta e coloro che vengono raccontati hanno la stessa mentalità, vedono le cose allo stesso modo: a variare scalarmente è il livello di esperienza, dunque di consapevolezza umana, non la lucidità del pessimismo storico ed esistenziale espresso dalle rispettive voci. Certo, il punto di vista del narratore è più alto, più limpido, più pacato: ma riassorbe in sé, come decantandola e purificandola, la visione del mondo maturata dal principe di Salina nel suo struggimento ascetico. D'altra parte, la prospettiva da cui il vecchio don Fabrizio giunge a guardare l'affaccendarsi vano dei suoi simili supera sí e trascende i criteri di comportamento del giovane Tancredi: non ne contraddice però le premesse scetticamente disincantate, anche se le volge a un esito di contemplazione assorta invece che di prammatismo spregiudicato.

L'effetto complessivo di questa strategia trinitaria è di rafforzare la presa del testo sul lettore, agevolandogli l'ingresso nell'universo romanzesco e consentendogli di orientarsi senza sforzo. In altre parole, il condizionamento esercitato sulle reazioni di lettura è tanto più efficace in quanto giocato su una sagace distribuzione delle parti fra tre istanze rappresentative, caratterizzate in maniera dissimile ma orientate in senso concorde, le quali esemplificano una medesima visione della vita.

Lampedusa insomma organizza la compagine testuale nella maniera più adatta per indurre i suoi destinatari, con insistenza suadente, a introiettare il sistema di valori letterari ed extraletterari che *Il Gattopardo* propone. La loro articolazione è complessa ma non difficile, sfumata ma chiara, in quanto risponde con grande evidenza a un criterio di inquadramento equilibratissimo della materia romanzesca.

Il discorso narrativo è impostato su una mediazione assidua dei due atteggiamenti percettivi fondamentali, la partecipazione sentimentale e lo straniamento ironico. Per il primo aspetto, l'autore mostra di solidarizzare in spirito di fraternità con i personaggi dei quali espone le vicissitudini, compatendone i guai senza negare a nessuno una comprensione indulgente. Per il secondo aspetto, vediamo ristabilito un atteggiamento di superiorità distaccata e severa nei confronti delle varie figure convocate in scena: i loro tratti fisionomici vengono commisurati a un paradigma umano esigente, che ambisce a un valore di assolutezza. Alla connivenza affettiva si sostituisce dunque un criticismo amaramente smaliziato: con misura però, senza mai trasmodare, senza accanirsi a infierire contro i rei di lesa umanità.

Questa procedura di convergenza fra l'implicazione empatica nei fatti romanzeschi e la vigilanza avvertita sul loro svolgersi, presuppone una forte esaltazione del ruolo assegnato all'io narrante. A lui spetta di fluidificare il rapporto fra i due canoni discorsivi, quello improntato al *pathos* e quello dettato dall'*ethos*, fornendo così una chiave calibratamente unitaria per la fruizione dell'opera. Affabilmente autorevolissima, la figura di scrittore creata da Lampedusa si rifa a una somma di modelli illustri, a partire ovviamente dai *Promessi sposi*. Ad apparire reincarnato nel romanzo novecentesco è l'archetipo del narratore onnisciente, nella pienezza delle sue prerogative, proiettato su un orizzonte di olímpicità quasi oltreumana. E tuttavia, la sua peculiarità fisionomica consiste nell'apparire profondamente, personalmente implicato nelle peripezie gattopardesche: come

se le rivivesse dall'interno, come se il mondo che il romanzo evoca fosse stato e continuasse ad essere il suo.

Nel gestire sovranamente i metodi di focalizzazione della materia, l'entità narratrice mostra una sorta non di sdoppiamento, ma di raddoppiamento fisionomico. In prima istanza, rimanda con evidenza all'identità biopsichica dell'autore reale, l'anziano gentiluomo palermitano, dilettante di belle lettere, cultore di storia patria, moralista smagato, che sta redigendo un'opera ambientata in un passato cui guarda con una serenità venata di nostalgia. Ma nello stesso tempo, l'ottica di questa controfigura del signor Giuseppe Tomasi di Lampedusa viene presentata come il compimento ideale, la sublimazione perfetta di quella attribuita al protagonista romanzesco, il principe di Salina. È come se un biografo tendesse a immedesimarsi nella personalità del biografato, o almeno se ne dichiarasse erede legittimo e ne rivendicasse il patrimonio ideale, applicandosi a inverarlo.

Non basta però ancora. Lo sguardo portato da don Fabrizio sugli uomini e le cose ha una forte impronta di superiorità coscienziale, contristata e assorta, che rinvia all'onniveggenza totale dell'io narrante. Assieme tuttavia, si qualifica anche come una sorta di trascendimento purificatore del modo di vedere e di vivere impersonato dal nipote Tancredi: più giovane di anni e d'esperienza, quindi tanto più dinamico e combattivo, costui infatti è già partecipe nell'intimo dello scetticismo dolceamaro in cui si è stemperata la voglia di vita del vecchio zio.

Come in un sistema di rimandi ad eco, l'io narrante e i due attori principali della vicenda trasmettono insomma al lettore un appello e un allettamento a carattere compositamente univoco. Le istruzioni di lettura non potrebbero essere impartite con maggior suavità di quanto qui avviene, sulla scorta di tre direttrici nient'affatto identiche ma intrinsecamente omogenee, e per così dire gerarchicamente disposte. Lampedusa ha rivisitato con accortezza le metodologie classiche di coordinamento armonico del racconto; e ha saputo variarle mantenendone anzi corroborandone la saldezza. Altrettanto avviene, in spirito di coerenza, sul piano dei registri stilistici.

Il criticismo del *Gattopardo* assume connotati spiccatamente ironici, librati fra la bonomia divertita e un umore più acremente corrosivo, sulla linea di una tradizione che rimanda dal manzonismo al *conte* illuminista, magari tingeggiato di libertinismo. Una nota di sofisticazione gli è conferita, per certa misura, dal ricorso frequente alle forme dell'autoironia metalinguistica: senza però renderne meno agevole, di massima, la percezione.

Nell'estensione della sua gamma modulare, il principio ironico tende in definitiva a configurarsi come il codice supremo di comportamento pratico e di interpretazione generale della realtà, in ogni suo fenomeno o parvenza. Perentorio suona l'invito ai lettori affinché commisurino il proprio grado di autocoscienza sull'attitudine a non prendere troppo sul serio né se stessi né il mondo, evitando gli obnubilamenti passionali e concedendo la minor fiducia alle speranze troppo ingenuie di umanizzazione integrale dell'animale uomo.

Su un orizzonte simile, si capisce però benissimo che all'ironizzazione della pagina faccia riscontro la sua pateticizzazione: i due registri stanno l'uno rispetto all'altro in un rapporto reversibile di causa ed effetto. La consapevolezza che lo slancio vitale da cui siamo abitati tutti, individui e collettività, porta sempre e solo a risultati di frustrazione alimenta di continuo il sorriso, in chi contempla l'andamento delle cose umane: ma lo immalinconisce, lo prostra. Se ne provoca in lui un risentimento di vitalità, che induce a vagheggiare con fervore più struggente le soddisfazioni promesse dall'inebriamento amoroso. Se non nell'esistenza pubblica, almeno in quella privata l'io ha pure una possibilità di autorealizzarsi felicemente, sulla spinta del sesso. Ma Thanatos trionfa immancabilmente su Eros: il criticismo della coscienza ironica aveva dunque davvero ragione. L'autenticità dell'essere è riconoscibile solo nella percezione della corruzione di ogni vicenda umana, della vanità del tutto.

Ecco allora invadere la pagina il *pathos* di un sensualismo mortuario, di ovvia ascendenza decadentistica. L'oggi vive soltanto del sentimento o presentimento di un'incombenza ferale; ogni manifestazione di energia attiva appare non tanto vissuta immediatamente ma evocata dal passato, in luce di rimpianto. Il pubblico viene catturato suadentemente a questi stati d'animo funerari, espressi con una morbidezza sinuosa e sontuosa che vale ad ammonimento di vita: norma di

eleganza suprema è quella che induce, se non a padroneggiare, a contemplare signorilmente il sopravvenire della propria morte.

I prerequisiti del successo

L'impianto narrativo del *Gattopardo* non potrebbe dunque apparire più lontano dai moduli del neorealismo postbellico. In esso l'ironia aveva per solito scarso peso, essendo il gioco condotto fra registro patetico e drammatico; l'autore preferiva manifestare indirettamente il suo ruolo, o comunque evitava di personalizzare troppo l'io narrante, celandosi in una finzione di oggettivismo cronistico; infine, a dominare era il senso del presente, non tanto o non solo come collocazione cronologica delle vicende quanto come apertura dinamica verso la costruzione del futuro. Non per niente la narrativa neorealista poggia su un presupposto indiscusso: l'appartenenza per diritto e dovere del singolo individuo all'essere collettivo. Di qui lo scandalo doloroso suscitato dalle situazioni storiche e sociali in cui appariva contraddetto più clamorosamente ogni rapporto di medesimezza solidale fra l'io e il mondo: così sotto la dittatura fascista, ma così, ancora poi, nello squallore di vita del popolo meridionale.

Nel *Gattopardo*, è proprio questo rapporto ad essere revocato radicalmente in dubbio: e per ragioni non di contingenza epocale, sí invece di natura antropologica. L'io narrante di Lampedusa ha il compito essenziale di esaltare il concetto che l'individuo realizza la sua umanità solo in solitudine: il ricongiungimento interiore con le altre creature umane è garantito appunto dalla rinuncia a contribuire fattivamente all'attività comune.

Va tenuto però ben conto che questo coscienzialismo contristato e incredulo celava una sostanza non inerte, anzi polemicamente risentita: se non a generarlo, a giustificarlo era la constatazione che le cose d'Italia andavano, continuavano ad andare piuttosto male, nel periodo postfascista come un secolo prima, dopo la caduta dei vecchi regimi preborghesi. Certo, i più che plausibili motivi di scontento per il decorso delle vicende nazionali apparivano estremizzati in senso del tutto unilaterale: e ciò faceva sí che l'empito della protesta, della denuncia fosse ricondotto più agevolmente nell'alveo di un pessimismo astorico. Ma la presa di posizione sulla realtà manteneva una sua durezza, anche e proprio esibendo una sfiducia profonda nella possibilità di modificarla.

In questo senso, *Il Gattopardo* incontrava una sensibilità assai diffusa nell'opinione pubblica dei tardi anni cinquanta, in un clima fattosi poco proclive alle utopie palingenetiche e tuttavia mal disposto ad accantonare senz'altro la consapevolezza dei problemi gravanti sui nostri destini di civiltà. Sí, la questione siciliana veniva prospettata da Lampedusa in termini di insolubilità, al pari di ogni altro squilibrio e guasto della vita consociata. Lo stacco dal fervore propositivo del meridionalismo antifascista era netto. Ma si trattava pure di un modo per continuare a tener desta l'attenzione su circostanze di cui non veniva affatto negata la gravità. In fondo, il romanzo inasprisce, non attenua la portata dell'atto di accusa alle classi dirigenti, colpevoli di aver fatto perdere alla nuova democrazia italiana un'altra occasione storica per avviare il risanamento del Sud dalle sue piaghe secolari.

È poi vero che la sfiducia generalizzata nella prassi politica porta a una conclusione rinunciataria: meglio ritrarsi da ogni impegno attivistico, per coltivare *in interiore homine* il senso dei valori autentici. Anche qui, va nondimeno sottolineato che nel romanzo tali valori conservano una loro impronta di socialità, sia pur escludendo di fondarli sul piano della concretezza operativa. L'«uomo lampedusiano» non è indifferente verso i suoi simili: si apparta da loro, ma non ricusa di riconoscersi nei turbamenti da cui sono affaticati.

Lo scrittore pone al sommo del suo vagheggiamento una figura di intellettuale umanista, col suo bagaglio classico di sapienza etico-estetica. Per tal modo, egli si dichiara fuori degli sforzi di rinnovamento dei rapporti fra politica e cultura perseguiti all'insegna della democrazia antifascista. Nondimeno, questo umanesimo all'antica implica pure una sua forma d'impegno, almeno nel senso

di voler ammaestrare a indagare con lucidità la fenomenologia del reale e a non farsi illusioni sulla facilità di mutarne l'assetto.

Infine, in questa fase avanzata della ricostruzione postbellica, cioè del riassetto «neocapitalista», come allora si diceva, *Il Gattopardo* offre una risposta suggestivamente gradevole ai desideri di autonobilitazione etico-estetica nutriti da una piccola e media borghesia che ha ritrovato sicurezza di sé. Il modello di comportamento indicato dal romanzo è di indole aristocraticistica: ma la prosa forbita del narratore lo atteggia in modi così brillantemente divulgativi da predisporlo a una ricezione di massa.

La fascinazione vastissima esercitata dall'opera lampedusiana trova base in questo singolare doppio gioco tra esibizione di elitarismo e consonanza con le attese di un pubblico dotto e indotto, colto e poco colto. Le ben note circostanze estrinseche, d'ordine biografico ed editoriale, in cui il testo vide la luce provvidero solo ad esaltarne la predisposizione intrinseca al successo. Intendiamoci però: *Il Gattopardo* non sarebbe diventato un *best seller* mondiale se l'intero sistema della comunicazione di massa non si fosse mobilitato a suo pro, enfatizzando e favoleggiando il caso della tardiva opera prima di uno scrittore non professionista, di rango principesco, morto col rammarico del diniego alla pubblicazione oppostogli da un celebre scopritore di talenti come Elio Vittorini.

D'altronde, le grandi fortune di pubblico sono sempre segnate dal concorso d'una somma di fattori imprevedibili e irripetibili. Semmai si può aggiungere che proprio questa constatazione generale smentisce l'idea insensata secondo cui per aver successo basterebbe progettare di scrivere in chiave di ossequio calcolato alle norme di una letterarietà di consumo universale. Ma poi, il punto non è di sapere se l'autore fosse consapevole o meno delle potenzialità fruibili insite nel suo libro. Importa solo ribadire che nessun prodotto può essere imposto largamente sul mercato se non presenta i requisiti adatti. E per individuare la natura di tali requisiti, bisogna entrare analiticamente nel merito del testo, indagandone anzitutto i caratteri di linguaggio.

La scrittura della signorilità affabile

Ad apertura di pagina, *Il Gattopardo* esibisce subito i contrassegni di una letterarietà inequivocabile. Abbondano anzi sovrabbondano un po' tutte le figure retoriche classiche, semplici o elaborate. Bastino alcuni esempi alla rinfusa, tratti soprattutto dalle prime parti, le più ricercate stilisticamente: «altre voci, frammiste, avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fili d'oro di parole inconsuete»; «quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta violacea dei pantaloni cascanti»; «ripercorrendo l'itinerario fastosamente mediocre»; «una serenità sazia maculata di ripugnanza»; «quei nuvoloni carichi di sollievi»; «Le nozze sicure benché non vicine stendevano in anticipo le loro ombre rassicuranti sul terriccio arso dei loro mutui desideri».

Una prosa iperletteraria dunque, dove accade che le metafore infittiscano, raggrumandosi in immagini di fastosità barocca, oppure che le similitudini vengano cesellate a tutto tondo, rifinite in ogni particolare: «immerso nel sudore e nel fetore non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione»; «questi fastidi se li passava in rivista ogni giorno, li faceva manovrare, comporsi in colonna o spiegarsi in fila sulla piazza d'armi della propria coscienza [...]. Gli anni scorsi [...] i crucci lasciavano cadere il fucile, si disperdevano fra le anfrattuosità delle valli e stavano tanto tranquilli, intenti a mangiare pane e formaggio, che si dimenticava la bellicosità delle loro uniformi e potevano esser presi per bifolchi inoffensivi. Quest'anno invece, come truppe ammutinate che vociassero brandendo le armi, erano rimasti adunati e, a casa sua, gli suscitavano lo sgomento di un colonnello che abbia detto: "Fate rompere le righe!" e che dopo vede il reggimento più serrato e minaccioso che mai».

Certo, questo stile così volutamente anacronistico può a volte esser usato in chiave parodistica, per imprimere una solennità eroicomica a situazioni di vita quotidiana, in conformità del resto ai modi di autocoscienza espressiva del protagonista. Ma ciò rafforza, non indebolisce la sensazione del lettore di trovarsi di fronte a un signore della parola ornata, intento a sciorinare i procedimenti di scrittura più prestigiosi, appresi sui testi scolasticamente più canonizzati. La realtà appare percepita con una forte tensione sensoriale, materializzandone, fisicizzandone le parvenze: ma viene restituita attraverso un filtraggio retorico nobilitante, che ne trasvaluti la modestia empirica.

Così accade sul piano descrittivo, nell'indugio volto ad assaporare circostanze d'ambiente o stati d'animo. Le cose vanno invece molto diversamente quando sopraggiunge il dialogato. Qui a predominare è un'intenzione mimetica: i personaggi vengono fatti parlare realisticamente, ossia in coerenza allo status socioculturale loro attribuito e d'altronde in rapporto alla situazione in cui gli atti elocutivi si collocano.

L'autore non si perita di trascrivere fedelmente le battute in dialetto napoletano pronunziate da re Ferdinando nell'udienza privata concessa a don Fabrizio: «Né, Salina, beate quest'uocchie che te vedono [...] Salina, tu vo' pazziare [...]. E è peccerelle che fanno?». Altrove il dialetto siciliano viene italianizzato, ma senza fargli perdere la sua corposità, quale è colta sulle labbra degli interlocutori paesani di don Pirrone: «Ecucchi stavi parlando, figlietto mio?»; «Evviva il fesso!»; «Io non gli ho mai parlato, tutti dicevano che era un buon figliuolo, invece è un infamone, un degno figlio di quella canaglia di suo padre, uno sdisonorato...».

È vero che per lo più i personaggi si esprimono in buon italiano; resta però sensibile la preoccupazione di dare verisimiglianza al loro timbro di voce, sia che li si faccia attenere a una cerimoniosità verbale stereotipata sia che li si lasci abbandonare a un'icasticità plebea. Facile dunque rilevare che il dialogato assolve una funzione coloristica e caratterizzante destinata a far quasi da contrappeso agli stilemi fioriti delle parti descrittive. Lo scopo consiste pur sempre in un arricchimento del dettato, attraverso un'escursione stilistica a vasto raggio, dai moduli più sostenuti e aulici ai più andanti e dimessi.

Lo spoglio del lessico non potrebbe che confermare questa doppia tendenza. Ecco da un lato la lunga serie dei latinismi, i cultismi, i termini desueti, da un lato: il «cipiglio zeusiano», le «mansioni altrici», le «atarassiche regioni», l'«onda letea». Dall'altra parte, i volgarismi crudi, «una pisciata di mulo», «la cacca dei cavalli», «la cacano via», «più sbardellato», «gli strafotterono le reni». Alla stessa maniera, vocaboli e intere locuzioni latine si affiancano agli stranierismi, frequenti soprattutto nei campi della gastronomia e della moda, a volte malamente tradotti, o meglio ricalcati, come nell'espressione «treno di casa». Una spregiudicatezza analoga è d'altronde riscontrabile nell'uso delle citazioni, che vanno da alcuni versi famosissimi di Baudelaire alla prosa anonima del giornalista siciliano il quale dà notizia dello sbarco di Marsala.

Senza particolareggiare ulteriormente l'indagine, basta ribadire che la scrittura del *Gattopardo* tende in primo luogo a imporsi con la preziosità delle sue stimate classiciste, funzionali a un lirismo che ha il sapore inequivocabile della prosa d'arte postdannunziana. Nello stesso tempo però l'autore accorcia le distanze dal lettore medio, facendo mostra di saper aderire con tutta affabilità ai modi della conversazione comune, accettando i suggerimenti del regionalismo letterario vecchio e nuovo.

La mediazione fra questi livelli stilistici opposti avviene soprattutto, è ovvio, sul piano della diegesi vera e propria. Va tuttavia tenuto presente che nel romanzo l'attenzione ai fatti esterni è molto limitata: l'interesse si concentra sugli eventi interiori, sui processi mentali. Una distinzione può essere avanzata. Se i dati d'esperienza emergono alla memoria dopo vario tempo dal loro prodursi, il ricordo tende a venir alluso in modi efficacemente sintetici: «Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase a lungo». Se invece la situazione evolve sotto i nostri occhi, il resoconto fattuale viene subito accompagnato dalla riflessione pensosa, dal commento moralistico.

Comprendiamo meglio, a questo punto, il motivo per cui Lampedusa ha personalizzato così accentuatamente la voce narrante, pur mantenendo il criterio del racconto in terza persona. E ci si fa

chiara la ragione della strategia fondamentale perseguita nel libro, l'apparentamento stretto e quasi la sovrapposizione di punti di vista fra l'autore implicito e il protagonista principale, pur nel rispetto delle loro diverse identità. Procedimento deputato allo scopo è il discorso indiretto libero.

Ogni qual volta si trova dinnanzi ad avvenimenti significativi, la voce narrante cede la parola al personaggio prediletto, ne fa sue le prese di posizione, si immedesima nel modo di esprimersi che egli adotta dialogando con se stesso. È per questa via che giunge sulla pagina un linguaggio di tono medio, signorilmente colloquiale, cordialmente nitido, senza prosopopea e senza rozzezze: il linguaggio cui don Fabrizio ricorre confidenzialmente, tra sé e sé. Per parte sua, la voce narrante vi si adegua, o inclina ad adeguarvisi, quando si assume il compito di addentrarsi nella psicologia del principe, esplicandone le reazioni davanti a ciò che gli occorre di vedere o sentire.

La convergenza d'indole tra io narrante e personaggio narrato si realizza insomma sul piano di una prosa meditativamente testimoniale: la materialità delle occasioni di vita appare decantata appena vien fatta oggetto di discorso. Anche e proprio i gesti e parole di cui don Fabrizio è responsabile diretto vengono non tanto riferiti quanto verificati, assumendoli subito quali pretesti di dibattito coscienziale. D'altra parte, la ricca attività mentale di cui ci viene dato conto prende corpo tutta e solo a livello di coscienza lucidamente dispiegata: i turbamenti emotivi sono proiettati in una luce di criticismo pacato e assorto: nessuna libertà di movenze è concessa alle pulsioni dell'inconscio. A campeggiare è un superio troppo avveduto per reprimere maldestramente i tumulti da cui si sente invaso, ma ben deciso a tenerli sotto controllo, riconoscendoli e nominandoli, qualificandoli e castigandoli al primo apparire.

Appunto perciò la zona stilistica centrale del *Gattopardo* ha un aspetto di conversazione limpida, pensosamente disinvolta: nessun margine di ineffabilità può trovarvi luogo; quanto più l'inquietudine dei sensi e dei sentimenti ombreggia la pagina, tanto più la scrittura assume un andamento dichiarativo, evitando di indulgere a perifrasi ed ellissi.

È su questo piano che si definisce compiutamente la fisionomia del destinatario ideale dell'opera: un lettore di formazione scolastica apprezzabile anche se non eccelsa, di sensibilità e gusto discreti seppur non troppo scaltriti, di competenze culturali abbastanza vaste ma non necessariamente approfondite. Lo scrittore se lo vezzeggia, moltiplicandogli le occasioni per compiacersi di sé, per rassicurarsi della propria preparazione intellettuale.

Assai indicativi in proposito sono alcuni riferimenti o citazioni a personalità ed opere, non nominate espressamente: sta al lettore individuarle, mettendo a prova la sua sagacia. Ma non si può proprio dire che gli indovinelli siano dei più astrusi. In un caso, la paternità ne viene attribuita a don Fabrizio, nel corso del colloquio con Chevalley: «Adesso anche da noi si va dicendo in ossequio a quanto hanno scritto Proudhon e un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome, che la colpa del cattivo stato di cose, qui ed altrove, è del feudalesimo; mia cioè, per così dire». Altrove, è ancora in causa il principe, ma la voce narrante si corresponsabilizza, nella forma dell'indiretto libero: «Gli ritornò in mente un verso che aveva letto per caso in una libreria di Parigi sfogliando un volume di non sapeva più chi, di uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana»; segue la citazione di una «poesia strampalata», ossia di *Les fleurs du mal*. Un'altra volta infine è proprio la voce narrante ad esprimersi, commentando l'appellativo di «Zione!» sussurrato all'orecchio del principe da Angelica: «Felicissima gag, di regia paragonabile in efficacia addirittura alla carrozzella da bambini di Eisenstein». Naturalmente, si tratta di strizzate d'occhio divertite: ma appunto perciò decifrarne il senso è di maggior soddisfazione, come a sentirsi ammessi in una cerchia di intellettualità addestrata a giocare snobisticamente con il proprio sapere.

Il ritorno alla gerarchia degli stili

Questi ultimi brani già documentano la ricchezza della vena ironica che percorre l'opera. La gamma tonale è molto varia: dalla presa in giro caricaturale all'ilarità sommessata, dal sarcasmo sprezzante al comico bonario e affettuoso. Soprattutto però importa notare come la voce narrante e

il personaggio protagonista appaiano concordemente dotati di un senso dell'umorismo inteso come *understatement*, in funzione riequilibratrice e sdrammatizzante rispetto ai rischi del *pathos* enfatico.

Il campo di applicazione del criticismo ironico ha peraltro dei confini molto definiti: riguarda solo i fenomeni d'ordine storico-culturale, i comportamenti pubblici e privati, i pregiudizi quindi e le convenzioni sociali, insomma tutto ciò che appaia inadeguato a una misura di umanità altera senza cipiglio, aggraziata senza affettazione, longanime senza corrività, riservata senza chiusure egocentriche. Lampedusa sembra prefiggersi una sorta di vera e propria educazione del lettore al gusto dell'ironia, intesa quale componente essenziale di un blando epicureismo signorilmente coltivato: il senso del ridicolo si indirizza non solo a ciò che appaia basso e volgare ma ad ogni parvenza di sicumera sussiegosa, ogni sbandamento passionale che infirmi la padronanza di sé, e dunque mini le basi di una socievolezza serena.

In fondo, la lettura del *Gattopardo* vuol produrre un effetto simile a quello della conversazione di don Fabrizio con Calogero Sedara, che non può non subire il fascino dell'interlocutore principesco: «si avvide però che buona parte di questo fascino scaturiva dalle buone maniere e si rese conto di quanto un uomo beneducato sia piacevole». L'umorismo non è che la forma in cui si esercita la censura suggerita dalla buona creanza nei riguardi di gesti e parole eccedenti la misura, quindi irrispettosi della dignità propria ed altrui. In tale chiave, tutto diventa questione di stile: l'importante è comportarsi sempre con quella pacatezza sorridente che è sinonimo di autocontrollo intellettuale e morale.

Un umorismo molto riflesso dunque, quello di Lampedusa, alieno così dalle incandescenze beffarde come dalle grossolanità farsesche. Va sottolineato che il paradigma di umanità dello scrittore ha i caratteri della signorilità piuttosto che della magnanimità: ciò che conta infatti non è tanto l'investimento di energie su obiettivi pratici quanto la temperanza elegante conservata anche di fronte agli eventi più turbolenti. Appunto perciò l'ironia gattopardesca è in definitiva alla portata di tutti: ogni buon borghese può appropriarsela senza sforzo, e sentirsi pareggiato a una élite che trae prestigio da atteggiamenti culturali piuttosto che da ragioni oggettive di primato economico e sociale. Lampedusa esalta la disposizione ironica come un costume di vita altrettanto facile che difficile: e se ne fa divulgatore, dispensando a piene mani gli esempi di un criticismo umoristico suadentemente garbato.

Il registro stilistico muta però radicalmente quando la rappresentazione investe le cose della natura, la condizione esistenziale, i dati di permanenza antropologica. Dove l'individuo appaia solo ed inerme, alle prese con il suo destino di decadimento biopsichico, lì il narratore ricorre alla retorica alta e solenne dello struggimento d'angoscia. La prosa si liricizza e insieme enfatizza manieristicamente, nell'infittirsi dei simboli.

D'altronde il dramma perenne dell'individuo umano è quello di tutto ciò che si agita sotto il sole. Se ne ispira una forte torsione soggettivistica del paesaggio: la terra di Sicilia appare prostrata dall'eccesso di calore vitale inflitto da un astro crudele, che la affatica, la disperava, la immerge in uno stato di delirio ferale. Eccoli, «l'aspetto vero della Sicilia»: «L'aspetto di un'aridità ondulante all'infinito, in groppe sopra groppe, sconfortate e irrazionali delle quali la mente non poteva afferrare le linee principali, concepite in una fase delirante della creazione; un mare che si fosse pietrificato in un attimo in cui un cambiamento di vento avesse reso dementi le onde. [...]. Oltre le colline, da una parte, la macchia indaco del mare, ancor più duro e infecondo della terra. Il vento passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogne e di salvie, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante».

La brutalità del paesaggio rifrange per ogni dove le testimonianze della fatica, della sofferenza dell'essere: «Si erano attraversati i paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumane integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare. Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone». La sovraccitazione stilistica vuol esprimere lo sgomento dell'anima davanti alla vastità d'una dimensione di solitudine senza senso e senza scopo, cui nessuna divinità sovrasta.

Certo, lo sguardo può innalzarsi dalla terra al cielo, e riconoscere nella regolarità dei moti astrali la traccia di una armonia suprema del Tutto. Ma l'appello che ci giunge dalle regioni stellari ha il solo significato di un invito a esiliarci dal mondo della fisicità carnale, per anticipare nello spirito il raggiungimento della quiete, cui perverremo oltre la vita: «Sostenuti, guidati, sembrava dai numeri, invisibili in quelle ore ma presenti gli astri rigavano l'etere con le loro traiettorie esatte. Fedeli agli appuntamenti le comete si erano avvezze a presentarsi puntuali sino al minuto secondo a chi le osservasse. Ed esse non erano messaggere di catastrofi come Stella credeva: la loro apparizione prevista era anzi il trionfo della ragione umana che si proiettava e prendeva parte alla sublime normalità dei cieli. "Lasciamo che qui giù i Bencidò inseguano rustiche prede e che il coltellaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestiole. All'altezza di questo osservatorio le fanfaronate di uno, la sanguinarietà dell'altro si fondono in una tranquilla armonia. Il problema vero, unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte". Così ragionava il Principe, dimenticando le proprie ubbie di sempre, i propri capricci carnali di ieri. E per quei momenti di astrazione egli venne, forse, più intimamente assolto, cioè ricollegato con l'universo, di quanto avrebbe potuto fare la formula di Padre Pirrone».

Una retorica del *pathos* elegiaco si affianca dunque a quella del *pathos* tragico, riscontrata nei brani di descrizione paesistica. L'intensità di commozione rimane la stessa: coi pensieri, i presagi, i desideri di morte non si scherza. E l'assillo funerario persiste quando dalla volta celeste la meditazione assorta torna a calarsi sulla terra: cioè quando l'io, forte della malinconia serena datagli dalla consapevolezza del destino universale, riporta l'attenzione sui suoi simili, accomunati tutti, come lui, nella «doppia schiavitù di amore e morte».

Ogni moto d'ira o di disgusto o di scherno cede luogo alla pietà commossa: «Don Fabrizio sentì spetrarsi il cuore: il suo disgusto cedeva il posto alla compassione per questi effimeri esseri che cercavano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni. Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? [...] Non era lecito odiare altro che l'eternità». Siamo al cuore del libro, che è anche la sua zona stilisticamente più indifesa. La sorveglianza dell'intelletto ironico viene meno; il palpito dei sentimenti tende all'effusività oratoria, esemplata sui modelli del romanticismo funerario.

In effetti, l'io narrante rende bensì esplicita l'autocritica sorridente cui sottopone i suoi stessi modi espressivi. Ma ad esserne investito è solo un aspetto della realizzazione stilistica, ossia il classicismo solenne del *grave dicendi genus*. Per un lato, Lampedusa lo esibisce con la maggior serietà, per l'altro lo prende in giro, lo colloca in luce parodistica. I moduli letterari del passato illustre appaiono pareggiati alle raffigurazioni della mitologia antica: l'animo coltivato continua a percepirne il fascino prestigioso, quindi a fruirne, ma si rende ben conto della loro inattualità. Il narratore non rinuncia insomma a riassaporare, scrivendo, il gusto della parola latinamente togata: nell'atto di vedersela obiettivata sulla pagina avverte però il bisogno di denunciarne lui per primo, ilarmente, l'artificiosità anacronistica.

Mai prendersi troppo sul serio: adoperare termini o locuzioni o giri di frase aulicamente rituali va bene, benissimo, quando è il caso: purché si dia a vedere d'esser disposti anche a metterne in caricatura la pomposità. L'ironia metalinguistica contrappunta quindi e alleggerisce il manierismo turgido dello stile alto. Si capisce però che non riguarda invece l'effusività dimessa dello stile patetico. Dove si accampa la riflessione accorata sulla caducità della carne, lì lo struggimento dilaga con insistenza pervicace, escludendo ogni risvolto d'allegria.

Un narratore postero di se stesso

La molteplicità eterogenea dei registri di linguaggio lampedusiani trova il punto di raccordo, lo si è già detto più volte, nella presenza di un io narrante molto personalizzato. È lui ad intonare diversamente la voce secondo le circostanze, a dare e togliere la parola a personaggi o comparse, riecheggiandone più o meno fedelmente gli accenti, infine a scompartire i tempi e circoscrivere i

luoghi del racconto. Il lettore non ha che da porgergli orecchio, riconoscendone il dominio incontrastato su tutti gli aspetti e momenti del discorso narrativo.

D'altronde la sua autorità appare tanto più inconcussa, in quanto l'io narrante evita di rivolgersi direttamente ai destinatari del romanzo: nessun appello viene mai loro rivolto, che li coinvolga problematicamente, ponendo degli interrogativi, affacciando delle perplessità cui siano chiamati a rispondere. Sia nelle soste di severità assorta sia negli abbandoni a un buonumore cordiale, colui che narra parla solo per se stesso, e per l'umanità universale: nelle pagine del *Gattopardo* non trova spazio alcun riferimento ad una istanza interlocutrice concretamente evocata.

La posizione di prestigio assoluto, anzi assolutistico, conferita alla figura del narratore appare basata su due ordini di fattori. Per un lato, il racconto è condotto secondo un'ottica testimoniale, come se il resocontista fosse stato implicato nei fatti o almeno ne avesse avuto conoscenza immediata e sicura dai protagonisti stessi. Per l'altro aspetto invece, la sua identità è quella del giudice, perfettamente straniato da circostanze che ricostruisce e valuta *sine ira et studio*. La finzione romanzesca trascolora così in un atteggiamento di tipo memorialistico: il narratore si fa nello stesso tempo garante della veridicità del rendiconto e latore di una sua interpretazione in chiave di autenticità spassionata.

In effetti, Lampedusa caratterizza l'io narrante in modo da farne anzitutto una propria controfigura, in quanto portavoce di una mentalità indiscutibilmente superiore, per privilegio nativo: un gentiluomo colto, pacato, sensibilissimo alle belle maniere, urtato da ogni manifestazione di ineleganza. I suoi interventi diretti nel tessuto della vicenda non mancano mai di biasimare le infrazioni al galateo, chiunque sia ad effettuarle: «per quanto doloroso sia è necessario dirlo, i piedi del sindaco erano calzati da stivaletti abbottonati»; davanti al timballo di maccheroni «tutti gli altri (Tancredi compreso, rincresce dirlo) manifestarono il loro sollievo in modi diversi, che andavano dai flautati grugni estatici del notaio allo strillette acuto di Francesco Paolo».

S'intende che il tono è bonario: l'io narrante, proprio come il protagonista principesco, ci tiene all'etichetta ma non ne è schiavo.

Può anzi farsi prendere dal malumore per gli obblighi della mondanità: «Le ragazze, questi esseri incomprensibili per i quali un ballo è una festa e non un tedioso dovere mondano». Certo, la mentalità aristocratica non ha misteri per lui, che la notomizza freddamente: «per le persone del carattere e della classe di don Fabrizio la facoltà di esser divertiti costituisce i quattro quinti dell'affetto». Il rapporto di medesimezza affettuosa col personaggio principale non inibisce dunque affatto di censurarlo per quel tanto di albagia, di arroganza dispotica e capricciosa che reca in sé: «Il principe si seccò: tanto geloso è l'orgoglio di classe, anche nel momento in cui traligna, che quelle lodi orgiastiche alla procacia della futura nuora lo offesero».

L'equanimità impeccabile di cui l'io narrante si aureola proviene dal trascendimento del concetto di nobiltà di sangue in quello di nobiltà di spirito. Un aristocratico imborghesito, potremmo senz'altro definirlo, questo narratore così intento a distillare dalla mentalità e dai costumi d'una classe dirigente al tramonto una lezione di saggezza dotata d'un valore universalmente umano. La sua discriminazione scrupolosa fra gentilezza beneducata e contegnosità sussiegosa, senso decoroso delle convenienze e ossequio ai ritualismi inerti configura un codice di comportamento a carattere, in definitiva, tutto interclassista: chiunque può apprezzarlo e interiorizzarlo, basta che sappia nutrire lo stesso rispetto per se stesso come per gli altri.

Sul piano conoscitivo, l'ammonimento fondamentale è d'indole psicologica: occorre avvezzarsi a saper cogliere subito e bene la verità del cuore, senza lasciarsi fuorviare dalle apparenze né dai pregiudizi. Nel *Gattopardo* ricorre una volta il nome di Freud, e altrove si fa cenno a «quelle cagioni [di disagio] che chiamiamo irrazionali perché seppellite sotto cumuli d'ignoranza di noi stessi». Ma l'io narrante non ritiene di aver bisogno di strumenti introspettivi scientificamente complessi: la sua sapienza è tutta intuitiva, e preferisce esprimersi nella forma di aforismi non impervi: «quell'annullamento, provvisorio, della propria personalità senza il quale non c'è amore»; «pur non amandolo, essa era, allora, innamorata di lui, il che è assai differente»;

«l'eternità amorosa dura pochi anni e non cinquanta»; «un attacco del più assurdo dei flagelli, quello della gelosia retrospettiva». Chi potrebbe non concordare con sentenze così giudiziose?

Meglio, o almeno più incisivamente che riguardo alla fenomenologia dell'eros, il culto dell'universalità umana si esplica riguardo a costumanze civili ben circostanziate. Il riferimento va alle coordinate etniche della sicilianità. L'io narrante ostenta la sua nascita isolana, per trarne autorizzazione alla foga delle reprimende sul carattere contorto e chiuso, mitomaniacale e scettico dei conterranei. Le accuse fioccano, o in forma di massime lapidarie o di osservazioni argomentate più distesamente, sempre con una carica ironica: «un coniglio selvatico, il quale del resto veniva *ipso facto* promosso al grado di lepre, come si usa da noi»; «Come dei clinici abilissimi nelle cure ma che si basassero su analisi del sangue e delle urine radicalmente erronee, e per far correggere le quali fossero troppo pigri, i Siciliani (di allora) finivano con l'uccidere l'ammalato, cioè loro stessi, proprio in seguito alla raffinatissima astuzia che non era quasi mai appoggiata a una reale conoscenza dei problemi o, per lo meno, degli interlocutori»; «Per fortuna si era prodotto un fenomeno relativamente frequente da noi: il desiderio di malignare aveva mascherato la verità»; «In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi».

L'io narrante si innalza sopra i correghionali nell'atto in cui dichiara di appartenere alla loro razza: se non risparmia le accuse, è per la pena che prova nel vederli così meschinamente vittime di se stessi. La sua diagnosi è infatti che in Sicilia manca ogni giusto equilibrio nei rapporti tra l'individuo e la società, perché non esiste fiducia nella forza chiarificatrice della verità, cioè della ragione. Ancora una volta, sono valori di tipo universalistico quelli cui il romanziere fa ricorso; e l'insegnamento che ne deriva è sempre di saper dominare la fraudolenza degli obnubilamenti passionali.

Ma come guarirli, i siciliani, dall'autolesionismo atavico della loro nevrosi psicosociale? Invitandoli, costringendoli a ridere di se stessi. Qui l'atteggiamento illuministico dell'io narrante trova conferma definitiva. Si potrebbe osservare che l'enfaticizzazione delle accuse avviene su un tono di spassosità, sia pur pungente, piuttosto che di acredine sarcastica: e ciò rischia di farla declinare verso il colorismo folcloristico. Ma un eccesso di veemenza polemica sarebbe troppo in contrasto con l'urbanità stilizzata della fisionomia attribuita alla voce narrante. Del resto, a volte può accaderle di farsi coinvolgere emotivamente nei fatti di cui dà testimonianza: questi momenti di fervore se non furore vengono però presto riassorbiti nel consueto stato d'animo di ilare amarezza senile.

Siamo all'artificio essenziale, nella costruzione del personaggio narratore. La sua attitudine è quella di chi, a tarda età, rievoca un passato di cui è stato direttamente partecipe, ma che ormai può contemplare con distacco. Lo stratagemma è ardito, visto l'ampio divario cronologico tra l'epoca in cui sono ambientate le vicende e quella in cui ne ha luogo il resoconto, cioè i giorni nostri. A parlare è, diciamo così, un postero di se stesso: nessuno stupore dunque se è tanto pronto a sciorinare il suo senno del poi.

Le intrusioni più significative nel tessuto del racconto sono quelle volte ad anticipare il corso degli avvenimenti, sia pubblici, sia privati. Il riferimento agli sviluppi futuri di fatti storicamente accaduti convalida la sicurezza con cui viene profetato il destino dei personaggi d'invenzione. In ogni caso, l'onniscienza della voce narrante si connota anzitutto per l'insistenza, quasi l'accanimento nel chiarire la sorte immancabile di frustrazione, declino, inadempienza che attende tutto ciò che di più dinamico, di più giovanile, di più promettente prende corpo sulla scena romanzesca: «Il Principe che aveva trovato il paese immutato venne invece trovato molto mutato lui che mai prima avrebbe adoperato parole tanto cordiali; e da quel momento, invisibile, cominciò il declino del suo prestigio»; «Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata»; «Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati,

guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn., doveva nel 1943 provar loro il contrario»; «Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica, vite che dovevano poi essere tanto variegate, tanto peccaminose sull'inevitabile sfondo di dolore. Ma essi allora non lo sapevano...».

Va sottolineata l'attenzione particolare dedicata al personaggio più sensualmente vitale del libro, la bella Angelica, vispa e baldanzosa. Il narratore sembra compiacersi nell'anticipare tutte le corrosioni che il tempo si sarebbe incaricato di portare a questo emblema di salute psicofisica: «Ingenuità giovanili queste, che essa doveva in seguito rinnegare quando, nel corso degli anni, divenne una delle più viperine Egerie di Montecitorio e della Consulta»; «essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita»; «la malattia che tre anni dopo la avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nelle profondità del suo sangue».

Occorre poi distinguere due modalità funzionalmente diverse, nel fitto ricorso alle anacronie. A volte l'anticipazione rispetta il limite estremo della diegesi romanzesca, e tende a inserirsi negli intervalli cronologici fra i blocchi narrativi che compongono il racconto. Altre volte invece il pronostico, diciamo così, sconfinava decisamente oltre il termine della vicenda d'intreccio, sino all'attualità del tempo di stesura del testo. I primi casi riguardano i personaggi d'invenzione, i secondi i fatti storico-politici. Per tal maniera, le peripezie dei membri di casa Salina vengono percepite come un flusso esistenziale destinato a risolversi senza residui: il volo dalla finestra della spoglia impagliata del cane Bendicò suggella emblematicamente la «fine di tutto», tutto quanto riguarda il mondo privato di don Fabrizio e i suoi familiari. La storia pubblica procede invece sotto un segno di continuità proiettato in una durata ulteriore: ma a sua volta non ha altra consistenza che quella datale dal graduale estinguersi dei fermenti di gioventù, o di ringiovanimento, germinati nell'essere collettivo. A un secolo di distanza dalla sua nascita, la nuova Italia sarà decrepita senza aver raggiunto una vera maturità.

Il gioco dei tempi narrativi fa dunque sí che il futuro appaia più morto del passato, ed il presente sia passibile solo di commemorazione postuma. Nel gestire questa strategia di piani cronologici, l'io narrante si propone come il resocontista accorato di un trascorrere delle età onda dopo onda, senza scopo di sorta. Il suo osservatorio è situato non solo dopo, ma oltre il tempo, là dove ogni movimento esuberante di vita già si dispone nella rigidità ordinata delle cose morte. E da ciò proviene l'accento di absolutezza con cui è commentato e valutato il vano affaccendarsi di creature delle quali è tanto facile vaticinare la consunzione incombente.

L'apologia del personaggio protagonista

La superiorità coscienziale assoluta di cui vien fatta godere la voce narrante assume evidenza ulteriore nel rapporto privilegiato che la lega alla superiorità relativa manifestata dal protagonista primo rispetto agli altri personaggi. Tutto capisce, don Fabrizio, da ogni cosa è desto a trarre un insegnamento soffuso di una luce di verità perenne. Certo, la sua visuale è limitata, perché risente pure dei condizionamenti insiti nella costituzione antropologica: è uomo del suo tempo, e fatica a liberarsi dei pregiudizi, delle storture secondo cui è stato allevato. Ma la sua interiorità è tutta protesa a librarsi oltre le bassezze dell'esistenza, verso le regioni pure dell'essere: il cielo delle stelle fisse, come suggerisce il simbolismo alquanto scoperto del suo culto per l'astronomia.

L'abbiamo già detto, il punto di vista del personaggio narratore non è che il perfezionamento e la sublimazione di quello del personaggio narrato, in quanto entrambi tendono a considerare le contingenze dell'oggi da una prospettiva di futuro, o meglio di eterno presente, con ciò stesso decantandone la magmaticità spavalda. L'una figura insomma rinvia all'altra: don Fabrizio vive dall'interno gli eventi dei quali è partecipe allo stesso modo in cui la voce narrante li contempla, dall'esterno e dall'alto.

Pur nel suo rilievo centralissimo, il principe di Salina non è rappresentato come il motore vero e proprio di un nesso di azioni da lui decise: le sue operazioni hanno un carattere di risposta agli avvenimenti e alle iniziative altrui. E mentre sul piano pratico accetta di adeguarsi all'evolvere delle situazioni, nell'intimo si sforza sempre più di trascendere questa necessità di mutamento, inoltrandosi in un itinerario di asceti. La sua funzione protagonista poggia tutta su questa vocazione meditativa, non attiva.

Perciò appunto le doti di chiarezza suprema con cui la voce narrante sovrasta e anticipa il corso degli eventi possono trovare riscontro nelle intuizioni, presentimenti, addirittura profezie di don Fabrizio. Già all'inizio del racconto lo vediamo ben conscio del prossimo sfacelo della dinastia borbonica, «questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto». Poco oltre, i rapidi colloqui col nipote Tancredi, il contabile Ferrara, il «soprastante» Russo bastano a chiarirgli il «rassicurante segreto» delle modalità di attuazione dell'imminente trapasso di regime: «Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca». Infine, durante la conversazione con Chevalley, la lucidità disillusa con cui ha osservato lo svolgersi della rivoluzione unitaria gli consente un pronostico a lungo termine sull'avvenire della gente siciliana; a insaporirlo, ecco un vaticinio preciso sull'involutione futura dell'uomo politico isolano più promettente: «In quanto a questo giovane Crispi, non io certamente, ma Lei potrà forse vedere se da vecchio non ricadrà nel nostro voluttuoso vaneggiare: lo fanno tutti». Al termine poi del colloquio il principe generalizza ulteriormente, tra sé e sé, la sua visione pessimistica: «Tutto questo» pensava «non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti, Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra».

Certo, la voce narrante è lungi dal condividere la passionalità di considerazioni nelle quali vibra il risentimento emotivo di chi sta vivendo il declino del proprio ceto sociale. Nondimeno, riprodurre senza commento questi pensieri di don Fabrizio significa accentuarne il valore di reazione morale a un succedersi di fatti che il lettore è comunque invitato a giudicare delusivi e scoraggianti. D'altra parte la similarità profonda, il vincolo di parentela tra io narrante e personaggio protagonista, si stabilisce appunto su questa doppia base: capacità di indignazione e protesta contro i soprusi e fallimenti della storia, insieme a un recupero di compostezza nella riflessione sulla vanità delle cose umane.

Non per nulla il modo di esprimersi del principe vede convivere gli stessi due registri stilistici tipici del linguaggio tenuto dal narratore, criticismo ironico e *pathos* struggente. Il primo presiede alla scioltezza disinvolta degli atteggiamenti di relazione; ma è il secondo a restituire verbalmente la pacificazione interiore, che è il premio dell'atarassia. Questa consonanza spirituale tra colui che narra e colui che viene narrato autorizza un ricorso particolarmente largo alla tecnica dell'indiretto libero: l'uno cede volentieri la parola all'altro, assumendone come propri i comportamenti elocutivi. Ciò gli consente di dare maggior calore e colore a stati d'animo nei quali non si identifica senza riserve, questo no, ma che sono simpatetici al suo modo di vedere e sentire.

In effetti, come già s'è detto, il ritratto del principe ne registra con imparzialità debolezze e vizi: la sensualità e l'orgoglio, la pigrizia noncurante e l'imperiosità capricciosa. Alcune di queste pecche sono da addebitare a fattori ambientali, all'influenza della mentalità feudale secondo cui il capo della casa Salina è stato educato e di cui stenta a emendarsi. Altri invece riguardano proprio il suo temperamento individuale: mai però sono tali da intaccare la sostanza etica della personalità.

Ecco allora motivato pienamente il clima di apologia affettuosa in cui è immerso il ritratto. La statura umana di don Fabrizio viene idoleggiata anzitutto negli attributi fisici: un gigante, la cui corporatura sovrasta quella di chiunque lo attorni o si confronti con lui. Il narratore si attiene a un tono di favolismo cordiale, ricalcato dai richiami mitologici e dalle similitudini sorridentemente iperboliche: così nella scena del bagno, dove la «innocente nudità titanica» del principe lo fa paragonare all'Ercole Farnese, mentre l'acqua gli ruscella sulle membra «come il Rodano, il Reno e

il Danubio traversano e bagnano i gioghi alpini». Nondimeno, «immenso e fortissimo» quale ci viene presentato con insistenza, egli è anche capace di un «tocco delicatissimo»: l'epitetare è sempre al superlativo, anche quando si tratta di integrare le doti del garbo a quelle della robustezza fisica.

Nello stesso senso vanno i riferimenti sagaci allo stemma araldico di famiglia, davvero ben trovato. Il principe incarna umanamente le virtù del Gattopardo, che pareggia la nobiltà fiera del Leone, ma all'immagine di una regalità ieratica sostituisce quella di una nervosa eleganza danzante. Infine l'alto accoppiamento di disposizioni opposte trova ricalzo sul piano ereditario: dal padre siciliano il sensualismo corposo, dalla madre tedesca l'orgoglio risentito e l'inclinazione al rigore, conoscitivo e morale. Nord e Sud, latinità e germanesimo si incrociano nel dare figura di completezza umana al personaggio. Tutto collabora insomma a isolarlo, facendolo giganteggiare sull'ambiente in cui vive.

Se ne avvalora l'acume con cui avverte il decadimento storico della sua classe; al distacco severo di questa percezione fa riscontro peraltro la malinconia arrovellata di quella concernente il proprio personale crepuscolo biologico. Don Fabrizio assume sembianze di un doppio eroe, della sensibilità etico-estetica non meno che del raziocinio interpretativo. Maturo d'anni e d'animo, la senilità progrediente gli avvalora l'amor di vita, colorandolo di rimpianto ma vincendolo in un abbandono alla morte, anticipata nel desiderio. Al venir meno del gran vigore fisico d'un tempo fa riscontro un grandeggiare crescente della coscienza.

Così il principe protagonista ci appare in definitiva come l'ultima sublimazione di una figura tipica del decadentismo letterario: l'intellettuale vero, colui che ha capito tutto perché si è reso conto che non c'è nulla da capire. Le complicazioni infinite della realtà hanno una sostanza semplice, alla portata di ognuno: l'uomo si nobilita non approfondendo le energie nel perseguimento di futili e fuggevoli fini pratici ma nell'intensità dell'ascesi meditativa, che non tradisce mai perché ha il suo fine in se stessa.

La simpatia per il deuteragonista

A prima vista, si direbbe che la presenza di Tancredi abbia un ruolo nettamente antagonistico rispetto a quella dello zio, cui il narratore attribuisce un'esemplarità tanto spiccata. In effetti il giovane Falconieri è spirito non celestiale ma baldanzosamente terrestre. Ed è proprio la sua intraprendenza a sostenere l'intero movimento della macchina narrativa: da un lato, con la decisione di raggiungere gli insorti antiborbonici, dall'altro con il corteggiamento della bella borghese Angelica.

Nondimeno, egli ci appare il vero figlio, l'erede autentico del vecchio principe, se non nella carne certo nell'animo. Anche lui ha capito bene, benissimo cos'è e come va il mondo. È vero che da questa perspicacia ha tratto un criterio di comportamento diverso e opposto, arrogandosi un ruolo energeticamente operativo, non stancamente testimoniale. Ma ciò è dovuto alle circostanze oggettive che determinano la sua identità, anagrafica e sociale: ha vent'anni, ed è un cadetto senza quattrini; naturale che la sua vitalità voglia espandersi vittoriosamente. Il tempo del raccoglimento interiore verrà semmai più tardi: per intanto, lui non può davvero permettersi di stare alla finestra, come fa il vecchio e ricco zio.

Nella sua mancanza di illusioni, il ritratto di Tancredi appare imparentato strettamente a quello di don Fabrizio, che a sua volta ci rinvia alla fisionomia mentale con cui l'io narrante ci si autopresenta. Dalla dimensione di assoluto nella quale il narratore si colloca, il personaggio principale ci aveva già fatto calare al livello di una realtà mutevole e impura, sia pur preservando un'ansia di totalità onnicomprensiva. Con il coprotagonista, o deuteragonista, veniamo immersi a fondo nel fiume fangoso dell'esistenza: e siamo invitati a prendere atto che l'unico modo per non farsene travolgere consiste nel porre il proprio tornaconto là dove ci conduce una corrente priva di meta.

Le azioni umane non attingono mai un significato di umanità universale; a contare sono solo gli interessi particolari degli individui, dei gruppi, delle classi. Appunto perciò ogni dinamismo di progresso si risolve in una conferma di stasi, secondo la legge di natura che regola i rapporti interpersonali. È bene ciò? nient'affatto: ma occorre pure constatare che questa è la verità, l'unica verità del vivere, e comportarsi di conseguenza, se non si vuole fare il proprio danno.

Perciò appunto il prammatismo opportunistico e cinico di Tancredi è non l'antitesi ma l'altra faccia del moralismo disinteressato di don Fabrizio. Costui se ne rende conto, e per questo mantiene intatta la sua benevolenza verso il nipote. La differenza fra i due è che l'uno ha rinunciato ad agire, l'altro no, o non ancora: e quando ci si deve compromettere con la realtà empirica, non si può non accettarne la norma suprema, l'utilitarismo. La spregiudicatezza del giovane arrivista appare antitetica, ma non è incongrua rispetto al modo di vedere le cose cui il suo patrono è arrivato.

Questa interpretazione del personaggio Tancredi è narrativamente univoca perché il lettore lo conosce soprattutto, se non solo, attraverso gli occhi del protagonista principale. È costui a illustrarcene la psicologia, a soppesare i suoi gesti e parole, a ricostruirne le premesse e valutarne i risultati. La voce narrante si adegua, direi quasi senza riserve, all'ottica di don Fabrizio: interviene sí a correggerne gli eccessi di ammirazione affettuosa ma nella sostanza non la contraddice mai.

In effetti, anche se la raffigurazione ritrattistica appare sensibilmente chiaroscurata, le imputazioni a carico di Tancredi sono compensate con abbondanza dai riconoscimenti di merito. Le donne gli piacciono molto, magari troppo; la sua però è una sensualità sana, priva di risvolti morbosi e capace anche di un casto autocontrollo, come dimostra nelle lunghe escursioni solitarie compiute con la fidanzata per gli anditi remoti di Donnafugata. Nello sposare Angelica persegue la sua convenienza, ma la sua scelta non è dettata solo dal calcolo economico, perché è davvero «cotto» di lei: del resto, verremo anche a sapere che avrebbe continuato il flirt con la cugina Concetta, se non avesse avuto l'impressione di esserne respinto. Nella stessa occasione apprenderemo che la blasfema brutalità soldatesca di cui s'era vantato era solo una fanfaronata innocente. Quanto all'atteggiamento verso i parenti, in particolare lo zio e tutore, può sembrare irriverente, beffardo, persino crudele: cela tuttavia un tesoro di devozione sincera, di riconoscenza durevole, come lo denunceranno le lagrime al capezzale di don Fabrizio moribondo. Infine, sul piano politico, il suo opportunismo è sí privo di alibi ideali, ma in sostanza va nel senso della storia, e d'altronde si ispira solo agli interessi oggettivi del suo ceto sociale: non c'è traccia di disonestà personale in lui, a parte un'ambizione di carriera del tutto legittima.

Non è un eroe moralmente immacolato, Tancredi, questo davvero no: ma è intelligente, e l'intelligenza è un valore che compensa e riscatta molte note di biasimo: su ciò, lo zio Salina e la voce narrante concordano in pieno. C'è di più. La sua astuzia un tantino ribalda si esprime nelle forme squisitamente signorili del tatto, dell'ambiguità sorniona, dell'accortezza diplomatica: inevitabile restarne affascinati. Ma soprattutto, ogni suo comportamento ha un connotato intrinseco di ironia: e questa, già sappiamo, è la risorsa suprema per prendere le distanze non solo dagli altri ma da se stesso, preservando la propria solitudine interiore e custodendo pudicamente l'autenticità dei propri sentimenti, riuscendo insomma a conservare una fedeltà ideale ai principi dell'ethos anche nell'atto in cui li si infrange.

Così stando le cose, si capisce che la caratterizzazione di linguaggio del personaggio Tancredi sia la più felicemente icastica del libro. L'ultimo dei Falconieri parla, e scrive, per perifrasi eufemistiche, allusioni cifrate, strizzate d'occhio maliziose, smentendo con l'intonazione di voce ciò che afferma verbalmente; lo zio è il chiosatore deliziato di questa perizia retorica, sempre in bilico tra ilarità graffiante e sarcasmo contenuto. L'antifrasi ne rappresenta il filo conduttore; la concrezione più densa è data dal paradosso.

Non per nulla dobbiamo a Tancredi l'affermazione famosa, presto passata in proverbio, «se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»: dove la violenza del concetto è resa accettabile dalla stessa innocenza scandalosa della sua formulazione. Si potrà osservare che la suggestiva concisione del motto ha avuto sui lettori un'efficacia persino eccessiva: ha indotto a ritenere che il narratore condividesse senz'altro il programma operativo posto in bocca al

personaggio. L'errore è ingenuo: ma offre la miglior conferma della suasività promanante dal ritratto, circonfuso di tanta simpatia. D'altronde, è poi vero che il romanziere, se non accettava la «filosofia» di Tancredi, apprezzava però il loicismo inoppugnabile che la ispirava: e nel metterla a nudo, ne deresponsabilizzava in qualche modo il portatore, facendone il portavoce di stati d'animo di una naturalità incolpevole.

L'indulgenza per tutti

In definitiva, la stilizzazione delle figure di don Fabrizio e di Tancredi avviene secondo un criterio di compensazione equilibratrice: la voce narrante non sottace i loro difetti ma li contrappesa con un ampio riconoscimento di doti, incentrato sulla loro limpida intelligenza scettica. L'esigenza compensatrice è più avvertibile nei confronti del giovane, che al pessimismo dell'intelletto accompagna l'ottimismo energetico della volontà di autorealizzazione, ed è quindi più bisognoso di indulgenza; entrambi i personaggi appaiono però sguardati con una disposizione analoga di comprensività non corriva ma serena.

Lo stesso procedimento binario viene applicato se non a tutte, alla più gran parte delle altre individualità, maggiori, minori o minime, portate sulla scena. Ciò vale in primo luogo per Angelica, sensuale e ambiziosa, volgarotta nell'intimo e furba la parte sua, ma in fondo una brava ragazza, cui non si saprebbe addossare a colpa la voglia plausibilissima di allontanarsi dagli effluvi sgradevoli dell'ambiente in cui viveva il nonno Peppe Mmerda. Il narratore anche in questo caso si adegua all'ottica del suo personaggio prediletto, don Fabrizio: e proietta primariamente l'immagine della giovane in una luce di carnalità voluttuosa, quasi animalesca: quando Angelica si inchina alla principessa, a curvarsi non è una schiena ma una «groppe», sia pure «stupenda». Nondimeno, a prevalere è poi un'ammirazione sincera, se non proprio paterna, per la freschezza gioiosa, l'esuberanza vitale della fanciulla in fiore: il tempo la farà disfiore e incattivire, ma per intanto la sua femminilità formosa è un dono di cui quanti la contemplan non possono non esser lieti di godere.

Tanto diverso fisionomicamente da quello della figlia, il ritratto di Calogero Sedara è costruito con lo stesso criterio di evidenza chiaroscurale. Nel confronto assiduo con gli esponenti della vecchia classe dirigente, il campione della nuova borghesia agraria non può non apparire molto, moltissimo sminuito. Il narratore ne mette in caricatura fin troppo grevemente la rozzezza, la goffaggine, le smanie da *parvenu*, sia quando vuol sfoggiare eleganza indossando pietosamente il frac sia quando rivendica i titoli araldici della sua famiglia, i «Sedara del Biscotto». Né si tratta solo di questo, giacché don Calogero è dipinto come un affarista spietato, seguace di una razionalità economica tanto efficace quanto arida. Tuttavia, nessun dubbio sulla sua intelligenza imprenditoriale, neanche da parte di don Ciccio Tumeo, che pure non lo ama affatto. Quanto al principe, lo vediamo man mano preso da una «curiosa ammirazione» per la «rara intelligenza» del futuro consuocero, che d'altronde gli dimostra di essere disposto e capace di migliorarsi rapidamente, sul piano delle belle maniere, delle forme cortesi di vita. Un uomo così, non solo merita davvero di far fortuna ma garantisce di rappresentare al meglio gli interessi dei ceti più dinamici: quando don Fabrizio rifiuta l'offerta del seggio senatoriale e suggerisce invece il nome di Sedara, compie un atto di omaggio non meno leale che avveduto.

Com'è chiaro, siamo sul piano di una ritrattistica colorita e vivace, scarsa però di spessore psicologico. L'osservazione vale ancor più per le *silhouettes* dei due personaggi che emblemizzano la mentalità non tanto della nuova classe sociale quanto del nuovo Stato italiano. Il colonnello Pallavicini appare esibizionista e vanesio nella conversazione salottiera, ma nei colloqui confidenziali si rivela «tutt'altro che un imbecille». Il cavalier Chevalley è alquanto pavido come persona, esageratamente speranzoso come funzionario politico: integerrimo però nel carattere e animato dalle intenzioni più pure. D'altronde, un trattamento analogo viene riservato alle figure che incarnano le istanze non della borghesia liberale ma degli strati popolari-piccolo-borghesi, devoti

immemorabilmente all'antico regime. Si tratta di un laico e un ecclesiastico, dotati entrambi di una qualifica intellettuale, sia pur diversamente graduata, e pareggiati da una dignità morale indiscutibile.

Tratteggiato alla brava, il profilo di don Ciccio è quello di un uomo che ha fallito le sue aspirazioni artistiche e si è straniato dal corso dei tempi: ma ciò non significa che non comprenda il senso degli eventi, né che il suo conservatorismo abbia tracce di grettezza. Anzi, semmai il suo spirito feudale mostra come possa esservi pure una magnanimità nel servire. Più articolata e distesa, ma non difforme, l'immagine di padre Pirrone. Il gesuita astronomo ha certamente le sue buone ragioni per mantenersi fedele al regime borbonico e per sentirsi devoto ai ceti nobiliari, dei quali l'astuto narratore lo incarica di fare l'apologia: basta pensare alla tonaca che indossa e al posto che occupa presso casa Corbara. Nondimeno, nessun calcolo di interesse personale detta il suo atteggiamento: solo una preoccupazione sincerissima per l'avvenire della Chiesa, e una convinzione non meno limpida che i nobili abbiano raggiunto uno stadio di umanità davvero superiore, quello della «noncuranza dei beni terreni mediante l'assuefazione».

Potremmo crederci di fronte a un paradosso, anzi a un sofisma gesuitico: ma in verità padre Pirrone partecipa dell'idea che la natura umana non sia perfettibile oltre un certo limite, e che è inutile sperare da una classe dirigente diversa più di quanto si sia avuto da quella già collaudata al potere. In un certo senso, il suo attaccamento al vecchio regime è fondato sulle stesse ragioni per cui don Fabrizio accetta il nuovo. Su questa consonanza spirituale si fonda il rapporto di stima e simpatia che lega l'ecclesiastico al suo datore di lavoro. Moralmente rigoroso ma non bigotto, consapevole degli obblighi inerenti alla sua condizione e tuttavia mai incline all'arrendevolezza cortigiana, padre Pirrone sembra esser stato concepito per riscattare la figura del cappellano di famiglia dall'aura spregiativa in cui per tradizione era collocata: per esempio, e indimenticabilmente, dal Porta della *Nomina del cappellan*.

Quando poi il buon gesuita si trova fra la sua gente, mostra una oculatezza e intraprendenza strepitose, dando insieme prova di una generosità così nobile da farcelo parere davvero eguale ai gran signori presso cui presta servizio. A conferma poi della sua lucidità disillusa, valga la riflessione che fra i contadini le cose vanno allo stesso modo e i matrimoni si combinano proprio come fra gli aristocratici, con la sola differenza di un comportamento più «rustico, miserabile» sí, ma anche più «esplicito e chiaro».

Schizzati in maniera più o meno aneddotica, tutti i personaggi sinora passati in rassegna sono illuminati per dritto e per rovescio, in luce di comprensività smagata. In definitiva, in ognuno di loro la voce narrante può veder realizzato positivamente un aspetto del patrimonio generale di umanità del quale si sente depositaria e tutrice. Vi sono però delle eccezioni. Esse riguardano per l'appunto i familiari stretti del principe, e parallelamente i parenti di padre Pirrone.

Ecco allora la pochezza d'animo, la pusillanimità e la pudicizia parossistica della principessa Sofia, cui il consorte non ha mai avuto il bene di veder l'ombelico; ecco il disprezzo iracondo con cui don Fabrizio tratta il figlio Francesco Paolo, capace solo di «star tutto il giorno a guardare la caccia dei cavalli»; il beghinismo ottuso, l'alterigia e la dabbenaggine che dominano la vecchiaia delle figlie Carolina e Caterina; la rabbiosità puntigliosa e stupida con cui Concetta si rovina la vita, spingendo quasi Tancredi fra le braccia di Angelica.

Dall'altra parte abbiamo il quadro di degradazione offerto dalla famiglia del gesuita, dove l'avidità rapace è ricoperta malamente da un finto culto per l'etica sessuale più insensata: a sovrastare è l'effigie di Vicenzino, l'«uomo d'onore», nei cui confronti il narratore ha un vero scatto d'indignazione, forse l'unico del libro, definendolo «uno di quegli imbecilli violenti capaci di ogni strage».

Cosa accomuna questi personaggi, al di là delle tante differenze di classe e di età, di sesso e di carattere? Il fatto che non sono intelligenti, non hanno alcuna larghezza di vedute né duttilità mentale e perciò stesso mortificano la loro personalità, consegnandosi in preda alle passioni più cieche, siano d'ordine economico o affettivo. Occorre ripeterlo: l'intelligenza è valore fondamentale, pregiudiziale per l'apprezzamento positivo dei personaggi, nel sistema romanzesco del *Gattopardo*.

Gli allocchi, gli sprovveduti, la gente meschina trovano scarsa udienza presso l'intellettualissima voce narrante.

Questa mancanza di compatimento è certo piú irriuardosa nei confronti degli ignoranti, ottusi plebei: nessun'ombra di sentimentalità populista, nella pagina di Lampedusa. Ma piú del connotato classista conta quello castale o razziale, l'esaltazione cioè dell'appartenenza alla cerchia nativa degli uomini d'ingegno, degli esseri pensanti di pieno diritto. Le teste fini riscuotono sempre una forma di approvazione dal narratore, qualunque sia la loro origine sociale e competenza culturale: il caso di don Calogero insegna. Per questa via in effetti si raggiunge un risultato di novità ideologica significativo: rispetto ai *Viceré* e ai *Vecchi e i giovani*, nel *Gattopardo* trova finalmente luogo un'iconografia non tutta al negativo della borghesia siciliana nascente.

L'indole illuministica dell'intellettualismo lampedusiano ha dunque un'importanza decisiva, nell'apertura prospettica fornita dal romanzo su una società in evoluzione, dove la crisi investe sia le istituzioni pubbliche sia l'ordine familiare. S'intende però che le doti di acume e lungimiranza non bastano per indurre la voce narrante a fraternizzare davvero con chi le detiene. Occorre salire un grado piú su, nella scala dei valori psichici: cioè mostrar di possedere quella forma peculiare di intelligenza che è il senso dell'umorismo, come attitudine a percepire ironicamente le contraddizioni del reale, il contrasto fra l'essere e l'apparire.

Calogero Sedara e Tancredi sono tutti e due «aridi», ossia freddamente razziocinanti: la differenza è che l'uno è uomo di spirito, l'altro no. Per questo il giovane ha maggior diritto alla benevolenza del principe, del narratore, e con essi del lettore. Chiaro che la capacità di ironizzare sugli altri e su se stessi è corroborata da un'educazione raffinata, sino a parer quasi inscindibile dal tatto, dalle belle maniere, dal senso dell'opportunità formale che porta a prestar ossequio a norme di convenienza cui nell'intimo si irride. L'arte del sorriso, non come sguaiataggine carnevalesca ma come criticismo elegantemente beffardo, sembrerebbero avercela solo i signori: non tutti però, anzi piuttosto pochi.

D'altra parte, non è questo il solo discrimine da porre fra gli uomini d'ingegno: c'è anche un criterio diverso di valorizzazione della loro personalità. Padre Pirrone, per esempio, che pure è saggio e colto, non possiede un gran gusto del comico: in compenso, ha un'integrità morale che manca clamorosamente sia a don Calogero sia a Tancredi. E si tratta di quella moralità autentica che non contrasta ma fa tutt'uno con il senso dell'opportunità, della discrezione, del riserbo avveduto. Per questo aspetto la figura del povero prete appare dotata di una dignità coscienziale che la assimila a quella del principe protagonista, così indulgente verso gli altri piú che verso se stesso.

Siamo al culmine della gerarchia umana stabilita fra i personaggi gattopardeschi. Don Fabrizio la sovrasta perché in lui le qualità intellettuali si assommano alle morali, il criticismo ironico si congiunge alla prudenza oculata. Ma piú sopra di lui, l'io narrante rivendica a se medesimo il possesso di un patrimonio d'umanità intero e intatto, preservato dalla sua posizione di straniamento assorto. Nel comparire davanti a questa figura evocatrice e giudicatrice, tutti i personaggi si rivelano quando piú e quando meno mancanti; a nessuno d'altronde viene negata una concessione di attenuanti, in rapporto al maggior o minore condizionamento costrittivo patito nel loro ambiente di vita: caso estremo, l'abbruttimento della personalità nei familiari di padre Pirrone, vittime di un'indigenza materiale e morale dipinta coi colori di un neonaturalismo acceso.

Il risultato complessivo è che, pur nella difformità delle sentenze pronunziate sul loro conto, non vi sono condanne senza appello. Nel *Gattopardo* non trovano luogo personaggi irrimediabilmente negativi, indicati all'esecrazione del lettore. Dice bene il principe, nell'indiretto libero che riferisce i suoi pensieri di moribondo, in procinto di confessarsi: «Non che si sentisse innocente: ma era tutta la vita ad essere colpevole, non questo o quel singolo fatto; vi è un solo peccato vero, quello originale». Impossibile condannare, impossibile odiare nessuno.

La scansione d'un itinerario di asceti

Il rapporto coscienziale privilegiato che l'io narrante intrattiene con il personaggio protagonista ha per effetto che la rappresentazione dei suoi stati d'animo prevalga sulla dinamica delle vicende narrative. Non che la dimensione dei fatti esterni, pubblici e privati, sia negata o trascurata, tutt'altro: ma la loro concretezza materiale appare trascesa, per assumerli quali occasioni al dispiegarsi d'una vita interiore meditativamente arrovellata. D'altronde, il principe di Salina non incarna una soggettività irrelata e anarchica, che pretenda di sottomettere il mondo ad una legiferazione stabilita *ad libitum* dall'io: l'attività mentale di don Fabrizio consiste nel collegare, confrontare, interpretare i dati d'esperienza per riconoscere il senso di cui sono provvisti, cioè per intenderne l'obbedienza a leggi generali, di storia e di natura.

Tutto è nuovo e tutto si ripete, sotto il sole; tutto appare imprevedibile e tutto si rivela riconducibile a una norma immanente nelle cose umane. Così, nella scansione degli eventi d'intreccio è un principio di discontinuità strutturale che sembra affermarsi: il mutamento epocale sceneggiato nel romanzo enfatizza una visione del processo storico per svolte che segnano una differenza corporosa fra il prima e il poi, consentendo di identificare i singoli fenomeni nell'irripetibilità della loro collocazione cronologica. Ma in realtà il nuovo si impone solo in quanto venga a patti col vecchio, riassetandosi nell'alveo della continuità ineludibile secondo cui si avvicinano i modi della convivenza interpersonale.

Il processo lineare del tempo rivela la trama sottostante della ciclicità: variano le circostanze fenomeniche, restano immutate le costanti biopsichiche del comportamento umano. È vero che lo stesso principio di continuità ciclica induce un recupero dell'identità specifica di ogni presenza umanamente attiva nel flusso dell'esistere: ma questo approdo di conoscenza può aver luogo solo nel momento definitivo della stasi mortale, non della nascita tumultuosa né lungo il decorso trascolorante del ciclo vitale. L'unica nostra ragione di certezza riguarda la consapevolezza del limite immancabile e invalicabile delle nostre percezioni. L'ordine dei fatti acquista chiarezza solo nel loro trapasso dalla dimensione dell'essere a quella del nulla. A conferma di ciò, l'evento romanzesco rappresentato più direttamente, compiutamente, organicamente è la morte del principe, come egli stesso la vive.

In questa prospettiva, la strutturazione del libro si articola su una pluralità di piani. *Il Gattopardo* appare anzitutto segmentato in otto parti, non capitoli, costituenti altrettante unità narrative autonome. L'insieme delle prime sei parti ha però un vincolo di coesione unitaria percepibile, assicurato anche dalla relativa contiguità degli avvenimenti di cui ciascuna offre il resoconto. Seguono con ampio intervallo di tempo due epiloghi, assai distanziati l'uno dall'altro, a lontananza crescente dal nucleo centrale della vicenda: la morte fisica del principe e il tramonto simbolico del mondo di cui egli era stato l'ultimo vero esponente. A sua volta d'altronde la parte prima, pur di poco precedente le successive, segna un tempo d'attesa, in funzione di preambolo, dedicato alla percezione dei sintomi di agonia del regime borbonico.

La seconda, terza, quarta parte sono le più interconnesse: svolgono in successione ordinata il tema della conoscenza reciproca e del fidanzamento fra Tancredi, nobile spiantato, liberale per convenienza, e Angelica, neoborghese straricca, liberale per ovvia collocazione di classe. La parte quinta attua un forte scarto dall'asse narrativo sin qui delineato, anche se solo nello spazio geosociale, non nel tempo: si tratta non tanto di un intermezzo quanto piuttosto di una reduplicazione tematica, quasi una *mise en abîme*, con il racconto del matrimonio combinato fra i parenti poverissimi di padre Pirrone. La parte sesta riprende il filo del discorso principale con un episodio a valore conclusivo: la festa da ballo della nobiltà palermitana, in cui viene sancita la *mésalliance* tra i Falconieri, cioè i Corbara, e i Sedara, nomi evidentemente predestinati a congiungersi fra loro.

Questa ripartizione strategica della materia focalizza con nettezza inequivocabile l'unico vero nodo d'intreccio del romanzo: l'innamoramento di Tancredi e Angelica, assunto a emblema di continuità nella discontinuità. Il principe don Fabrizio assolve in proposito solo un ruolo di testimone e poi di pronubo, con qualche iniziale riluttanza e risentimento di gelosia e sogno di rivalità amorosa, destinati a spegnersi malinconicamente senza residui. Nondimeno, la figura del

pater familias appare esaltata nella sua autonomia proprio dall'estraneità e quasi inutilità rispetto al dinamismo narrativo di un progetto nuziale, votato ad andare comunque in porto, anche senza il suo concorso. La vicenda personale di don Fabrizio occupa per intero la scena solo nella parte sesta, al momento della sua morte. D'altronde, nella parte prima, a lui era spettato dare avvio all'insieme della macchina narrativa. Va poi tenuto presente che l'incontro amoroso fra Tancredi e Angelica è sottoposto a un effetto ulteriore di inquadramento prospettico attraverso la figura di Concetta. Il lettore conosce già la figlia di don Fabrizio nella prima parte, quando la bella plebea non è ancora apparsa alla ribalta; e la ritrova in posizione decisiva a chiusura del libro, in confronto diretto con l'antica rivale, da tanto tempo ormai vittoriosa.

La trama propriamente romanzesca del *Gattopardo* ha insomma un carattere centripeto, addirittura mononucleare; a sua volta, il tema ben noto dell'amore fra personaggi di diversa estrazione sociale ha qui uno svolgimento lineare, semplice, senza sorprese: si tratta di un matrimonio davvero per nulla contrastato. Tuttavia, coloro che vi sono in vario modo coinvolti non risultano affatto confinati ai margini dello spazio rappresentativo: anzi vengono per così dire risarciti della loro passività con un'assegnazione di spazi scenici autonomi rilevanti. Così accade per Concetta; e più per padre Pirrone; e massimamente per don Fabrizio.

Questo gioco di risposdenze equilibratamente dissimetriche, ottenuto avvicinando con oculatazza personaggi attivi e passivi, vuol produrre un effetto complessivo rilevante: conferire un aspetto di movimento continuo, di fluidità disordinata e casuale a un racconto la cui sostanza fattuale è modesta, e lo sviluppo narrativo tutt'altro che imprevedibile. Vero è che la trama degli eventi privati, di libera invenzione fantastica, si appoggia e intreccia strettamente alla serie delle circostanze storico-politiche: e qui il dinamismo appare senza dubbio maggiore, anche se l'esito finale è fuori discussione.

Su questo piano, prevale un altro criterio strutturale: la materia viene distribuita regolarmente fra le singole parti, in modo che ciascuna annoveri un motivo d'interesse riguardo ai cambiamenti in atto nella vita pubblica. Ecco allora il clima di attesa inquieta dello sfacelo incombente sulla monarchia borbonica, sigillato dalla notizia dello sbarco dei Mille; le prime ripercussioni dei costumi democratici da poco instaurati, e l'eco delle gesta garibaldine; il plebiscito unitario e le soperchierie dei liberali, inutili prima che dannose; il rifiuto del seggio senatoriale, con la diagnosi e prognosi del principe sui destini della Sicilia; le conseguenze economiche del cambio di regime, a livello paesano e popolare; l'Aspromonte e l'ingabbiamento del volontariato rivoluzionario; la constatazione che la storia ha comunque cambiato corso, e che Garibaldi, «quel barbuto Vulcano, aveva dopo tutto vinto»; infine, il cinquantenario dell'impresa dei Mille, ormai ridotta a occasione di parate ufficiali.

La mole delle informazioni di argomento storico-politico è senza dubbio rilevante. Tuttavia, si è già ricordata l'importanza dell'artificio tecnico con cui vengono sistematicamente fornite. I personaggi di storicità conclamata sono pochissimi: re Ferdinando, rievocato nei ricordi di don Fabrizio, e il colonnello Pallavicini, presentato invece in maniera diretta, attraverso le cui parole si affaccia l'immagine di un Garibaldi colto nell'ora della sconfitta. Accanto e ben più di ciò, va però sottolineato che gli avvenimenti in quanto tali non sono mai esposti nel loro farsi: lo sbarco a Marsala è notizia di giornali; il plebiscito è rammemorato da don Fabrizio e rinarrato da don Ciccio Tumeo; l'Aspromonte è raccontato dal Pallavicini; persino le celebrazioni cinquantenarie sono introdotte solo attraverso le chiacchiere di vecchie dame.

D'altra parte, la considerazione decisiva è che lo stesso procedimento vale anche, sia pur in misura minore, per il racconto di una vicenda tutta privata come quella dell'amore di Tancredi e Angelica. Il narratore ce ne rappresenta i prodromi, con la prima comparsa della ragazza a palazzo Salina e le conversazioni durante il pranzo; ci fa anche intravedere la *silhouette* del giovane che si dirige dai Sedara con un omaggio di pesche gialline, ma ci lascia sulla soglia della casa. Lo sviluppo della relazione fra i due lo sapremo solo a cose fatte, dalla lettera a zio Fabrizio con la domanda di matrimonio: del primo bacio avremo notizia, mesi dopo, dal vigile don Calogero. Ancora in seguito, le scorribande nei meandri di Donnafugata danno sí concretezza al trasporto

sensuale dei fidanzati, facendo però fulcro su un'azione mancata: il congiungimento carnale, esorcizzato dall'improvviso scampanio di mezzogiorno. Poi il ballo a Palermo, nell'imminenza delle nozze; e con ciò basta, quando li ritroviamo, i due non sono più giovani e sono sposati da un pezzo.

Il deprezzamento dei fatti si manifesta dunque come riluttanza a fissare l'azione narrativa nei suoi momenti culminanti. Basta porne le premesse: inutile dare corpo agli svolgimenti, destinati a ripetere il meccanismo consequenziario di azione e reazione che regola ogni comportamento umano. È questa persuasione deterministica a far sí che il *Gattopardo* sorvoli in silenzio i momenti dinamicamente risolutivi delle vicende d'intreccio, confinandoli negli intervalli muti fra le parti separate del suo impianto strutturale.

Agli occhi dello scrittore, sia la grande storia sia la modesta cronaca esistenziale si muovono lungo il *continuum* di una corrente i cui argini sono stabiliti dalle leggi inderogabili della nostra natura. Può riuscire interessante fermare lo sguardo sui fermenti di novità cui lo spettatore attribuisca un valore esemplare, per cogliere il senso dell'evoluzione in atto; ma non vale la pena di registrarne passo passo il decorso. Meglio trascorrere senz'altro alla fase conclusiva, in cui il fenomeno individuale si immobilizza e si perde, venendo riassorbito nel flusso infinito del tutto.

Da ciò deriva la graduatoria d'importanza che il romanziere attribuisce alla descrittiva d'ambiente, al dialogato, alla riflessione coscienziale. La prima rappresenta la dimensione in cui l'impulso propulsivo dell'evento si concreta, calandosi in un contesto di relazioni comportamentali determinate: e le condiziona o almeno le modifica, ma insieme si smorza, si compromette e verrebbe fatto di dire si snatura, se in realtà non venisse riportato alla natura perenne degli usi e costumi umani. La seconda dimensione è quella in cui gli individui, nello scambio di parole, esternano reciprocamente la tendenza ad appropriarsi il significato dei fatti, riportandoli alla propria misura di verità e cercando di volgerli a proprio profitto. La terza infine è quella della solitudine meditativa, disinteressata e disincantata, che attinge il valore autentico degli accadimenti e con ciò stesso riconosce la necessità che li determina. Ovvio che a dominare quest'ultimo ambito rappresentativo sia l'attività mentale di don Fabrizio, e dietro di lui dell'io narrante che ne controlla, corregge e integra i moti di pensiero.

A ripercorrere la struttura del romanzo, la vediamo infatti scompartire una serie di illuminazioni interiori, volta a volta germinate da qualche fatto o fatterello di cui il protagonista abbia avuto esperienza e che gli si sia configurato in doppia luce: come il sintomo d'un mutamento nelle regole e ritmi dell'esistenza consociata ma insieme come la conferma d'una naturalità antropologica immodificabile. Un aiuto o uno stimolo a interpretarne la direzione può essergli venuto dai colloqui con interlocutori più immersi di lui nel dinamismo fattuale, ma proprio perciò meno atti a valutarne spassionatamente la portata. D'altronde, già le circostanze ambientali in cui l'evento si è prodotto erano tali da orientar a capire la sua inevitabile declinazione.

Ecco allora nella prima parte il dialogo davvero illuminante con Tancredi, sopravvenuto sul ricordo insistito del cadavere del soldato borbonico trovato nel giardino; nella seconda, l'eloquenza dell'ingresso a palazzo Salina di don Calogero in frac e di Angelica con la sua bellezza trionfale; nella terza, la rivelazione dei brogli elettorali fatta da don Ciccio Tumeo, alla quale si accompagna il dialogo epistolare con Tancredi; nella quarta, la molla della riflessione scatta con l'arrivo di Chevalley. Nella quinta, don Fabrizio non è di scena, ma padre Pirrone ne fa le veci, meditando sull'analogia fra il matrimonio rusticano ordito dai suoi familiari e quello attuato nell'ambiente aristocratico di cui ha appena tessuto l'apologia. Nella sesta il ballo del vecchio principe con Angelica si affianca alla conversazione con il Pallavicini nel rendere definitiva la percezione della fine ormai prossima, per l'individuo protagonista e per la sua classe; nella settima le memorie degli episodi sparsi di vitalità gioiosa si affollano alla mente del moribondo, che ne trae un consuntivo della sua esistenza, quale ultimo rappresentante di una stirpe che si spegne con lui. Nell'ottava, infine, è non il protagonista ma la figlia Concetta a prendere coscienza di sé, rendendosi conto di avere sbagliato tutto.

Un sottotitolo esplicativo del *Gattopardo* potrebbe essere: momenti esemplari di vita interiore del principe di Salina, nella sua progressiva consapevolezza del proprio invecchiamento e

della parallela consumazione del regime feudale. In fondo, potremmo anche definire l'opera lampedusiana come un romanzo di formazione, o meglio di autoformazione, in cui la serie delle prove da superare prepara il protagonista a un ingresso con piena coscienza non nel mondo ma nell'oltremondo.

Una saggezza senza tempo

Un'intelaiatura romanzesca così concepita non può non valorizzare i contenuti di pensiero del libro, sia sul piano storico-politico sia etico-psicologico. Non per nulla d'altronde al personaggio principale viene attribuita la fisionomia del vero, del grande intellettuale. *Il Gattopardo* esibisce un'indole saggistica, quasi da libro sapienziale. Ciò ha potuto collaborare efficacemente alla sua fortuna presso un pubblico vasto, avvalorandone il prestigio. La condizione di tale efficacia sta però nel carattere eminentemente divulgativo delle tesi esposte.

Lampedusa non dice granché di nuovo, anzitutto sul piano storico. La sua interpretazione del Risorgimento in Sicilia non presenta aspetti di originalità perspicua né spunti di approfondimento problematico davvero degni di nota. Certo, i termini del connubio fra aristocrazia feudale e borghesia terriera appaiono illustrati in maniera sostanzialmente equilibrata, senza le paradossalità unilaterali della letteratura di protesta meridionalista d'un tempo. Ricordiamo un'ultima volta i due modelli romanzeschi ai quali Lampedusa guardava, quelli di De Roberto e di Pirandello. *I Viceré* assegnano un trionfo su tutta la linea alla vecchia classe dirigente, che riafferma la sua capacità di governo autorigenerandosi a spese dello sprovveduto alleato. *I vecchi e i giovani*, al contrario, dichiara vincente il capitalismo borghese, che egemonizza in pieno la nobiltà, salvo manifestarsi clamorosamente inetto a ripeterne l'arte di dominio.

Per parte sua, Lampedusa sdrammatizza tutto. *Il Gattopardo* ci fa assistere non a uno scontro antagonistico ma piuttosto ad un processo osmotico, attuato per convenienza reciproca: man mano, il potere trasmigra dalla vecchia classe alla nuova, e corrispettivamente il padronato borghese si viene assimilando al patriziato antico. Siamo sul piano di una ragionevole verisimiglianza, e la rappresentazione di entrambe le parti in causa non reca traccia della faziosità polemica ostentata dagli altri due romanzieri: i Salina e i Falconieri sono lontanissimi dalla spietatezza maniacale degli Uzeda, così come i Sedara non hanno il machiavellismo bieco dei Salvo e Capolino.

Un elemento storico resta però indiscutibile, anche nel romanzo secondonovecentesco: il fallimento della borghesia risorgimentale rispetto al compito di promuovere il riscatto dell'isola, e di tutto il Mezzogiorno, dall'arretratezza feudale. In ciò *Il Gattopardo* si allinea perfettamente alla tesi di fondo dei suoi predecessori, riprendendone e aggiornandone lo spirito di denuncia polemica. Anche Lampedusa imputa con fermezza ai ceti borghesi di aver tradito le speranze rinnovatrici con cui s'erano presentati sulla scena storica, all'indomani dell'unità d'Italia. I toni sono più smorzati, meno virulenti, ma proprio per questo più pacatamente persuasivi. D'altronde è passato un secolo: non è più questione di rivelazioni traumatiche, né di atteggiamenti provocatori: va solo ribadito perentoriamente lo scandalo di una situazione da tanto tempo irrisolta, evidente ormai sotto gli occhi di tutti.

Va però sottolineata ancora una circostanza decisiva. Nel *Gattopardo* i campioni della borghesità sono ritratti in maniera icastica sí, ma sommaria e di scorcio. La loro presenza, pur determinante, non assolve il ruolo di vero fulcro dell'azione narrativa, come accade nei *Vecchi e i giovani*: a esser focalizzata è sempre la posizione dell'aristocrazia. D'altra parte, Lampedusa concede ancora minor rilevanza funzionale alla rappresentazione delle classi popolari: non le esclude dall'orizzonte romanzesco ma le confina in un episodio a sé stante, sicché la questione agraria non assume affatto la centralità drammatica conferitale da Pirandello. Per questo aspetto, *Il Gattopardo* ricorda molto l'affresco sociale offerto da De Roberto, che ignora del tutto il popolo contadino.

La conseguenza è che le responsabilità storiche della borghesia per il mancato sviluppo del Sud vengono enunziate sí, ma rimangono prospettate alquanto sullo sfondo: non formano né potrebbero formare l'argomento decisivo del discorso. Così stando le cose, ci si aspetterebbe che ad emergere in primo piano fossero le colpe del patriziato latifondista, del resto ben note, inerzia, assenteismo, incompetenza economica, insensibilità sociale, difesa occhiuta dei propri privilegi e culto accanito d'ogni prosopopea formale. Ed effettivamente Lampedusa non manca di dare rilievo alla questione: l'inevitabilità e giustizia del processo di decadimento da cui è investito il patriziato siciliano vengono fatte discendere dall'arroccamento su posizioni di pura rendita parassitaria, che sclerotizzano il sistema produttivo nella sua arcaicità feudale.

Ma il punto è che la dimensione della prassi economica sta palesemente poco a cuore al romanziere, il quale evita di addentrarsi con impegno analitico. Per converso, eccolo offrire un alibi alle manchevolezze di ogni classe dirigente, passata o futura: la mitizzazione della mediterraneità assoluta e pigra, altera e vittimistica del carattere siciliano, l'enfatizzazione del fatalismo scettico indotto nella psiche collettiva dal succedersi di troppi domini stranieri, l'uno più rapace e inetto dell'altro. Certo, vibra in questo atteggiamento, nelle parole rivolte da don Fabrizio a Chevalley, un'intenzione di requisitoria autocritica, volta a eccitare un risveglio di energie combattive e costruttive, tali da portare la gente di Sicilia a prendere finalmente in mano il proprio destino. Resta però il fatto che, nell'allocuzione rivolta dal principe all'inviato piemontese, il ricorso alla caratterologia etnica, corroborata dalle sedimentazioni storiche antiche e recenti, annega ogni ricerca di responsabilità particolari in una sorta di irresponsabilità generale. La vecchia aristocrazia non appare dunque più colpevole di quanto sia destinata ad esserlo la nuova borghesia, per il buon motivo che di colpa non è il caso di parlare nei riguardi di nessuno. Esiste una sola colpa, originaria, che concerne tutti i soggetti collettivi perché germina in ogni soggetto individuale.

Va ribadito insomma che a nessuno degli elementi su cui si fonda l'intelaiatura ideologica del *Gattopardo* è il caso di richiedere un'originalità perspicua, una tenuta concettuale articolata e approfondita. Ovviamente, sarebbe anche illecito farlo, se il romanzo non esibisse con tanta insistenza una vocazione saggistica, che non è il suo motivo di forza. Il cuore del libro batte altrove. In effetti, l'interpretazione pessimistica della storia tende a esser riassorbita immediatamente in una percezione disillusa dell'esistenza, come gioco alterno di desideri vitali e frustrazioni funeste, illuminato dalla luce dell'intelletto etico.

La tematica politica, quando giunge sulla pagina, si carica subito di *pathos*, letterarizzandosi: l'esempio migliore è offerto proprio dal colloquio cruciale del protagonista con Chevalley, nella sua brillante retoricità nutrita di arguzie e paradossi, deprecazioni e vaticini. Si parla, si discute, si medita molto nel *Gattopardo*: ma a prevalere non è la razionalità dispiegata del logos, è la sentimentalità contristata d'uno stato d'animo laicamente religioso. L'opposizione fra il disordine, la contraddittorietà, la precarietà delle cose terrene e la quiete, l'armonia, la purezza delle regioni astrali non può essere spiegata né mediata né risarcita. Chi giunge a intendere, ripiegandosi entro se stesso, l'infinita vanità del tutto, ha già capito abbastanza: cioè che non c'è niente da capire.

La scienza dell'essere cede luogo alla metafisica del nulla. E la carne si genuflette dinnanzi allo spirito. Siamo sull'onda di un misticismo cosmico di indole ascetica, in cui la religiosità del principe, ancora prossima alla fede avita, si concilia bene con quella del narratore, decisamente svincolata da ogni credenza in premi o castighi oltremondani. La battuta ideologica più significativa del libro, pur nella sua convenzionalità, è quella relativa allo stimolo sensuale che «appunto perché inibito si era, un attimo, sublimato in rinuncia, cioè in vero amore». S'intende poi che la sublimazione massima è la morte: la bella signora che appare al principe agonizzante suggella la sua ultima scoperta, ossia la coincidenza degli opposti nell'identificazione di Eros con Thanatos.

L'amor di vita che si converte in amore di morte, in corteggiamento della morte: questo il senso dell'itinerario descritto dal romanzo, della *Bildung* sperimentata dal suo protagonista. Perciò il linguaggio della voluttà appare così intrinsecamente connesso con quello del lutto. In sostanza, sin dall'avvio del racconto don Fabrizio sa che solo la morte è un'amante che non tradisce: lo sa, perché è il suo organismo senile a dirglielo. Poi man mano la coscienza gli apprenderà a perfezionare con

gioia la lezione ineludibile dell'istinto. La volontà tenace di godimento sensuale dell'esistenza si colora dunque sin dalle prime pagine di nostalgia: dal palato alla vista, dall'assaporamento dei cibi al soddisfacimento dello sguardo portato su oggetti ambienti paesaggi, la corporeità moltiplica le sue suggestioni: ma insieme non può non trasmettere gli stimoli di una fascinazione mortuaria onnipresente. Il piacere di vivere continua ad accamparsi nell'animo del protagonista: sopravanzato però dalla consapevolezza che è tardi ormai, troppo tardi per lasciarsene prendere.

Significativamente, l'esperienza del piacere supremo, quello erotico, viene attribuita non all'anziano don Fabrizio ma alla coppia giovanile di Tancredi e Angelica. Siamo all'episodio più fantasioso e inquietante del libro, l'esplorazione degli anditi labirintici di Donnafugata. Già il nome del palazzo chiarisce la valenza simbolica di questo viaggio avventuroso entro uno spazio non aperto ma chiuso, quasi concentrazionario. Al suo centro, ecco la scoperta paurosa del segreto dell'eros, la pulsione distruttiva e autodistruttiva del sadismo: dentro un armadio, accanto a scatolette istoriate impudicamente, si trova «un fascio di piccole fruste, di scudisci in nervo di bue, alcuni con manici in argento, altri rivestiti sino a metà da una graziosa seta molto vecchia, bianca a righine azzurre, sulla quale si scorgevano tre file di macchie nerastre; attrezzi metallici inspiegabili. Tancredi ebbe paura, anche di se stesso, comprese di aver raggiunto il nucleo segreto centro d'irradiazione delle inquietudini carnali del palazzo».

Il superio insorge, ad ammonire del pericolo. L'atto d'amore fra i due personaggi non ha luogo. D'altronde, subito a ridosso delle tentazioni di aggressività sessuale sadica si manifestano quelle del masochismo religiosamente autopunitivo: in un'altra stanza, accanto a un grande crocifisso, c'è «una frusta col manico corto dal quale si dipartivano sei strisce di cuoio ormai indurito. Era la "disciplina" del Duca-Santo». La prova di maturità del pur frivolo Tancredi consiste nell'evitare entrambe le suggestioni, riconoscendone la reversibilità. Il misoginismo latente del romanzo si rende qui esplicito, indicando nel corpo femminile, nella natura femminile l'oggetto di una brama diletta che non è acquisto ma perdita del dominio di sé. D'altronde non v'è scampo di salute: l'unione pur pienamente legittima del giovane Falconieri con Angelica produrrà solo frutti di solitudine, come è già accaduto allo zio con la moglie Stella.

Collocato al centro di un libro d'impianto realistico, l'episodio altamente emblematico di Donnafugata chiarisce ed esalta la tensione visionaria con cui Lampedusa rappresenta una doppia spinta di attrazione e ripulsa verso il mistero insondabile della vitalità. Chi più ardisce accostarvisi e penetrarlo, tanto maggiormente prova l'impulso di fuggirne, poiché ivi è la sede del male. Più adulto del nipote, il protagonista ha già assimilato questa illuminazione negativa: già cerca la luce là dove l'umanità comune vede la tenebra, già scorge la realtà dell'incombenza feroce dove altri si lasciano ingannare dalle apparenze festose. L'ampia scena del ballo imprime solennità spettacolare all'ossessione funeraria, quasi a far intravedere dietro la scenografia esultante la filigrana d'una danza macabra.

La percezione del disfacimento organico cui è destinato ogni fenomeno vitale si fa sempre più incalzante, in don Fabrizio: sinché a dominarlo resta solo il sentimento e presentimento di morte. Dall'inizio alla fine, *Il Gattopardo* appare gradatamente invaso da una ossessione funebre, che assegna all'area semantica della mortalità un valore tematico decisivo. Il protagonista stesso enuncia programmaticamente il suo stato d'animo fondamentale: «Il problema vero, unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte».

Si capisce allora che, da queste premesse, si sviluppi una sensibilità ipertrofica per i messaggi di sofferenza, i preannunzi di sfinimento letale, le immagini di rigidità cadaverica riguardanti il mondo umano o, più pateticamente ancora, quello animale, o infine emessi dall'intero paesaggio cosale. I *memento mori* si succedono senza sosta: la spoglia sbudellata del soldato in giardino, accanto alla lucertola senza vita; gli agnellini a loro volta sventrati di fresco; il pozzo che custodisce carogne di bestiame e di uomini, sorvegliate dalle cornacchie coi loro versi funerei; il coniglio agonizzante e ancora speranzoso di salvezza; i buoi macellati e squartati; i rintocchi del

«mortorio» e lo scampanello argentino del viatico; il panorama della città di Palermo, con «il suo decoro e insieme il senso di morte»; infine, quasi per ossimoro il «grande lutto dell'estate siciliana».

La disposizione ironica provvede a disciplinare e contenere questa sovraccitazione funeraria, impedendole di dilagare verso la morbosità effusiva: non la contraddice però, anzi la avvalora collaborando a smascherare la falsa esuberanza della realtà vitale, nel suo fallace dinamismo collettivo. L'elegante criticismo delle tecniche di *understatement* umoristico costituisce la risorsa mediante cui Lampedusa evita di impaludarsi nell'epigonismo decadentistico, se non addirittura tardodannunziano. Ma l'approdo resta pure quello di un aristocratico moraleggiare sull'irrazionalità del caos in cui non volenti siamo chiamati ad abitare.

Così, negli anni contrastati di metà secolo, *Il Gattopardo* ha espresso gli stati d'animo di sfiducia, diffidenza, estraneità dei ceti colti meridionali verso le ideologie di progresso rilanciate, dopo la guerra e la caduta del fascismo, sia da parte marxista sia democratico-liberale. Al processo di modernizzazione produttiva in atto nel Nord Italia, alla connessa avanzata d'una mentalità scientifica, all'etica dell'efficienza praticistica, l'intellettualità del Mezzogiorno oppone il suo culto dei valori d'un umanesimo perenne, di cui si sente ultima custode.

In questa luce, la perdurante incapacità della classe dirigente nazionale di risolvere i problemi del Sud diventa solo una prova, scandalosa certo ma non sorprendente, dell'erroneità di pensar di risolvere politicamente le contraddizioni antropologiche della convivenza associata. La critica dell'esistenza non nega no, ma vuol riassorbire in sé la critica della storia. L'ampiezza del consenso incontrato dal libro testimonia quanto proclive fosse il nuovo pubblico di massa, mediamente acculturato, ad accondiscendere alla saggezza senza tempo elargita dallo scrittore palermitano con signorilità tanto garbata e tristezza tanto soffusa di sorriso.