



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«Après moi le déluge»: I Viceré come
romanzo di famiglia*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Rossana Chianura
n° matr.1156987 / LMFIM

Anno Accademico 2018/ 2019

INDICE

Introduzione	5
1. Famiglia e romanzo.....	9
1.1. Genealogie, libri di conti, libri di famiglia	9
1.1.2. Modellizzazione genealogica e racconto	12
1.2. Forme di ciclizzazione nel romanzo moderno: il «monumento e la «serie»	16
1.2.1. Il romanzo ciclico e il dispositivo familiare.....	22
1.3. Il romanzo di famiglia: alcune caratteristiche di genere.....	27
1.3.1. Premesse metodologiche	28
1.3.2. Una «forma informe»	31
1.3.3. Possibilità di un macro-genere	37
1.3.4. Costanti tematiche	41
1.4. Il «senso della fine» e una pista benjaminiana	48
2. I Viceré: un romanzo di fine secolo	55
2.1. Ricezione dell'opera e breve storia della critica.....	55
2.2.1. Le ragioni di un insuccesso: il romanzo in Italia fra Ottocento e Novecento	61
2.3. Storia e famiglia nel romanzo: I Viceré verso una nuova concezione	66
2.3.1. Una «storiografia del contemporaneo»	68
2.3.2. Il positivismo come crisi: De Roberto e il relativismo di fine secolo	72
2.4. Il genere dei Viceré	78
2.4.1. Una via derobertiana: tra romanzo di costume e romanzo di famiglia	84
2.5. Concezioni del moderno: cultura della crisi e rinuncia al romanzesco	89
2.5.1. Tra naturalismo e modernismo: De Roberto sulla soglia del Novecento.....	93
3. Le forme del testo: una lettura dei <i>Viceré</i>.....	99
3.1. Tra rigore e caos: un romanzo geometrico?	99
3.1.1. Al centro di un romanzo policentrico.....	106
3.1.2. Svuotamento, sparizioni e altre fughe dal testo	114
3.1.3. La deformazione dei caratteri: verso una cronologia degenerativa	120
3.2. Le soglie del testo: l'incipit e il centro irraggiungibile	126
3.2.1. «Un ronziio come d'alveare si levava tutt'intorno»: l'explicit	131
3.2.2. Il romanzo si spiega: ancora sul finale	136
3.3. Case in costruzione: la categoria dell'improduttività.....	141
3.4. Cultura e uso della parola	146
3.4.1 Il libro di famiglia e il problema della trasmissione	153
Appendice	159
Tavola 1: Albero genealogico dalle origini alla prima generazione di Uzeda.....	160
Tavola 2: Albero genealogico della seconda generazione.....	161
Tavola 3: Prospetto dei capitoli: presenze e assenze dei personaggi principali	162
Bibliografia	163

Introduzione

Oggetto di studio condiviso da molte discipline, dalla storia all'antropologia, dalla sociologia al ricco filone degli studi culturali, la famiglia è stata e continua ad essere indagata come «uno dei luoghi privilegiati di costruzione sociale della realtà»¹ grazie al quale l'esperienza del singolo riceve un primo fondamentale significato: la collocazione nel tempo e nello spazio e nelle relazioni sociali. Oltre a porsi come un organismo sociale straordinariamente mutevole dotato di una sua storia interna, il gruppo familiare si presenta come una struttura retta da particolari vincoli – di consanguineità, di matrimonio, di discendenza – a cui sono stati attribuiti significati e valori diversi a seconda delle epoche. La definizione dei rapporti familiari, inoltre, non può prescindere spesso dall'assegnazione di particolari ruoli di potere: parlare di famiglia, dunque, vuol dire anche e soprattutto indagare le modalità con cui nascono e si stabilizzano i rapporti di forza tra gli individui; la qualità di questi rapporti, d'altronde, è tale da incidere sul destino del singolo e del gruppo in quanto soggetto collettivo contestualmente immerso in una molteplicità di spinte e contropunte provenienti dalla società nel suo complesso.

Proprio in quanto luogo di elaborazione privilegiato, se non addirittura primario, dei cambiamenti storici e sociali, il gruppo familiare e le relazioni attive al suo interno hanno spesso fornito alla letteratura un repertorio di storie e simboli quasi impossibile da esaurire: il rapporto padre-figlio, le differenze generazionali, il problema dell'autorità, della memoria o delle relazioni tra i sessi sono tutti aspetti che hanno subito lungo la storia delle forme letterarie dei massicci processi di tematizzazione. Tali processi hanno per certi versi abitato e guidato dall'interno l'evoluzione del genere narrativo oggi egemone, il romanzo, che nella sua fase di definizione in epoca moderna ha attinto a piene mani dalle possibilità offerte dalla rappresentazione dello spazio privato. Infatti, benché non manchino esempi di proto-narrazioni a carattere familiare per ciò che riguarda la letteratura dell'antichità o medievale, è in particolare con il fenomeno dell'industrializzazione e con la nascita della classe borghese nell'Europa occidentale che si pongono le condizioni per una risignificazione dello spazio domestico in senso moderno: il romanzo della fine del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento accoglie

¹ CHIARA SARACENO e MANUELA NALDINI, *Sociologia della famiglia*, il Mulino, Bologna 2001, p. 9.

queste trasformazioni valorizzando la molteplicità di relazioni affettive e di potere in parte scioltesi, in questa fase, dalle necessità economiche proprie della famiglia-impresa.

Tuttavia, l'evento epocale rappresentato dalla separazione dello spazio deputato alla produzione di beni da quello destinato alla gestione delle relazioni familiari ha influenzato l'evoluzione della forma romanzo anche in altri modi: oltre ad allargare lo spettro tematico, presto si paleseranno come insufficienti gli strumenti ereditati dalla tradizione (si pensi alla necessità di inventare strategie testuali via via specializzate nella resa letteraria di una grammatica relazionale e affettiva); la dignità rappresentativa raggiunta dalla famiglia ha permesso, inoltre, di perfezionare il dispositivo della trama narrativa vista come l'insieme di inneschi, biforcazioni, deviazioni in parte sovrapponibili a quelli garantiti dall'avanzamento di una qualsiasi storia familiare (separazioni, ricongiungimenti, ma anche nascite, morti, matrimoni).

Il presente studio prende avvio proprio dalla necessità di inquadrare per singoli quadri alcuni momenti storico-letterari particolarmente significativi per quanto riguarda l'intersezione tra pratiche narrative e tema della famiglia. La rappresentazione della dialettica generazionale e l'utilizzo, più in generale, della genealogia come struttura di senso in grado di orientare l'esperienza dell'individuo e di modellare il rapporto col passato in termini di differenza saranno al centro del primo capitolo: dai libri di famiglia al romanzo francese dell'Ottocento, si tenterà di operare alcune distinzioni di fondo per meglio circoscrivere l'oggetto di questa prima parte dell'elaborato, che consiste in un bilancio delle definizioni finora fornite del romanzo di famiglia come sottogenere. In quanto organismo testuale a blocchi organizzato attorno al succedersi di più generazioni e sbilanciato sulla fine, il romanzo di famiglia sembra far propria l'atmosfera tipica delle epoche di transizione che procedono secondo un ritmo catastrofico – rappresentato dalla sequenza di decessi e rovine economiche – verso la dissoluzione di un'epoca. Inoltre, la rilevanza accordata ai riti e ai conflitti familiari legati alla gestione patrimoniale contribuisce a configurare una narrazione dagli accenti esclusivamente mondani. Da qui la natura paradossale di questo sottogenere: a dispetto di una struttura che dovrebbe valorizzare i concetti di tradizione e trasmissibilità del sapere e della memoria grazie al dialogo tra generazioni, il romanzo di famiglia si risolve in una contemplazione angosciata del presente, in cui qualsiasi accesso alla trascendenza è bloccato.

«Après moi le déluge»² esclama Consalvo nei *Viceré* quando, appena diventato sindaco e Commendatore della Corona d'Italia, non fa che prosciugare le casse del comune e ordinare la costruzione di opere pubbliche faraoniche e inutili. Alla base del suo disinteresse per le sorti generali c'è da un lato una mancata predisposizione alla progettazione razionale del futuro – un tratto di famiglia da non sottovalutare; dall'altro un deciso attaccamento ad una condizione principesca continuamente minacciata perché oggetto di contesa perenne all'interno del clan: il passaggio di mano tra capicasata, allora, evoca ogni volta il rischio della catastrofe, del «diluvio», da indentificare con l'avvento di un nuovo padrone e, per estensione, di un nuovo mondo in cui il passato non può essere integrato. Da qui l'accostamento al celebre saggio di Walter Benjamin sul *Dramma barocco tedesco* come forma che mette continuamente in scena non solo la tragedia del potere e dell'intrigo di corte, ma anche e soprattutto una condizione principesca fragile, incapace di sganciarsi dagli aspetti mondani dell'esistenza e raggiungere una dimensione ulteriore.

Da questi presupposti si procederà, nel secondo e terzo capitolo, col tentativo di rendere operative le osservazioni sul romanzo di famiglia come genere sotterraneo accostandole ad un romanzo oggi ritenuto ormai un classico della letteratura italiana: *I Viceré* di Federico De Roberto. La scelta del testo, oltre a rispondere al gusto di chi scrive, è stata determinata non dalla sua adesione ad un presunto modello statuario del romanzo di famiglia: è stata soprattutto la sua specificità e il travaglio critico che ne ha caratterizzato il processo di canonizzazione a renderlo così interessante. Come verrà chiarito nel corso del secondo capitolo, si tratta di un percorso durato oltre settant'anni (dal 1894, anno di pubblicazione, alla stabilizzazione del discorso critico avvenuta nel corso degli anni Sessanta del Novecento) e che ancora oggi non si può dire concluso. A rendere particolarmente tardivo l'attestato di riconoscimento da parte della critica in Italia hanno concorso diversi fattori, riferibili da un lato al gusto del pubblico e agli interessi della critica coeva, dunque ad aspetti che interessano direttamente il momento storico, politico e più in generale culturale in cui *I Viceré* vedono la luce; dall'altro lato c'è il romanzo, una «*machine* poderosa»³ la cui struttura e le cui premesse ideologiche

² FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré* in *Romanzi, novelle, saggi*, Mondadori, Milano 1984, p. 1019.

³ Lettera di Giovanni Verga all'autore del 21 ottobre 1894, in *Verga, De Roberto, Capuana: Celebrazione bicentarie*, Biblioteca universitaria, Catania 1755-1955, a cura di ANGELO CIAVARELLA, Giannotta, Catania 1955, p. 129.

sembrano essere particolarmente adatte a remare contro il successo (critico e di pubblico). Alla base della storia critica dell'opera, infatti, possiamo individuare una difficoltà interpretativa generale che tocca in primis il genere letterario di appartenenza; la problematica attribuzione del romanzo alle tendenze di una sola scuola letteraria, inoltre, finisce per invalidare l'inquadrimento del testo, il quale semplicemente si trasforma, in sede di analisi, in una cassa di risonanza delle difficoltà appena dette. Queste, come vedremo, riguardano soprattutto l'adozione di una prospettiva critica che non tenga conto della complessità del romanzo e del momento storico-letterario in cui uscì. Di particolare rilievo ai fini di questa tesi è il lungo dibattito che ha riguardato il genere letterario dei *Viceré*, per molto tempo considerato un "caso" anomalo ai limiti dell'eccentricità nell'ambito della letteratura *fin de siècle*; l'arco finale di questo dibattito ha riguardato, come vedremo, anche alcune proposte di inquadrimento dell'opera di De Roberto in un ambiente già modernista o comunque espressionista e primonovecentesco.

Dopo aver ricostruito nei suoi nodi essenziali ricezione critica dell'opera si proseguirà con l'accostarla al romanzo di famiglia e in particolare alle interpretazioni complessive formulate nel corso del primo capitolo. È dall'interno di questa prospettiva, infatti, che si colloca il terzo capitolo, incentrato sull'analisi del testo e della struttura con una predilezione per le costanti strutturali, figurali e tematiche. L'obiettivo di questa parte, tuttavia, non vuole essere una verifica puntuale della consistenza del genere, e delle teorie che finora lo hanno riguardato, su un campione scelto tra i testi considerati le "punte" del romanzo di famiglia. Si tenterà piuttosto di riconsiderare e ampliare le analisi finora emerse adottando una *prospettiva familiare*, ossia un punto di vista che sia in grado di valorizzare la struttura genealogica del testo e i significati che vi sono depositati. Il romanzo di famiglia, dunque, sarà qui inteso non come un genere d'appartenenza certo e univoco, ma come una categoria interpretativa. Una prospettiva di questo tipo risulta particolarmente vantaggiosa per uno studio complessivo delle forme che non sacrifichi intere porzioni di testo, ma che al contrario tenga conto della complessa rete di relazioni attive tra struttura generale e singole parti, secondo uno schema in cui «il macrotesto rimanda al microtesto, e viceversa».⁴

⁴ GABRIELE PEDULLÀ, *I Viceré*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci 2018, p. 426.

1. Famiglia e romanzo

1.1. *Genealogie, libri di conti, libri di famiglia*

Alcune caratteristiche di genere del romanzo di famiglia potrebbero essere accostate alle modalità con cui pratiche di scrittura antiche e legate alla gestione domestica e degli affari mercantili – come i libri di conti ma soprattutto i ‘libri di famiglia’ da questi derivati – organizzavano i propri contenuti.⁵ Alla base dei libri di famiglia, una forma di scrittura «diaristica» e «plurale»⁶ diffusasi nella classe mercantile del Trecento, c’è una solida struttura computazionale, di registrazione delle transazioni economiche, praticata di generazione in generazione dalla mano del capofamiglia, cui segue quella degli eredi: attraverso cifre e date che svolgono l’accumulazione o la contrazione del capitale familiare, il libro di famiglia parla al lettore del futuro, ossia al futuro membro di quella famiglia, la cui storia è concepita all’interno di un *continuum* genealogico. Rispetto alle genealogie del XII secolo e ai libri di conti, i libri di famiglia presentano, oltre all’aspetto documentario, una novità sostanziale: il testo incorpora, infatti, in modo sempre più massiccio, notizie su vicende diverse da quelle patrimoniali. Queste, anzi, si trasformano in occasioni per espandere la massa di dati almeno in due direzioni primarie: la «registrazione di fatti che rivestono al tempo stesso un interesse economico e familiare» e di eventi collocabili nell’«intersezione fra i propri affari privati e la sfera del pubblico».⁷ Matrimoni, battesimi, nascite, morti, guerre, epidemie e tasse si mescolano ai dati puramente economici, disegnando accanto alla linea delle successioni patrimoniali, un’altra linea, quella genealogica, quindi privata e storica.

Nello sforzo di misurare il tempo, il mercante ordina «i fatti in una serie cronologica dinamica, discreta, quantificabile, nel tempo-merce e proprietà del capitalismo», tipico di aree geografiche anche molto distanti tra di loro, ma accomunate dall’incidenza della classe mercantile nella vita della comunità. Ordinando e selezionando, quest’operazione dà come esito un’«autorappresentazione della famiglia»⁸ allo stesso tempo veridica e

⁵ Come vedremo più avanti, l’identificazione del romanzo di famiglia con un genere letterario codificato è problematica.

⁶ ANGELO CICHETTI-RAUL MORDENTI, *La scrittura dei libri di famiglia*, in *Letteratura italiana*, III, 2. *Le forme del testo. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984, p. 1128.

⁷ *Ibidem*.

⁸ MARINA POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica» n. XIII, 2004 (2005), p. 101. Sulla funzione di «autorappresentazione» leggiamo anche in CICHETTI-MORDENTI, p.

orientata: la sistemazione del materiale sulla linea del tempo funge da principio di organizzazione di un testo in cui l'elaborazione memoriale si mescola al dato. Pertanto, pur volendo «fornire una testimonianza fedele della storia familiare» questi libri «compiono di fatto un'operazione interpretativa, funzionale agli interessi e alle esigenze del gruppo sociale interessato».⁹

Una direzione di espansione della scrittura che potremmo definire secondaria se vista dal punto di vista del nucleo di partenza, ma primaria se vista a partire dalla stabilizzazione di un dispositivo di memoria e di interpretazione, è «l'esposizione dello spazio espressivo all'irruzione dell'emotività»¹⁰: talvolta, determinando una momentanea fuoriuscita dall'impianto formulare del testo, lo scrivente si sofferma a commentare degli eventi particolarmente interessanti, «straordinari» per il grado di affettività o per la loro rilevanza pubblica e politica. Inoltre, nei libri di famiglia

[...] gli avvenimenti esterni sono spesso oggetto di commento e di riflessioni a scopo didascalico, vengono usati per confermare la sapienza proverbiale del gruppo o comunque per costituire un archivio di esperienze delle cose del mondo¹¹.

La tendenza al commento dei ricordi registrati sarebbe da imputare al «potere evocativo proprio della scrittura di registrazione»¹², allo spazio 'immaginario' e di elaborazione dell'esperienza personale che si apre fra un dato e l'altro e che chi scrive coglie e riempie. È proprio in questi spazi di libertà del documento che si pongono le condizioni di un racconto che si stacca dallo schema rigido delle annotazioni per entrare all'interno di un vero e proprio «procedimento di rappresentazione». Non solo: lo scrivente che subentra

1141: «La gamma di annotazioni attraverso le quali si descrive il gruppo e se ne definisce l'identità è molto vasta. Lo scopo è, ad un tempo, quello di fornire una serie di dati sui singoli individui, e sulle loro relazioni, e quello di costruire un'immagine della «famiglia» della «casa» o della «gente» come organismo superindividuale, che ha una sua storia, delle sue virtù tipiche, i suoi miti».

⁹ MARINA POLACCO, *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la «fine dell'esperienza»*, in «Compar(a)ison, 1-2, 2006, p. 42.

¹⁰ CICCETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1150.

¹¹ *Ibidem*, p. 1146. Diversa, ma per certi aspetti simile, la tendenza, soprattutto nel Quattrocento, all'esibizione dell'erudizione: «Questi mercatanti [...] erano infatti assai sensibili al messaggio, specialmente morale, dei grandi scrittori antichi e moderni [...] Riprendevano persino [...], in senso meditativo e pedagogico, il *topos* ciceroniano e petrarchesco della libera e fruttuosa conversazione che si instaura fra lettore e testi esemplari. [...] avevano spesso anche l'ambizione e la capacità di scrivere per comunicare, sia pure specialmente ai familiari, i risvolti umani e problematici del loro impegno più quotidiano», in VITTORE BRANCA (a cura di), *Mercanti scrittori*, Rusconi, Milano, 1986, *Introduzione* XXVII.

¹² *Ibidem*.

– che nella maggior parte dei casi sembra aver seguito un vero e proprio apprendistato per prepararsi alla compilazione del libro in età adulta¹³ – tende a riallacciarsi al filo del racconto uniformandosi allo stile e al tono di colui che lo ha preceduto; ne consegue una interessante uniformità di intenzioni, da cui comunque non si escludono scarti e deviazioni.

Le ragioni economiche e sociali di questo tipo di scrittura si allineano ad una particolare forma dell'esistenza, quella condotta da organismi familiari tradizionali in cui non trova spazio ancora quella «valorizzazione [...] dei legami coniugali a scapito dell'influenza parentale»¹⁴ che invece caratterizza la famiglia nucleare di stampo borghese. In effetti, tra le cause della progressiva decadenza dei libri di famiglia possiamo individuare la trasformazione dell'istituto familiare avvenuta all'interno del processo di affermazione degli stati moderni, in cui si fa strada una maggiore «rivendicazione dell'autonomia individuale»¹⁵, di uno spazio di interazione tra Stato e individuo regolato dal diritto. Un riflesso di questo insieme di concause si percepisce nella diffusione della forma diario che sostituisce, ereditandone il proto-nucleo ragionativo e meditativo, i libri di famiglia prodotti da un soggetto scrivente collettivo. Viene a cadere inoltre una delle principali direzioni di espansione dello scheletro computazionale del libro, la sezione anagrafica, in quanto dopo il Concilio di Trento vengono istituiti i registri parrocchiali. Molto lentamente si dissolve quella «fitta rete di rapporti fra l'identificazione del gruppo e la registrazione del suo operare economico che costituisce l'humus della scrittura familiare».¹⁶ Nel Seicento prevarrà il ricorso a storie genealogiche che presuppongono una «nuova forma di autorappresentazione», in cui un'erudizione esibita si mescola alla volontà di trasmettere una grandiosa (e spesso artificiosa) immagine del casato grazie all'aiuto delle fonti storiche.

Alla fine della loro analisi, Angelo Cicchetti e Raul Mordenti pongono un problema sicuramente centrale:

[...] è ragionevole chiedersi, a conclusione, se la presenza di elementi derivanti da un filone di scrittura così capillarmente diffuso come questo non sia molto più estesa di quella qui

¹³ CICCHETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1136. Sono attestate scritture di bambini e adolescenti «che fanno pensare ad una sorta di progressivo apprendistato domestico del libro [...]».

¹⁴ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 103.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ CICCHETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1156.

appena delineata e, soprattutto, quanto di questa forma di comunicazione privata la scrittura letteraria abbia fatto proprio.¹⁷

Ai fini di questo elaborato, la questione potrebbe essere riproposta in questa forma: è possibile individuare nelle diverse forme della scrittura letteraria – fondamentalmente nel romanzo – un “precipitato” delle modalità arcaiche di registrazione e meditazione proprie dei libri di famiglia? Il problema è complesso, visto che non si può affermare l’esistenza di rapporti di derivazione – dalla forma documento a quella romanzo; tuttavia per cominciare a ragionare potremmo proseguire col chiederci quali elementi queste forme hanno in comune, in che modo impattano sulla scrittura e quali sono le potenzialità specificatamente documentarie o, al contrario, eminentemente romanzesche, dell’aspetto che condividono al massimo grado: la modellizzazione genealogica.

1.1.2. *Modellizzazione genealogica e racconto*

La coscienza genealogica, «strettamente legata al consolidarsi delle strutture economiche e politiche di stampo feudale»¹⁸, organizza la rappresentazione del gruppo familiare stabilendo un punto da cui cominciare a raccontare, che generalmente coincide col momento in cui la famiglia assiste allo stabilizzarsi del proprio potere economico.¹⁹ Il proseguire per continuità generazionale permette di rendere attivi dei processi di autolegittimazione e riconoscimento, validi sia per la nobiltà feudataria sia per il ceto mercantile, quest’ultimo emergente nella realtà comunale del Medioevo, e particolarmente dedito alla scrittura di libri di conti e scritture familiari di tipo più complesso. Un primo elemento salta subito in primo piano: nonostante la differenza di ceto, queste forme di scrittura rispondono ad una comune necessità – comune anche perché geograficamente diffusa: l’autorappresentazione come conferma e rafforzamento dell’identità familiare. Il racconto per successione genealogica è votato ad una estrema versatilità: impiegato da ceti diversi e in epoche diverse, esso sembra più corrispondere ad un principio regolatore dell’esigenza di comunicare, in forma di pseudo-narrazione, il problema della sovrapposizione tra identità individuale e identità generazionale. La

¹⁷ CICCHETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1157.

¹⁸ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 98

¹⁹ *Ibidem*. Infatti, «[...] il potere economico e politico della famiglia è considerato un dato a priori, un elemento originario e non l’effetto di un processo».

rilevanza di questa sovrapposizione si manifesta ancora di più se la mettiamo in relazione ad un altro problema, quello della trasmissione del patrimonio, del sapere e della memoria.

L'impiego di una successione genealogica porta con sé il problema della trasmissione dell'eredità. La registrazione della morte del membro scrivente, infatti, è il primo atto di chi gli succede²⁰; la contiguità di *morte* ed *eredità* struttura il libro, rappresenta un meccanismo di scansione del tempo, il momento di snodo delle vite reali – che infatti si riorganizzano attorno ad un nuovo centro – ma anche dell'impianto proto-narrativo: questo impianto subisce, infatti, un trauma (il passaggio di mano) e, immediatamente, un tentativo di riassetto formale, di ripresa delle formule e del filo del racconto da parte di un'altra generazione. Il nesso morte-eredità contiene in nuce la vocazione sottesa del libro di famiglia, quella di mettere in evidenza un passaggio di autorità e un confronto tra visioni del mondo; queste ultime allo stesso tempo convergono, perché collocabili nell'idea di mondo propria di un particolare gruppo familiare in sincronia, e divergono perché quella stessa idea di mondo è colta mentre cambia o si dissolve, in diacronia.

L'utilizzo di aspetti biologici (nascita, morte) come snodi essenziali di una macrovicenda, il tema implicito della trasmissione e il confronto in successione di diverse visioni del mondo (in cui si può cogliere il divenire storico), sono tutti elementi che conferiscono alla modellizzazione genealogica una straordinaria potenzialità narrativa: essa si configura come «la forma più elementare di ciclo narrativo»²¹ perché rende possibile «interpretare il tempo e collegare passato e presente in una 'lineare ciclicità'»²²; nondimeno attraversa la storia dell'invenzione letteraria e delle formazioni discorsive a vario titolo.²³

In effetti, guardando alla rappresentazione diacronica e sincronica di un gruppo familiare come ad un dispositivo di selezione e contenimento della totalità del reale,

²⁰ CICCHETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1135.

²¹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 99.

²² *Ibidem*.

²³ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 21 e ss. Il critico distingue due modalità di intendere la pratica della genealogia; la prima la si trova «nei poemi omerici e nella Bibbia [in cui] le genealogie espongono successioni familiari e intraspecifiche che fissano ogni individuo alla propria stirpe»; la seconda è quella propria del paradigma filosofico nitzscheano, in cui «le genealogie riportano le idee a strati di realtà anteriori alle idee e adottano [...] uno sguardo extraspecifico», cioè teso a «smontare i propri discorsi e collocarli nel terreno storico e geografico dal quale sono emersi, e al quale un giorno ritorneranno».

sembra che questo sia particolarmente felice ai fini del suo rapporto mimetico con la realtà, in quanto l'imitazione stessa

è al centro di un doppio movimento: da un lato, suggerisce la persistenza immobile di una *Lebenswelt* [Mondo della vita] che attraversa le epoche e le culture; dall'altro, ci mostra le forme che la vita particolare ha preso nelle diverse epoche e nelle diverse culture, dispiegando i modi che ricoprono lo scheletro ontologico del realismo ingenuo, e soffermandosi sugli aspetti transitori (fattezze, lineamenti, gesti, caratteri, usi, costumi, ambienti, schemi di pensiero).²⁴

Un rapporto mimetico implica «una grammatica sovratemporale dell'esperienza finita»²⁵, ossia cristallizza le infinite particolarità di un'epoca, le sue conoscenze, la sua cultura in immagini che arrivano a noi anche a distanza di secoli, consentendoci di comprendere e immaginare epoche storiche diversissime dalla nostra.

Spostandoci definitivamente dal territorio del documento, in cui i meccanismi propri della successione genealogica rimangono allo stadio primario di formule ricorrenti, a quello dell'invenzione letteraria *tout court*, possiamo notare che l'impiego di schemi genealogici non è estraneo al campo della *mimesis* fin dalla letteratura antica e dalla nascita della storiografia: Erodoto, ad esempio, «ricorre alle generazioni quale misuratore del tempo storico» e con la sua opera apre «la strada ad una reintegrazione simbolica delle azioni passate [...] nel dominio del presente».²⁶ Nell'epica antica, le genealogie servivano a risalire la storia millenaria di intere civiltà tramite semplificazione e condensazione delle epoche²⁷, al fine di stabilire «una sempre maggiore continuità tra l'epoca mitica degli eroi e il presente storico»²⁸; nel Medioevo, invece, è soprattutto il concetto di ciclo narrativo aggregato attorno a un motivo²⁹ a fornire un principio ordinatore dei materiali

²⁴ G. MAZZONI, op. cit., p. 46.

²⁵ *Ibidem*, p. 45.

²⁶ STEFANO CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in *Il romanzo IV*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 619-620.

²⁷ ALBERTO VARVARO, *I romanzi della Romania medievale*, in *Il romanzo III. Storia e geografia*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 38. «Nell'Eneide il racconto in presa diretta delle vicende dei Troiani dalla partenza da Cartagine fino alla morte di Turno non implicava solo quanto era accaduto sotto le mura di Troia, né quanto accadeva nel Lazio, ma preannunciava e significava i destini imperiali di Roma».

²⁸ S. CALABRESE, op. cit., p. 619.

²⁹ I cicli narrativi possono (ma non per forza) presentare episodi connessi tra di loro per continuità genealogica di un gruppo familiare.

narrativi antecedenti più disparati (miti antichi, leggende, fiabe, agiografie), da disporre per fare fronte al «caos della contingenza». La creazione dei nessi tra storie circolanti è il risultato di un passaggio decisivo, che vede la messa in disparte delle pratiche narrative orali e la concezione di cicli sequenziali sempre più organici³⁰ in grado di fornire un'interpretazione del rapporto tra diverse epoche storiche. La narrativa in lingua francese del XII secolo, ad esempio, eredita la ciclizzazione dell'epica antica come modalità di approccio al presente: la commistione di significati e simboli antichi e nuovi è all'origine di un atteggiamento che «[...] presuppone l'esistenza di una continuità culturale che si trasmette intatta da Troia alla Grecia, a Parigi, in una vicenda perenne di nascita, crescita, apogeo, decadenza, morte e rinascita»³¹.

Tuttavia, prima che la letteratura medievale diventi abile nella costruzione di un intrigo più complesso, in cui numerosi episodi formano un universo narrativo in virtù del loro legame con un tema, la vediamo ricorrere a soluzioni già presenti nella pratica orale, e che per questo possiamo considerare lo stato primario della narrazione umana, ossia «la serialità sequenziale e la struttura biografica, ambedue collegate alla presunzione realistica del contenuto narrativo».³² Sequenzialità degli episodi e struttura biografica – entrambe incorporate nel concetto di genealogia – sembrano degli schemi capaci di imbrigliare la rappresentazione della realtà, perché sono capaci, al di là dell'epoca in cui vengono impiegati, di condensare la cultura e il sentire storico di una certa stagione, e sono capaci di farlo perché sono, almeno nelle intenzioni, *intrinsecamente* realistiche, se ci mettiamo dal punto di vista dell'uomo del presente che utilizza queste strutture come griglie interpretative della storia passata.

Usiamo appunto i termini 'condensazione' e 'griglia' per mettere in evidenza un aspetto non secondario: il procedere per continuità cronologica implica che

[...] chi narra restringe la propria comprensione della realtà e immette un ordine semplice nel caos, affidandosi alla dimensione miope e rassicurante della cronologia³³.

³⁰ S. CALABRESE, op. cit., p. 620.

³¹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 99.

³² A. VARVARO, op. cit., p. 35.

³³ G. MAZZONI, op. cit., p. 59.

Sarebbe a dire che i nessi di tipo temporale costituiscono l'impalcatura su cui si regge il racconto dell'esperienza degli uomini, che non possono fare a meno di connettere «ciò che accade nello spazio e nel tempo usando legami sintattici di tipo logico o di tipo cronologico».³⁴ I racconti, però, riducono la realtà, la 'semplificano' a vantaggio della possibilità di cogliere con un solo gesto «l'immagine del mondo [che troviamo] sedimentata nelle trame».³⁵

Finora abbiamo utilizzato il termine 'ciclo' in modo generico, fondamentalmente legandolo all'idea di ciclo genealogico (è il caso della storiografia erodotea, dell'epica antica e dell'organizzazione interna di un documento, il libro di famiglia) o di ciclo narrativo medievale (è il caso delle *chansons de geste*, in cui il ciclo è da intendere piuttosto come una modalità di avanzamento delle storie che possono o meno sfruttare, a seconda dei casi, un principio di connessione genealogica). Da questo momento in poi ci si riferirà ai meccanismi di ciclizzazione delle storie in riferimento alla forma del romanzo moderno, a cui si guarda con un intento duplice: da un lato quello di accennarne il debito morfologico nei confronti dei processi di ciclizzazione del mercato editoriale ottocentesco; dall'altro quello di spiegare in che modo i cicli romanzeschi dell'Ottocento abbiano utilizzato gli snodi familiari come meri inneschi o biforcazioni delle vicende, e il gruppo familiare in sé come un dispositivo di riduzione e correlazione degli eventi narrabili.

1.2. *Forme di ciclizzazione nel romanzo moderno: il «monumento e la «serie»*

Nell'Ottocento, la ciclizzazione del mercato editoriale (favorita dall'esposizione debitoria degli autori, da un lato, e rappresentata dalla «rivoluzione *feuilletoniste*, dall'altro)³⁶, impatta in modo pervasivo sulle forme del racconto: la necessità di

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, p. 61.

³⁶ ANNA MARIA SCAIOLA (a cura di), *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Roma 2008, pp. 63-69. Il romanzo d'appendice o *feuilleton*, nato verso la metà dell'Ottocento, consiste in un romanzo pubblicato a puntate in uno spazio che generalmente è quello collocato in basso alla pagina dei quotidiani. È un passaggio quasi obbligato per ogni scrittore che in questi anni voglia avere successo; diversi romanzi della *Comédie humaine* saranno pubblicati in questo modo: il primo è *La vieille fille* (*La zitella*), pubblicato su «La Presse» nel 1836; la diffusione del *roman feuilleton* avrà diversi effetti: fra tutti, un nuovo rapporto tra scrittore e pubblico, l'adequarsi del primo alle «nuove regole di fabbricazione del testo letterario», e infine l'inaugurazione di un «regime di "massa" della circolazione culturale».

“prolungare” l’arco narrativo in modo pressoché indefinito, per venire incontro al desiderio del pubblico, implica l’adozione di tecniche particolari. La massa di storie destinata ad una continua espansione necessita, infatti, di meccanismi di controllo e stabilizzazione nuovi: se a quest’altezza «progettare un ciclo significa garantirsi uno stipendio mensile e pianificare con tranquillità la futura galassia romanzesca»³⁷, l’applicazione di accorgimenti testuali che allo stesso tempo compattino e amplifichino la massa testuale finisce per innescare una «ciclizzazione morfologica», ossia una trasformazione interna al testo.³⁸

Contestualmente è l’impalcatura stessa del romanzo come genere a evolvere. Questa evoluzione è da collocarsi tra la fine del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento, e vede un suo punto di svolta in Francia tra gli anni Venti e Trenta, quando Balzac, partendo dal modello scottiano di romanzo storico, contribuisce a stabilizzare una forma nuova. Il “paradigma ottocentesco”³⁹ coinciderà con quella forma di realismo moderno che rende possibile la trattazione seria dell’esistenza di individui ordinari, calati in un contesto storico e materiale trasformato «nel centro simbolico di ogni vita».⁴⁰ A partire da queste premesse, e all’interno di un mondo editoriale in espansione, il romanzo dell’Ottocento sottopone ad una sintesi unitaria alcuni aspetti del vivere sociale, come le dinamiche del potere all’interno delle istituzioni politiche, i processi economici e il rapporto tra le classi sociali, ricorrendo ad una strategia di rappresentazione che renda giustizia della complessità delle questioni in campo, presentate come gli ambiti in cui vanno ricercate le cause degli eventi raccontati. La “gulliverizzazione”⁴¹ del sistema sociale ne permette l’analisi minuziosa, che ad esempio Balzac offre ai suoi lettori non come una riproduzione fedele della realtà, ma come un suo oculato «riadattamento».

Tra le tipologie di ciclizzazione morfologica più famose troviamo la tecnica del *personnage reparaissant* messa a punto da Balzac nel 1833: il meccanismo del ritorno dei personaggi è uno «strumento di riduzione della complessità testuale e di correlazione

³⁷ S. CALABRESE, op. cit., p. 626.

³⁸ *Ibidem*, p. 616

³⁹ G. MAZZONI, op. cit., p. 247 – 249. Il critico parla, appunto, di «paradigma» in riferimento ad un insieme di caratteristiche della forma romanzo ottocentesco, sentite come “tipiche” dalla critica novecentesca, e in particolare dagli scrittori modernisti, per cui l’impianto realistico, la forma melodrammatica e il narratore onnisciente rappresentavano ormai qualcosa di obsoleto.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 241.

⁴¹ S. CALABRESE, op. cit., p. 619. Lo studioso cita GIACOMO DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 370-375.

intrasistemica dei singoli romanzi»⁴² che compongono la *Comédie humaine*: i romanzi, di fatto, rimangono autonomi, cioè slegati da una logica stringente di lettura sequenziale, che farebbe pensare ad una loro disposizione in ordine cronologico. Grazie alla circolazione dei personaggi da un'opera all'altra, si assiste però al formarsi di «uno spazio biografico immaginario nel quale il personaggio non è conoscibile se non grazie ai tasselli costruiti da una finzione stratificata e plurale». In questo spazio Balzac distribuisce le trasformazioni dei personaggi, che possono riguardare il motivo dell'ascesa (o discesa) dal punto di vista sociale, il mero statuto gerarchico all'interno della narrazione (ruolo di primo piano o secondario) e altri aspetti morali, caratteriali o di funzione rispetto al «sistema» della *Comédie*.⁴³

I personaggi che ritornano formano delle “famiglie” di testi legati da un «rapporto di consanguineità»⁴⁴ più o meno diretto, che nell'elaborazione incessante della struttura della *Comédie* Balzac può scegliere di evidenziare anche dal punto di vista editoriale, per determinarne, ad esempio, una nuova circolazione (come nel caso della *Histoire des Treize*, che costituisce un microciclo autonomo).⁴⁵ L'accorpamento può portare anche alla definizione di cicli piuttosto ampi all'interno del sistema, in cui il lettore non può svincolarsi da una lettura sequenziale: è il caso di *Illusions perdues* (1835-1843) e *Splendeurs et misères des Courtisanes* (1839 – 1847), romanzi imperniati sulla figura di Lucien de Rubempré, in parte usciti in *feuilleton* e fondamentali per la loro funzione di “collettori” di figure disseminate qua e là nella *Comédie*.

La tecnica del ritorno dei personaggi – grazie alla quale i testi della *Comédie* compongono un universo chiuso e autosufficiente – sottintende tutto un bagaglio di possibilità narrative, legate alle relazioni personali e in particolare familiari che i personaggi stabiliscono nel tempo. Le dinamiche che possono toccare un individuo in quanto membro di un gruppo familiare definiscono intrecci e inneschi narrativi, ma soprattutto garantiscono il prolungamento delle storie, interpretando al meglio il bisogno di “trame” da parte del nuovo pubblico. Oltre a questa capacità intrinseca di “fornire

⁴² S. CALABRESE, op cit., p. 617.

⁴³ STEFANO AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento: lingua, forme, genealogie*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 111-112.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Questo miniciclo si colloca all'interno delle *Scène della vita parigina*, quindi nell'ambito degli *Studi di costume*, e unisce tre racconti brevi: *Ferragus*, *La duchessa di Langeais* e *La ragazza dagli occhi d'oro*, usciti tra il 1833 e il 1835 e successivamente riuniti in volume.

storie” destinate al largo consumo, le caratteristiche del gruppo familiare presentano altri vantaggi, strettamente legati alle aspirazioni del romanzo di questo periodo, un romanzo che come abbiamo detto guarda alla totalità a partire dalla storicità delle cause. La famiglia, allora, «permette di collegare universale e particolare»⁴⁶, poiché in essa troviamo una pluralità di soggetti che si definisce come una comunità chiusa, dotata di un’identità propria, colta mentre attraversa le diverse epoche storiche. Il ritorno di personaggi che appartengono alle grandi famiglie aristocratiche francesi puntella la *Comédie* e le consente di volgersi al passato, accennando al ruolo che queste famiglie giocarono durante le Rivoluzione, o alla loro caduta in disgrazia – per arrivare alla Restaurazione e al presente della Monarchia di luglio, in cui molte di queste famiglie sono state ormai riabilite.⁴⁷ Il romanzo di Balzac sfrutta le relazioni familiari anche per inquadrare più da vicino l’ansia di elevazione sociale della borghesia, una classe la cui vitalità è garantita dalla circolazione di denaro e beni; nondimeno, l’accumulazione o la dilapidazione dei capitali familiari impatta sul processo di definizione dei tipi romanzeschi.⁴⁸

Per il suo carattere monumentale, per la pretesa di autonomia del mondo rappresentato rispetto alla realtà e la distribuzione dei tasselli biografici dei personaggi all’interno di un vasto corpus di testi, alla *Comédie humaine* è stata attribuita la definizione di *romanzo ciclico*, in cui possiamo intravedere l’intenzione di attribuire al romanzo di Balzac qualcosa di simile al carattere aggregativo e multiscalare (nello spazio e nel tempo) dei cicli narrativi medievali. In realtà, la parola “ciclo” in riferimento alla *Comédie humaine* non è mai utilizzata dall’autore, né nelle lettere né nelle prefazioni o negli scritti teorici. Piuttosto sono parole come «monumento» o «immenso edificio» a ricorrere in riferimento alla sua opera. Il desiderio del «monumento» proietta in continuazione nel futuro la

⁴⁶ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 105.

⁴⁷ ETHEL PRESTON, *Recherches sur la technique de Balzac*, Genève-Paris, 1926, pp. 43-46. Ad esempio, il principe di Cadignan, proprietario di una grossa fortuna prima del 1789, rientra in possesso dei propri beni nel 1815. Suo figlio, il duca di Maufrigneuse, sposa nel 1814 Diane d’Uxelles, che in seguito erediterà il titolo della famiglia. La principessa comparirà in numerose occasioni mondane della *Comédie*, e sarà invece protagonista di *I segreti della principessa de Cadignan* (1839); in *Un tenebroso affare* (1841), infine, ormai invecchiata, è alla ricerca di un buon partito per suo figlio Georges (terza generazione de Cadignan).

⁴⁸ Le caratteristiche generali dell’opera di Balzac non possono essere approfondite all’interno di questo elaborato, per evidenti problemi di spazio e di forze personali. Tuttavia, è necessario accennarvi, anche se di sfuggita e in sintesi, per i legami che essa intrattiene col dispositivo della famiglia e il bagaglio di strategie narrative ad esso legato. Per queste pagine, fondamentali sono risultati i manuali: Anna Maria Scaiola (a cura di), *Il romanzo francese dell’Ottocento*, Laterza, Roma 2008 e Stefano Agosti, *Il romanzo francese dell’Ottocento: lingua, forme, genealogie*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 108-149.

compiutezza stessa dell'opera, che infatti somiglia piuttosto ad un «cantiere», in cui le storie, ripartite in origine in precisi quadri d'indagine, nascono, continuano o si arrestano interagendo con le richieste degli editori o il gusto del pubblico⁴⁹ e rimandando in continuazione ad una totalità ancora da compiersi.

Anche quarant'anni dopo, nei «dossiers préparatoires», Émile Zola non utilizza il termine “ciclo” per riferirsi ai *Rougon-Macquart*, per cui invece impiega il concetto di «série».⁵⁰ Molti aspetti paratestuali, come l'articolato albero genealogico a due rami e il sottotitolo (*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*) rimandano ad un'idea di unità del macrotesto, che difatti si presenta come una massa compatta e regolata solo se la guardiamo dal punto di vista dell'ereditarietà delle tare genetiche, dell'appartenenza dei personaggi all'una o all'altra famiglia e della delimitazione della sezione storica. Tuttavia, mettendo da parte queste premesse strutturali, sicuramente necessarie, vedremo che questa massa, in realtà, si compone di «singole storie familiari giustapposte, in cui il legame di parentela si esplica solo nel riaffiorare dei caratteri ereditari [...]»⁵¹; inoltre, ai personaggi singoli, in ogni romanzo, è concessa un'esistenza autonoma, su cui vediamo premere le ragioni strettamente genetiche imposte a monte dall'impianto, ma anche e soprattutto le ragioni sociali, economiche e di contingenza storica.

Rispetto all'opera di Balzac, in cui il ritorno dei personaggi era funzionale all'idea di autonomia del mondo finzionale, chiuso in una temporalità «sferica»⁵², all'opera di Zola non può essere accostata la macro-etichetta di *romanzo ciclico*, in quanto, secondo Pierluigi Pellini, nel meccanismo della serie, le singole storie, i romanzi-quadri presentano una netta soluzione di continuità. Un romanzo è piuttosto un quadro organizzato attorno ad un tema, cui viene affiancato, sistematicamente, «un oggetto referenziale caricato di valenza simbolica»⁵³, che generalmente coincide con una macchina o un'istituzione sociale i cui meccanismi sono descritti come gli ingranaggi di

⁴⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Poetica del romanzo: prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Sansoni, Milano 2000, Introduzione, LV.

⁵⁰ CHRISTOPHE PRADEAU, *La beauté ajoutée cyclique*, in «Genesis» [online] 42, 2016, p. 41.

⁵¹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 106-107.

⁵² S. AGOSTI, op. cit., p. 112.

⁵³ S. AGOSTI, op. cit., p. 202.

una macchina.⁵⁴ Ne *L'assommoir*, ad esempio, il tema della degradazione della classe operaria e l'alcolismo della protagonista Gervaise, si legano ad uno spazio e ad un'attività in particolare, la distilleria e il lavoro di fabbricazione dell'acquavite che qui si svolge.

Inoltre, l'impresa di Zola, pur riprendendo l'idea di una tassonomia sociale⁵⁵, non applica la tecnica del ritorno dei personaggi in modo pervasivo, in quanto «i personaggi di un romanzo possono riapparire solo fuggevolmente, e con un ruolo marginale, in un'opera successiva»⁵⁶, presentando d'altronde una personalità che rimane immutata nel tempo. In questa «serie» assistiamo, dunque, ad una

segmentazione narrativa a compartimenti stagni, che risponde alle esigenze analitiche dello specialismo positivista – incline a ignorare la struttura complessiva della società, a cancellare dai possibili (storici e narrativi) le relazioni fra i ceti, la lotta fra le classi. Al tempo stesso, però, la chiusura monografica dei singoli testi si fa sinistra metafora, e implicita condanna, di una società cristallizzata [...]⁵⁷

Sia la *Comédie* che i *Rougon-Macquart* aspirano ad una rappresentazione globale della realtà, ma il mezzo è diverso: mentre la singola opera del «monumento» balzachiano, con la sua capacità di intersezione delle dinamiche sociali in una trama complessa, «riesce, di fatto, a rappresentare [...] tutta la realtà di una determinata sezione temporale»⁵⁸, nella «serie» Zola sceglie di sezionare la realtà e di presentarla in modo intensivo nelle sue

⁵⁴ PETER BROOKS, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004, p. 50. Secondo il critico, nelle trame di Balzac e di Zola agiscono principi simili a quelli propri del funzionamento delle macchine che vi compaiono, in quanto gli intrecci, imperniati sul motivo dell'ambizione e della velocità della storia, comprimono e poi scaricano energia narrativa: il testo, dunque, si comporta come una forza motrice, il cui dinamismo, avendo il compito di condurci verso il finale, finisce per mimare una «forza storica inarrestabile».

⁵⁵ Essendo pienamente immerso nella cultura positivista del secolo, l'opera «sperimentale» di Zola parte dalle teorie sul determinismo sociale per studiare analiticamente gli ambienti e il tipo di umanità che vi circola, circoscrivendoli ai romanzi singoli: il mondo operaio e la lotta contro il capitale, il mondo delle miniere, il mondo delle merci, il mondo della borghesia e dell'aristocrazia, circoscrivono dei quadri singoli, non sempre comunicanti in modo rilevante.

⁵⁶ PIERLUIGI PELLINI, *Introduzione a Émile Zola. Romanzi. Vol. 1*, Mondadori, Milano 2010, XLIV.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Un esempio di questa capacità rappresentativa di piani che si incastrano, si inseguono e convergono, è il romanzo *Illusions perdues*, in cui viene dato spazio ad ambienti, classi sociali e questioni pubbliche: lo scontro tra poesia classica e poesia romantica negli anni Venti dell'Ottocento riverbera il dibattito politico tra monarchici e liberali; l'universo della stampa, la differenziazione interna e la possibilità di manipolazione dell'opinione pubblica, il mondo del giornalismo costituiscono quasi un movimento unico, in cui il valore delle opere e delle opinioni è equivalente al loro valore commerciale, nei termini dettati dalle tendenze del momento e dal capriccio di editori-imprenditori.

diverse “stazioni”, in tutta la sua matericità, tramite le strategie di accumulo delle descrizioni, la riduzione della componente diegetica e le ricorrenti metaforizzazioni⁵⁹.

1.2.1. *Il romanzo ciclico e il dispositivo familiare*

La definizione di *romanzo ciclico* in riferimento alle opere di Balzac e Zola entra nel discorso della critica solo verso la fine dell'Ottocento e si stabilizza all'inizio del secolo successivo: nell'Ottocento, infatti, l'idea del “ciclo” è fondamentale legata alle «saghe romantiche» e ai «prodotti d'appendice»⁶⁰, i manufatti letterari legati più di tutti alla ciclizzazione del mercato editoriale e alle avventure di singoli personaggi destinate al largo consumo; come abbiamo visto, inoltre, né Balzac né Zola nei loro scritti si esprimono in questi termini per parlare delle loro opere. Più precisamente, il termine “ciclo” viene introdotto da Claude Fauriel nel 1832, in un articolo che compare sulla «Revue des deux mondes»⁶¹ e che tratta delle caratteristiche delle epopee del Medioevo; la parola sarà ripresa dagli studiosi di letteratura medievale durante gli anni del Revanscismo, quando i filologi, nel tentativo di riconfigurare l'identità nazionale francese, identificano nei meccanismi di connessione propri delle gesta di Carlo Magno o del romanzo di Lancillotto – dunque nei testi fondatori della letteratura nazionale – un principio simile alla circolarità (*kuklos*) delle epopee del mondo greco.⁶² Quando ormai è stabilmente utilizzato in riferimento ai manoscritti collettanei del XIII secolo⁶³, la generazione nata negli anni Settanta dell'Ottocento prende definitivamente in prestito il termine dal territorio della filologia per rifondarlo in termini estetici e applicarlo alle forme del romanzo.

Nella critica dei primi anni del Novecento i romanzi-monumento del secolo precedente cominciano ad essere accostati all'idea di “ciclo”, all'interno di un'operazione di rielaborazione più complessa che porterà alla definizione del cosiddetto “paradigma

⁵⁹ S. AGOSTI, op. cit., p. 202-206.

⁶⁰ PIERLUIGI PELLINI, *Il romanzo attraverso i francesi*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro, Carocci, Roma 2018, p. 329. In particolare il critico ricorda il *ciclo di Rocambole* e il suo autore Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871), celebre scrittore di romanzi popolari.

⁶¹ DAVID STAINES, *Cycle: the misreading of a trope in Cyclification. The development of narrative cycles in the chansons de geste and the arturian romances*, North-Holland, Amsterdam 1994, pp. 109. Il titolo dell'articolo è «Origine de l'épopée chevaleresque du Moyen Age».

⁶² C. PRADEAU, op. cit., p. 41.

⁶³ *Ibidem*, p. 42. Interessante che questa parola in origine serve a descrivere soprattutto il supporto, ossia il manoscritto, e non le caratteristiche del testo contenuto.

ottocentesco”; nello stesso periodo, assistiamo all’adozione di una poetica della ciclicità da parte degli scrittori modernisti⁶⁴, i quali, definendo per reazione una nuova idea di romanzo, reinterpretano gli assi portanti del realismo ottocentesco, situandosi al di là di una «metamorfosi percettiva»⁶⁵ che riguarda il modo di intendere l’esistenza. Non sono più, infatti, l’agire pubblico e gli effetti realistici a determinare la crescita della massa testuale e l’aspirazione alla totalità della rappresentazione: nel romanzo modernista sono gli eventi dell’inconscio e le impressioni a richiedere un’ampia trattazione e dunque una struttura capace di contenere, almeno nelle intenzioni, la *totalità* delle manifestazioni psichiche. Il meccanismo del ritorno dei personaggi, la capacità di affrontare la storia e i costumi contemporanei tramite una narrazione discontinua (i personaggi dalle molte vite che riappaiono in Balzac, i “quadri” zoliani), la descrizione degli ambienti e l’illusione di una scrittura “trasparente” sono tutti aspetti che il modernismo contribuisce ad attribuire ad una «forma canonica del romanzo».⁶⁶ Canonica, ossia superata e inattuale.

In particolare è nella riflessione di Albert Thibaudet sulle caratteristiche del romanzo francese degli anni Venti e Trenta del Novecento⁶⁷ che possiamo individuare il momento in cui alcune delle espressioni ricorrenti in quegli anni, in particolare in riferimento all’opera in dieci volumi di Romain Rolland, *Jean Christophe* (1904-1912), si stabilizzano ed entrano nella critica e nella manualistica.⁶⁸ Sotto l’etichetta di *roman-cycle* – valorizzata da Thibaudet a discapito del «*roman fleuve*» di cui parla Rolland⁶⁹ – il critico rubrica molti dei romanzi che vengono pubblicati mentre lui scrive, nel 1936; in particolare distingue

trois formes de roman-cycle, trois groupes de romans-cycles, tous trois en cours de publication à l’heure où nous écrivons ces lignes, et qui, s’ils sont terminés, figureront à eux

⁶⁴ ALBERT THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris 1936, p. 550.

⁶⁵ G. MAZZONI, op. cit., p. 309.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 248.

⁶⁷ A. THIBAUDET, op. cit., pp. 543-547.

⁶⁸ ALAIN PAGES, *Pour une génétique des cycles romanesque*, in «Genesis» [online], 42, 2016. Questo articolo presenta in modo molto sintetico la questione della messa in circolazione delle espressioni *roman-cycle* e *roman-fleuve* all’inizio del Novecento.

⁶⁹ In *Réflexions sur la littérature* (1938), Thibaudet concepisce il *roman fleuve* come una *qualità* da attribuire solo ad alcuni romanzi ciclici, come il *Jean Christophe*, ossia il racconto della vita di un individuo che fluisce come fluiscono le correnti di un fiume; e, soprattutto, i romanzi incentrati sulla storia di una famiglia, in cui si concepisce il destino comune di un gruppo attraverso la storia, una forma ascrivibile al genere dell’epopea (*Les Thibault* di Jules Romains).

tous, par leur ensemble, par leurs contrastes, par *leur cyclisme du second degré*, le témoin le plus considérable du roman français de cette époque.⁷⁰

La prima forma di romanzo ciclico è quella incentrata sulla vita di un solo individuo, ed è il caso del *Jean Christophe* e della *Recherche* proustiana; la seconda forma di romanzo ciclico coincide con la narrazione della storia di una famiglia, da un minimo di una a un massimo di tre generazioni successive; la terza forma, infine, è quella detta *unanime*, più simile ad un romanzo generazionale, che tenta la via del ritratto d'epoca, come fa Jules Romains con i ventotto volumi di *Les hommes de bonne volonté* (1932-1946). Queste forme sono accomunate dal fatto di presentare una «ciclicità di secondo grado», ossia dei meccanismi di ciclizzazione morfologica in parte *simili* a quelli di Balzac e Zola, alle cui opere viene implicitamente attribuito un *primo grado* di ciclicità, e dunque, a monte, l'etichetta di *roman-cycle*. La ciclicità novecentesca deriva in effetti da quella precedente, eppure si presenta come profondamente mutata all'interno di quello che è il nuovo impianto modernista del romanzo.⁷¹ Christophe Pradeau, nel tentativo di fornire una distinzione di massima tra il romanzo ciclico ottocentesco e quello novecentesco, propone un criterio basato sull'ordine di lettura: egli distingue tra «cicli ad entrate multiple», la formula tipica del XIX secolo, in cui rientrano la *Comédie humaine* e i *Rougon-Macquart*, e «cicli ad entrata unica», formula preferita dal secolo successivo, da attribuire ad opere come il *Jean Christophe* e la *Recherche*.⁷²

Siamo arrivati, ai fini di questo elaborato, ad una distinzione metodologica fondamentale che riguarda il modo in cui, in generale, i romanzi ciclici così definiti si rapportano al gruppo familiare. Ritornando alla seconda forma di romanzo individuata da Thibaudet, il *romanzo ciclico che racconta la storia di una famiglia*, vediamo che questa

⁷⁰ A. THIBAUDET, op. cit., p. 544. Corsivo mio.

⁷¹ *Ibidem*. Il critico aggiunge che è «[...] pour imposer au roman une cure de balzacisme qu'un nombre inattendu de romanciers, au tournant de 1930, se sont attachés à cette chronique non plus discontinue, mais continue, et longuement continue, d'un groupe compact».

⁷² C. PRADEAU, op. cit., p. 50. Tra i *cycles à entrées multiples*, Pradeau distingue ulteriormente tra la cronologia del tutto sfalsata della *Comédie*, in cui il grado di autonomia dei testi è elevato, e l'ordine di lettura più stringente dei *Rougon-Macquart*, in cui la stessa *Storia di una famiglia sotto il Secondo impero* impone un ordine cronologico di massima, indebolita però dalla potenza dei quadri descrittivi di singoli ambienti e classi. Anche i cicli a «entrata unica» non sono una categoria compatta: nella *Recherche*, ad esempio, non sono pochi gli «isolotti narrativi» (Alain Pagès) autonomi rispetto all'insieme: è il caso della storia di Swann.

si presenta, agli occhi del critico, come la più diffusa e decisamente più ordinaria delle tre, in quanto non fa altro che «imporsi al romanziere» *naturalmente*, ossia attraverso lo schema determinato e necessario dei rapporti familiari e generazionali⁷³, visti nella loro capacità di porsi come «inesauribile repertorio narrativo»⁷⁴. In questo tipo di romanzo ciclico, però, i rapporti generazionali presentano essenzialmente una loro *funzionalità* narrativa, e ogni testo, per questo motivo – e con le distinzioni opportunamente fatte da Pradeau – rimane essenzialmente autonomo. In Balzac, come abbiamo visto, sia a livello di macrostruttura che di struttura interna dei testi, il dispositivo familiare permette di incorporare il movimento dal particolare all’universale, fornisce inneschi narrativi, rimpolpa gli intrecci⁷⁵, e al suo interno – cosa non meno importante – si definiscono un buon numero di tipi romanzeschi che rimandano a virtù e vizi umani. In Zola, l’albero genealogico e le sue implicazioni genetiche sono gli unici elementi che garantiscono l’unità del macrotesto, che, come abbiamo visto, è estremamente frammentato al suo interno, secondo la logica dei quadri singoli. Nei romanzi che compongono le opere cicliche, dunque, il legame familiare non viene tematizzato e la famiglia non costituisce il «centro d’interesse» del singolo testo, poiché è la «storia dei suoi singoli componenti, a prescindere dai reciproci legami di parentela»⁷⁶, a costituire il nucleo più forte delle parti del ciclo, in cui si accentrano i significati e da cui prende avvio un ragionamento interpretativo. Si potrebbe dire, tuttavia, che nei *Rougon-Macquart* il «lignaggio familiare» in effetti determini il destino narrativo dei personaggi⁷⁷, ma ad un livello più profondo di lettura, non sono nemmeno le «individualità dominanti», e dunque questo destino, a rappresentare il vero centro d’interesse dei testi; la logica dei quadri singoli, infatti, vuole «dare risalto alla descrizione degli ambienti più che alla diacronia narrativa»; e dunque alle «vicende collettive», ossia a quelle della classe operaia, del proletariato urbano, della media borghesia.⁷⁸ Nello spazio di un singolo testo, i legami familiari non vengono vissuti coscientemente dai personaggi, in quanto vi mancano due

⁷³ A. THIBAUDET, op. cit., p. 545.

⁷⁴ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 106.

⁷⁵ Tra gli inneschi più sfruttati c’è sicuramente quello dello scontro padre-figlio.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ S. CALABRESE, op. cit., p. 629. Dall’appartenenza ad uno specifico ramo dipende la natura della malattia: i Rougon sono destinati alla degenerazione morale, mentre i Macquart, il ramo illegittimo, alla degenerazione fisica.

⁷⁸ PIERLUIGI PELLINI, *Introduzione* in op. cit., XLIV.

elemento formalmente rilevanti: la dialettica generazionale e l'identificazione della famiglia come soggetto e protagonista collettivo.⁷⁹

Per questi motivi, secondo Marina Polacco, è possibile individuare nel gruppo dei romanzi ciclici a tema familiare «una forma particolare e anomala: un romanzo il cui tema specifico è *la storia e l'evoluzione di una famiglia nel corso di più generazioni*». Si tratta del romanzo di famiglia o genealogico⁸⁰, il quale si distingue dal *roman-cycle* per una «precisa divaricazione ideologica», che finisce, in effetti, per spiegare la sua anomalia. Il *roman-cycle* aspira a catalogare la realtà, poiché ingloba porzioni del reale sempre più vaste, prefiggendosi di fare «concorrenza all'anagrafe» e soprattutto di costruire, per *via estensiva* e tramite numerosi effetti realistici e altrettanti testi, il mondo finzionale, «come se la differenza tra mondi di invenzione incompleti e universo reale fosse questione di quantità e i limiti dei testi di invenzione si manifestassero soltanto nei dettagli concreti».⁸¹ Anche il romanzo di famiglia aspira ad una rappresentazione totalizzante, tuttavia

sceglie di provare la *via intensiva*. [...] tutta la realtà è compendiata nella rappresentazione di un *segmento particolare*, investito però di una straordinaria capacità significativa.⁸²

L'enorme quantità di informazioni, eventi, dettagli, personaggi e relative vicende che offrono le opere cicliche dobbiamo immaginarla concentrata nello spazio offerto da un singolo testo; da questa "concentrazione" deriva il carattere *intensivo* e altamente significativo – cioè allegorizzante – delle porzioni di realtà rappresentate. Queste porzioni, infatti, non vengono originate più dalla visione del mondo di un solo personaggio o da quella che risulta dalla descrizione di un singolo ambiente di cui si vogliono cogliere dinamiche interne (per forza legate all'interazione tra molteplici punti di vista). Per definirsi, le parti di realtà compendiate nel romanzo di famiglia devono sottostare contemporaneamente a diversi fattori, sempre compresenti perché connaturati

⁷⁹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, pp. 106-107. Solo nell'ultimo romanzo dei Rougon-Macquart, *Le Docteur Pascal* (1893), la famiglia assume una centralità tale da ricordare quella tipica di un romanzo di famiglia.

⁸⁰ «Romanzo genealogico» è l'espressione usata da Stefano Calabrese, op. cit., p. 638.

⁸¹ THOMAS G. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992, p. 160. Per «incompletezza» dei mondi di invenzione il critico intende la tendenza propria di un testo finito, il quale non annovera fra le sue caratteristiche la capacità di accogliere la totalità del reale.

⁸² M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 108. Corsivo mio.

alla struttura di un gruppo familiare: la visione del mondo e i costumi sociali propri di una singola generazione, considerata come un'unità; la visione del mondo dei singoli membri di una stessa generazione, visione che interagisce con caratteri, desideri, vicende e idiosincrasie individuali e che quindi può determinare un adeguamento o uno scarto rispetto alla visione del mondo della generazione d'appartenenza; tutti i momenti di confronto e intersezione tra gli elementi appena detti (visione collettiva e visione individuale) colti mentre si svolgono all'interno di una stessa generazione, ma anche tra una generazione e la successiva.

È in questo senso che il romanzo di famiglia condivide col ben più esteso romanzo ciclico l'aspirazione alla totalità: anche questa forma, infatti, si pone come «una sintesi enciclopedica del 'narrabile' di una data epoca»⁸³, tuttavia, a differenza del *roman-cycle*, è vincolata a delle restrizioni, che sono quelle proprie del segmento scelto – la storia di una famiglia nelle sue diverse generazioni. Questi vincoli – che esamineremo più tardi e che riguardano soprattutto la gestione e la significazione della temporalità nel romanzo – possono essere interpretati in modi diversi, ma hanno tutti un effetto di ricaduta, ossia la capacità di forzare «fino al limite estremo la forma romanzesca, giungendo spesso alla sua implosione o dissoluzione».⁸⁴

1.3. *Il romanzo di famiglia: alcune caratteristiche di genere*

Una volta esplicitato il tipo di trattamento che il romanzo ciclico e il romanzo di famiglia riservano al dispositivo familiare, ci rendiamo conto che la presenza della dialettica generazionale all'interno di un singolo testo, pur essendo altamente discriminante, non può che offrire una definizione precaria del romanzo di famiglia. D'altronde, è lo stesso concetto di genere o di sottogenere a diventare estremamente problematico se pensato in rapporto al tipo di romanzo che qui si cercherà di descrivere: sarebbe fuorviante in questa sede considerare un approccio normativo al genere, un approccio che cerchi di individuare un insieme di norme oggettive, perché il romanzo di famiglia si regge soprattutto su aspetti che sono vari e transitori⁸⁵, determinati in parte

⁸³ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 116.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce, 1999, pp. 14 e ss.

dalla forza canonizzante di alcune opere, in parte dalle strutture editoriali, ma soprattutto dalla molteplicità di significati insiti in una struttura genealogica. In questa parte del capitolo saranno presi in esame, senza alcuna pretesa di risoluzione, alcuni dei problemi principali legati ad una definizione di genere, qui inteso come un modello aperto: le costanti di genere del romanzo di famiglia, difatti, sono tante e tali da escludere, al netto della bibliografia esistente su questo tema e delle conoscenze teoriche di chi scrive, sia una descrizione esaustiva dell'argomento e delle ampie questioni da questo toccate, sia una scelta decisiva tra possibilità descrittive *spesso* contraddittorie; tali possibilità, dunque, saranno semplicemente presentate e discusse nei limiti delle conoscenze acquisite e dei romanzi letti.

Un'ulteriore premessa riguarda le categorie che saranno impiegate da questo punto in poi dell'elaborato: tra le numerose definizioni individuate per parlare di questo genere – *romanzo di famiglia, romanzo familiare, saga familiare, romanzo genealogico, genere-saga* e la versione anglosassone *family novel* o *family romance* – utilizzeremo soltanto la prima, sulla scorta dello studio su cui si basa questa parte del capitolo, l'articolo "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere" di Marina Polacco, apparso nel 2005 sulla rivista «Comparatistica». Questo articolo si conferma ancora oggi come il più convincente per una – anche se precaria – definizione delle costanti di genere, poiché individua dei criteri restrittivi, ma soprattutto fornisce delle griglie interpretative sicure e una sintesi dei problemi teorici principali. Sulle premesse teoriche e metodologiche di questo articolo si basa un intero numero della rivista «Enthymema» (XX 2017), dedicato al romanzo di famiglia contemporaneo, e che raccoglie i risultati del progetto STAR 2014 Linea 1 svoltosi presso l'Università di Napoli Federico II tra il 2015 e il 2017; il lavoro di Marina Polacco, inoltre, assieme alla tesi di dottorato di Kerstin Dell (*The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: a Study in Genre*, 2005), costituisce una mediazione della prima monografia che cerca di inquadrare il genere, Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, P. Lang, New York 1992, testo che purtroppo non è stato possibile consultare.

1.3.1. *Premesse metodologiche*

Secondo Yi-Ling Ru il romanzo *I Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann rappresenta il "prototipo" del genere nella misura in cui, per la prima volta rispetto agli esemplari

ottocenteschi, il racconto per generazioni è in grado di distinguersi dagli altri sottogeneri e di fondare un autonomo codice di genere, di cui rappresenta il capostipite certo⁸⁶: tutti i romanzieri del Novecento che utilizzeranno il paradigma genealogico dovranno confrontarsi col capolavoro di Thomas Mann, l'“ortodossia” del romanzo di famiglia, da cui si sono originati esemplari eterodossi che hanno determinato la vitalità del genere⁸⁷. Ne consegue che tutte le caratteristiche del genere sono spesso “modellate” su questo testo, e dunque all'origine di prassi interpretative talora fuorvianti: ad esempio, l'affermazione per cui i romanzi di famiglia riguardano quasi sempre la storia del declino economico di un gruppo familiare è valida solo se vista in rapporto al romanzo di Mann e ad altri pochi esempi, soprattutto ottocenteschi. Certamente nei romanzi di famiglia il dato economico è spesso il centro attorno al quale si organizzano le relazioni tra i personaggi, una sorta di costante tematica in grado di porsi nel testo come generatrice di valori, dunque di trame. Ma se questo aspetto presenta una sua innegabile importanza all'atto di fondazione del genere – che possiamo idealmente collocare all'altezza del romanzo *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth – e per tutto l'Ottocento, in cui si lega con le ragioni più complesse della rappresentazione della nazione, nel secolo successivo e nelle riprese del genere negli anni Duemila lo vediamo eclissarsi o addirittura scomparire a vantaggio di altre traiettorie narrative⁸⁸, più orientate al recupero della memoria familiare dopo il trauma delle guerre e a seguito dei profondi mutamenti intervenuti in Occidente nella struttura stessa della famiglia, dagli anni Cinquanta in poi.⁸⁹

L'individuazione di un “modello”, alla luce della natura frastagliata della critica su questo tema, presenta allo stesso tempo vantaggi e svantaggi. L'analisi della struttura narrativa dei *Buddenbrook* consente sicuramente di inquadrare il fenomeno d'influenza di questo testo su altri romanzi che hanno assunto il paradigma genealogico, un'influenza che soprattutto per la narrativa statunitense del primo Novecento è verificata⁹⁰. Ma d'altra

⁸⁶ KERSTIN DELL, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: a Study in Genre*, (online) 2005, p. 26.

⁸⁷ PATRICIA DRECHSEL TOBIN, *Time and the Novel: the genealogical imperative*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 55.

⁸⁸ K. DELL, op. cit., pp. 27-31.

⁸⁹ In proposito, gli interventi di Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism* e di Elisabetta Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», che si occupano di rintracciare, nelle riprese contemporanee del genere, somiglianze e differenze rispetto ai modelli ottocenteschi.

⁹⁰ P. DRECHSEL TOBIN, op. cit., p. 55. In particolare sono influenzati dalla struttura dei *Buddenbrook*, e in maniera più o meno determinante, romanzieri come D. H. Lawrence, William Faulkner, Vladimir Nabokov

parte, le caratteristiche del genere, così come sono estrapolate grossomodo, e da più studiosi, da un unico testo, rischiano di confondersi e legarsi indissolubilmente alle costanti tematiche o al registro letterario di quel testo, col risultato di una definizione quasi monolitica, rispetto alla quale le manifestazioni successive sono da inquadrare come deviazioni eterodosse. In particolare ci si riferisce alla teoria di Patricia Drechsel Tobin sul «genealogical imperative»: la struttura lineare e il realismo dei *Buddenbrook* sarebbero determinati, secondo la studiosa, da un principio di organizzazione degli eventi eminentemente «familiare», in quanto gli eventi che costituiscono il racconto possono essere considerati come generatori di altri eventi secondo un principio di causalità simile a quello che agisce nella linea delle generazioni; per quanto riguarda i *Buddenbrook* questo principio coincide con la patrilinearità⁹¹, vista come «una difesa estetica contro il disordine».⁹² Realismo e sequenza genealogica, dunque, vengono spesso interpretati l'uno come conseguenza dell'altra, e compaiono talora legati ad altre caratteristiche, come nel seguente passo di Yi-Ling Ru:

First, it [the family novel] deals *realistically* with a family's evolution through several generations; second, family *rites* play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts; third, the primary theme of the novel always focuses on the *decline* of a family; and fourth, such a novel has a peculiar *narrative form* which is woven vertically along the chronological order through time and horizontally among the family relationships.⁹³

Da quest'analisi risultano, come vediamo, aspetti puramente tematici – le scene centrate sui riti di famiglia e il declino economico; aspetti che si collocano a metà strada tra macrotema e principio di organizzazione del testo, come la successione genealogica; e aspetti strettamente legati al genere, che possono essere visti anche come conseguenza della successione genealogica, in cui l'ordine verticale e *diacronico* degli eventi risulta sempre intersecato dall'ordine orizzontale e *sincronico* delle vicende familiari. Infine, troviamo

e il colombiano Gabriel Garcia Marquez. Per quanto riguarda Faulkner, in questo stesso testo vd. pp. 107-132, in cui si propone un'analisi di *Absalom! Absalom!* (1936).

⁹¹ P. DRECHSEL TOBIN, op. cit., pp. 7-11. Linea del tempo e linea familiare arrivano a coincidere, per via di una sostanziale «confusione metaforica della discendenza geneticamente collegata [...] con una semplice successione cronologica».

⁹² S. CALABRESE, op. cit., p. 636, nota.

⁹³ YI-LING RU, op. cit., p. 2, riportato in K. DELL, op. cit., p. 27. Corsivi miei.

l'idea che il romanzo di famiglia sia tendenzialmente una narrazione *realistica* perché legata ad una scansione temporale fortemente mimetica⁹⁴, quindi una questione che riguarda da vicino il registro letterario.

Nel prossimo paragrafo saranno indagati questi e pochi altri aspetti, con particolare riguardo per le costanti di genere, nel tentativo di individuare le categorie principali su cui basare l'analisi di un romanzo di famiglia per certi versi anomalo, come *I Viceré* di Federico De Roberto.

1.3.2. *Una «forma informe»*

Il romanzo di famiglia è stato definito come un «genere sotterraneo»⁹⁵ o un'«intersezione di genere»⁹⁶, in cui è possibile riconoscere un legame, molto alla lontana, con le prime scritture documentali e archivistiche a carattere privato, come i libri di famiglia e i libri di conti, ma soprattutto legato all'impianto ideologico del romanzo ottocentesco, in quanto forma che fa «[del]l'identificazione tra borghesia, struttura familiare e romanzo come *epos*»⁹⁷ la propria struttura di senso.

Ad una prima analisi, nel romanzo di famiglia vediamo solo *una* delle possibilità di realizzazione della successione genealogica, la quale sembra piuttosto un “paradigma generico” preesistente alla tradizione del Novecento, quasi arcaico, e già legato a doppio filo ad alcune costanti tematiche che riguardano la rappresentazione di un gruppo familiare; queste costanti rimangono tali in un'ideale quanto problematica linearità che va dai libri di famiglia alla forma romanzo contemporanea (nascita e morte, eredità, ritualità come momento di costruzione dell'identità del gruppo, vicende economiche). La straordinaria persistenza del romanzo di famiglia nel panorama letterario è dovuta ad alcune costanti strutturali e assiologiche proprie di questo paradigma generico, spesso

⁹⁴ Sul realismo che viene attribuito ai *Buddenbrook* e dunque, per estensione, al genere che qui si discute, potrebbe aver agito con una certa forza il giudizio che György Lukács espresse nei suoi *Saggi sul realismo* (1950), e prima ancora nel celebre saggio *Narrare o descrivere* (1936), su Thomas Mann come ultimo epigono del romanzo tradizionale à la Balzac in un contesto ormai ampiamente mutato dalla poetica flaubertiana dell'impersonalità.

⁹⁵ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 108.

⁹⁶ E. CANZANIELLO, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», XX 2017, p. 89.

⁹⁷ *Ibidem*.

interpretato come “conservativo” dal punto di vista narrativo⁹⁸, in quanto tali costanti rimarranno essenzialmente invariate, sotto forma di micro-strutture, lungo tutto l’arco della storia del genere. Il paradigma generico impiegato dal romanzo di famiglia risulta estremamente versatile e di facilissima diffusione, soprattutto nella letteratura di tipo commerciale, per diverse ragioni. Marina Polacco prova a sistematizzarne alcune, affermando che sarebbe

consustanziale al romanzo di famiglia, una stratificazione di significati: un *piano letterale* (la storia della famiglia), un *piano anagogico* (la storia di un’epoca – quasi sempre interpretata moralisticamente, come trionfo del male, dell’interesse, dell’egoismo), un *piano metafisico* (la condizione dell’umanità).⁹⁹

La compresenza di questi tre piani nel meccanismo testuale sfocia in una sostanziale invariabilità formale¹⁰⁰ particolarmente adatta alla ripetizione in serie. Sul piano letterale, inoltre, è possibile distinguere una componente puramente *romanzesca*, che riguarda l’insieme, generalmente cospicuo, delle vicende riguardanti i membri della famiglia (matrimoni, separazioni, nascite, morti, litigi), che già rappresentano «una proposta di interpretazione di fenomeni e processi storici di portata epocale»¹⁰¹. L’equilibrio tra componente romanzesca e «capacità epistemologica» concessa dalla significazione allegorica conferisce a questo genere uno statuto «costituzionalmente ambiguo», sempre «aperto a differenti possibilità di lettura»¹⁰², proiettato com’è verso esiti formali di spessore intercettati anche dalla critica (è sicuramente il caso di *Cent’anni di solitudine*, oggi un classico) oppure, laddove l’accento venga posto soprattutto sulle vicende della famiglia, verso un impiego formulare della sola componente romanzesca. Come fa notare la studiosa, infatti, «la rottura dell’equilibrio tra i due aspetti (...) porta immediatamente ad *altro*», cioè a testi in cui la dialettica generazionale serve semplicemente a confezionare «un prodotto di successo che sfrutta la formula esteriore del genere

⁹⁸ K. DELL, op. cit., pp. 17-19. La studiosa si riferisce agli studi di PHILIP THODY, *The Politics of the Family Novel. Is Conservatism Inevitable?*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Culture» 3.1 (1969), p. 87-101 e di ROGER BOYERS, *The Family Novel*, in «Salmagundi» [online] 26 (1974), pp. 3-25.

⁹⁹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 123. Corsivi miei.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 124.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁰² *Ibidem*, p. 115.

disperdendone l'essenza».¹⁰³

Il critico che voglia studiare il romanzo di famiglia dovrà certamente considerare che «all'interno di un consistente gruppo di opere che sfruttano con abilità la formula di successo, pochi sono i romanzi veramente degni di attenzione».¹⁰⁴ Tra questi, Polacco ritiene che lo siano: *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth, prolifica scrittrice irlandese che firmò anche numerosi “racconti nazionali” negli anni della questione irlandese; *Cento anni* (1859) di Giuseppe Rovani; *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto; *I Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann; *I vecchi e i giovani* (1909) di Pirandello; *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel Garcia Marquez; *Carne e sangue* (1995) di Michael Cunningham, *Harmonia Caelestis* (2000) di Péter Esterházy e altri romanzi contemporanei tra di loro molto eterogenei.

Questo sommario elenco di opere mette in evidenza un altro aspetto centrale: il romanzo di famiglia, così come deve molto del suo successo alla generica, ma restrittiva, conformazione del paradigma genealogico, sembra ereditarne la «forma informe», agendo di fatto come una «categoria vuota» da riempire via via con informazioni e significati di epoche storiche e culture differenti. Le genealogie, però, si prestano al romanzo non come griglie vuote, ma come schemi già di per sé significativi, in quanto, laddove impiegate, permettono di incorporare il processo di rielaborazione delle trasformazioni sociali, di collegare passato e presente, di farsi carico della conservazione o della dissoluzione della memoria. Queste griglie possono rispondere a necessità narrative diversissime, ma sempre in qualche modo legate al rapporto tra identità collettiva e identità individuale, poi piegato, nel Novecento, al bisogno di riconfigurare le identità attraverso un recupero della memoria in chiave autobiografica.

A tal proposito, è significativo che sia proprio questo paradigma generico a strutturare un romanzo che Walter Scott terrà come punto di riferimento per il suo *Waverley* (1814): si tratta di *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth, un testo che assume su di sé molti primati¹⁰⁵, e in cui la genealogia familiare serve ad illustrare il passato della nazione

¹⁰³ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 116.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 124.

¹⁰⁵ JOBST WELGE, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015, p. 17. È il primo romanzo regionale su base storica, il primo romanzo in gallese, il primo romanzo di famiglia o *Big House*.

irlandese in termini di differenza, di distanza rispetto al presente dell'unione (appena avvenuta) con l'Inghilterra. Le vicende delle quattro generazioni Rackrent riguardano un momento storico preciso, antecedente al 1782, cioè all'anno in cui il parlamento irlandese ottiene l'indipendenza da quello inglese. L'individuazione di una data precisa fa parte dell'impianto del *novel*, ma soprattutto serve a delimitare un momento a partire dal quale la nazione non sarà più la stessa: l'Irlanda, infatti, cadrà prima nel caos e poi nella guerra civile; infine, solo nel 1800, con un *Act of Union*, sarà sancita nuovamente l'unione con l'Inghilterra, e dunque un nuovo corso storico. Collocando il racconto prima del 1782, il testo svolge una storicizzazione dei costumi della vecchia aristocrazia irlandese pre-unione, ritratta nei diversi membri della famiglia Rackrent come gradualmente corrotta, senz'altro inadeguata ad amministrare i propri possedimenti, dunque, per estensione, la nazione stessa. La rappresentazione dell'inadeguatezza di una classe sociale viene condotta secondo le ragioni del romanzo storico nascente, il quale si basa su un processo di incorporamento del *romance* nel *novel*¹⁰⁶, ossia sull'introduzione dell'aneddoto e dell'evento straordinario, in breve di tutto ciò che costituisce *racconto*, in una «cornice che lo controlla», quindi nel più “sicuro” passato. In questo senso, si potrebbe dire che in *Castle Rackrent* la componente romanzesca settecentesca, non potendo più mostrarsi come avventura storica, viene reintrodotta come «un aspetto passato della storia umana», corrispondente alle antiche generazioni Rackrent incaricate di amministrare dei terreni. Il *romance*, cioè, riceve «una collocazione spaziale e cronologica»¹⁰⁷ precisa, regolata sulla base del tipo di rapporti delineati e degli ambienti descritti. Tuttavia, a differenza di romanzi storici come *Waverley* – in cui, pur agendo un meccanismo identico, il passato della nazione coincide con la fase esistenziale del singolo, nello specifico con la sua *formazione*¹⁰⁸ – nel romanzo di famiglia il *romance* volto al passato tocca un gruppo di individui, i quali vengono ritratti nei loro reciproci rapporti lungo l'intero arco dell'esistenza, in successione.

¹⁰⁶ ROBERTO BIGAZZI, *Le risorse del romanzo: componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa 1996, p. 69. Poco più avanti: «Il risultato è che il *romance* è una parte costitutiva, essenziale, del romanzo storico, che, nel presentarlo come passato rispetto al quale si progredisce, può contemporaneamente sfruttarne il “diletto”, rinnovando il fascino delle antiche storie».

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁸ La formazione di Edward Waverley sfrutta inoltre un meccanismo di spazializzazione del tempo tipico del romanzo storico su base regionale: muovendosi dall'Inghilterra alla Scozia, il giovane viaggiatore incarna un salto indietro nel tempo, dal presente della civiltà borghese al passato mitico e romanzesco della terra scozzese. Questa dialettica tra passato e presente implica sempre «due aspetti tra i quali il protagonista [...] deve scegliere o mediare» (BIGAZZI, pp. 106-113).

Da questo punto di vista, il romanzo di famiglia può essere visto come un testo che spinge la storicizzazione al massimo del suo potenziale retorico, poiché ne veicola il contenuto reiterandolo in *più* porzioni narrative simili a segmenti. Non solo: questi segmenti, che rispondono ad una totalità chiusa e collettiva, l'identità familiare, sono fortemente ideologizzati, in quanto si pongono spesso in una prospettiva di ripetizione, di accumulo degenerativo, teso al crollo e alla dissoluzione di un intero mondo e dei suoi simboli.

I diversi segmenti in cui si struttura il *continuum* della narrazione, costituenti l'unico segmento della realtà veramente significativo, il gruppo familiare, non possono prescindere dalla rappresentazione della dialettica generazionale, la quale può essere gestita attraverso diverse strategie. Prima di indagarle, però, sarà necessario premettere che le diverse strategie risentono tutte della «problematicità della dimensione temporale» in cui il romanzo di famiglia è immerso. Secondo Yi-Ling Ru si incrocerebbero nel testo due linee, quella cronologica e *verticale* del tempo, rappresentata dal susseguirsi delle generazioni, e quella *orizzontale* descritta dai rapporti conflittuali tra i personaggi. Più in particolare, «la dimensione diacronica deve accogliere in sé la rappresentazione sincronica»¹⁰⁹: questo aspetto non fa che riproporre la dinamica di incorporazione del *romance* nel *novel*, vista però dal punto di vista dell'intersezione tra due diverse temporalità.

Il romanzo di famiglia, dunque, non può fare a meno di muoversi lungo un arco cronologico spesso consistente, e nel farlo talvolta è costretto a compendiare brevemente, a concentrare in poco spazio i dettagli più minuti della vita dei personaggi, perché tendenzialmente è dall'accumulo di questi che ottiene la possibilità di un affondo storico. Da qui il carattere spesso “schizofrenico” di questo tipo di narrazioni, che si può manifestare in diversi modi: talvolta i dettagli sono talmente tanti da far precipitare il testo in una bulimia mimetica dimentica della dimensione verticale della storia, in cui il contenuto non drammatico del racconto, di solito corrispondente a porzioni della storia non rilevanti, subisce un cambiamento di segno. Se nel tipico racconto romanzesco assistiamo infatti ad un alternarsi tra scena e sommario, ossia ad un'opposizione tra contenuto drammatico (l'azione) e contenuto non drammatico (tutte le azioni secondarie

¹⁰⁹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 109

riportate in forma di sommari e analessi), nel romanzo di famiglia spesso la gerarchizzazione delle azioni va persa: in una sorta di atteggiamento epico angosciante, tutte le azioni vengono riportate puntualmente, più nella forma di brevi e successivi sommari che nella forma della scena, in cui tempo della storia e tempo del racconto coincidono.¹¹⁰ Si crea così, pur nella moltitudine di eventi e personaggi, un'opprimente immobilità, spesso non estranea al particolare retroterra ideologico del testo, e visualizzabile in un intreccio episodico arbitrario¹¹¹ (è sicuramente il caso dei *Viceré* di Federico De Roberto e di *I vecchi e i giovani* di Pirandello). Diversamente, altri testi, come *I Buddenbrook*, mostrano una tendenza all'organizzazione per blocchi temporali più ragionati: la quantità di dettagli viene così controllata, perché inserita in una struttura solida, dotata di punti d'inizio e di fine certi, in una «narrazione che procede per salti, discontinuità, accelerazioni e sospensioni».¹¹²

Tornando alla rappresentazione della dialettica tra generazioni, notiamo che il testo può seguire «il susseguirsi delle generazioni in modo lineare, dando loro uno spazio proporzionato», in un'ottica di equilibrio tra le parti – ed è il caso di *Castle Rackrent* e dei *Buddenbrook* – oppure concentrarsi «su un lasso di tempo ridotto» in cui i membri di diverse generazioni, almeno tre, vengono messi a confronto, come nel caso di *La casa dei sette abbaini* (1851) di Nathaniel Hawthorne e *I vecchi e i giovani* (1909) di Luigi Pirandello.¹¹³ In particolare in quest'ultimo, il racconto riguarda fundamentalmente le vicende occorse in Sicilia nel 1893, l'anno del moto dei Fasci siciliani, e hanno come quadro d'azione principalmente la città di Agrigento: tramite una decisiva «dispersione della focalizzazione»¹¹⁴ interna, però, questo ridotto lasso di tempo si frantuma prepotentemente a vantaggio di un costruzione per quadri irrelati e semplicemente consequenziali, in cui i membri della famiglia Laurentano si confrontano a partire dalle

¹¹⁰ Per una mediazione del sistema genetiano è stato utilizzato l'agile volume di VALERIA CAVALLORO, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma 2014, in particolare qui si fa riferimento alle pp. 70-72.

¹¹¹ V. CAVALLORO, op. cit., p. 77. Le caratteristiche dell'intreccio episodico saranno approfondite nel capitolo terzo.

¹¹² M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 110. Si tenga presente, inoltre, che queste due modalità possono anche convergere nello stesso testo: nella struttura dei *Viceré*, ad esempio, non manca un'organizzazione per blocchi temporali significativi, i cui segnali emergono soprattutto nei momenti-soglia, tra una parte e l'altra del testo oppure tra capitoli contigui. Tuttavia, come si vedrà in seguito, anche i sommari – numerosissimi – e i procedimenti analettici si gonfiano di dettagli fino a smorzare la loro stessa forza di ricordo o contenimento.

¹¹³ *Ibidem*, p. 110-111.

¹¹⁴ ROMANO LUPERINI, *Pirandello*, Laterza, Roma 1999, p. 44.

diverse fasi della storia d'Italia a cui danno voce. Il risultato è una «compagine narrativa [...] attraversata da spinte e contropunte, e come in bilico su un baricentro precario»¹¹⁵: nel testo si affrontano, fino a elidersi, la posizione di don Ippolito Laurentano, borbonico nostalgico, erede di tutte le sostanze del padre; quella del figlio, Lando, socialista sostenitore dei Fasci siciliani; la chiusura orgogliosa di donna Caterina, sorella di Ippolito e nostalgica dell'epica garibaldina; la posizione del figlio di quest'ultima, Roberto, sostenitore dell'Italia liberale, successivamente coinvolto nello scandalo della Banca romana; il nipote di Caterina, Antonio, affascinato dal terrorismo anarchico. Lo scontro tra posizioni lontane – nonché venate da una tendenza alla monomania – è puntellato, circondato da una miriade di particolari e vicende senza importanza, che affollano però espressionisticamente la struttura romanzesca, spinta quasi, tramite la svalutazione dell'azione e lo svuotamento della trama, al «collasso».¹¹⁶

1.3.3. *Possibilità di un macro-genere*

In *Castel Rackrent*, il mondo in dissoluzione è quello dell'aristocrazia terriera irlandese, cui subentra Jason, l'intraprendente figlio del maggiordomo Thady, che da principale creditore della famiglia diventerà prima amministratore e poi proprietario delle terre Rackrent. Vediamo dunque come la storicizzazione dei costumi, resa possibile dalla compresenza del dato documentario e dell'invenzione letteraria, consenta a sua volta la rappresentazione di un passaggio epocale, l'ascesa della borghesia sull'aristocrazia, la quale «produce una nuova struttura romanzesca»¹¹⁷, comune alla maggior parte dei romanzi storici. In quest'opera di Maria Edgeworth, e in generale nella letteratura di quest'epoca, non è insolito rintracciare dei dispositivi romanzeschi impegnati retoricamente e tendenti alla rappresentazione della nazione in quanto «comunità immaginata», ossia bisognosa di narrazioni e pensata prima di tutto dagli individui che ne fanno parte, i quali concepiscono una propria «immagine del loro essere comunità».¹¹⁸

¹¹⁵ R. LUPERINI, *Pirandello*, p. 42.

¹¹⁶ MARINA POLACCO, *Pirandello*, il Mulino, Bologna 2011, p. 77.

¹¹⁷ M. GANERI, op. cit., p. 29.

¹¹⁸ BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996 [1983], *Introduzione* p. 25. In questo importante testo vengono indagate le ragioni del nazionalismo moderno, in particolare la sua emergenza e il suo successo a seguito della crisi di altri sistemi culturali centrali per la vita dell'individuo, come la comunità religiosa e la successione dinastica.

In *Castle Rackrent* in particolare il processo di costruzione e storicizzazione viene svolto nell'ampio materiale paratestuale, cioè dalla prefazione iniziale, di mano dell'editore, e dalle numerose note al testo che accompagnano il racconto di Thady, il maggiordomo: è lui infatti il narratore delle vicende, sono sue le memorie che l'editore fa finta di aver trovato e che afferma di aver reso pubbliche.¹¹⁹ È come se avessimo, dunque, uno sdoppiamento – anche in termini visivi – delle due voci, e quindi delle due intenzioni del romanzo, cui vengono attribuiti appositi registri: da un lato descrivere minuziosamente la condotta di vita di proprietari terrieri, delle relative mogli e del loro universo sociale, grazie al tono diretto del maggiordomo illetterato; dall'altro, fornire un inquadramento storico alle vicende e ai comportamenti dei personaggi, correggendo e puntualizzando volta per volta il discorso di Thady. Allo stesso tempo, dunque, il paratesto «rende autentico e mette a distanza il contenuto del racconto per il lettore contemporaneo»¹²⁰, all'interno di un organismo romanzesco che dal punto di vista del codice di genere offre diverse possibilità: romanzo regionale su base storica, romanzo di costumi, romanzo sociale, romanzo matrimoniale, *national tale* e, non ultimo, romanzo di famiglia.

Si può ipotizzare che questa molteplicità di piste interpretative – tra cui si può e si deve scegliere – può essere dovuta proprio alle implicazioni di una trama di tipo genealogico, in cui possono mescolarsi modalità narrative molto diverse e altrettanti generi. Sembra infatti che all'interno del campo del romanzo, cui già si attribuisce l'etichetta di «supergenere»¹²¹ inglobante la quasi totalità dei registri narrativi storicamente attestati, il romanzo di famiglia si comporti come un «macro-genere»¹²² che fa della tendenza al *polimorfismo* la sua «quintessenza». In effetti, il processo di maturazione di un membro

¹¹⁹ J. WELGE, op. cit., p. 20.

¹²⁰ *Ibidem*. Traduzione mia.

¹²¹ FEDERICO BERTONI, *Romanzo*, La nuova Italia, Scandicci 1998, p. 4. Gli studi sul romanzo come genere della modernità tendono a individuare come sua caratteristica principale la negazione di un'idea normativa di genere e dunque l'assenza di un vero e proprio canone. In quanto «genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo» (Mazzoni, p. 29), il romanzo si sviluppa tra Settecento e Ottocento a margine dei generi ufficiali – ossia riconosciuti da un'autorità teorica e collocabili in una tradizione – per poi corroderli e assumerne i modi principali (Bertoni, pp. 14-17).

¹²² M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 108.

della famiglia, seguito dalla nascita all'età matura, ha qualcosa del *Bildungsroman*¹²³; i dissidi interiori e il racconto delle peripezie di amanti o coppie sposate hanno qualcosa del romanzo psicologico o sentimentale; il ritratto di un'epoca percorsa attraverso le vicende storiche che toccano i personaggi ha qualcosa del romanzo storico; tuttavia, «nessuna di queste forme» è tale da esaurire il romanzo di famiglia *nella sua totalità*, visto che la dialettica genealogica impone di vedere tutte queste strategie mentre si intrecciano e si implicano reciprocamente in ogni punto del testo, e non in modo isolato.¹²⁴ Da qui, l'idea del romanzo genealogico come una «forma complessa che trascende e amplifica al tempo stesso i vari elementi» presenti, i quali, una volta fagocitati, permangono nel testo come linee interpretative percorribili, ma parziali. La pluralità delle intenzioni narrative riguarda anche i registri via via impiegati, i quali, come ha mostrato Marina Polacco per *Cent'anni di solitudine*¹²⁵, consentono di impiegare un tono epico per il momento delle origini quasi mitiche della famiglia Buendia; mentre le ultime generazioni – lo si nota anche nei *Buddenbrook* – sono piuttosto schiacciate sotto il peso di una «complessità psicologica», oggettivata nello spazio dedicato all'analisi dei pensieri dei personaggi.

Tuttavia, la presenza simultanea di più codici, almeno in un testo come *Castle Rackrent*, può essere interpretata anche come una conseguenza del passaggio dalla «struttura lineare settecentesca» ad una struttura «multipla, di grandi blocchi intersecati»¹²⁶, cioè può essere attribuita alla recente introduzione della cornice storica in un edificio narrativo che prima non la prevedeva, e che per questo prende strade diverse. D'altronde, nel *novel*

il personaggio e la sua identità storica richiedono una proliferazione di cose e vicende che mal si conciliano con l'antica struttura lineare; le linee sono ora molte [...] e ciascuna si

¹²³ A tal proposito, è stato spesso detto che *I Viceré* non è altro che il romanzo di formazione di *Consalvo*, l'ultimo principe di Fracalanza che in effetti nella terza del testo assume un ruolo di primo piano assieme alla sorella Teresa. Tuttavia, pur non scartando questa ipotesi, questo elaborato decide di analizzare quel testo alla luce dei significati genealogici e non di quelli di una *Bildung* in particolare: questo tipo di focus escluderebbe un'analisi dell'opera nella sua complessità.

¹²⁴ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 115.

¹²⁵ M. POLACCO, *Il reale meraviglioso e la realtà senza meraviglie*, in *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele D'Annunzio, Gabriel Garcia Marquez e parecchi altri scrittori*, Nistri-Lischi, Pisa 1995, pp. 131 e ss.

¹²⁶ R. BIGAZZI, op. cit., p. 104.

sviluppa a segmenti da alternare a quelli delle altre [...].¹²⁷

In questo tipo di narrazione, dunque, trova spazio una «proliferazione di cose e vicende», resa necessaria dalla nascita di un nuovo tipo di personaggio storicamente situato. Il nuovo contesto epistemologico influenzato dallo storicismo orienta le narrazioni inventando una precisa *trama*, sarebbe a dire un «modello forte di organizzazione e di spiegazione del mondo»¹²⁸, che comincia a invadere tutte le discipline e a determinarne una svolta in senso storicistico. A questo proposito, è interessante che il romanzo storico dell'Ottocento abbia concepito la sua trama come essenzialmente volta al recupero delle origini storiche del tempo presente, scegliendo di dare spazio alla drammaticità delle «forze operanti nella storia e nella società» a non a quella dell'immutabilità dei conflitti interiori.¹²⁹ Preso atto della “vocazione” genealogica delle nuove narrazioni, possiamo vedere come le trame che usano come supporto per la propria «indagine» storica la struttura familiare riescano nel tentativo di oggettivare e di legare a particolari simboli immediatamente riconoscibili quella che è la «ricerca incessante di significati di rilevanza individuale o collettiva» propria del moto storicista.

L'insufficienza delle trame di tipo provvidenzialistico nel delineare e riempire di senso le traiettorie esistenziali degli individui¹³⁰ si manifesterà appieno nel secondo Ottocento, quando la verità prenderà «la forma di un *albero*»¹³¹ ed esploderà una vera e propria «ossessione» del sapere per la genealogia, coincidente già in parte con il momento della sua crisi come modello conoscitivo. Il romanzo farà propria questa crisi esautorando i legami strettamente causali della trama e mettendo in discussione il disegno genealogico: un esempio estremo di svuotamento del modello – utile anche per sottolineare in che modo sia difficile produrre una definizione a tutti gli effetti inclusiva del romanzo di famiglia – è il romanzo *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner, in cui la storia dei rapporti filiali e della paternità del protagonista Thomas Sutpen, pur essendo coinvolti in un tentativo (disgregante) di ricostruzione genealogica, «alludono allo status problematico del significato narrativo»¹³², alla possibilità di costruire ancora trame che

¹²⁷ R. BIGAZZI, op. cit., p. 72.

¹²⁸ P. BROOKS, op. cit., p. 5.

¹²⁹ R. BIGAZZI, op. cit. 104.

¹³⁰ P. BROOKS, op. cit., pp. 5-6.

¹³¹ S. CALABRESE, op. cit., p. 632.

¹³² P. BROOKS, op. cit., p. 321.

poggino su concetti come trasmissione ed ereditarietà.

1.3.4. *Costanti tematiche*

Abbiamo visto come il paradigma genealogico si regga fundamentalmente sulla ripetizione variata di segmenti disposti sulla linea del tempo: situazioni tipiche come il conflitto padre/figlio, i rapporti tra fratelli, le riunioni del gruppo ricorrono flettendosi a seconda delle mutate condizioni del contesto familiare. Ripetizione e variazione sono dunque le principali costanti formali del romanzo di famiglia, rappresentano l'ossatura di un genere che si offre molto facilmente ad una scomposizione dell'ordine sintagmatico del testo, poiché è questo stesso a suggerire, a volte in modo plateale, rimandi e legami tra parti non contigue. Per questi motivi, l'individuazione delle costanti tematiche e la loro organizzazione in un paradigma testuale risulta allo stesso tempo facile e fuorviante, perché alcune di queste rappresentano dei principi concreti di organizzazione di cui il testo non può fare a meno, e altre, in particolare una – la descrizione della casa e la storia della sua costruzione – rappresentano piuttosto un tentativo di tematizzazione dei procedimenti formali appena detti, la ripetizione e la variazione, dunque una costante tematica di tipo più complesso e dalle conseguenze più significative in sede di analisi.

L'importanza accordata all'agire del gruppo familiare come soggetto collettivo implica «la subordinazione del destino individuale a quello familiare»¹³³: benché non sia raro che alcune porzioni del romanzo di famiglia riguardino dei personaggi che ad un certo punto si staccano dagli altri per assumere il ruolo di protagonisti – vale per Sir Condy di *Castle Rackrent*, Thomas Buddenbrook e Consalvo Uzeda dei *Viceré* – la logica interna della narrazione richiede in ogni caso la relativizzazione di questi momenti all'interno del testo. Il mondo dei *Buddenbrook* coincide senz'altro in buona parte col mondo che vediamo attraverso Thomas, il personaggio che incarna il borghese al principio del declino, assolutamente vacuo, pronto a scaldarsi per la lettura estemporanea di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ma definitivamente assorbito in *questo* mondo, quello degli affari pubblici e della vita privata che funziona come la sua azienda. Dopo la morte per certi versi paradossale di questo personaggio – morirà a seguito di un'estrazione dal dentista, in quello che sembra un ictus o un colpo apoplettico, sulla

¹³³ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 116.

strada verso casa – così si apre la Parte undicesima, l'ultima del romanzo:

Si pensa a questa o quella persona, ci si domanda come starà, e all'improvviso si rammenta che essa non va più a passeggio per le strade, che la sua voce non risuona più nel coro generale, ma semplicemente è scomparsa per sempre dalla scena e giace sotto terra laggiù, fuori della città.¹³⁴

Questo è l'incipit del capitolo che si apre con un paragrafo attraversato dal motivo della «liquidazione», non solo dell'azienda e della casa, ma di una serie di personaggi, di cui vengono ripercorsi i destini in poche righe, quasi in forma di stanco ma necessario necrologio. La costruzione retorica di questo periodo ha la funzione di chiudere “senza trauma” il protagonismo di Thomas abbassando la temperatura narrativa del momento della sua morte, che diventa pertanto *una* tra le tante. D'altronde questo tentativo di abbassamento o di messa in sordina era già cominciato durante la scena del funerale e della sepoltura, in cui il narratore insiste su dettagli e formule di ripetizione già apparse nei precedenti funerali del romanzo, che si ripetono identici in successione.¹³⁵

L'impostazione corale del racconto, dunque, richiede che le storie dei singoli sopravvivano nel testo come medaglioni necessari ma transitori, utili soprattutto a mettere in evidenza ciò che li accomuna, e non gli scarti; nel romanzo di famiglia le nascite come le morti arrivano e passano, «senza che la tensione del racconto venga meno».¹³⁶ Lo stesso bisogno di relativizzazione tocca il protagonismo di Consalvo Uzeda nella terza parte dei *Viceré*: in questo caso è la voce stessa del personaggio a ridimensionarsi e a ricondurre la propria storia all'interno della catena familiare, relativizzandola. Si tratta del discorso che il giovane neoparlamentare tiene davanti alla vecchia zia Ferdinanda, fedele borbonica, nelle ultime pagine del romanzo: nelle parole di Consalvo la sua stessa storia viene presentata come una delle tante capitate in casa Uzeda, l'ennesima trovata di una razza volubile e cocciuta, destinata al potere.¹³⁷

¹³⁴ THOMAS MANN, *I Buddenbrook*, Einaudi, Torino 2014, p. 633.

¹³⁵ «E venne il giorno della sepoltura. La cassa di metallo fu sigillata e coperta di fiori, le candele ardevano nei candelabri, la casa si riempì di gente, e circondato dai dolenti di casa e di fuori, il pastore Pringsheim stette in tutta la sua maestà a capo della bara [...] E ancora una volta la grande lastra sepolcrale con lo stemma della famiglia venne rimossa, e i notabili della città, sul margine del boschetto spoglio, circondarono la fossa aperta [...]» (MANN, pp. 627-628, corsivi miei).

¹³⁶ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 116.

¹³⁷ Questi aspetti, il discorso di Consalvo e la sua posizione nel romanzo, saranno approfonditi nel terzo capitolo di questo elaborato.

Il racconto mette in pratica costantemente un meccanismo di relativizzazione delle sue parti, presentandosi come sostanzialmente «policentrico» e «mobile»: non solo il destino individuale viene messo in sordina, ma persino i tratti fisici e caratteriali vengono inseriti, al pari delle parti del romanzo, in una rete di derivazioni, significati e rimandi a quelli generali della famiglia: la considerazione di un singolo membro o di un singolo tratto chiama a sé tutti gli altri. Oltre alla mancanza di un centro, dunque, la narrazione suggerisce e attiva nel lettore il bisogno di considerare i personaggi come se fossero sempre tutti insistenti sulla scena. Sono in particolare i ritratti del gruppo, spesso nella forma di raffigurazioni pittoriche, a incentivare questo meccanismo mentre si avanza nella lettura del testo. Nei *Buddenbrook* i ritratti del gruppo sono spesso accompagnati dalla descrizione delle tappezzerie variopinte e multistrato che foderano le superfici della casa, sulle quali le figure dei personaggi si stagliano in modo rigido e impersonale:

La moglie del console Buddenbrook, seduta accanto alla suocera sul sofà rettilineo laccato di bianco e adorno di una testa di leone dorata, con i cuscini ricoperti di stoffa giallo chiara, gettò un'occhiata al marito nella poltrona al suo fianco e venne in aiuto alla figlioletta, che il nonno teneva sulle ginocchia, presso la finestra.¹³⁸

Nel romanzo di De Roberto, invece, sono armi e ventagli a ingolfare le figure descritte, gli antenati degli Uzeda: queste figure, come i personaggi in carne ed ossa accorsi nella Galleria dei ritratti per leggere il testamento della principessa Teresa, sono quanto di più lontano da un'idea di movimento, non vengono messe veramente a fuoco, ma solo enumerate con effetto di accumulo e associate a un gesto o a una smorfia ricorrenti:

Torno torno, in alto e in basso, quanto la parete era lunga, quant'eran larghi i vani tra finestra e finestra nella parete di contro, una moltitudine d'antenati: uomini e donne, monaci e guerrieri, vescovi e dottori, dame e badesse, ambasciatori e viceré, di faccia, di profilo, di tre quarti; vestiti d'acciaio, di velluto, d'ermellino; col capo coronato d'alloro, o chiuso negli elmi, o coperto dai cappucci; con scettri e libri e bacoli e spade e fiori e mazze e ventagli in mano.¹³⁹

[...] la principessa appartata in un angolo; donna Ferdinanda con Chiara e la cugina Graziella

¹³⁸ T. MANN, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁹ FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré in Romanzi, novelle, saggi*, Mondadori, Milano, 1998, pag. 459.

da una parte; Lucrezia con la duchessa e la contessa Matilde da un'altra; il Priore, seduto sopra uno sgabello, incrociò le mani in grembo e alzò gli sguardi al soffitto con moto di rassegnata indifferenza; don Blasco, appoggiato in piedi allo stipite della finestra centrale, dominava l'adunanza come uno spettatore diffidente dinanzi a una prova di prestigio.¹⁴⁰

Questo tipo di sequenze in cui si passano in rassegna gli atteggiamenti minuti dei personaggi si addensano soprattutto durante i riti del gruppo familiare: i pasti, le celebrazioni di compleanni, feste religiose o anniversari, i funerali e la successiva spartizione dell'eredità, le occasioni pubbliche cui la famiglia partecipa come gruppo dall'identità compatta e riconosciuta. Attraverso la ritualizzazione della vita familiare vediamo scorrere il tempo all'interno del romanzo: è proprio in questi momenti di chiusura del gruppo su se stesso, di ripetizione culturale di gesti e pratiche, che si insinua la minaccia del cambiamento portato dal mondo esterno, il quale può distruggere l'organismo familiare oppure essere assorbito e rielaborato. In *Castle Rackrent* ad esempio, il cambio di paradigma – dal potere aristocratico al trionfo della borghesia – si svolge nella dilapidazione quasi quotidiana e centellinata del patrimonio, rappresentata da pasti sempre più miseri, dalla casa sempre più sporca; nei *Buddenbrook*, l'avvento di una borghesia speculatrice e affarista viene diluito pagina per pagina e segue il ritmo degli affari non andati in porto o quello dei matrimoni sbagliati a causa dei quali vaste porzioni del tesoro familiare finiscono in mani sbagliate. Nei *Viceré*, invece, il punto più basso della decadenza è anteriore alle vicende del romanzo e riguarda il salvataggio delle fortune degli Uzeda avvenuto al tempo del matrimonio combinato di Giacomo VII con Teresa Risà, futura principessa Uzeda. In questo testo, cioè, il rischio di disfatta economica è alle nostre spalle, e quello che il lettore affronta è il tentativo di rivitalizzazione post-factum di un tessuto familiare quasi collassato. L'anteriorità e dunque l'esclusione dall'orizzonte della narrazione di un fatto così rilevante per la costruzione di un romanzo di famiglia rende questo testo interessante e paradossale.

I motivi legati alla ritualità e alla gestione patrimoniale ricorrono in modo tale da favorire nel romanzo una concentrazione dell'azione in pochi spazi privilegiati. Tra questi la dimora di famiglia costituisce, insieme a pochi altri ambienti, tutti chiusi e privati, il centro della vita del gruppo, e della sua storia. Secondo Marina Polacco questa

¹⁴⁰ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 460.

concentrazione spaziale «controbilancia la dispersione temporale»¹⁴¹ di un testo spesso spalmato su diverse decadi, poiché permette di cogliere il passare degli anni attraverso uno stesso luogo significativo, che cambia (oppure no) assieme ai personaggi. Lo spazio fisso ha l'effetto di corroborare e mettere sotto i riflettori l'agire privato e spesso monomaniaco di personaggi incapsulati in un ambiente claustrofobico, impegnati in una serie di relazioni reciproche spesso conflittuali o tendenti all'incomunicabilità. Tra lo spazio chiuso del mondo familiare e tutto ciò che è fuori vi è inoltre un particolare rapporto dialettico: molto raramente uno spazio estraneo a quello domestico riesce a porsi come centro dell'azione e a generare significati; piuttosto, quando questo esiste, viene inserito come polo ideologico negativo, come simbolo della «fuga» dal mondo familiare. I membri della famiglia che vivono in un'altra città, stabilmente o solo per qualche tempo, semplicemente scompaiono dalla storia, cioè sono esclusi da una caratterizzazione ravvicinata, come dire che in essi e nelle loro vicende «non c'è romanzo»; i fatti che si svolgono lontano dalle mura familiari possono essere ripresi in un secondo momento tramite rapide analesi, ma generalmente persistono come buchi, come ellissi del testo affatto gravi, di cui non si sente la necessità di riempimento.¹⁴²

Le parti che compongono la casa di famiglia arrivano spesso a imporsi nel testo come sembianti architettonici dei membri che compongono il gruppo: la storia degli ampliamenti e delle riduzioni della casa è dettata dalle caratteristiche stesse della famiglia, è diretta conseguenza della presenza (o dell'assenza, nel caso dei membri fuoriusciti dal nucleo) di un certo numero di elementi, e della loro volubilità. La prima descrizione della casa, dunque, non è altro che il racconto, in forma di mito, delle origini della famiglia stessa, ossia narrativizza la fondazione dell'identità familiare

Ursula si rese improvvisamente conto che la casa si era riempita di gente, e che sarebbero stati costretti a disperdersi per mancanza di spazio. Allora prese il denaro accumulato durante lunghi anni di duro lavoro, contrasse debiti coi suoi clienti, e intraprese l'ampliamento della casa. Ordinò che si costruisse un salotto buono per le visite, un altro salotto più comodo e fresco per l'uso quotidiano, una sala da pranzo con un tavolo da dodici dove la famiglia

¹⁴¹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 111.

¹⁴² Nei *Viceré*, ad esempio, il soggiorno di Consalvo a Roma viene ripreso in un'analisi di alcune pagine; al contrario, i viaggi di lavoro di Christian Buddenbrook, la sua quasi intera esistenza condotta lontano da Lubeca, sono avvolti in un'ellissi che dura per tutto il romanzo.

potesse sedersi con tutti i suoi invitati; nove camere da letto con finestre verso il patio [...] Seguita da dozzine di muratori e di carpentieri, come se avesse contratto il delirio febbrile di suo marito, Ursula stabiliva la posizione della luce e il comportamento del calore, e distribuiva lo spazio senza il minimo senso dei suoi limiti. La primitiva costruzione dei fondatori si riempì di utensili e di materiale, di operai affranti di sudore [...] nessuno capi molto bene come fece a sorgere dalle viscere della terra non soltanto la casa più grande che ci sarebbe mai stata nel villaggio, ma anche la più ospitale e fresca che ci fu mai nel giro della palude.¹⁴³

La casa rende tangibile, poiché li trasferisce nell'architettura, i caratteri e le manie dei membri della famiglia: è come se costituisse un prolungamento ideale della loro identità, puntualmente destinata all'abbattimento e alla riprogettazione, talvolta alla liquidazione.

Appena la casa della Mengstrasse fu vuota, arrivò una squadra di muratori che incominciarono a demolire l'edificio posteriore, oscurando l'aria con la polvere dei vecchi muri... La proprietà era definitivamente passata nelle mani del console Hagenström. [...] In primavera venne a occupare con la famiglia l'edificio anteriore, lasciando tutto come prima, per quant'era possibile, tranne qualche piccolo ritocco, e pochi indispensabili mutamenti in omaggio ai tempi moderni; per esempio, tutti i campanelli a trazione vennero aboliti e sostituiti da campanelli elettrici... L'edificio posteriore era già scomparso, e al suo posto stava sorgendo una costruzione graziosa e leggera [...] ¹⁴⁴

Dopo aver individuato questa corrispondenza tra caratteristiche dell'edificio e caratteristiche dei membri occupanti, si può anche notare come l'abbattimento e la ricostruzione pretestuosa di parti dell'edificio, la progettazione ragionata o l'irrazionale ampliamento del palazzo, non facciano altro che tematizzare aspetti di costruzione della storia stessa, che abbiamo detto si regge su meccanismi di ripetizione e variazione minima. Le centinaia di muratori, scalpellini, operai che affollano i romanzi di famiglia, impegnati nell'ammodernamento o nello smantellamento della casa nelle diverse epoche, significano un altro gesto, l'atto stesso di costruzione del romanzo: questo, come l'edificio, si regge su parti facilmente relativizzabili, continuamente sostituibili. La demolizione della casa spesso coincide con la fine del romanzo, ossia con la dissoluzione della possibilità di prostrarre ulteriormente il gioco della costruzione, architettonica e

¹⁴³ GABRIEL GARCÍA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Mondadori, Milano, 1989, pag. 55-56.

¹⁴⁴ T. MANN, op. cit., pag. 553.

romanzesca.¹⁴⁵

Oltre al collasso dell'edificio domestico, che duplica il momento soglia della fine del racconto, il testo accenna con particolare enfasi al tema della trasmissione della memoria familiare: i numerosi libri di famiglia, il diario compilato quotidianamente da uno dei suoi membri, i pesanti faldoni contenenti stemmi e alberi genealogici mettono sempre sotto gli occhi il problema della conservazione dell'identità familiare, sempre in bilico tra tradizione e autodissoluzione. La scrittura del libro di famiglia può essere visto come un rito vero e proprio, grazie al quale il singolo apprende la propria storia e dirige la propria esistenza. Nei *Buddenbrook*, ad esempio, la giovane Tony decide di sposare il signor Grünlich, uomo d'affari affatto trasparenti, invece di Morten, il ragazzo conosciuto al mare, proprio mentre sfoglia il «grosso quaderno» di famiglia:

Tony contemplò a lungo il proprio nome e lo spazio vuoto che aveva accanto. Poi, con un gesto improvviso, con una mimica nervosa e appassionata (inghiottì la saliva e per un attimo mosse velocemente le labbra) afferrò la penna, la tuffò, più che intingerla, nel calamaio, e con l'indice curvo, la testa accaldata reclinata su una spalla scrisse con la sua goffa scrittura ascendente da sinistra a destra: «...Si fida con il 22 settembre 1845 con il signor Bendix Grünlich di Amburgo, commerciante». ¹⁴⁶

Ancora una volta, quello che può sembrare un semplice oggetto di scena o un tic ricorrente, presenta delle decisive «implicazioni metanarrative»: il libro infatti può essere visto come una «duplicazione dell'atto narrativo»¹⁴⁷: in esso, nella sua scrittura incessante, possiamo vedere l'intero romanzo, colto nel momento del suo farsi. Nell'ultimo romanzo dei Rougon-Macquart, *Il dottor Pascal*, questi due aspetti, l'annotazione di qualcosa sul libro di famiglia e il momento di avanzamento della storia, si richiamano in modo molto evidente, oltre a evocare la fine stessa della serie di romanzi attraverso la morte in presa diretta del suo ultimo e più fragile rappresentante:

[...] si lasciò cadere sulla sua sedia, davanti al tavolo, dove una pagina iniziata giaceva in mezzo al disordine delle carte e dei libri. Lì prese fiato per un istante, le sue palpebre si

¹⁴⁵ Non è detto che si arrivi fino alla demolizione della casa di famiglia; spesso l'ultimo sguardo sulla casa semplicemente restituisce l'immagine di un luogo spoglio e quasi disabitato (*I Viceré*), oppure divorato dalla natura (*Cent'anni di solitudine* e *Castle Rackrent*).

¹⁴⁶ T. MANN, op. cit., p. 145.

¹⁴⁷ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 121.

chiusero. Presto le riaprì, mentre le sue mani cercavano a tastoni il lavoro. Incontrarono l'Albero genealogico, fra altri appunti sparsi. Ancora due giorni prima vi aveva corretto delle date. E lo riconobbe, lo trasse a sé, lo spianò. [...] Si era sentito rotolare sotto le dita una matita. L'aveva presa, si chinava sull'Albero, come se i suoi occhi ormai quasi spenti non vedessero più. E un'ultima volta passava in rivista i membri della famiglia [...] Ma cercava il suo nome, esaurendo le forze, smarrendosi. Infine, quando l'ebbe trovato, la sua mano divenne più salda, e di sé scrisse, con grafia grande e sicura: «Muore di una malattia di cuore il 7 novembre 1873».¹⁴⁸

L'interruzione della scrittura – che già rappresentava un compromesso necessario, uno stato di inaridimento, vista l'impossibilità di trasmettere oralmente la lunga storia delle vicende familiari – viene a coincidere con l'impossibilità stessa della trasmissione e dunque col crollo della struttura familiare, cui si lega la definitiva perdita del senso della storia. Le due righe nere tracciate da Hanno Buddenbrook sulla pagina del libro, tirate quasi per gioco, determinano la sparizione di un linguaggio consolidatosi nel tempo e legato all'identità, e significano la fine della dinastia; mentre la lingua protosiciliana e un po' spagnoleggiante del libro degli Uzeda racconta una storia antica ma incomprensibile, che ha perso già da tempo ogni rapporto con la Storia.

1.4. *Il «senso della fine» e una pista benjaminiana*

Abbiamo già ragionato sulla tendenza del romanzo di famiglia ad aspirare ad una narrazione totale per via intensiva: secondo Marina Polacco, infatti, questo genere, a differenza delle «opere mondo» morettiane o dei romanzi ciclici, sceglie «la lunghezza e non la larghezza, l'intreccio e non la digressione»¹⁴⁹ per porsi come una sintesi del narrabile. Nel romanzo di famiglia possiamo vedere, sempre in parte, un'opera epica, la cui particolarità è proprio il peso che l'autore attribuisce all'intreccio: questo infatti si può dire corrisponda ad una struttura pre-narrativa, la genealogia, la quale una volta messa in forma soddisfa gli interrogativi dell'individuo sulla propria identità e sul significato della propria storia. La genealogia agirebbe come una «struttura di senso sostitutiva»¹⁵⁰ grazie alla quale l'uomo si eleva dalla propria contingenza per contemplare il punto d'inizio e la fine di un'epoca e fronteggiare la «crescente frammentazione del mondo

¹⁴⁸ ÉMILE ZOLA, *Il dottor Pascal*, Medusa, Milano 2008, pp. 265-6.

¹⁴⁹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 122.

¹⁵⁰ V. CAVALLORO, op. cit., p. 33.

contemporaneo».¹⁵¹ A dire il vero, spesso i romanzi di famiglia, pur avendo sempre bisogno di un momento mitico da cui cominciare a raccontare¹⁵², coincidente con l'incipit o diversamente inglobato nel racconto, si presentano come narrazioni particolarmente sbilanciate sulla conclusione, sulla fine di un'epoca, data per certa e assolutamente non aggirabile. Questo tipo di racconto, allora, convivrebbe fin dall'inizio con un sentimento dell'Apocalisse, particolarmente eloquente nella distruzione di Macondo in *Cent'anni di solitudine* o nella vendita di casa Buddenbrook alla famiglia rivale in affari, gli Hagenström.

Sulla scorta di Walter Benjamin, Peter Brooks afferma che la finitezza delle trame sarebbe legata all'impossibilità per l'uomo di essere cosciente della propria morte: la «consapevolezza della morte» infatti «può scrivere la parola fine ai giorni della nostra vita e per questo conferisce loro un significato».¹⁵³ La letteratura assume questa dinamica fondamentale ancorando ogni racconto alla necessità della sua fine, che infatti nella finzione è rappresentabile, anche se in modo artificiale e precario. Il lettore sperimenta sempre questa condizione: perché così come la morte di un individuo può dire finalmente il significato della sua esistenza, soltanto la fine di una storia può determinarne il significato conclusivo, fissandolo in qualche modo.

Da qui, secondo Brooks, «la necessaria retrospettività di ogni racconto»¹⁵⁴; tuttavia, questa ordinaria retrospettività delle narrazioni nel romanzo di famiglia viene tematizzata, cioè non rappresenta soltanto «un meccanismo di elaborazione della fabula», ma viene portata «all'attenzione dei personaggi e dei lettori», diventando un vero e proprio «contenuto».¹⁵⁵ In questo senso, le morti che si susseguono nel romanzo interagiscono volta per volta con la dissoluzione delle singole epoche: nella struttura segmentale del testo, la trama affronta diversi «crolli» e si proietta verso il grande crollo finale. Più che espressione delle finzioni legate all'Apocalisse, il romanzo di famiglia sembra fare proprio «quel sentimento della crisi ricorrente nella modernità»¹⁵⁶, che, per utilizzare il lessico di Frank Kermode, corrisponderebbe all'agonia di un'epoca di Transizione,

¹⁵¹ V. CAVALLORO, op. cit., p. 33.

¹⁵² J. WELGE, op. cit., p. 23.

¹⁵³ P. BROOKS, op. cit., p. 24. Il critico si riferisce al saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1955] inserito in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014 [1962], pp. 247-274.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ V. CAVALLORO, op. cit., p. 47.

¹⁵⁶ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 123.

precedente alla fine vera e propria.¹⁵⁷ La coscienza di trovarsi in una fase di transizione «modifica i nostri atteggiamenti nei confronti della storia», che infatti nel romanzo di famiglia viene percepita pessimisticamente. Ci troviamo dunque di fronte ad un paradosso: pur impiegando la genealogia come struttura conoscitiva, il romanzo di famiglia finisce col muoversi «di transizione in transizione», di morte in morte, indebolendo la possibilità di individuare logici rapporti col passato» e «profetizzabili rapporti con il futuro».¹⁵⁸

Il ritmo per certi versi catastrofico di questi testi ha portato molti studiosi ad affermare che il genere dei libri di famiglia fiorisce soprattutto all'interno di epoche storiche di forte crisi: ad esempio, secondo l'approccio regionalistico di Jobst Welge, il romanzo di famiglia sarebbe un tipo di narrazione particolarmente legato al destino di regioni che, dopo aver attraversato un processo di riqualificazione della propria identità – è il caso della Sicilia post-unitaria o delle regioni minori della Spagna – ne affronta i postumi nella forma di uno scontro con le forze del progresso e della modernità.¹⁵⁹ Lo studio di Welge è influenzato in modo determinante dalle teorie di Pascale Casanova e Franco Moretti, i due critici associati oggi all'inserimento di un paradigma di geografia culturale negli studi letterari: in particolare secondo Moretti, la distinzione tra “centro” e “periferia” culturale provocherebbe un adeguamento dell'arretratezza di quest'ultima a ciò che rappresenta il centro, ossia alla tradizione e alla convenzionalità delle forme¹⁶⁰: la dinamica di questo adeguamento presuppone un momento inglobante i diversi elementi della cultura locale, che interagiscono con le convenzioni del genere dando vita a una struttura dialettica.

Non è trascurabile, in effetti, la spinta all'omologazione determinata dal romanzo europeo nel resto del mondo, e nemmeno la diffusione di temi, quali quello della decadenza e della fine della storia, alla fine dell'Ottocento; tuttavia questo tipo di approccio, quando ci si allontani dai macro-fenomeni, sembra avere come effetto la limitazione del corpus di testi da prendere in considerazione per analizzare le singole forme, le quali vengono strettamente vincolate ai processi storici e inquadrare in una linea interpretativa per certi versi rigida e quasi compilativa che deprezza l'analisi del testo.

¹⁵⁷ F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 25.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 119-120.

¹⁵⁹ J. WELGE, op. cit., p. 4.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

Per svincolarsi solo in parte da un approccio regionalistico, e nel tentativo di dirigere altrove l'idea di romanzo di famiglia come allegoria dei movimenti interni alle culture nazionali, alla fine di questo capitolo si vorrebbe dare spazio ad una suggestione fondata sulla lettura del *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin, un'opera molto complessa, soprattutto per la sua forma asistemica, che rifiuta l'idea del trattato puntuale e inventa un modo di fare critica letteraria profondamente filosofico, apparentemente distante dalle ragioni di un'analisi puntuale eseguita sui testi letterari. Alla base di questo studio si trova la volontà di ridiscutere le caratteristiche di un genere, spesso confuso dalla critica con «un'immagine sfigurata dell'antica tragedia», una confusione incentivata dalla condivisione di aspetti trascurabili da parte dei due generi.¹⁶¹ Il dramma barocco in questo testo è visto come il prodotto di un'epoca letteraria che ha cercato di «smascherare la caduta del livello letterario con la violenza manieristica del gesto»¹⁶²: il risultato sarebbe un genere che, all'indomani del «crollo della cultura classicistica tedesca», si impernia sulla forma *tout court*, inventando un linguaggio. È proprio questo aspetto, l'importanza della forma, assieme ad un motivo del pensiero benjaminiano, quello della «storia come catastrofe messianica»¹⁶³, a permettere un accostamento tra teoria del dramma barocco e romanzo di famiglia: secondo il critico, il linguaggio elaborato dai drammi sarebbe il segno di un conflitto di forze, filosofiche, religiose, culturali, non risolvibile in una «forma compiuta che abbia un contenuto di verità»; questa stessa «lacerazione» Benjamin la intravede nella letteratura contemporanea, la quale dunque riproporrebbe in altre modalità alcuni aspetti del pensiero barocco. Forti di questa lucida attualizzazione, possiamo dire che alcuni elementi che Benjamin attribuisce al pensiero barocco, in particolare la visione «profana della storia come via crucis mondana»¹⁶⁴, ricordano, sul piano della visione del mondo, l'orientamento decadente del romanzo di famiglia: quest'ultimo allora si comporterebbe proprio come un'allegoria moderna, poiché svolge un «progresso attraverso una serie di momenti»¹⁶⁵ – la serie di decessi – e assume un

¹⁶¹ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 44. Nelle prime tre parti dell'opera, *Dramma e tragedia I, II, III*, Benjamin mette in evidenza invece quelle che sono le differenze profonde tra le due forme, che riguardano soprattutto la figura del protagonista e la gestione dello spazio scenico.

¹⁶² *Ibidem*, p. 29.

¹⁶³ GRAEME GILLOCH, *Walter Benjamin*, il Mulino, Bologna 2008, p. 84.

¹⁶⁴ W. BENJAMIN, op. cit., p. 141.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 139.

«significato solo nelle stazioni del suo decadere».¹⁶⁶

Andando più a fondo, si può vedere inoltre come le storie rappresentate nel dramma barocco tedesco o *Trauerspiel* siano fondamentalmente imperniate sulla figura del tiranno, l'eroe regale, di cui vengono messi in scena i vizi; egli si muove, solo, in uno spazio chiuso, la corte, teatro della «gestione degli intrighi diplomatici» e delle «manovre dell'alta politica», che sono appannaggio dell'intrigante, figura «tutta intelletto e volontà», responsabile dell'intreccio.¹⁶⁷ La corte, dunque, agirebbe come «lo scenario eterno, naturale, del decorso storico», proiettato nello spazio, in cui non si farebbe altro che mettere in scena l'idea di «catastrofe». Questo aspetto è particolarmente legato al sentire di un secolo, quello barocco, che avrebbe sublimato una tensione irrisolta verso la trascendenza nella mondanità: da qui, l'idea di un'arte manieristica, densa di oggetti e accumuli di descrizioni naturalistiche. L'esaltazione dell'elemento mondano dell'esistenza apre a nuove possibilità artistiche, sentite come più moderne e umane, ma allo stesso tempo costruisce un universo costantemente vigile sulla propria caducità.

Per certi versi, il senso della fine che impregna il romanzo di famiglia si poggia sugli stessi presupposti: il complesso di vicende biologiche e patrimoniali dei personaggi, concentrato nello spazio chiuso e opprimente della casa, potrebbe avvicinare la famiglia alla corte del dramma barocco, in quanto questa non fa che muoversi in un *continuum* spaziale «coreografico»¹⁶⁸, performativo, ma in fin dei conti sempre uguale a se stesso e vorticante attorno al concetto di caducità. La centralità degli intrighi e dei conflitti, inoltre, sia nel dramma che nel romanzo di famiglia, permette lo «sviluppo di una metaforica delle passioni umane», ossia l'elezione degli affetti a motore del racconto, mentre la dimensione dell'azione viene relativizzata. L'impossibilità di «un accesso diretto all'aldilà» e di qualsiasi trascendenza partorisce un tipo di finzione che riguarda il dramma privato dell'inadeguatezza – l'angoscia del sovrano – e dimentica la Storia. Se il dramma barocco sembra porsi come un'«evoluzione formale» in grado di interpretare la necessità contemplativa di un'epoca lacerata, il romanzo di famiglia potrebbe interpretare la persistenza delle «immagini della fine»¹⁶⁹ nella mentalità moderna, in questo caso allegorizzate nell'affollata serie di morti, conflitti e distruzioni.

¹⁶⁶ W. BENJAMIN, op. cit., p. 141.

¹⁶⁷ *Ibidem*, op. cit., pp. 37, 68 e 101.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 68.

¹⁶⁹ F. KERMODE, op. cit., p. 17.

Anche l'organizzazione drammatica, che favorisce l'isolamento dei motivi, delle scene e dei tipi, che procede per «scene staccate»¹⁷⁰, ricorda la successione per blocchi, analessi e sommari, del romanzo di famiglia:

Il *Trauerspiel* si definisce [...] nei termini della processione e della ripetizione meccanica di eventi che hanno radici nella squallida vuotezza del tempo «non compiuto» (profano e storico).¹⁷¹

Il risultato è una struttura ripetitiva e bloccata, che racconta la tragedia della figura principesca, insoddisfatta e incapace di governare, destinata alla caduta: il romanzo di famiglia inocula la condizione principesca in un gruppo, la famiglia, scelta per la sua eccezionalità e unicità; il romanzo è la storia della sua caduta.

La necessità di un ritorno allo stato creaturale condiziona la figura del sovrano: per quanto in alto egli troneggi sopra i sudditi e lo stato, il suo rango rientra nel mondo della creazione; egli è il signore delle creature, ma rimane creatura.¹⁷²

¹⁷⁰ W. BENJAMIN, op. cit., p. 50. Inoltre «le scene si susseguono soltanto per illustrare e portare avanti l'azione, e non sono mai destinate a un effetto drammatico».

¹⁷¹ G. GILLOCH, op. cit., p. 87.

¹⁷² W. BENJAMIN, op. cit., p. 55.

2. I Viceré: un romanzo di fine secolo

2.1 Ricezione dell'opera e breve storia della critica

La ricezione critica delle opere di Federico De Roberto sembra presentare, per tutto l'arco della sua produzione, almeno due costanti: in primo luogo, la resistenza della stampa nazionale a recensire le sue opere, la maggior parte delle quali saranno notate episodicamente (e spesso solo a ridosso della pubblicazione) in giornali di tiratura nazionale – in particolare il «Corriere della Sera», il «Fanfulla della Domenica» e il «Giornale d'Italia» – e sempre ad opera degli stessi critici, amici o comunque estimatori di De Roberto.¹⁷³ Le uniche due opere che riescono, seppur per brevi intervalli di tempo, ad attirare un interesse nazionale sono il romanzo giallo *Spasimo* (1897), che viene pubblicato in appendice al «Corriere della Sera»¹⁷⁴, e il saggio *Leopardi* pubblicato presso Treves in occasione del centenario della nascita del poeta di Recanati, nel 1898. Un'occorrenza che attiva un dialogo a distanza tra diversi critici del tempo e De Roberto, il quale «polemizzava ironicamente contro i sostenitori dell'interpretazione “clinica” della poesia di Leopardi», ossia tesa a valorizzare i legami tra sofferenza, malattia e atto poetico; in questo modo lo scrittore si guadagna diversi attestati di stima che escono dai soliti circuiti amicali e gli fanno ottenere anche il riconoscimento – seppur privato – di Giosuè Carducci.¹⁷⁵ Se da un lato troviamo un graduale, ma sempre asistemático, aumento dell'interesse nazionale – spesso intervallato da lunghi silenzi della critica¹⁷⁶ – dall'altro la pubblicistica locale dedicherà a De Roberto pressoché costantemente spazi e

¹⁷³ Ugo Ojetti (1871-1946) e Domenico Oliva (1860-1917), quest'ultimo critico del «Corriere della Sera», sono sicuramente tra questi.

¹⁷⁴ ANNAMARIA CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palumbo, Palermo 1996, p. 77. Questo testo è stato fondamentale per la ricostruzione della vicenda critica complessiva dell'opera derobertiana. In queste pagine se ne riprenderanno alcuni assunti decisivi senza dilungarsi sui dettagli degli interventi secondari, comunque puntualmente raccolti dalla studiosa. A proposito di *Spasimo*, il romanzo viene pubblicato a puntate tra il 26 novembre 1896 e il 6 gennaio 1897; uscirà poi in volume presso l'editore Galli di Milano nel 1897.

¹⁷⁵ A. CAVALLI PASINI, op. cit., pp. 116-118. Il testo della lettera di Carducci del 18 luglio 1898 sarà riprodotto in apertura alla riedizione del saggio pubblicata nel 1921.

¹⁷⁶ Sono circa una decina le recensioni di qualche interesse pubblicate su quotidiani nazionali mentre l'autore è in vita. Tra queste troviamo anche due brevi note di Luigi Pirandello, che recensisce sotto pseudonimo rispettivamente il romanzo *Spasimo* (Giulian Dorpelli, *Fra libri vecchi e nuovi: Romanzi e Novelle*. «*Spasimo*» di De Roberto in «Rassegna Settimanale Universale», 8 agosto 1897) e il saggio *Gli Amori* (Prospero, *Recensioni. F. De Roberto. Amori* in «Ariel», 18 dicembre 1897). Dopo il silenzio degli anni Dieci, di cui possiamo ricordare soltanto una nota (negativa) di Renato Serra nelle sue *Lettere* (una raccolta di saggi del critico usciti per Bontempelli nel 1914) – è la ristampa dei *Viceré* avvenuta nel 1920 a suscitare una nuova, ma comunque fugace, attenzione nei confronti dello scrittore.

riflessioni, che daranno vita, dopo la morte avvenuta nel 1927, ad un vero e proprio «culto provinciale», presto saturo.¹⁷⁷

La seconda costante che serpeggia nella ricezione della produzione dello scrittore è la tendenza dei maggiori scrittori e intellettuali dell'epoca, soprattutto Giovanni Verga e Luigi Capuana – “maestri” di De Roberto e suoi assidui corrispondenti – a non recensire pubblicamente le opere maggiori del loro allievo, ma a limitarsi piuttosto a riconoscimenti privati. Dovendo limitarci per il momento all'esordio dello scrittore, avvenuto con la raccolta di novelle *La sorte* (1887), e alla pubblicazione dei *Viceré* avvenuta nel 1894, possiamo notare come solo per la prima Capuana scriva una nota sul «Fanfulla della Domenica», elogiando l'esordiente e allo stesso tempo mettendo già in evidenza un aspetto centrale, la distanza di De Roberto dagli esiti della narrativa verghiana.¹⁷⁸ Verga, invece, si congratula in forma privata¹⁷⁹ e apprezza soprattutto l'originalità dello scrittore nella ripresa di temi e motivi del verismo lontana dall'imitazione pedissequa dei «mestieranti».¹⁸⁰ La diversità tra De Roberto e l'autore dei *Malavoglia* sembra essere un dato particolarmente carico di conseguenze, soprattutto sul piano della percezione del proprio lavoro da parte del primo: talvolta sottolineata dal Verga come una vera e propria «sortita fuori dai circuiti del verismo “doc”», la parabola derobertiana sembra fin dall'inizio attraversata da una perenne insoddisfazione, da un «senso di inadeguatezza» pressoché costante che, secondo Annamaria Cavalli Pasini, finisce per entrare nella sua opera e stabilizzarsi come una specie di «nevrosi di autoermarginazione».¹⁸¹

In occasione della pubblicazione dei *Viceré* sia Capuana che Verga si congratulano con lo scrittore in forma privata: il primo con una lettera molto entusiasta, in cui chiede all'amico di inviargli il manoscritto del romanzo, da esporre vicino a quello dei *Malavoglia*¹⁸²; il secondo gli indirizza una lettera ormai celebre, a metà tra la stroncatura e l'ammirazione per un romanzo che considera una «*machine* poderosa», certamente di

¹⁷⁷ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 129.

¹⁷⁸ LUIGI CAPUANA, *Novelle* in «Fanfulla della Domenica», 1° maggio 1887, poi in *Libri e teatro*, Giannotta, Catania 1892.

¹⁷⁹ Lettera di Giovanni Verga all'autore del 17 febbraio 1887, in *Verga, De Roberto, Capuana: Celebrazione bicentarie*, op., cit., pp. 115-116.

¹⁸⁰ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 101.

¹⁸¹ *Ibidem*, 101-102.

¹⁸² Lettera di Luigi Capuana all'autore del 3 ottobre 1894, in *Capuana e De Roberto*, a cura di SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1987, pp. 347-348. Lo scrittore oltre a elogiare l'amico contrapponendo il suo stile alle «allumacature dannunziane» che in confronto «sembrano cose da rigattieri», chiede a De Roberto di fornirgli «una chiave, coi nomi veri» dei personaggi del romanzo.

rilievo, ma dalla mole quasi ingovernabile. In particolare, Verga lo esorta ad operare con «maggior parsimonia» sul materiale narrativo e a tagliare «spietatamente in quelle fitte 700 pagine tutto ciò che non è strettamente necessario e strettamente legato all'argomento principale»¹⁸³, prendendo in qualche modo le distanze da una scrittura tesa alla registrazione quasi ossessiva del reale, affatto asciutta e quasi decisa a creare un effetto di «congestione narrativa».¹⁸⁴ È il momento in cui si cristallizza, quasi definitivamente, la massima distanza tra i due scrittori, poiché si delinea quello che sarà il binarismo tipico del discorso critico sulla produzione di De Roberto: da un lato la problematica «inclusione negli schemi di un verismo, della cui ortodossia è facile dubitare», poiché presenta fin da qui elementi di devianza ed eccentricità; dall'altro la percezione, maturata successivamente dalla critica, che sia proprio questa devianza dall'opera verghiana a proiettare i *Viceré* «sullo scenario di uno sperimentalismo già novecentesco».¹⁸⁵ Questo secondo aspetto, ossia il complesso rapporto tra l'opera di De Roberto e le tendenze della letteratura primonovecentesca, sarà indagato alla fine di questo capitolo.

Oltre a questi riconoscimenti in forma privata, le uniche recensioni pubbliche sui *Viceré*, apparse cioè su quotidiani di ampio respiro, sono quella di Ugo Ojetti sul settimanale «il Fanfulla della Domenica» del 14 ottobre 1894 e quella di Domenico Oliva sul «Corriere della Sera» del 12-13 novembre 1894. Col primo, giovane critico appena ventiquattrenne, De Roberto aveva già collaborato nell'agosto dello stesso anno in occasione dell'inchiesta *Alla scoperta dei letterati*¹⁸⁶: si tratta di una raccolta di interviste ai ventisei scrittori italiani più importanti del tempo, tra cui Giovanni Verga, Matilde Serao, Giosue Carducci e Gabriele d'Annunzio. Nel breve colloquio tra Ojetti e De Roberto troviamo una serie di interessanti considerazioni sui progetti in cantiere e sul romanzo contemporaneo in generale. In particolare, sono rilevanti la definizione di «romanzo di costume» attribuita ai *Viceré* (in corso di pubblicazione), il proposito di scrivere un romanzo parlamentare – il postumo e incompiuto *L'Imperio* (1929), terza

¹⁸³ Lettera di Giovanni Verga all'autore del 21 ottobre 1894 in *Verga, De Roberto, Capuana: Celebrazione bicentarie*, op. cit., p. 129.

¹⁸⁴ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 109.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸⁶ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Michele Bortolini, storica edizioni, Cesena 2017 [1895].

parte del ciclo degli Uzeda – e l’idea di una letteratura italiana monca, cui mancano sia un «soggetto nuovo» sia «una lingua agile e sicura».¹⁸⁷

Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il Romanzo futuro) che istromento adopererà? Ci vorranno anni e anni perché quest’istromento sia limato e solido. [...] La letteratura *italiana* oggi non esiste; sia per la lingua che per l’argomento ancora non può esistere.¹⁸⁸

Secondo lo scrittore, dunque, ci si trova, mentre scrive Ojetti, in un momento di transizione tra due stagioni letterarie: la prima, quella naturalistica, ha ormai esaurito la sua forza propulsiva, la sua capacità di attirare il pubblico; la seconda stagione, quella a venire, dovrà certamente fondarsi sul romanzo di costume, ossia su una forma che «studii tutto un *ambiente*, tutta una classe»¹⁸⁹, ma che dovrà in più associare all’obiettività e all’istanza sociologica lo studio psicologico dei personaggi. È questo il «Romanzo futuro» che De Roberto vuole contribuire ad avviare, conscio che l’individuazione e la perfettibilità delle sue caratteristiche e di un nuovo metodo («l’istromento») avranno tempi lunghi.

Nella sua recensione ai *Viceré* Ojetti riprenderà il concetto di «romanzo di costume» utilizzato da De Roberto, elogiando il capolavoro dello scrittore e notando, allo stesso tempo, l’eccesso di materiale narrativo – in particolare la quantità di personaggi e situazioni – che soffoca quella che è «l’Idea centrale e vivace» del romanzo.¹⁹⁰ Poiché in parte replica, pur smorzandone i toni, l’osservazione di Verga sull’enormità del testo e sulla necessità di uno sfoltimento, il commento di Ojetti esemplifica una tendenza che rimarrà pressoché immutata in tutti gli interventi apparsi fino al secondo dopoguerra, e che possiamo dunque considerare la terza costante che grava sulla ricezione del romanzo: il fastidio, pressoché unanimemente condiviso, per un’opera eccessivamente corposa, quasi inaffrontabile. Un aspetto, questo, che preoccupò d’altronde lo stesso De Roberto, dal momento che poco prima della pubblicazione si mostrò «timoroso della reticenza dei

¹⁸⁷ UGO OJETTI, op. cit., pp. 111-113.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 113. Il corsivo è del testo.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 112. Sulla definizione di romanzo di costume si tornerà nel paragrafo successivo, in cui si affronterà il problema del genere dei *Viceré*. Per il momento ci interessa semplicemente evocare queste dichiarazioni dell’autore per osservarne la ripresa, o meno, da parte dei critici a lui contemporanei.

¹⁹⁰ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 109.

lettori di fronte a un libro così voluminoso», al punto da chiedere all'editore Galli «di ricorrere a un corpo di stampa molto piccolo e a una carta particolarmente sottile».¹⁹¹

Dopo la morte dell'autore, in parte oscurata da quella quasi contemporanea di Matilde Serao,¹⁹² oltre ai tentativi di rilancio della sua opera condotti da alcune riviste come la «Fiera letteraria»¹⁹³, assistiamo ad una progressiva crescita degli interventi, sia in volume sia su quotidiano, soprattutto dopo la pubblicazione postuma de *L'Imperio* (1929). Tuttavia, le annotazioni sulla prolissità dei *Viceré* non smettono di riemergere, anche se saltuariamente: un caso interessante è la stroncatura di Benedetto Croce, che recensisce De Roberto accusandolo di aver dato spazio ad un'«idea» di matrice zoliana che tuttavia «non aveva [...] bisogno di così grosso libro per essere esemplificata».¹⁹⁴ Non solo:

Foltissimo di personaggi, di macchiette, di eventi, di costumanze, di trasformazioni e trasfigurazioni sociali, il libro del De Roberto è prova di laboriosità, di cultura e anche di abilità nel maneggio della penna, ma è un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore.¹⁹⁵

L'accusa principale è quella di non aver dato fondo a nessun «motivo poetico» e di aver dunque privilegiato l'affresco storico nell'ambito di un'idea di letteratura come documento: i *Viceré* rimangono piuttosto, anche nelle parole del critico di area crociana Natalino Sapegno, un romanzo dal «significato storico e culturale, che non poetico».¹⁹⁶ Nel breve paragrafo che il critico dedica a De Roberto nel suo *Compendio di storia della letteratura italiana*, l'opera maggiore dello scrittore è piuttosto «uno sforzo che una conquista sul piano dell'arte», e riceve una specie di timida consacrazione al contrario: invece di aprire una nuova sensibilità letteraria, i *Viceré* chiudono una fase, sono considerati l'ultimo esempio di «severità letteraria in un'epoca già proclive agli

¹⁹¹ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 51. Questa preoccupazione per la voluminosità del testo compare inoltre in una lettera del 18 novembre 1893 all'amico Ferdinando Di Giorgi.

¹⁹² *Ibidem*, p. 128. Morte avvenuta un giorno prima di quella di De Roberto, il 25 luglio 1927.

¹⁹³ *Ibidem*. Si tratta di una serie di articoli usciti fra la fine del 1927 e il 1928, tra cui quello di MARIO PRAZ, *Per una edizione corretta de «I Viceré»*, uscito il 15 gennaio 1928.

¹⁹⁴ BENEDETTO CROCE, *E. Castelnovo – F. De Roberto – «Memini»* in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 37, 1939, p. 278, [risorsa online], poi in *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, Laterza, Bari 1940.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ NATALINO SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1947, vol. III, p. 357.

sbandamenti, alle svogliature, alle seduzioni artificiali o superficiali»¹⁹⁷, quest'ultimi aspetti certamente riferiti dal Sapegno alla produzione delle avanguardie primonovecentesche (il *Manifesto del Futurismo* esce nel 1909), dei poeti crepuscolari e degli scrittori vociani, la cui parabola in parte si sovrappone, in termini cronologici, all'attività di De Roberto.

Soltanto due anni prima, in realtà, Carlo Bo aveva rilanciato, appena finita la guerra, il caso dello scrittore di origini napoletane, determinando per la prima volta un'inversione di tendenza rispetto all'atteggiamento liquidatorio adottato dalla critica dopo l'intervento di Croce: in un articolo apparso su «Oggi» il 22 novembre 1945 Bo fa luce su un errore di inquadramento dell'opera derobertiana, fino a quel momento interpretata «nell'ordine di una scuola a cui in fondo non apparteneva, e nel cerchio della luce verghiana».¹⁹⁸ È il primo passo verso quella che sarà una rivalutazione complessiva dell'opera dell'autore – in buona parte ancora sconosciuta – e del romanzo dei *Viceré*, di cui lo studioso nota la notevole «forza di orchestrazione», determinando una svolta inedita nella storia della critica: l'ammirazione proprio per quella capacità di organizzazione delle numerose traiettorie narrative che attraversano il testo, la cui verbosità diventa valore, punto di partenza per un'interpretazione finalmente complessa.

Si è ritenuto di dover limitare questo paragrafo alla prima fase della ricezione del testo, ossia a quella che va dalla sua pubblicazione ai primi anni del secondo dopoguerra: l'isolamento dei primi giudizi critici sui *Viceré* dal resto della critica derobertiana – che dagli anni Sessanta in poi entra in una fase completamente diversa¹⁹⁹ – può aiutarci ad affrontare un problema cruciale, quello delle ragioni profonde che hanno determinato una sostanziale svalutazione del romanzo, operata fin dall'uscita e con costanza da parte della critica italiana più autorevole, e sfociata nella sepoltura del testo, rintracciabile nell'indifferenza del pubblico protrattasi per diversi decenni. Entrambi questi aspetti

¹⁹⁷ N. SAPEGNO, op. cit., p. 358.

¹⁹⁸ CARLO BO, *De Roberto* in «Oggi» del 22 novembre 1945, articolo riportato quasi interamente in MARIO POMILIO, *L'antisorgimento di De Roberto* in «Le ragioni narrative», I, 6 novembre 1960, pp. 156-174, e da qui ripreso (p. 157 dell'articolo di POMILIO).

¹⁹⁹ È con la pubblicazione e il successo anche di pubblico di *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che *I Viceré* vengono ripresi e studiati come modello di riferimento dello scrittore siciliano. Questo accostamento ha avuto da un lato il vantaggio di riaprire il dibattito su De Roberto – centrali i lavori di VITTORIO SPINAZZOLA (*Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano 1961), NATALE TEDESCO (*La concezione mondana dei Viceré*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1963), MARIO POMILIO (*Dal naturalismo al verismo*, Liguori, Napoli 1962) – dall'altro quello di insistere su un'interpretazione serrata dei due testi, di cui spesso verranno messe in evidenza le somiglianze a costo di sopprimerne le differenze, in particolare ideologiche (PEDULLÀ, p. 427).

possono essere non solo motivati prendendo in esame le dinamiche che interessano la ricezione di opere letterarie in Italia negli anni Novanta dell'Ottocento, ma circoscrivono anche la fisionomia di un testo fin da subito resistente alla classificazione. Nel prossimo paragrafo si tenterà di fornire una panoramica del primo problema, per spostare lo sguardo dalla ricezione immediata del romanzo verso l'orizzonte di attesa del pubblico e dell'editoria di allora.

2.2.1. *Le ragioni di un insuccesso: il romanzo in Italia fra Ottocento e Novecento*

Negli ultimi tre decenni dell'Ottocento l'editoria italiana è letteralmente invasa dalle opere di autori francesi contemporanei, tradotte in massa e pubblicate nelle appendici di quotidiani e riviste. Questa invasione della narrativa francese «interessa soprattutto la letteratura che si può considerare più commerciale»²⁰⁰, o che comunque sapeva coniugare «intrattenimento e prestigio pedagogico»²⁰¹, come nel caso di Jules Verne, che si conferma, con 183 traduzioni identificate, l'autore più tradotto in Italia per il trentennio 1886-1913.²⁰² Dopo di lui, si impongono nelle classifiche i *roman feuilleton* di Dumas padre e figlio, Xavier de Montépin e Pierre-Alexis Ponson du Terrail, le cui opere determinano la fortuna della casa editrice milanese Sonzogno e in particolare del suo quotidiano «Il Secolo».²⁰³ Altri editori italiani, pur contando sui *feuilletonistes* francesi per consolidare il proprio fatturato, si interessano anche agli scrittori che in questi anni sono impegnati in progetti innovativi sul fronte del romanzo. Questo «duplice orientamento»²⁰⁴ dell'editoria – in parte attenta ai fenomeni letterari destinati al grande pubblico, in parte impegnata in un'attività di ricerca e promozione di romanzi di rottura rispetto alla tradizione – è ben esemplificato dall'editore Treves, che nel 1889, rispettivamente a maggio e a dicembre, dà alle stampe *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio

²⁰⁰ VALENTINA PEROZZO, *Romanzi, romanzieri, società in Italia alla fine dell'Ottocento: una banca dati e un progetto di ricerca*, in «La Fabbrica del libro», 2013, 1, p. 31.

²⁰¹ PIERLUIGI PELLINI, *Il romanzo attraverso i francesi*, in *Il romanzo in Italia, II L'Ottocento*, p. 324.

²⁰² RAPHAËL MULLER, *La diffusione del libro francese nell'Italia liberale*, in «La Fabbrica del Libro», 2013, 1, p. 35.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 30-31. Creato nel 1866 da Sonzogno, il quotidiano «Il Secolo» arrivò «fino a 130.000 esemplari al giorno nel 1883. [...] Lanciati con un'intensa pubblicità, questi romanzi non erano tuttavia quelli pubblicati in volume da Sonzogno», ma facevano parte di collane specializzate, come la «Biblioteca romantica illustrata» o la «Biblioteca romantica tascabile». Talvolta «i volumi della casa erano offerti a coloro che si abbonavano al Secolo» (ivi, pp. 36-7).

²⁰⁴ GIANCARLO ALFANO, *Il romanzo della fin de siècle in Il romanzo in Italia, II L'Ottocento*, p. 270.

e *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga, per pubblicare poi, solo tre anni dopo, *La scimitarra di Budda* di Emilio Salgari.²⁰⁵

Prima di affrontare direttamente il tipo di «coincidenze editoriali antitetice»²⁰⁶ esemplificato dalle opere di D'Annunzio e Verga, sarà bene ricordare che in ambito italiano, oltre al fenomeno delle traduzioni, va affermandosi il romanzo parlamentare, un sottogenere che fiorisce negli ultimi decenni dell'Ottocento e che si esaurisce presto, attestandosi poco oltre la soglia del secolo. Incentrato sulle vicende nazionali più recenti e in generale legato tematicamente alle disfunzioni della democrazia rappresentativa, questo filone letterario mescola la «condanna della politica parlamentare» all'incapacità di sondare gli intricati meccanismi del potere.²⁰⁷ Romanzi come *Diamante nero* (1897) di Anton Giulio Barrili, *Onorevole Paolo Leonforte* (1894) di Enrico Castelnuovo, *Daniele Cortis* di Antonio Fogazzaro e *La conquista di Roma* di Matilde Serao, questi ultimi usciti entrambi nel 1885, ottengono un buon successo, sia di pubblico che di critica, determinando l'apprezzamento da parte di quella piccola e media borghesia cittadina di cui questi autori si fanno «tranquillizzanti cantori».²⁰⁸ Più raro è l'interesse degli autori di talento per questa forma, che di fatto rimane, salvo qualche eccezione, limitata all'attività di scrittori oggi ritenuti minori; da ricordare, tuttavia, sono due eccezioni di rilievo: il progetto di romanzo parlamentare di Giovanni Verga, l'*Onorevole Scipioni*, che avrebbe dovuto costituire, secondo il quadro delineato nel 1878²⁰⁹, il quarto volume della serie dei *Vinti*, e il romanzo *L'imperio* di Federico De Roberto, che esce postumo nel 1929 e che già nel 1894 viene rubricato, dallo stesso autore, tra i suoi «romanzi di costume» ancora in cantiere e destinato a rimanere incompiuto.²¹⁰

L'arco di tempo interessato dalla fortuna del romanzo commerciale d'Oltralpe e dalla diffusione, seppur di breve durata, di sottogeneri molto popolari, come il romanzo

²⁰⁵ GIANCARLO ALFANO, op. cit., p. 270.

²⁰⁶ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998, p. 211.

²⁰⁷ CLOTILDE BERTONI, *Il romanzo parlamentare*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, pp. 435-6.

²⁰⁸ V. PEROZZO, op. cit., p. 31.

²⁰⁹ Il piano della serie dei *Vinti* compare in una lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, ora in GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80.

²¹⁰ U. OJETTI, op. cit., p. 112. Nel 1894 l'autore afferma di aver trascorso «parecchi mesi» a Roma per raccogliere materiali su un «romanzo di vita parlamentare». La stesura del romanzo è particolarmente complessa, benché l'idea arrivi presto (già in una lettera all'amico Ferdinando De Giorgi nel 1891 lo scrittore afferma di voler scrivere «un romanzo sull'Italia politica contemporanea»); nonostante i soggiorni nella capitale, il primo nel 1894, il secondo tra il 1908 e il 1910 e il terzo, più breve, nel 1913, De Roberto riuscirà a riprendere a stento l'opera, dopo quindici anni dalla stesura dei primi cinque capitoli (avvenuta tra il 1893 e il 1895), riuscendo a completare soltanto altri quattro capitoli. (A. CAVALLI PASINI, pp. 81-2).

parlamentare o finanziario, è anche quello in cui si svolge la parabola del verismo italiano, le cui opere vedono la luce in un quadro editoriale che scommetteva principalmente sulla fruizione di massa di schemi narrativi tradizionali e consolatori, improntanti ad una lettura d'evasione. Il successo del romanzo di stampo feuilletonistico, «sulla scia dei romanzi dannunziani», ebbe tra l'altro il ruolo

da un lato, di ammortizzare le tensioni al miglioramento sociale e le eventuali spinte eversive di quella classe subalterna (gli operai e, per molti versi, le donne in quanto tali) appena avviata, attraverso la progressiva alfabetizzazione di massa, a una lettura autonoma; [...] dall'altro, di soddisfare il desiderio di "ordine" sociale coltivato da una borghesia in ascesa.²¹¹

L'editore Treves pubblica *I Malavoglia* nel 1881: il romanzo rimarrà «un libro di nicchia, rivolto a una cerchia (per lo più milanese) di letterati anticonformisti», ma soprattutto solleverà qualche perplessità tra le file della critica a proposito della veste linguistica e sintattica considerata «radicalmente antiletteraria».²¹² Il secondo volume dei *Vinti*, *Mastro-don Gesualdo*, viene pubblicato, come abbiamo visto, nello stesso anno in cui vede le stampe *Il piacere* di D'Annunzio, e sarà definito dal suo stesso autore un colossale «fiasco» di pubblico: per questo motivo l'anno 1889 può essere considerato particolarmente significativo nel momento in cui si debba dar conto della sovrapposizione di esperienze letterarie e culturali che, pur convergendo cronologicamente, divergono per presupposti ideologici e stilistici e per il rapporto tra forma letteraria e Storia. In questo periodo, accanto alla linea verista, decisamente estranea alle classifiche delle vendite, corrono parallele quella dello spiritualista Antonio Fogazzaro e dell'esteta D'Annunzio: questi progetti letterari sono da vedere come «fenomeni distinti, eppure omologhi perché funzionali a un'energica volontà di rivincita dinanzi allo squallore del presente».²¹³

²¹¹ A. CAVALLI PASINI, op. cit., p. 110-1.

²¹² PIERLUIGI PELLINI, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012, p. 104. Quella del rapporto di implicazione tra il «prevalente interesse sociologico degli scrittori naturalisti» e la «trascuratezza formale» della loro scrittura costituirà uno dei grandi luoghi comuni della critica ottocentesca a proposito del naturalismo, considerato per lungo tempo «un'appendice attardata del grande realismo d'inizio Ottocento» e dunque incapace «di innovare le strutture del genere romanzesco» (PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo*, La nuova Italia, Scandicci 1998, pp. 1-2).

²¹³ G. TELLINI, op. cit., p. 211. A questo «squallore» generalmente percepito contribuiscono sicuramente la sfiducia nella democrazia rappresentativa negli anni del trasformismo, la depressione economica (1888-1893), la crisi agraria e la conseguente repressione delle lotte sociali, tra cui anche i Fasci siciliani (1893). Sul piano esclusivamente filosofico, un nuovo elemento è l'insufficienza delle teorie positiviste, che vivono una stagione di crisi, prima di essere duramente criticate nell'ambito di una svolta antipositivista che attraversa l'Italia e l'Europa.

A caratterizzarli, oltre ad una forma di «autobiografismo trasposto», è un impianto romanzesco il cui il ritorno al narratore onnisciente impedisce qualsiasi tipo di delega al mondo rappresentato: perlopiù «monologica», l'onniscienza di romanzi come *Il piacere* si fonda «sulla solidarietà tra voce narrante e protagonista», quest'ultimo acquisendo di fatto il ruolo di «portavoce ufficialmente autorizzato» dell'ideologia dell'autore.²¹⁴

Rientra nello stesso vortice di reazione al naturalismo il romanzo *Malombra* (1881) di Fogazzaro, che oltre all'onniscienza recupera e pone a fondamento della propria struttura narrativa l'interesse per le popolari filosofie «irrazionalistiche», come lo spiritismo e l'ipnotismo, sfociate nel secondo Ottocento in una forma di «sincretismo culturale» trasversale alle classi sociali: l'interesse di fine secolo per i fenomeni psichici e paranormali costituirebbe una risposta, nell'ambito di una generale svolta antipositivista, «al ridimensionamento delle risposte tradizionali della fede sui destini individuali [...]».²¹⁵

Il contesto culturale negli anni a cavallo dell'esperienza verista, dunque, è segnato da un lato dal «dominio, nell'immaginario diffuso, del modello melodrammatico» che ancora si impone nel grande pubblico grazie all'importazione di romanzi d'appendice²¹⁶; dall'altro dalla spinta antirealistica dannunziana e dalla circolazione di teorie irrazionalistiche, più o meno impegnate nel rovesciamento degli assunti positivisti. Non è inatteso, allora, alla luce di questa breve panoramica sulle attese del pubblico medio, l'insuccesso degli scrittori veristi e in particolare di un romanzo come *I Viceré*, a lungo considerato un esempio estremo di impersonalità, che non concede nulla all'empatia verso i personaggi, che fa persino a meno del patetismo di Verga, il quale aveva posto in chiusura a *Malavoglia* un finale consolatorio: la riacquisizione della casa del nespolo da parte di Alessi e Nunziata che sembra poter compensare, in positivo, l'altro finale, l'allontanamento definitivo di 'Ntoni da Aci Trezza; e tuttavia la ricomposizione del

²¹⁴ G. TELLINI, op. cit., pp. 222-3.

²¹⁵ UGO M. OLIVIERI, *Le culture dell'irrazionalismo*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, p. 379.

²¹⁶ P. PELLINI, *Il romanzo attraverso i francesi*, in op. cit., p. 335. Con «modello melodrammatico» si vuole fare riferimento a quel modo mimetico, dominante nel primo Ottocento e mutuato dal teatro francese, che mette al centro della scena l'azione risolutiva di personaggi scossi da forti passioni, che si muovono e parlano in un ambiente in cui «ogni cosa è antropocentrica, estroflessa e ingigantita». Il naturalismo, pur volendo disciplinare il romanzo in altro senso, privandolo delle scene madri e dell'onniscienza, non potrà fare a meno di attingere all'immaginario melodrammatico per piegarlo a nuove soluzioni narrative, spesso disforiche. Ad ogni modo, si ricorda che «la narrativa popolare, la narrativa *midcult*, il cinema di consumo contemporanei sono ancora oggi fondati sul melodramma, oltre che sul *romance*», a testimoniare la longevità presso il grande pubblico di tale forma narrativa. (MAZZONI, pp. 276-8).

nucleo familiare posta a chiusura del romanzo determina una «fuoriuscita» del testo dai vincoli della scrittura naturalista».²¹⁷

Anche *I Viceré*, per certi versi, vanno verso una doppia conclusione – i due discorsi speculari di Consalvo – tuttavia questa rimane interna all’idea di assenza di una palingenesi sociale: se palingenesi c’è, è solo quella resa possibile dalla manipolazione della parola a uso e consumo della classe dominante.

Il mancato successo del romanzo deve molto al gusto di un’epoca letteraria divisa tra puro intrattenimento di massa e culto dell’opera letteraria: poste sullo stesso piano, il verismo, il romanzo d’appendice e l’estetismo dannunziano potrebbero essere visti, allora, come risposte divergenti allo stesso problema, quello della definitiva liquidazione degli ideali risorgimentali e della graduale coscienza di un processo di industrializzazione irreversibile. A fronte della caduta di quegli ideali e in reazione a quella stagione storica, il romanzo sfodera metodi inconciliabili, oscilla cioè tra critica del reale, abuso di costruzioni narrative tradizionali (che tentano di rivitalizzare, in forma commerciale, le strutture del grande realismo) e rifugio nelle tendenze estetizzanti. Le rette parallele rappresentate da queste diversissime idee di romanzo ben esemplificano la tendenza del campo letterario a evolversi attraverso sovrapposizioni, continuità e rotture: alcuni critici fanno coincidere con l’«eclettismo» degli anni Novanta, con questa compresenza di tradizione e sperimentazione, una delle fasi più ambigue di un processo di metamorfosi del romanzo²¹⁸, processo che è cominciato nel secondo Ottocento in seno alla disgregazione del naturalismo e culminato nelle nuove strutture del modernismo primonovecentesco.²¹⁹

Prima di occuparci direttamente di questo – ossia dei legami tra naturalismo e modernismo – in relazione a De Roberto e al suo capolavoro, sarà tuttavia necessario prendere in esame una questione ancora tutta interna al romanzo di fine di secolo e legata allo sgretolamento e alle trasformazioni del romanzo storico: si tratta delle modalità con

²¹⁷ P. PELLINI, *Verga*, p. 100.

²¹⁸ Nella critica di fine secolo, in particolare francese, questa metamorfosi assume piuttosto le sembianze di una radicale «crisi del romanzo», fondamentalmente irreversibile e originatasi all’interno dello stesso naturalismo, pochi anni dopo la pubblicazione del *Roman expérimental* (1880) da parte di Zola. Questo il punto di vista di MICHEL RAIMOND e del suo saggio *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Corti, Paris 1966, poi ristampato nel 1985) – le cui riflessioni sono alla base dei lavori del critico Pierluigi Pellini.

²¹⁹ G. MAZZONI, op. cit., pp. 291-2.

cui il romanzo della *fin de siècle* rappresenta la Storia, una questione che ha particolarmente segnato – spesso in negativo – il dibattito critico sul genere dei *Viceré*.

2.3. *Storia e famiglia nel romanzo: I Viceré verso una nuova concezione*

In Italia il romanzo storico conobbe, com'è noto, una fase d'oro nei primi quarant'anni dell'Ottocento, per poi attraversare una fase di ridefinizione attorno alla metà degli anni Quaranta e addirittura scomparire dal dibattito teorico nella seconda metà del secolo. È un percorso molto lungo, che interessa questa tesi soprattutto per il suo tratto finale, quello in cui le discipline storiche perdono centralità a vantaggio della sociologia, sull'onda del positivismo: in Italia e in letteratura, questo passaggio si concretizza nella forma di un attacco da parte dei nuovi narratori veristi nei confronti della narrazione a carattere storico, in particolare risorgimentale. Quello che è considerato il fondatore della poetica verista, Luigi Capuana, si impegnerà come critico e teorico a progettare il nuovo romanzo proprio in reazione alla tendenza allusiva e trasognata dei romanzi storici pubblicati nella prima metà del secolo. È importante fin da subito chiarire che Federico De Roberto, essendo nato nel 1861, appartenendo cioè alla generazione successiva rispetto a quella di Capuana e Verga, non attraversa in prima persona, cioè da scrittore maturo, questa fase di abbattimento e ricostruzione su nuovi basi del romanzo.

Questo ritardo, dovuto ad una semplice questione anagrafica, influirà molto sulle scelte dello scrittore: non solo la formazione intellettuale di De Roberto è molto distante da quella dei suoi maestri, in termini di letture, interessi filosofici e “spirito del tempo”; ma il mancato attraversamento della fase di crisi e poi di rifiuto del romanzo risorgimentale, così come degli ideali di quella stagione, avrà come effetto il tentativo, sofferto e incompiuto, di edificare il romanzo su altri presupposti, legati al succedersi, all'interno della tradizione del naturalismo, di «due dominanti ideologiche ed emotive».²²⁰ Dall'idea di conoscibilità del mondo attraverso l'osservazione, assunto alla base del romanzo zoliano, si passa, infatti, verso la fine degli anni Ottanta, ad una fase di «riflusso pessimista»²²¹, in cui è piuttosto l'idea che esistano tante realtà quanti sono gli uomini, e dunque del mondo come illusione del soggetto, a farsi strada: nella formazione di De

²²⁰ GIOVANNI MAFFEI, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia. II L'Ottocento*, p. 365.

²²¹ *Ibidem*.

Roberto giocarono un ruolo fondamentale sia le riflessioni sulla struttura dei *Rougon-Macquart* sia gli interrogativi sollevati dall'estetica soggettivista e relativista di Guy de Maupassant, la quale si risolve in un naturalismo per certi versi paradossale, il cui compito è quello di «rappresentare *oggettivamente* una visione delle cose necessariamente *soggettiva*».²²²

Il tema risorgimentale e storico, dunque, pur essendo presente nella trama dei *Viceré*, vi compare già legato ad una concezione relativistica matura, al punto da isolare il testo dall'insieme di disposizioni veriste che riguardano, in generale, il tipo di trattamento riservato alla Storia. Questa infatti appariva nei romanzi di Verga, quasi statuarmente, come un incessante movimento progressivo verso la modernità, subito dai personaggi ma espulso dal testo, il quale si limitava ad accogliere le conseguenze ideologiche di uno stato di cose, economico e politico, collocato al di fuori del mondo rappresentato. De Roberto interviene su questo aspetto in modo davvero sottile: invece di essere estromessi dal testo, i fatti storici si trovano, anche quando non sembra, continuamente in primo piano, subiscono, cioè, un processo di iper-rappresentazione ma soprattutto di deformazione aneddótica, condotto con diversi mezzi, il primo dei quali è lo stravolgimento del ruolo del narratore e della tecnica dell'impersonalità. In linea con l'idea che siano la «contraddizione, psicologica e ideologica» e «l'inversione, logica e narrativa» le figure centrali del romanzo²²³, su cui si reggono sia il macrotesto che il microtesto, si può notare, dunque, come anche questo processo di iper-rappresentazione della storia non faccia che rincorrere il proprio ribaltamento: pur essendo decisamente «dentro» il mondo rappresentato, pur informando appieno la fisionomia dei personaggi, il loro passato e le rispettive traiettorie narrative, gli eventi storici entrano nel romanzo dopo essere stati già scissi da qualsiasi tentativo di comprensione ed elaborazione da parte di tutti gli attori coinvolti. Si può ipotizzare, dunque, che siano aspetti legati a questa incapacità di rielaborare il passato, come l'assenza di memoria e l'impossibilità di trasmettere saperi e ricordi da una generazione all'altra, a costituire il nucleo generativo del testo. La riflessione sul trattamento e sul peso della storia nel romanzo, benché sia essenziale per avviare un dibattito sul genere, porta spesso ad un'interpretazione rabberciata e intermittente di un testo che, come abbiamo visto nel primo capitolo, non si

²²² G. MAFFEI, op. cit., p. 366.

²²³ PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier Università, Firenze 2004, p. 223.

svolge secondo una struttura qualsiasi, ma assume l'impianto genealogico e a blocchi del romanzo di famiglia, dispositivi dotati di significati non trascurabili in sede di analisi. Per questi motivi si ritiene ragionevole ipotizzare una lettura del romanzo che sia di tipo familiare e generazionale: solo in questo modo, infatti, ossia calando i problemi appena individuati nel contenitore mimetico finale, la famiglia, potremmo avvicinarsi ad un'interpretazione che si vuole globale del testo.

Prima di vedere più da vicino queste questioni, rimane da inquadrare il problema con cui è stato aperto questo paragrafo, quello delle trasformazioni che interessarono la rappresentazione della storia al momento del passaggio dal romanzo storico di area romantica al romanzo naturalista e verista, passaggio che in Italia ebbe come fulcro il rigetto del romanzo risorgimentale da parte dei nuovi narratori, che si diressero verso nuove soluzioni per la rappresentazione del vero sociale.

2.3.1. Una «storiografia del contemporaneo»

Sulla spinta delle traduzioni delle opere di Walter Scott²²⁴ e naturalmente sulla scorta del successo dei *Promessi sposi*, a cui contribuì la vitalità dei circuiti editoriali definitivamente usciti dai ritmi produttivi dell'*ancien régime*²²⁵, la narrazione a carattere storico si impose nel mercato e nell'immaginario della nazione all'inizio dell'Ottocento: la moda del romanzo storico avrà, tra gli effetti, il consolidamento di quei «*topoi* letterari» e «stilemi convenzionali» di lunga durata legati al modello teatrale e alla descrizione d'ambiente, tutti aspetti successivamente «trasmessi al romanzo d'appendice e a quello sentimentale».²²⁶

²²⁴ In questi anni, Walter Scott detiene «la maggioranza relativa, quando non assoluta, rispetto all'intero corpus delle traduzioni». Nel 1821 i suoi romanzi compaiono in traduzione nella collana milanese «Romanzi storici di Walter Scott», presso l'editore Vincenzo Ferrario, lo stesso della Ventisettana dei *Promessi sposi*. Oltre ai romanzi, le riviste italiane più impegnate, tra cui l'«Antologia», ospitano articoli in traduzione dello scrittore scozzese. (FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Il romanzo importato. Sentieri della ricezione nel primo Ottocento*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, pp. 115-7). Sulla circolazione del romanzo storico scottiano e la sua ricezione sono fondamentali i lavori di FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997 e SERGIO LUZZATTO, GABRIELE PEDULLÀ (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2012, in particolare il vol. III, *Dal romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa.

²²⁵ Per ragioni di pertinenza, non sarà possibile approfondire le dinamiche che riguardano il passaggio ad un sistema editoriale di stampo industriale, nei primi due decenni dell'Ottocento. Ad ogni modo, si rimanda al saggio di MAURO NOVELLI, *La circolazione del romanzo*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, per una sintesi della questione e le principali indicazioni bibliografiche.

²²⁶ MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999, p. 58.

All'interno dell'ampio corpus di opere pubblicate nei primi trent'anni dell'Ottocento si possono distinguere da un lato romanzi semplicemente «concepiti con l'intento di divulgare la storia romanzandola», ed è il caso del pisano Giovanni Rosini²²⁷; dall'altro, troviamo romanzi che alludono, attraverso l'ambientazione del racconto nel Medioevo o nel Rinascimento, al presente italiano. Nasce il cosiddetto romanzo risorgimentale, un sottogenere che si fonda sull'immissione più o meno velata, a livello del paratesto o del contenuto, delle idee liberali che prepararono i moti insurrezionali. Rientrano in questa categoria romanzi come *Ettore Fieramosca, o la Disfida di Barletta* (1833) del nobile torinese Massimo d'Azeglio, *La Battaglia di Benevento* (1827) e *L'assedio di Firenze* (1836) del livornese Francesco Domenico Guerrazzi, e il romanzo di stampo manzoniano *Marco Visconti. Storia del Trecento cavata dalle cronache di quel secolo* (1834) di Tommaso Grossi. Pur con le dovute distinzioni, questi testi condividono lo stesso bacino tematico, quello afferente ad alcuni momenti particolarmente esaltanti del passato nazionale, in cui condottieri valorosi, poi parte di una vera e propria «mitografia risorgimentale»²²⁸, si scontrarono contro eserciti stranieri, vincendo o promettendo un riscatto futuro: è il caso della *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi, che ripropone il celebre scontro tra il re Manfredi e l'esercito angioino; nel romanzo di d'Azeglio, invece, attraverso una serie di omologie, Fieramosca si presenta «come una sorta di paladino dell'indipendenza italiana violata dalla presenza di eserciti stranieri»²²⁹, durante la *Disfida* che oppose, nel 1503, francesi e spagnoli per il possesso del Mezzogiorno italiano.

Sebbene non vi sia in questi testi una vera e propria prospettiva politica orientata all'impegno attivo, l'ispirazione patriottica è presente nella forma di un «sentire comune», orientato alla costruzione di «un'epica del sacrificio»²³⁰: in questo senso, poiché esaltano il gesto eroico e il coraggio in nome di una collettività, questi romanzi valgono soprattutto come «anticipazione di risorgimento e libertà politica»²³¹, condotta

²²⁷ Tra le sue opere si ricordano *Luisa Strozzi. Storia del secolo XVI* (1833), *Il conte Ugolino della Gherardesca e i Ghibellini di Pisa* (1843), ma soprattutto *La monaca di Monza. Storia del secolo XVII* (1829), in cui l'autore si impegna nella ricostruzione della storia di Gertrude, fondamentalmente inventata, e tuttavia sorretta dalla descrizione, storicamente fondata, del mondo fiorentino del Seicento.

²²⁸ CLAUDIO GIGANTE, *Il romanzo di fronte alla Storia*, in *Il romanzo in Italia, Il L'Ottocento*, p. 63

²²⁹ *Ibidem*, p. 62

²³⁰ *Ibidem*, pp. 64-5.

²³¹ MARINELLA COLUMNI CAMERINO, *Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano*, in *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, a cura di Enrica Villari, Neri Pozza, Vicenza 1985, pp. 95-119.

nelle forme divulgative del romanzo storico d'inizio secolo, fondate sull'onniscienza del punto di vista e sul rapporto fiduciario tra autore e lettore, che viene dunque posto in una condizione molto vicina a quella del discente. Già verso gli anni Quaranta, tuttavia, questo impianto cominciò a dare i primi segnali di stanchezza, o perlomeno cominciò a dimostrarsi insufficiente: compare nel 1840 *Ca' dei cani, cronaca milanese cavata da un manoscritto di un Canattiere di Barbarò Visconti* di Carlo Tenca, le cui cronache non sono altro che una parodia del genere.

Nonostante la fase di crisi degli anni Quaranta, i presupposti ideologici del racconto a carattere risorgimentale influenzarono anche autori che vissero la fase dei moti e dell'unificazione da giovanissimi, e che, pur non prendendo parte attivamente al processo in corso, si formarono in una stagione di entusiasmo politico, di diffusione delle idee liberali e quasi di culto per la figura di Garibaldi. La frequentazione di questo genere ormai inflazionato da parte di un giovanissimo Giovanni Verga, ad esempio, può essere vista, secondo quanto osservato da Giacomo Debenedetti, come un percorso attraverso il quale l'autore prenderà coscienza dei propri punti deboli, come l'incapacità «di fabbricare un intreccio a regola d'arte»²³² o lo sforzo nel sovraccaricare di senso patriottico le azioni dei suoi personaggi. Tutti questi aspetti fanno parte di un

sistema di posti di blocco che egli va costruendosi inconsapevolmente, per lasciarsi libero unicamente l'accesso alla propria strada [...] Egli modifica via via la maschera di romanziere, correggendola con sempre nuovi lineamenti, prelevati da ciò che i signori «tutti» intorno a lui mostrano di amare: i salotti, l'eleganza, le donne vittime, le donne fatali, gli eroi romanticamente falliti. [...] Il Verga via via getta e muta quelle maschere che sente in qualche modo insopportabili. Alla fine, quando le ha gettate tutte, e il volto del suo vero Io viene fuori, succede questo fatto veramente straordinario: che sotto le successive maschere del romanziere, c'era stato un volto di romanziere.²³³

Un episodio inventato dell'indipendenza americana, al centro di *Amore e patria* (1856-7), e le lotte dei carbonari che si opposero ai Borboni nel primo decennio dell'Ottocento, alla base del romanzo *I carbonari della montagna* (1862), rispettano assai fedelmente i dettami dell'immaginario risorgimentale, anche se possiamo notare, soprattutto per

²³² GIACOMO DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, p. 68.

²³³ *Ibidem*, pp. 77-81.

quanto riguarda il secondo testo, un attraversamento in chiave attualizzante degli episodi che precedettero l'Unità.²³⁴

Queste prime prove di Verga si collocano in un momento in cui il dibattito sul romanzo storico, così attivo nella prima metà del secolo, intercetta la ricezione delle prime opere di stampo positivistico in Italia: è del 1864 la prima edizione italiana de *L'origine delle specie* di Charles Darwin, uscito in Inghilterra nel 1859; mentre è del 1866 *La filosofia positiva e il metodo scientifico*, il saggio di Pasquale Villari che fece approdare le nuove idee nei circuiti accademici ed intellettuali. Due grandi effetti dell'evoluzionismo darwiniano in letteratura furono «il materialismo della concezione della storia e il ferreo determinismo»²³⁵ delle leggi di causa-effetto iscritte nell'ambiente di provenienza sociale con cui i romanzi naturalisti analizzavano, scientificamente, appunto, la realtà contemporanea.

La ricezione delle opere francesi, in particolare di Zola, avviene proprio sotto l'occhio vigile ed eclettico di Luigi Capuana, futuro teorico del verismo, ma che in questa fase è impegnato, attraverso numerosi articoli e interventi, a promuovere la necessità anche per il romanzo italiano di farsi «contemporaneo» e di rinnovarsi «rielaborando» il metodo scientifico «nei modi tipici dell'arte».²³⁶ Forte è nel critico la preoccupazione che la letteratura italiana possa trovarsi in una posizione di «retroguardia» in Europa, «attardata in forme non più corrispondenti alle conoscenze contemporanee»²³⁷: nelle sue parole, la transizione al naturalismo ha più le sembianze della necessaria accettazione di uno stato di cose.²³⁸ Gli appelli di Capuana vanno a buon fine: dagli anni Ottanta diventa dominante la tendenza del romanzo a disegnare una «storiografia del contemporaneo»²³⁹, anziché

²³⁴ G. DEBENEDETTI, op. cit., p. 74. Come nota Debenedetti, il giovane scrittore «avrà supposto che quelle stesse forze che egli metteva di fronte, i generosi carbonari patrioti e i perfidi Borboni reazionari, erano forze ancora in atto [...] sempre ancora, sconfitti i Borboni, esistevano i reazionari borbonici, vogliosi di una restaurazione [...] contro questi retri occorrevva che i patrioti di adesso, 1862, rimanessero vigilanti, si sentissero eredi dei carbonari».

²³⁵ AMBRA CARTA, *La scienza del romanzo*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, p. 340.

²³⁶ ANNA STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana*, Laterza, Bari 1989, p. 62. È soprattutto il ruolo di Capuana come critico al «Corriere della Sera», a partire dal 1877, a consentirgli di perseguire una vera e propria opera di mediazione di Zola e dei naturalisti in Italia, recensiti praticamente a ridosso della pubblicazione. I suoi interessi, tuttavia, furono molto vari: spaziavano dal romanzo alla poesia contemporanea, fino alla recensione di opere sullo spiritismo o a carattere storiografico.

²³⁷ *Ibidem*, p. 63.

²³⁸ È una preoccupazione che Capuana rivolge al complesso degli studi umanistici, non ultima la stessa critica letteraria, che tenderà di praticare affinando gli strumenti di analisi del testo, soprattutto sugli scritti di Verga. (A. STORTI ABATE, pp. 63-65).

²³⁹ GIANCARLO ALFANO, *Il romanzo della fin de siècle*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, p. 260.

chiudersi nell'ambientazione del passato. E pur nella sua condizione di genere minore, lo stesso romanzo parlamentare, di cui si è parlato poco sopra, interpreta una parte in questa fase di ridefinizione del contenuto romanzesco.

2.3.2. *Il positivismo come crisi: De Roberto e il relativismo di fine secolo*

Tutti gli aspetti sommariamente indagati fin qui – l'attraversamento e il rigetto delle convenzioni del romanzo risorgimentale, la necessità di una ridefinizione del romanzo italiano in senso contemporaneo nella seconda metà del secolo – sono aspetti che, come dicevamo, non influirono con incisività sulla maturazione intellettuale di De Roberto. Non solo: un evento cruciale per la maturazione dei presupposti veristi dell'opera letteraria come l'unificazione italiana non costituì, per l'opera derobertiana, un punto di transizione nella misura in cui lo fu per Verga. Lo scrittore verista infatti

avvertiva, insieme con – e proprio per – l'inutilità del mondo ideale tramandatagli dalla propria educazione romantico-risorgimentale, di non poter più avere una funzione di guida nella conquista e nella direzione borghese dello stato [...] un senso di sfiducia e come di estraneità alla storia a poco a poco lo sopraffaceva: *la realtà cominciava ad apparirgli non modificabile – qualcosa che va accettato così com'è* [...] ²⁴⁰

Il verismo fu, dunque, la parte giocata dalla letteratura in questa fase di «adeguamento [...] alla nuova realtà sociale»²⁴¹: la sua poetica consentiva di ridefinire in senso moderno il ruolo degli intellettuali e la finalità della letteratura nell'Italia unita, entrambi gli aspetti legati ad un'idea di impotenza dell'arte nel mutato clima sociale ed economico. Ma soprattutto la poetica verista rendeva possibile quella «presa di possesso della realtà»²⁴² che il crollo dello storicismo e il riflusso dell'entusiasmo risorgimentale avevano seriamente intaccato.

Se la scelta dell'argomento contemporaneo e l'accantonamento di ogni concezione idealistica della realtà rappresentano per il maggior rappresentante del verismo l'esito finale di un processo di maturazione, per De Roberto, più giovane di vent'anni, gli stessi elementi fanno già parte di uno stato di cose. Priva di sostanziali maturazioni e vista nel

²⁴⁰ ROMANO LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Utet, Torino 2009, p. 7. Corsivi miei.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 4.

²⁴² *Ibidem*, p. 10.

lungo periodo, la sua parabola di scrittore è anzi caratterizzata verso la fine degli anni Novanta da una decisiva involuzione sul piano della complessità ideologica e formale.²⁴³ Dopo la stesura dei *Viceré*, durata circa un anno e mezzo ma svoltasi in modo serrato, lo scrittore non riuscirà più a concepire un romanzo di una tale complessità; anche la sua riflessione di critico entra, dopo il 1894, in una fase di stagnazione: rispetto alla pubblicistica degli anni di formazione influenzata dalla lettura delle opere di Paul Bourget, quella dei primi anni del Novecento sul «Corriere della Sera» mostra infatti «minore respiro [...] denunciando da un lato un esaurimento delle miglior energie derobertiane, dall'altro i maggiori vincoli cui l'autore è sottoposto dalla testata milanese».²⁴⁴ È invece il quinquennio tra il 1885 e il 1890 a rappresentare «la fase di maggiore energia creativa dello scrittore»²⁴⁵, in quanto è in questo periodo che vedono la luce la maggior parte dei racconti spesso pubblicati su giornali e riviste e poi inseriti nelle raccolte.

Se invece osserviamo più da vicino il suo percorso di critico e narratore, noteremmo che è piuttosto l'incostanza e la contraddittorietà delle scelte in ambito artistico a dominare il quadro: «il trasformismo tematico e stilistico»²⁴⁶, ancora più spiazzante quando emerge dal confronto tra opere contigue, rimanda all'ecllettismo degli interessi, un atteggiamento, quello ecllettico, che negli anni Novanta tocca persino Capuana,²⁴⁷ e che si può considerare trasversale agli ambienti intellettuali negli anni del naturalismo secondo. Pensiamo alla pubblicazione che seguì i *Documenti umani*, la prima raccolta su cui influì la lettura di Bourget: solo un anno dopo, nel 1889, De Roberto dà alle stampe il

²⁴³ I successivi tentativi di scrittura culminano spesso in soluzioni di genere, come il romanzo giallo *Spasimo* (1897). Negli ultimi anni De Roberto è impegnato nell'incompiuto *L'Imperio* e in una stentata produzione teatrale; pubblica un romanzo che ripropone la tematica dell'amore, *La messa di nozze* (1911) e si congeda dal panorama letterario con le novelle belliche, scritte fra il 1919 e il 1923 e pubblicate solo in parte col titolo *La «Cocotte»* nel 1920 presso l'editore Vitagliano. In quest'ultima fase De Roberto lascia intravedere un interesse per le tematiche nazionaliste, come nell'«Avvertimento» pubblicato in apertura alla seconda edizione di *Ermanno Raeli*, uscita per Mondadori nel 1923.

²⁴⁴ ANNAMARIA LORIA, *Rappresentare la realtà dopo la 'crisi di fine secolo'*, in FEDERICO DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Aragno, Torino 2012, XXXVI, nota.

²⁴⁵ MARGHERITA GANERI, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, Firenze 2005, p. 41.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 39.

²⁴⁷ A. STORTI ABATE, op. cit., p. 118 e ss. È con la pubblicazione del romanzo *Profumo* (1890) che Capuana, pur non sconfessando il romanzo naturalista, mostra i suoi interessi per i disturbi psichici, senza però indagarli con l'intenzione scientifica tipica di uno studio psico-fisiologico (com'era stato successo invece per *Giacinta*). Interessante anche il fatto che in questo romanzo sia proprio l'ambientazione familiare a fornire il quadro di un racconto che tratta della morbosità dei legami, in particolare sentimentali.

romanzo *Ermanno Raeli*, un testo «intriso di romanticismo tragico»²⁴⁸ e al limite del *feuilleton*, il cui protagonista si suicida nel finale dopo essersi destreggiato tra due amori impossibili. Nello stesso 1890, invece, vengono pubblicati addirittura due testi antitetici: la raccolta di novelle di stampo verista *Processi verbali* e i racconti de *L'Albero della scienza* in cui prevale lo studio psicologico dei personaggi condotto con rigoroso metodo analitico.

Questa tendenza alla «contaminazione fra le diverse 'scuole' che si erano combattute negli anni precedenti»²⁴⁹ – in particolare naturalismo e psicologismo – e che nella produzione di De Roberto assume le sembianze di una «progettualità convulsa»²⁵⁰ più o meno impegnata nella ricerca di consenso pubblico, ha le sue radici nella prefazione a *Pierre et Jean* (1887) di Maupassant, in cui l'autore sostiene la necessità, innanzitutto per il critico, di essere «senza partito preso, senza opinioni preconcepite, [...] senza legami con questa o quella corrente» affinché egli «capisca, distingua e spieghi tutte le più opposte tendenze, i temperamenti più discordanti, e ammetta le ricerche artistiche più disparate».²⁵¹ De Roberto non tarda a dare, in un articolo del 1888, un sintetico ma denso scorcio della molteplicità di orientamenti allora in circolazione, ponendosi sulla scia di una necessaria accettazione della diversità delle «intenzioni»²⁵² artistiche:

Da qualunque parte si volga lo sguardo, nella poesia e nel romanzo, le scuole, i gruppi, le chiesuole si dividono e si suddividono ogni giorno di più. Abbiamo già i naturalisti, gli idealisti, i psicologici, i simbolisti, gl'impressionisti, i parnassiani, gli stilisti, i neo-romantici, i decadenti, e non v'ha partito che non possa vantare un ingegno superiore. [...] Da un'altra parte, non v'ha scrittore, per rigido che sia nelle sue [c]onvinzioni, il quale non ammetta, coll'efficacia dell'esempio, la molteplicità degli ideali artistici.²⁵³

Questo atteggiamento di apertura, apparentemente determinato da un'adesione immediata alla poetica maupassantiana, è in realtà comprovata da ragioni più profonde, che

²⁴⁸ M. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, p. 42.

²⁴⁹ G. PEDULLÀ, op. cit., p. 414.

²⁵⁰ M. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, p. 41.

²⁵¹ GUY DE MAUPASSANT, *Pierre e Jean*, Einaudi, Torino 1971, p. 3; *Prefazione* al romanzo scritta nel settembre 1887.

²⁵² FEDERICO DE ROBERTO, *Letteratura Contemporanea. La critica*, articolo uscito sul «Giornale di Sicilia» l'8 febbraio 1888, ora in FEDERICO DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale*, p. 53. I passi della *Prefazione* di Maupassant citati nella nota precedente compaiono, tradotti dallo stesso autore dall'edizione francese, nell'articolo qui citato.

²⁵³ *Ibidem*, p. 52.

riguardano la ricezione, da parte dello scrittore catanese, delle idee di Paul Bourget sul dilettantismo, da considerare piuttosto come un «metodo d'indagine»²⁵⁴ attraverso il quale «l'intelligenza partecipa dell'infinita fecondità delle cose».²⁵⁵ A partire dalle considerazioni sul «dilettantismo epistemologico» di Ernest Renan e su quello «estetico» dei fratelli Goncourt²⁵⁶, il critico francese guarda agli ultimi anni del secolo come ad una fase in cui la modernità sta già imprimendo sugli individui la necessità del molteplice e della coesistenza di sensazioni contraddittorie davanti alla realtà. La «frammentazione e [l']atomizzazione del soggetto» contemporaneo avranno – anzi, stanno già avendo – un effetto sull'opera letteraria, in quanto sempre di più la scrittura «assumerà le spinte disgreganti e frammentarie», rifletterà «la complessità dello smembramento».²⁵⁷

Ma naturalmente il rapporto con le opere dello scrittore francese non si limitò a questo aspetto: oltre a De Roberto, Bourget influenzò moltissimi scrittori italiani del tempo soprattutto per la sua attività di mediazione, in senso pessimistico e nichilista, delle opere del suo maestro, il critico e filosofo Ippolyte Taine, a cui si deve l'idea, sostanzialmente positivista, di una concezione dell'opera letteraria secondo gli aspetti di *race, milieu e moment*. Serpeggia, tra gli *Essais de psychologie contemporaine* di Bourget, il cui primo volume uscì nel 1883, una lettura tendenziosa del determinismo di Taine, di cui viene esaltata la componente materialistica²⁵⁸: secondo Bourget – la cui posizione diverrà in seguito, con qualche distinguo, molto simile a quella della rivista francese più impegnata negli anni Novanta in un programma di rinascita dell'idealismo, la «Revue des deux mondes» – il positivismo non avrebbe fatto altro che far piombare la civiltà occidentale in una crisi morale e politica, poiché né le scienze naturali né le scienze storiche erano state in grado di rispondere agli interrogativi più profondi dell'animo umano, primo fra

²⁵⁴ A. LORIA, op. cit., XXXIII.

²⁵⁵ *Ibidem*. La studiosa cita dall'opera di Bourget *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, Paris 1885, poi in *Oeuvres complètes. Critique*. I, Pion, Paris 1899. Traduzione mia.

²⁵⁶ MARIELLA DI MAIO, *Su Paul Bourget: teoria e stile della decadenza* in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Editoriale Programma, Padova 1993, p. 1843. Con il primo si intende la tendenza dello storico e filosofo francese, autore dell'*Histoire des origines du christianisme*, alla commistione delle discipline e dei metodi d'indagine – scientifici, sociologici e filologici in particolare – per giungere ad una verità complessa che non scarti punti di vista anche contraddittori; con «dilettantismo estetico», invece, Bourget vuole fare riferimento allo stile dei Goncourt, i cui romanzi riflettono la disgregazione della modernità in quanto particolarmente attenti alle descrizioni d'ambiente e all'elenco di oggetti.

²⁵⁷ *Ibidem*, op. cit., p. 1843-4.

²⁵⁸ G. MAFFEI, op. cit., pp. 370-2. La raccolta di saggi si apre con un lungo scritto su Baudelaire, già apparso sulla rivista «Nouvelle Revue» nel novembre del 1881. Dell'autore delle *Fleurs du Mal* Bourget nota il pessimismo strettamente legato ad una condizione già pienamente moderna.

tutti il mistero delle origini.²⁵⁹ Lo stravolgimento in senso nichilista del sistema tainiano fa parte di una complessa reazione idealistica al positivismo di cui Bourget può essere considerato, in quanto romanziere e critico, uno dei primi rappresentanti a livello europeo.

In due articoli usciti nel 1884 e nel 1886 sul «Fanfulla della Domenica», De Roberto loda l'analisi dello spirito del tempo fatta da Bourget, interrogandosi sulla natura «transitoria»²⁶⁰ di una fase storica divisa tra due tendenze opposte, il positivismo e l'idealismo. Nel complesso degli articoli pubblicati negli anni Ottanta, tuttavia, vediamo farsi spazio anche una concezione relativistica della realtà, che viene generata, quasi contraddittoriamente, dallo stesso determinismo, per il quale

niente esiste di fisso, di immutabile; non vi è che una perenne successione di fenomeni ciascuno dei quali ha la propria causa in quelli che lo hanno preceduto. Il libero arbitrio è un nome vano: la personalità morale è schiava di potenze sulle quali essa non ha alcuna presa – e la conclusione di tutto ciò è un fatalismo più o meno rassegnato.²⁶¹

E già nel 1886, prima della *Prefazione a Pierre et Jean*, scriveva che «nel riconoscere e nell'accettare la relatività di ogni nostra affermazione consiste probabilmente la legge della salute morale».²⁶² Vediamo dunque come per De Roberto non fossero le risposte mancate o inadeguate del positivismo ad aver generato un'epoca di pessimismo; allineandosi alla posizione di Bourget, egli conviene piuttosto sull'idea che il germe della crisi sia da vedere *nel* positivismo stesso, il quale ha da un lato negato «qualcosa di fisso

²⁵⁹ LUISA MANGONI, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 3-4. Diretta a partire dal 1894 dal critico Ferdinand Brunetière (1849-1906), letta e commentata da numerosi intellettuali italiani sui quotidiani nazionali, la «Revue des deux mondes» fu il luogo in cui si fusero le riflessioni sulla crisi del naturalismo in letteratura e quelle su nuovi avvenimenti culturali, come il misticismo e lo spiritismo. La rivista fu al centro di un vivacissimo scambio di idee tra i circoli intellettuali di Francia e Italia; in particolare l'articolo di Brunetière sulla «bancarotta della scienza», uscito il 1° gennaio 1895, è considerato da molti il punto d'avvio del dibattito sull'idealismo nell'Europa di fine secolo.

²⁶⁰ FEDERICO DE ROBERTO, *Psicologia contemporanea*, articolo uscito sul «Fanfulla della Domenica» il 12 ottobre 1884, ora in F. DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale*; l'articolo recensisce la prima serie degli *Essais de psychologie contemporaine*, uscita nel 1883.

²⁶¹ FEDERICO DE ROBERTO, *Intermezzi, Una malattia morale (III)*, articolo uscito sul «Giornale di Sicilia» il 28 luglio 1888, ora in F. DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale*, pp. 96-7. Rappresenta la terza e ultima parte di una riflessione più ampia sul «male del secolo», assieme agli articoli *Intermezzi. Una malattia morale (I)*, in «Giornale di Sicilia» del 21 luglio 1888 e *Intermezzi. Una malattia morale (II)*, in «Giornale di Sicilia» del 24 luglio 1888 (A. LORIA, op. cit., XXVIII).

²⁶² FEDERICO DE ROBERTO, *Psicologia contemporanea*, articolo uscito sul «Fanfulla della Domenica» il 21 febbraio 1886, ora in op. cit., F. DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale*. Si tratta di una recensione ai *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* di Bourget, pubblicati a Parigi nel 1885; il titolo è identico alla recensione del 1884 ai primi *Essais*, per istituire un collegamento tra i due articoli.

e immutabile a tutela delle sorti dell'uomo e a custodia di un senso trascendente», e dall'altro respinto «la possibilità stessa di arrivare ad alcuna certezza, fosse anche di stampo nichilista».²⁶³

Questa capacità di cogliere l'origine della crisi di fine Ottocento nelle conclusioni cui era arrivato il positivismo avrà effetti sostanziosi su tutta la sua produzione letteraria; in particolare, la riflessione sul flusso di eventi minimi della quotidianità e sul succedersi, altrettanto incessante ed effimero, dei piccoli fatti della coscienza – entrambi aspetti che concorrono a determinare, secondo il positivismo tainiano, il nostro Io – lo porterà a fondare i suoi romanzi sul «carattere soggettivo e relativo del giudizio degli uomini sul mondo».²⁶⁴

Si potrebbe dire, allora, che l'impostazione familiare dei *Viceré* non incorpora il determinismo tainiano, poi svolto nella serie dei *Rougon-Macquart*, per «dimostrare l'influenza dell'ereditarietà nella parabola di presunta decadenza di una razza»; il determinismo entra nel romanzo attraverso la particolare concezione di De Roberto, ossia in quanto «presupposto teoretico del limite soggettivo cui è condannata la visione del mondo» dei personaggi.²⁶⁵ L'originalità del testo risiede nell'intuizione tutta derobertiana di associare lo studio secondo i tre fattori di *race*, *milieu* e *moment* delle vite dei personaggi e la soggettività dei loro giudizi ad una «dimensione 'temporale'»²⁶⁶ e durativa, quella permessa dal romanzo di famiglia: solo nell'allargamento dello spazio di confronto, dunque nella durata dello 'studio' e nella sua concentrazione narrativa, potrà manifestarsi appieno la concezione relativistica della realtà, che nel testo assume la forma di uno scontro costante tra posizioni generazionali e familiari antitetiche. Il relativismo dei punti di vista attraversa ad ogni livello il testo, modella il particolare statuto del narratore e si traduce in principio formale nel momento in cui priva la narrazione di un vero e proprio centro.

²⁶³ A. LORIA, op. cit., XVIII.

²⁶⁴ *Ibidem*, XLI.

²⁶⁵ *Ibidem*, LVII.

²⁶⁶ *Ibidem*, XLI.

2.4. *Il genere dei Viceré*

Uno degli aspetti più problematici del dibattito sul romanzo di De Roberto risiede nelle circostanze stesse in cui questo fu riscoperto e il dibattito avviato: si tratta della pubblicazione de *Il Gattopardo* (uscito postumo nel 1958) la cui risonanza fu tale da innescare, nel giro di un paio d'anni, non solo un dibattito critico fecondo su De Roberto (nei primi anni Sessanta escono le prime monografie in assoluto sull'autore), ma anche un pericoloso quanto carico di conseguenze accostamento tra i due testi. Questa fase della ricezione fu senz'altro fondamentale: grazie ad un affinamento progressivo degli strumenti critici, fu definitivamente accantonata la censura crociana sui *Viceré* mentre assumeva sempre più rilievo un'interpretazione socio-politica dei contenuti del romanzo:²⁶⁷ in particolare, *Il Gattopardo* sembrava aver mutuato dal suo modello sia l'impianto per blocchi della struttura sia quella critica distruttiva alle istituzioni democratiche che aveva però condannato De Roberto, intellettuale dell'Italia appena unita, all'incomprensione e al dimenticatoio. L'accostamento ad un romanzo che fu allo stesso tempo definito reazionario per l'impostazione e nostalgico per i contenuti comportò un adombramento degli aspetti che invece rendevano i *Viceré* un romanzo di rottura rispetto all'epoca in cui uscì.

All'interno del variegato e senz'altro contraddittorio panorama della produzione romanzesca di fine secolo, infatti, i *Viceré* spiccano per due motivi fondamentali: la complessità della struttura narrativa e il rapporto con il romanzo storico e il romanzo naturalista in senso stretto. Per via della peculiare rappresentazione che si dà della storia in questo romanzo, dunque, si è giunti presto ad una questione «mai sollevata per Verga o per Capuana» ossia al problema dell'«interferenza e [del]l'influenza del romanzo storico sul modello di quello sociale».²⁶⁸

Dagli anni Ottanta ad oggi il dibattito sul romanzo si è quasi del tutto stabilizzato sul problema del genere letterario d'appartenenza; i critici vi hanno preso parte talora privilegiando la componente storica o antistorica del testo, e dunque vedendo nella vicenda degli Uzeda e nell'iper-rappresentazione degli eventi politici «una specola della

²⁶⁷ Fu in particolare la monografia di VITTORIO SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo* (1961) ad avviare questo tipo di lettura; a questa seguirono alcuni articoli di Mario Pomilio e il contributo di ENRICO FALQUI, *De Roberto e il gattopardismo* in *Incontri e scontri. Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze 1963.

²⁶⁸ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, p. 68.

macrostoria nazionale»²⁶⁹; talora scartando questa componente sulla base di una mancata corrispondenza tra le caratteristiche del testo e gli elementi «retorico-formali e ideologico-contenutistici» che regolano lo statuto del romanzo storico.²⁷⁰ Per questa seconda via si è giunti sostanzialmente a due tipi di letture: quella che si svolge in senso «astorico-esistenziale»²⁷¹, che sminuisce la referenzialità storica della vicenda degli Uzeda per riconnetterne il significato alla concezione pessimistica e leopardiana della storia; e quella che rivaluta la definizione, bourgettiana e poi derobertiana, di «romanzo di costume»²⁷², e dunque di studio naturalistico e insieme psicologico di una certa classe sociale, in cui l'elemento storico è presente in quanto circoscrive una particolare condizione ambientale.

Il punto nevralgico del dibattito è l'interpretazione della ricostruzione storica operata nel romanzo: in effetti, la documentazione d'archivio consultata dall'autore fu ingente, e riguardò soprattutto episodi di cronaca locale veramente accaduti e la vita di rappresentanti dell'aristocrazia e della media borghesia catanese, su cui poi furono modellati i personaggi principali.²⁷³

A parte alcuni atteggiamenti critici più sfumati, al limite dell'ambiguità²⁷⁴, coloro che avvalorano l'ipotesi del romanzo storico sono soprattutto critici di area marxista, come Margherita Ganeri e Vittorio Spinazzola, i quali interpretano la presenza dell'elemento storico alla luce della tesi lukácsiana sulla continuità tra romanzo storico e romanzo sociale, cioè tra forme letterarie che rispecchiano la struttura economica del periodo storico in cui sono emerse.²⁷⁵ Questa struttura economica è, per entrambe, il modo di produzione capitalistico otto-novecentesco: il romanzo verista, dunque, non cessa di

²⁶⁹ M. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, p. 75.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 63.

²⁷¹ G. PEDULLÀ, op. cit., p. 428.

²⁷² U. OJETTI, op. cit., p. 110.

²⁷³ Nelle lettere allo scrittore, sia Verga che Capuana sottolineano come sia particolarmente riuscito nel romanzo l'adattamento delle fisionomie di personaggi locali. Verga addirittura esclama: «[...] ti dico che ti sei fatto un bel cuscinetto così a Catania, fra tutti cotesti Uzeda che si riconosceranno allo specchio, deputati, senatori o semplici minchioni che sieno!» (Lettera di Giovanni Verga allo scrittore del 21 ottobre 1894).

²⁷⁴ Secondo Giancarlo Borri *I Viceré* è allo stesso tempo «qualcosa di meno e qualcosa di più di un romanzo storico»: il testo cioè allude, senza esplicitarlo, ad un codice di genere facilmente identificabile, ma difficile da descrivere (GIANCARLO BORRI, *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Mursia, Milano 1987, p. 20).

²⁷⁵ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, pp. 61-64. Nel famoso saggio *Narrare o descrivere?* del 1936, Lukacs vedrà nel romanzo naturalista una «modalità 'degradata'» del realismo à la Balzac, l'unica forma che a suo dire sia artisticamente riuscita, perché ancora in grado di mediare, attraverso il tipo, la rappresentazione della totalità.

intrattenere un rapporto con la storia, semplicemente sono diverse sia le tecniche adoperate per una «rappresentazione del vero sociale»²⁷⁶ sia lo scopo di tale rappresentazione, più teso alla denuncia e spesso alla critica feroce della realtà studiata e affatto interessato alla sua sistemazione in senso storicistico.

L'altro fronte della critica derobertiana è fondamentalmente impegnato nel rigetto di una definizione in senso storico del genere dei *Viceré*: è il caso di Gianni Grana, la cui posizione critica si basa su criteri contenutistici e retorico-formali²⁷⁷, e di Carlo Alberto Madrignani, per certi versi il più importante critico di De Roberto in Italia. Quest'ultimo in particolare fonda la propria tesi sull'assenza nel testo di veri e propri «spaccati socio-storici» che veicolino «un messaggio complessivo sul senso della storia».²⁷⁸ Nella mancanza di un'«infatuazione storicista» per il movimento progressivo della storia il critico vede un altro motivo di esclusione dei *Viceré* dall'orizzonte di senso del romanzo storico: l'impianto retorico del testo, anzi, si fonda su un'antiretorica del risorgimento e su una concezione negativa della storia, vista in senso antierico e come eterna ripetizione. Proprio questi elementi, però, costituiscono, secondo Margherita Ganeri, il motivo più profondo dell'attribuzione del romanzo al genere qui discusso: in un'ottica di «rigenerazione»²⁷⁹ ed evoluzione dei generi letterari, la studiosa individua nell'istanza antiretorica del romanzo di De Roberto, e del romanzo verista in generale, un stadio evolutivo del genere successivo alla sua forma mitico-risorgimentale. Il romanzo storico, dunque, non sarebbe scomparso: si è soltanto trasformato maturando una visione negativa della storia, ed entrando dunque, secondo Spinazzola, in una «nuova fase letteraria».²⁸⁰

Già nel 1990 quest'ultimo, proponendo una serie di piste interpretative, aveva infatti accostato i *Viceré* ai successivi *I vecchi e i giovani* di Pirandello e al *Gattopardo*: a tutti

²⁷⁶ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, p. 57.

²⁷⁷ Nel suo *I Viceré e la patologia del reale* il critico pone l'accento sui *Viceré* in quanto racconto d'invenzione modellato su fatti storici ancora troppo recenti per diventare oggetto di un romanzo storico. Questi assume, cioè, un criterio basato soprattutto sulla distanza temporale «tra il tempo del racconto e il tempo della scrittura» (GANERI, *Il romanzo storico*, p. 71). E conclude che «uno è l'impegno storico di uno scrittore che si proponga di rappresentare, come Manzoni, i fatti conosciuti di una determinata epoca, per adattarvi una favola inventata ma simile al vero; altro è l'impegno di chi, come De Roberto, osserva la realtà in atto o si documenta su eventi pubblici recentemente trascorsi per ambientarvi una favola tutta modellata su persone reali e contemporanee» (GIANNI GRANA, *I Viceré e la patologia del reale*, Marzorati, Milano 1982, p. 126).

²⁷⁸ M. GANERI, *Il romanzo storico*, p. 69.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 70.

²⁸⁰ M. GANERI, *L'Europa in Sicilia*, p. 62.

e tre i romanzi veniva attribuita una «rimanipolazione profonda dei criteri costruttivi del romanzo storico» manzonianamente inteso²⁸¹. Secondo Spinazzola, l'istanza di contestazione di questi testi risiede nell'impiego stesso di un «genere letterario borghese» come il romanzo storico per colpire «la mentalità della borghesia»²⁸² – che dopo l'unificazione non era stata in grado di interpretare la spinta al rinnovamento del paese. Questo studio, sicuramente imprescindibile per alcune considerazioni sulla struttura del testo, non è tuttavia interessato a discutere il problema del genere dei *Viceré*, che viene fondamentalmente risolto a monte grazie alla definizione di «romanzo antistorico», ossia di un romanzo storico di tipo contestatario, impegnato in un'operazione di svalutazione del Risorgimento, ripresentatosi in modalità e forme molto diverse e per cui viene postulato un presunto «modello generativo»²⁸³, i *Viceré* appunto. In modo piuttosto risolutivo, inoltre, viene affermato che

la definizione dei *Viceré* come romanzo storico sul fallimento della rivoluzione trova insomma supporto decisivo nella triplice posizione conclusiva assegnata a episodi d'importanza storica indiscutibile.²⁸⁴

Vengono dunque chiamate in causa anche delle ragioni di struttura per avvalorare una definizione di genere scevra da fraintendimenti. Nelle riflessioni di questo critico, cui tra l'altro si deve il merito di aver rilanciato il dibattito sul romanzo già nel 1961 con un'importante monografia su De Roberto²⁸⁵, trova spazio la tendenza della critica marxista a vedere nel policentrismo del testo e nel confronto tra personaggi incostanti e opportunisti una rappresentazione, per via formale e mimetica, dell'individualismo borghese, il secondo bersaglio più importante del testo dopo il romanzo risorgimentale.

Le osservazioni di Spinazzola sulla rappresentazione della storia operata dal testo sono, infine, le più lucide che siano state fatte in un'ottica di interpretazione globale del romanzo. Le vicende dei membri della famiglia Uzeda esemplificano innanzitutto una torsione in senso affaristico delle trasformazioni portate dallo stato unitario; la struttura

²⁸¹ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, CUEM, Milano 2009 [1990], p. 42.

²⁸² *Ibidem*, p. 9.

²⁸³ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 8.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 155. Sulle caratteristiche di questi tre episodi posti in posizione di rilievo si dirà nel terzo capitolo di questa tesi.

²⁸⁵ Si tratta del saggio, già nominato, *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano 1961.

del macrotesto, inoltre, accompagna questo rovesciamento capillare degli ideali risorgimentali puntellando la scansione quasi annalistica del racconto con brevi ma efficaci finestre su momenti salienti della storia italiana. Questi si trovano molto spesso collocati in punti di raccordo del testo, come in fine di capitolo o di parte più ampia del romanzo, ma soprattutto sono associati, tramite la tecnica del montaggio, a particolari episodi della storia familiare, con un effetto di simultaneità molto vivido che insiste sulla corrispondenza tra eventi privati ed eventi collettivi. Sia il montaggio sia le diverse strategie rappresentative impiegate rispondono ad un'unica costante ideologica: la messa a distanza dei processi storici, i quali, pur comparando in primo piano, vengono cristallizzati, privati del loro carattere dinamico, e presentati al lettore nella forma di immagini devitalizzate, stereotipate o deformate.

Le diverse strategie impiegate non fanno che rendere operativa, dal punto di vista formale, quella «svalutazione preventiva dei fatti storico-politici»²⁸⁶ che l'autore ha posto a fondamento dell'impianto romanzesco: nei *Viceré* qualsiasi aspetto dell'agire politico e sociale, una volta entrato nel testo, viene relegato sullo sfondo perché «sottoposto a un processo di privatizzazione in chiave utilitaria»²⁸⁷ da parte dei personaggi, le cui parabole si configurano dunque come il complesso delle diverse reazioni a questo o a quell'evento storico.

Una prima modalità di devitalizzazione dell'agire pubblico consiste nella rinuncia da parte del narratore a dare un'idea complessa del divenire storico, i cui avvenimenti non vengono mai «ripercorsi nella loro logica interna né illustrati nella portata complessiva che ebbero per la collettività nazionale»²⁸⁸: più simili a vere e proprie «tempeste provenienti da un mondo esterno»²⁸⁹, gli eventi che riguardano la collettività rimangono imbrigliati nella dimensione della chiacchiera e del guadagno personale. È il caso delle disposizioni del governo unitario sulla soppressione dei conventi e il conseguente incameramento dei beni ecclesiastici, ossia delle leggi che tra il 1866 e il 1870 perseguirono l'abbattimento del potere economico della Chiesa da parte dello Stato. La prima volta in cui il romanzo accenna a queste leggi, ci troviamo nel terzo capitolo della seconda parte:

²⁸⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, op. cit., p. 42.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 135.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 42.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 139.

Finita l'agitazione politica, era venuta meno una gran causa di risse al Noviziato e tra i Padri; ma questi avevano trovata un'altra ragione di battaglia. Le voci relative alla prossima soppressione dei conventi erano state confermate da Roma; non poteva passar molto che il governo degli usurpatori avrebbe messo le mani sui beni della Chiesa. Don Blasco s'era nettata la bocca contro i liberali, i fedifraghi, nemici di Dio e di loro stessi, che non avevano voluto dargli retta. Adesso però, più che gridare, bisognava prendere un partito in previsione di quell'avvenimento.²⁹⁰

Un primo dato interessante è l'andamento quasi aneddótico e ai limiti del sarcasmo con cui viene dipinta un'intera stagione storica: il lungo processo di unificazione della nazione italiana è solo una fase di «agitazione politica», per fortuna conclusa; ad essa si guarda, con un punto di vista tutto interno alla vita del convento, come ad un evento innanzitutto colpevole di aver incrinato la «certezza che la cuccagna sarebbe durata fino alla fine dei secoli».²⁹¹ Nella pace nuovamente ristabilita vediamo prospettarsi una nuova causa di bisticci tra i monaci, che sono già, chi più chi meno, pronti a «battagliare».

Alla base di questa modalità retorica con cui il corso generale della storia viene sempre riportato alle possibilità di guadagno o alle reazioni dei singoli agisce la particolare fisionomia della voce narrante dei *Viceré*, che Spinazzola ha definito piuttosto un'«entità elocutrice»²⁹², a metà strada tra l'onniscienza e il grado massimo d'impersonalità. Da un lato, infatti, la voce narrante si fa sentire in quanto sovrasta il testo con la sua straordinaria capacità di orchestrazione dell'intreccio e il sadismo dei giudizi sui personaggi più inetti; dall'altro, la vediamo aderire al punto di vista «dei personaggi più disumani»²⁹³ attraverso un indiretto libero che ne ripropone i piani e la visione del mondo, come nel caso del «governo degli usurpatori» messo qui in bocca a Don Blasco.

Possiamo considerare il campione qui analizzato come un modello testuale costantemente attivo nel romanzo, che costituisce però, assieme alla tecnica del montaggio, solo un primo grado di relativizzazione della storia, potremmo dire quello più esibito e dunque più facilmente individuabile. Proprio perché esposta, la concezione relativistica che emerge da questo tipo di procedimenti si rivela, dunque, anche la meno

²⁹⁰ FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré in Romanzi, novelle e saggi*, Mondadori, Milano 1984, p. 743-4.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 744.

²⁹² V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 27.

²⁹³ *Ibidem*, p. 29.

interessante: diversamente, potrebbe fornire nuove occasioni interpretative se portata ad un livello più profondo, quello del *rapporto tra i personaggi* appartenenti allo stesso nucleo familiare e alla *rappresentazione della parola pubblica*. Se sul secondo aspetto si dirà più diffusamente nel terzo capitolo, per quanto riguarda il primo basta ricordare che è soprattutto il contesto familiare degli Uzeda a riproporre in modo più stringente, e direi innovativo, la logica della svalutazione dei fatti e della loro trasmissibilità: questa logica, infatti, è tanto più sferzante quando regola i rapporti tra i singoli, annientando qualsiasi atteggiamento comunicativo che non rientri nella dimensione dello scontro e della parzialità.

La *storia* nel romanzo prima di essere *storia di una nazione* è senz'altro, e prima di ogni altra cosa, una *storia familiare*. De Roberto la racconta attingendo a piene mani dal modello zoliano, e allo stesso tempo piegando quel modello alle nuove esigenze di fine secolo.

2.4.1. Una via derobertiana: tra romanzo di costume e romanzo di famiglia

Più recentemente²⁹⁴ è stata rivalutata la definizione di «romanzo di costume», sulla base delle dichiarazioni di poetica di De Roberto, il quale prese questo concetto dalle pagine in cui Bourget, opponendo i romanzi stendhaliani a quelli di Flaubert, distingue il «roman de caractère» dal «roman de mœurs».²⁹⁵ Se il primo si presenta come un'«inchiesta sulla vita interiore e morale» dei personaggi, il secondo, il cui modello è *Madame Bovary*, ha il suo punto di forza nell'indagine condotta sugli aspetti ambientali e sociali che determinano il corso delle loro esistenze. Il «costume», cioè, corrisponde a «les quelques traits généraux qui conviennent à une classe entière de personnes».²⁹⁶ Nel riprendere questa definizione, però, De Roberto spesso la rapporta ad una maniera sbagliata o «estrema» di rappresentazione dei costumi: gli esempi negativi in questo senso sono i fratelli Goncourt che «interessandosi al costume, alla decorazione, all'ambiente

²⁹⁴ G. PEDULLÀ, op. cit., p. 426.

²⁹⁵ Questa distinzione compare sia negli *Essai* del 1883 sia in *Portraits d'écrivains*, il primo volume dei quattro che compongono *Études et portraits*, serie di saggi pubblicati fra il 1889 e il 1906.

²⁹⁶ PAUL BOURGET, *Études et portraits*, Lemerre, Paris 1889, 2 vol., I, p. 269.

[...] trascurano lo studio del carattere e dell'anima»²⁹⁷; e lo stesso Zola, il cui romanzo sperimentale «esaspera» le condizioni materiali in cui sono immersi i personaggi.

Nel concetto di romanzo di costume De Roberto trovò una formula efficace che allo stesso tempo affermasse e negasse alcuni aspetti: da un lato, infatti, la definizione chiama in causa il romanzo naturalista di Zola, e dunque il determinismo e la funzione dell'ereditarietà che ne contraddistinguevano l'impianto; dall'altro, però, include uno scarto rispetto a quel progetto estetico: questo scarto si lega prima di tutto alla reinterpretazione del determinismo positivista, che in Zola era premessa alla rappresentazione per quadri delle classi sociali, e che nei *Viceré*, come dicevamo, funge piuttosto da punto di partenza per affermare il soggettivismo delle diverse visioni dell'esistenza che si scontrano nel romanzo. Il naturalismo «paradossale» di Maupassant si sostanzia nel gesto razionalizzante del narratore derobertiano che tenta di mettere ordine nel «confuso groviglio di fenomeni» psichici e nell'«eterogena molteplicità» degli eventi, in una traiettoria che continua ad aver come punto di partenza «la fiducia nella poetica realista» e nel suo «valore conoscitivo», ma che nell'esito finale approda ad un ritratto della realtà come «insieme inscindibile di ordine e caos» disertato da qualsiasi verità.²⁹⁸

Un ulteriore elemento di scarto rispetto ai *Rougon-Macquart* è «la scarsa propensione di De Roberto per le descrizioni»²⁹⁹, che invece in Zola danno sostanza all'interesse per l'ambiente. Né il paesaggio né i numerosi ambienti interni in cui si svolgono le vicende del romanzo acquisiscono un'autonomia di qualche tipo: lo spazio descrittivo viene compresso in brevi pennellate oppure sorretto – ma solo in un caso³⁰⁰ – dalla volontà di

²⁹⁷ F. DE ROBERTO, *Intermezzi. Una malattia morale (III)* uscito sul «Giornale di Sicilia» il 28 luglio 1888, ora in F. DE ROBERTO, *Il tempo dello scontento universale*.

²⁹⁸ FRANCESCO SPERA, *Il vaniloquio dei Viceré* in *La realtà e la differenza: studi sul secondo Ottocento*, Genesi Editrice, Torino 1996, p. 73.

²⁹⁹ MARINA POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, p. 16, poi in *Quindici episodi del romanzo italiano*, a cura di Daniele Giglioli e Federico Bertoni, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174. L'articolo è stato consultato su gentile concessione dell'autrice e non nella versione poi pubblicata in volume col titolo *I Viceré*.

³⁰⁰ La costruzione del convento è stata molto lunga e travagliata: la sua fondazione risale al 1136, quando dei padri benedettini si ritirano nei boschi dell'Etna per fare penitenza; a causa delle basse temperature, tuttavia, i monaci infermi vengono mandati più a valle nel bosco di San Nicola, dove viene costruito un primo ospizio; a causa delle continue eruzioni del vulcano, infine, anche i monaci sani decidono di trasferirsi a San Nicola, questa volta definitivamente. Nei decenni attorno al monastero di San Nicola cresce un piccolo paese, Nicolosi, ma anche qui l'inverno e i ladri costringono i monaci a spostarsi: i monaci si stabiliscono allora in città. Per un'analisi della struttura architettonica del convento cfr. *Case in costruzione: la categoria dell'improduttività*.

ricostruzione storica. Degli stessi personaggi non viene fornito un ritratto fisico complesso: De Roberto si accontenta di presentarli in scena abbinati a poche caratteristiche essenziali che rimangono immutate nella forma di tic oppure si evolvono, in alcuni personaggi, secondo una logica di degenerazione dei tratti familiari. Ma si tratta di pochissime righe rispetto alla mole del testo: nella sua globalità e ridondanza, il racconto mira alla rappresentazione di un «‘vero’ psicologico irrazionale»³⁰¹, poiché insegue delle personalità incostanti, superficialmente esposte a smottamenti e tracolli psicologici, ma soprattutto impegnate in una «lotta per l’affermazione di sé e per la conquista della felicità» attraverso la parola.³⁰²

Questa, tuttavia, è sottoposta ad una costante manipolazione di senso: l’intero corpo del testo si presenta nella forma di uno spazio comunicativo completamente saturo, in cui l’unica azione possibile è quella verbale; le affermazioni dei personaggi, tuttavia, in qualsiasi forma si presentino – dal discorso diretto a quello indiretto o riportato – sono continuamente svalutate sul piano del contenuto, perché subito offerte ad un inversione di senso, in un meccanismo circolare di sabotaggio del significato.

Riprendendo l’idea di romanzo di famiglia come macro-genere che ingloba la quasi totalità dei generi letterari, si potrebbe vedere nei *Viceré* un’ulteriore funzione di questa tendenza all’esaurimento dei discorsi, che riguarda il piano degli attanti: se a livello formale la compresenza di diverse modalità narrative finisce per immobilizzare il racconto e a proiettarlo verso l’implosione, allo stesso modo i pensieri, i giudizi, le azioni degli Uzeda, tranne alcune eccezioni significative, sono puntualmente riportati sulla pagina perché celebrino un’idea statica della biografia personaggio, e non dinamica come le sue continue, ma ingannevoli, evoluzioni ci fanno credere. Questa sorta di «entropia discorsiva»³⁰³, se affiancata al motivo dell’incompletezza dell’edificio di famiglia, rimanda al problema dell’azione nel romanzo: se le azioni dei personaggi e lo stesso atto narrativo sono fedeli ad un «principio di polifonia ridondante [...] il romanzo familiare di De Roberto non si costruisce una volta per tutte» in quanto i suoi «personaggi sono impegnati a ‘rifarli’ continuamente».³⁰⁴

³⁰¹ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 224.

³⁰² M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, p. 6.

³⁰³ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 225.

³⁰⁴ *Ibidem*.

Un'ulteriore elemento di distanza rispetto all'impianto naturalista del romanzo consiste nella modalità con cui viene realizzato il montaggio dei diversi punti di vista e delle scene: ben lontano dall'idea di «ritagliare e quasi incorniciare il *continuum* del reale in porzioni delimitate e coerenti»³⁰⁵, il montaggio nei *Viceré* predilige piuttosto la figura dell'opposizione tra due elementi, in genere personaggi, ma anche (e sono le più interessanti) coppie di scene che si ripetono quasi identiche o raccordi ironici tra porzioni di testo (soprattutto capitolo contigui) che finiscono per annullarsi a vicenda. È sicuramente tipico del romanzo naturalista il ricorso ad un'organizzazione interna del testo in cui sia trasparente «la logica delle partizioni e delle simmetrie»³⁰⁶: il «*découpage* in parti e capitoli» è tale da «generare il senso stesso del libro»³⁰⁷, che in questo modo rimanda ad un'idea di conoscibilità del reale; in De Roberto, tuttavia, il meccanismo centripeto delle coppie oppostive rimanda ad un'impossibilità di ricomposizione dei diversi punti di vista che si affacciano sulla realtà. Gli unici momenti di ritorno ad una visione d'insieme, in cui la ricomposizione sembra possibile, ruotano attorno al potere riunificante della *roba*: tali momenti – rappresentati dalle riunioni della famiglia Uzeda e quasi sempre legati, direttamente o indirettamente, al motivo dell'eredità – ripropongono uno scenario angosciante, in cui una serie di soggetti la cui esistenza atomizzata è data ormai per scontata, vengono compressi in uno stesso ambiente – la casa di famiglia – oscillando tra l'esibizione teatrale delle proprie emozioni e un atteggiamento di incomunicabilità assoluta.

Alla *serialità* del romanzo naturalista, allo studio dell'ambiente, De Roberto sostituisce una struttura narrativa *circolare* in cui, di opposizione in opposizione, viene di fatto negata continuamente la possibilità di una sintesi. Il ciclo degli Uzeda, questa volta, e a differenza dei progetti di Zola e Verga, è veramente un *ciclo*: non vi è un principio di risalita verticale lungo le classi sociali (Verga), né un'espansione in senso orizzontale della narrazione, che finisca per comprendere, per sezioni, la geografia di una nazione (Zola). *L'Illusione*, *I Viceré* e *L'Imperio* ristagnano nell'ambiente aristocratico delimitando una dimensione tutta mondana, in cui i personaggi si agitano e si rincorrono, secondo un codice della sopraffazione mai messo in discussione; mentre all'interno dei *Viceré* l'impianto narrativo «si frantuma nelle parabole spezzate e nella narrazione

³⁰⁵ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, p. 160.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*.

ellittica del romanzo genealogico novecentesco». ³⁰⁸ Il dispositivo familiare non fa che mimare le «dinamiche dei rapporti di forza» tra soggetti che si percepiscono come un a parte della società ³⁰⁹, e la riduzione delle vite degli Uzeda ad una successione di affermazioni puntualmente smentite mima, su un altro piano, il movimento schizofrenico delle coscienze sulla soglia della modernità novecentesca. Valgono per i *Viceré* le riflessioni che Romano Luperini fa a proposito della vita di Gesualdo:

Alla fine, ogni azione umana viene travolta nel nulla: a fronte della durata della roba e di quella dei cicli biologici della natura, l'esistenza individuale si riduce alla provvisorietà e alla precarietà di una nuda cronaca biografica, alla frantumazione "episodica" di una cronologia. ³¹⁰

Nel *Mastro* però la «frantumazione» dell'esistenza – ancora più interessante se osservata nella dimensione concreta del lavoro di stesura, che portò Verga a stravolgere l'originaria struttura del *Bildungsroman* ³¹¹ – riguarda un personaggio a cui è ancora concesso il privilegio di un ruolo da protagonista: questo privilegio viene strenuamente negato agli Uzeda, le cui esistenze pulviscolari si disperdono nel testo trovando sostegno nella sola cronologia storica. Sulla scena è sempre presente un «superpersonaggio familiare» ³¹², e anche quando Teresa e Consalvo, nella terza parte, sembrano finalmente agire e parlare come dei protagonisti – perché il narratore ce li indica, furbescamente, come tali – in realtà il cambio di passo è solo una conseguenza dettata dall'intreccio: è la graduale estinzione dei parenti più anziani (perché deceduti o semplicemente espulsi dal testo, in modalità che in seguito vedremo) a far emergere la personalità dei due giovani, i quali dunque, nella perdurante atmosfera postuma del romanzo, agiscono in quanto sopravvissuti o temporanei vincitori di una gara molto competitiva. È una gara a cui tuttavia si vince per eliminazione dei corpi non più idonei alla lotta contro tutti: un altro

³⁰⁸ ANTONIO DI GRADO, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Maimone, Catania 1988, p. 16.

³⁰⁹ G. PEDULLÀ, op. cit., p. 428.

³¹⁰ ROMANO LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, p. 99.

³¹¹ Uno studio che ripercorre le diverse tappe di questa stesura lunga e laboriosa è il capitolo *Il senso del découpage* contenuto in *Naturalismo e modernismo* (1998) di Pierluigi Pellini, saggio a cui si è già fatto diverse volte riferimento. Interessante soprattutto il processo di sfooltimento dell'ordine cronologico della storia secondo un «principio di raggruppamento degli avvenimenti-chiave [...] separati da vuoti del racconto, da ellissi che tendono a ampliarsi sempre di più, man mano che l'elaborazione del testo procede» (ivi, p. 170).

³¹² V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 38.

meccanismo narrativo dettato dalla logica stringente e passiva della successione generazionale è la mancata sostituzione dei personaggi che progressivamente escono di scena, secondo 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.³¹³

Per questa concezione transitoria e caduca dell'esistenza, cui la specificità del paradigma genealogico rimanda, *I Viceré* continuano a richiedere un interesse critico che sia capace di muoversi, contemporaneamente, su numerosi piani d'appoggio oltre che tra le numerose soglie – simboliche o pretestuose – intervenute a periodizzare la letteratura del secondo Ottocento e del primo Novecento.

2.5. Concezioni del moderno: cultura della crisi e rinuncia al romanzesco

In un saggio apparso nel 2012 Margherita Ganeri, ritornando sul romanzo *L'illusione*, il primo del ciclo degli Uzeda, avanza l'ipotesi di una collocazione dell'opera derobertiana nel pieno modernismo: per la rappresentazione della psicologia dei personaggi, per «le lusinghe del desiderio e della coscienza», per «l'impossibilità del vero», e per «l'ironia» del narratore «verso i propri bersagli»³¹⁴, De Roberto potrebbe essere già considerato uno dei rappresentanti più tormentati, «originali e inquieti» della nuova schiera di narratori, con cui effettivamente lo scrittore condivide dati anagrafici non trascurabili. Anche Svevo, come De Roberto, nasce nel 1861 e morirà solo un anno più tardi, nel 1928; Pirandello invece è più giovane di sei anni, e morirà un decennio dopo, nel 1936; tutti e tre, infine, hanno quasi la stessa età di Gabriele d'Annunzio: come abbiamo già avuto modo di vedere, però, la sovrapposizione tra progetti letterari molto distanti è una cifra distintiva degli ultimi decenni dell'Ottocento, alla luce della quale finisce per non stupire nemmeno la confluenza di intenzioni diverse lungo la produzione

³¹³ V. SPINAZZOLA, op. cit, p. 141.

³¹⁴ MARGHERITA GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori, Napoli 2012, p. 80. L'intervento in realtà è inserito in una sezione del volume che si intitola *Precedenti*.

dello stesso autore (in questo De Roberto è esemplare). Se il periodo cui facciamo riferimento è quello dell'eclettismo degli anni Novanta, si profila come sconveniente un ragionamento che parta dalle soglie biografiche per sostenere un'aria di famiglia tra De Roberto e i maggiori scrittori del modernismo italiano. Queste date, allora, vanno esplicitate per essere poi subito inserite all'interno di un discorso più ampio.

Margherita Ganeri non è l'unica studiosa ad aver avanzato per De Roberto questo tipo di ipotesi: già Antonio Di Grado aveva sottolineato gli elementi di «disarticolazione» dell'opera maggiore di De Roberto, che avrebbe potuto porsi come «ennesima prova delle tesi positivistiche sulla razza e sulla degenerazione», e invece si avviò a rispecchiare, quasi contraddittoriamente, la cultura della «crisi» di fine Ottocento.³¹⁵ Questi due contributi spiccano per il fatto di operare una scelta di campo all'interno di un atteggiamento critico generale che rispetto a De Roberto ha prediletto, e predilige tuttora, «le posizioni moderate» e il concetto di «opera di transizione» verso la letteratura primonovecentesca.³¹⁶ Un'idea senz'altro condivisa dalla maggior parte degli studiosi è quella dell'espressionismo della rappresentazione e dello stile, che avvicinerrebbe *I Viceré* – ma non solo – alle riflessioni di Giacomo Debenedetti sull'opera modernista: l'invasione dei brutti, il trionfo del relativismo dovuto ad una nuova visione del mondo in cui non è più possibile afferrare e spiegare la realtà, sono tutti elementi che, in maniera e gradi diversi, risultano da un approccio ermeneutico al testo e che configurano la prosa derobertiana come «sperimentale» ed eccentrica.³¹⁷

Più nello specifico, l'analisi di Ganeri si concentra sul tema dell'adulterio nell'*Illusione* visto come un «elemento ricorrente» della fase di formazione degli scrittori modernisti, in particolare Svevo e Pirandello: in questi scrittori come in De Roberto l'adulterio non farebbe che «teatralizzare», in quanto sintomo, «una forma di delusione sociale». Referente, sul piano privato, del «trasformismo» politico di fine secolo,

³¹⁵ A. DI GRADO, op. cit., p. 16. In particolare, il capitolo intitolato *Un gentiluomo e i suoi mostri* parte dalla distanza rispetto a Verga e Capuana per affermare, quasi in maniera intransigente, una collocazione pienamente novecentesca dell'opera di De Roberto.

³¹⁶ M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio*, in op. cit., p. 70.

³¹⁷ Ne parlano in senso più o meno assertivo Vittorio Spinazzola, Giancarlo Borri, Gianni Grana e Carlo Alberto Madrignani, i cui studi sono stati menzionati già diverse volte nel corso di questa tesi. In particolare Madrignani, parte dalla «narrazione deformata e chiaroscurata» dei *Viceré* per ascrivere l'opera di De Roberto ad un generico sperimentalismo estraneo al naturalismo classico. (C. A. MADRIGNANI, *Introduzione* in FEDERICO DE ROBERTO, *Romanzi, novelle saggi*, Mondadori, Milano 1984, XIII). Per la l'invasione dei brutti debenedettiana naturalmente cfr. *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.

l'infedeltà coniugale anticiperebbe l'«ambiguità» tipicamente modernista e lo stato d'animo che gli è congeniale, quello della «paralisi»:

Il tradimento coniugale simula un impulso al cambiamento, e poi preordina la sua condanna, confermando il senso di un'inazione. [...] La piena realizzazione sia di una poetica, sia di una pratica rappresentative dell'impasse [...] si rintraccia solo nell'opera di De Roberto.³¹⁸

Oltre a porsi come un elemento destabilizzante il costume familiare, l'adulterio assume, per la focalizzazione sull'interiorità dell'eroina e per la metamorfosi dello statuto del narratore che ne è il corollario, una funzione «destrutturante» e di «smantellamento delle norme letterarie preesistenti».³¹⁹ Questa trasformazione complessiva dei meccanismi narrativi – nel senso una messa in rilievo dei processi ragionativi, dubitativi, riflessivi dei soggetti romanzeschi e del narratore stesso – sembra preparare il terreno al modernismo, in cui il tema dell'adulterio ritornerà definitivamente cambiato, come parte di una forma romanzesca che ne depotenzia la trasgressività.

Per aver ripreso il tema più volte e averne esaurito, con il suo superamento rispetto alle opere di Capuana e Verga³²⁰, lo schema bovaristico, De Roberto si posizionerebbe nella schiera degli autori modernisti, con cui condivide, oltre al tema della «crisi dell'identità»³²¹ anche «la rinuncia all'espedito romanzesco della morte della protagonista».³²² Teresa Uzeda, figlia di Raimondo e della contessa Palmi, semplice comparsa nei *Viceré* e protagonista de *L'illusione*, è un «personaggio bovaristico solo per due terzi del romanzo»:

Nel finale guarisce dalle proprie fantasticherie amorose, prendendo coscienza del proprio fallimento di vita e divenendo consapevole di una condizione leopardiana di solitudine e di disillusione universali. Da giovane frivola e vanesia, innamorata dell'amore e forse

³¹⁸ M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio*, in op. cit., p. 76-7.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

³²⁰ Sia *Giacinta* (1879) sia *Il marito di Elena* (1882) riprendono *Madame Bovary* nella misura in cui ripropongono il tema del conflitto tra amore passionale e vincolo del matrimonio; tuttavia il primo si allontana dal modello per il rilievo accordato all'analisi di un caso psichico di isteria; il secondo manca invece di una vera analisi psicologica dell'eroina, il cui suicidio finale sembra piuttosto «confermare la prospettiva maschilista e risentita con cui Verga giudicò *Madame Bovary*» (GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio*, p. 66).

³²¹ *Ibidem*, p. 77.

³²² *Ibidem*, p. 72.

«donnagiovanna», come la definisce il suo creatore, si trasforma alla fine in un un'interprete dell'illusione che dà il titolo al romanzo.³²³

Non è questa la sede in cui entrare nel merito di un'interpretazione dell'*Illusione*, un romanzo che sia per motivi di pertinenza rispetto all'oggetto di questa tesi – il romanzo di famiglia – sia per le conoscenze di chi scrive, rimarrà necessariamente escluso da una trattazione anche solo accennata. Tra le osservazioni della Ganeri, tuttavia, si può considerare interessante l'idea di una correlazione tra impiego di un tema e trasformazione degli ordini narrativi ospitanti: il romanzo di famiglia, allora, potrebbe essere anche visto come una forma in cui il macro-tema della famiglia e il dispositivo genealogico che gli è proprio influenzano a tal punto la dimensione testuale del romanzo da stravolgerne le categorie principali, come quella del tempo, e assorbirne la totalità delle soluzioni narrative.

Un aspetto più problematico, invece, è senz'altro quello dell'attribuzione del romanzo di De Roberto al modernismo pieno, sulla scorta della rinuncia al suicidio «romanzesco» nel finale e dell'individuazione di «immagini pienamente moderniste della coscienza», come la «fusione non lineare» tra psicologia dei personaggi e auto-analisi dell'autore o il ricorso a schemi oppositivi oltre i quali si impone una concezione relativa della verità.³²⁴ Certamente tutti questi elementi sono variamente presenti nella produzione di De Roberto, alcuni però, come abbiamo già visto, sono conseguenza di un'impostazione ancora pienamente naturalista del romanzo, che l'autore estremizza e porta al collasso: il narratore dei *Viceré*, ad esempio, si «fonde» coi suoi personaggi per riprenderne oggettivamente i pensieri e la psicologia perversa, secondo il naturalismo paradossale a cui più volte già si è accennato, e a cui si deve anche il ricorso al relativismo come conseguenza del determinismo positivista. E se auto-analisi c'è, in questo caso riguarda l'attività di demistificazione costante volta a colpire una concezione illusoria dell'esistenza, un aspetto che De Roberto indagò lungo tutta la sua produzione, e che nelle opere a tematica amorosa assume la sua forma più compiuta.

³²³ M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio Ibidem*, p. 71.

³²⁴ *Ibidem*, in op. cit., pp. 77-9.

Per quanto riguarda invece la rinuncia al romanzesco e l'avvicinamento ad una poetica dell'«insignificanza»³²⁵, il senso dell'attribuzione dell'*Illusione* e in generale dell'opera di De Roberto al modernismo per certi versi si complica: attorno alla categoria qui discussa, infatti, si affollano le interpretazioni e i tentativi di storicizzazione da parte di diversi settori della critica italiana. Di seguito sarà offerta una panoramica dei diversi schieramenti, con l'unica intenzione di toccare, anche solo brevemente e in chiusura al capitolo, il problema della continuità tra naturalismo e modernismo.

2.5.1. Tra naturalismo e modernismo: De Roberto sulla soglia del Novecento

Il dibattito sulla categoria di modernismo in riferimento alla letteratura primonovecentesca è relativamente recente in Italia: i primi contributi critici risalgono infatti alla fine degli anni Novanta e ai primi anni Duemila e rispondono, in modi molto diversi, ad una nuova necessità di periodizzazione.³²⁶ Ritenuta ormai insufficiente l'etichetta di *decadentismo*, sulla scorta di una radicale diversità degli autori associati a questa fase, si è tentato di scioglierne il significato distinguendo tra di loro i diversi fenomeni che vi confluivano, con conseguente svuotamento della categoria e perdita della sua funzione. Questa operazione di distinzione è stata condotta soprattutto sulla base del rapporto che i vari fenomeni letterari intrattennero, all'inizio del Novecento, con la tradizione ottocentesca: si è proseguito, dunque, e da punti di vista diversi, col

³²⁵ M. GANERI, *Le cicatrici dell'adulterio*, in op. cit., p. 63. Nell'affermare questo la studiosa si riallaccia alle osservazioni che Romano Luperini fa in *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (Laterza, Roma 2007): l'adulterio, infatti, potrebbe essere considerato come una «variante interna» della categoria dell'incontro romanzesco; il fatto che entri in una fase di declino, in quanto tema, proprio nelle grandi opere del modernismo italiano – mentre aveva costituito una costante nella fase di formazione degli autori – può essere attribuito alla sua svalutazione in quanto esperienza che trasforma il soggetto: nel romanzo del primo Novecento gli incontri tra i personaggi, di cui l'adulterio è un caso particolare, perdono la loro capacità strutturante, ossia non orientano più la trama. Un aspetto, quello del passaggio all'insignificanza dell'incontro, che Luperini indaga già a proposito dell'*Éducation sentimentale* e che ritroveremo nei *Viceré* in forme del tutto particolari.

³²⁶ Tra i primi contributi: alcune considerazioni già presenti in *Naturalismo e verismo* (1998) di PIERLUIGI PELLINI, il primo in Italia a porre la questione del modernismo; per un decisivo inquadramento del problema, il suo successivo *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo* (entrambi già citati in questa tesi); *Italian Modernism: Italian culture between decadentism and avant-garde* (2004) di LUCA SOMIGLI e MARIO MORONI, studiosi dell'Università di Toronto; cui seguono le brevi annotazioni di ROMANO LUPERINI in *Verga moderno* (2005), in polemica rispetto all'idea pelliniana di una sostanziale continuità di fenomeni tra naturalismo e modernismo; infine RAFFAELE DONNARUMMA con *Gadda modernista* (2006) e la redazione della rivista «Allegoria» che dedica alla questione un intero numero nel 2011 («Allegoria», 63) e partecipa alla scrittura di un volume collettaneo nel 2012 (il già citato *Sul modernismo italiano* a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora).

contrapporre i gesti di aperta rottura col passato, o di messa in discussione forte, a quelli che invece praticano, sul piano delle forme e dei temi, un'idea della letteratura ancora fiduciosa nella centralità dell'intellettuale in quanto erudito.

La lettura di Romano Luperini e del gruppo di «Allegoria» tende a distinguere innanzitutto il modernismo in quanto «generica tendenza culturale»³²⁷ e «categoria interpretativa»³²⁸ dall'insieme delle avanguardie storiche, che della linea modernista rappresentano solo un «momento unilaterale»³²⁹ ed estremo. Pur essendo concomitanti, avanguardia e modernismo si distinsero per il diverso rapporto con la tradizione letteraria: la prima, infatti, decisa a operare una rivoluzione dell'arte che partisse dalla «distruzione cinica»³³⁰ di ciò che è venuto prima, rifiuta il rapporto coi classici; gli scrittori modernisti, invece, maturano un atteggiamento «critico e dialettico» nei confronti della realtà ma soprattutto mostrano una «volontà instaurativa» all'interno del campo letterario. Questi ultimi, cioè, mirano a classicizzarsi muovendo dalla critica al concetto di «trasparenza della forma narrativa rispetto al mondo»³³¹, tipica del paradigma ottocentesco: pur continuando a porsi come narrazione realistica in senso auerbachiano³³², il modernismo non condivide col realismo à la Balzac l'idea dell'opera letteraria in quanto forma che rispecchi fedelmente il reale; al contrario, l'opera d'arte è sempre una costruzione formale, un artificio: la verità, piuttosto, vi compare come qualcosa da cercare (le indagini irrisolte di Gadda) o vi passa nella forma intermittente e momentanea delle epifanie. Le due fasi del modernismo storico – la prima distinta dalla concomitanza con l'avanguardia, la seconda attraversata da un'istanza di classicizzazione e normalizzazione all'interno del campo letterario – si collocherebbero dunque tra il 1904 e il 1939³³³; successivamente,

³²⁷ ROMANO LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste* in *Sul modernismo italiano*, p. 7.

³²⁸ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del Modernismo italiano* in *Sul modernismo italiano*, p. 15.

³²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano* in op. cit., p. 26.

³³² Il modernismo è realista nella misura in cui non rinuncia ad una rappresentazione seria della vita quotidiana e a proporre una narrazione all'altezza dei tempi: semplicemente, com'è stato già detto (*ivi*, p.15), per via di una «metamorfosi percettiva» del modo di intendere l'esistenza, è la vita psicologica a diventare oggetto di una mimesi della particolarità. (MAZZONI, p. 309).

³³³ Secondo la periodizzazione per opere decisive utilizzata da Raffaele Donnarumma, la prima fase va dal 1904 (*Il fu Mattia Pascal*) al 1925, data di pubblicazione della prima edizione degli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale; la seconda fase va dal 1925 al 1939, l'anno di *Conversazioni in Sicilia*. Lo studioso si rifà in parte ai limiti fissati da RICCARDO CASTELLANA (*Realismo modernista* in «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45), in parte a MASSIMILIANO TORTORA (*La narrativa modernista italiana* in «Allegoria», 63, 2011, pp. 84-5): rispettivamente 1915-1925 (considerati «troppo costrittivi») e 1904-1929, il cui termine finale corrisponde all'anno in cui escono *Gli indifferenti* di Moravia (DONNARUMMA, p. 21, nota).

con l'uscita di *Conversazioni in Sicilia* (1938-1939) di Elio Vittorini sembra schiudersi una nuova fase, quella del neorealismo, oltre la quale la linea modernista si ripresenterà in forme isolate oppure nelle vesti in parte rinnovate della metà degli anni Sessanta.³³⁴

Dalle valutazioni di Luperini e del gruppo di «Allegoria» un aspetto emerge su tutti: la soglia d'inizio secolo non può essere ignorata in fase di periodizzazione, sia in termini di ricadute sull'immaginario collettivo sia per una radicale destrutturazione degli ordini narrativi, che con *Il fu Mattia Pascal* si presentano, per la prima volta, in modo compiuto, ossia insieme a tutti gli elementi che oggi riteniamo pienamente modernisti: il relativismo filosofico, il narratore inaffidabile, lo svuotamento dell'idea di identità, la realtà come proiezione del soggetto, il ricorso al soliloquio e all'incursione del saggismo nella forma romanzo. Il coagularsi di tutti questi aspetti è dovuto alla coscienza di una soglia, di un passaggio definitivo alla modernità. Un atteggiamento in aperta polemica con questo tentativo di storicizzazione è quello di Pierluigi Pellini, il quale svaluta il passaggio di secolo per attribuire già al romanzo naturalista e verista dei requisiti di modernità. Tali requisiti permetterebbero di allargare la categoria di modernismo in quanto «atmosfera culturale in cui si sviluppa un'articolata pluralità di diversi movimenti letterari»³³⁵; esso si estenderebbe dal secondo Ottocento a tutta la prima metà del Novecento e accomuna, senza abolirne le differenze, scrittori come Verga, Marinetti e Svevo nella misura in cui questi, insieme ad altri, si oppongono con le loro poetiche al romanticismo e alle convenzioni del primo Ottocento. La rinuncia al romanzesco e agli eventi narrativi dotati di capacità strutturante, la desublimazione del sentimento amoroso, della morte e di altri avvenimenti antropologicamente rilevanti, le infrazioni alla coerenza psicologica dei personaggi, la cui *Bildung* risulta spesso svuotata o segnata da involuzioni e cambi di passo repentini³³⁶: tutti questi aspetti già presenti in Flaubert e Zola si affermerebbero pienamente solo nel Novecento, quando il romanzo si farà carico «definitivamente della

³³⁴ È ciò che viene chiamato neomodernismo: riguarda in misura maggiore la poesia (alcune opere degli anni Sessanta di poeti come Zanzotto, Luzi, Sereni, Raboni), decisamente meno la prosa; anche in questo caso la linea modernista non è la sola: nel Novecento, dunque, è sempre «complicata da altre linee: quelle dell'avanguardia storica e della neoavanguardia, quella dell'ermetismo e del neorealismo, quella del postmoderno» (DONNARUMMA, p. 37).

³³⁵ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, p. 190, nota.

³³⁶ Si tratta di fenomeni che lo studioso analizza diffusamente nella sua produzione saggistica, nello specifico: per un'analisi del motivo della desublimazione e, più in generale, sul rifiuto del romanzesco sono centrali *L'ultima parola del becchino. Sulla rappresentazione della morte nella narrativa naturalista e verista* e *Il flâneur nella città dei morti. Cimiteri naturalisti* entrambi in *In una casa di vetro* (2004); sui finali in sordina e sulla generale destrutturazione del romanzo di primo Ottocento, invece, *Naturalismo e verismo* (1998), pp. 87-111.

crisi, della frammentazione, della perdita d'identità; quando esplodono i paradossi della poetica naturalista». ³³⁷ De Roberto, per certi versi, si colloca sulla soglia di questa «esplosione»: *L'Illusione*, ad esempio, potrebbe essere visto come un tentativo pionieristico di trasferimento «sul terreno dell'analisi psicologica» degli «strumenti conoscitivi elaborati dal naturalismo sociale». ³³⁸ È ancora un testo di «psicologia sperimentale», da ricollegare all'istanza genericamente laboratoriale che attraversa tutta l'attività dello scrittore.

Più in generale, e secondo la scansione per soglie generiche operata da Mazzoni, l'erosione del paradigma ottocentesco avverrebbe per tappe, sulla base di rapporti di continuità e rottura: tra il 1850 e il 1890 «compimento e dissoluzione si mescolano dentro le opere degli stessi autori» ³³⁹, e ciò qualifica il secondo Ottocento come un'età di sperimentazione: aspetti come «il rifiuto del finale netto» o l'idea che «non esistano eventi assoluti [in grado di] arrestare il divenire» vedono la luce proprio in questi anni, prima di essere «trasmessi» al modernismo. ³⁴⁰ Negli anni Novanta dell'Ottocento, poi, la «rottura» rispetto al passato finisce per prevalere; il processo di destrutturazione del soggetto romanzesco e delle trame si afferma infine come tendenza egemone nei primi quattro decenni del Novecento, in cui «l'arte perde la sua ovvietà e comincia l'epoca del pieno modernismo». ³⁴¹ De Roberto, come il Verga di *Mastro-don Gesualdo*, è attivo nel momento di massima crisi di un'idea genericamente ottocentesca, che nel naturalismo si era specificata nello studio dell'ambiente: la forma letteraria come via alla conoscibilità del reale. Nei *Viceré*, invece, domina l'opacizzazione della realtà fattuale, causata dalla «confusione dei discorsi e dei valori» operativa nella voce narrante ³⁴² e da una «ridondanza discorsiva che avvolge ogni avvenimento in una rete di narrazioni divergenti e di commenti contrapposti» ³⁴³: unica struttura di contenimento della dispersione del senso nel romanzo è la genealogia, che si presenta però nelle vesti di una linearità svuotata. Si potrebbe dunque vedere nello schema familiare del romanzo l'ultima, e ormai sbrindellata, attestazione del dispositivo genealogico per come lo aveva concepito Zola:

³³⁷ P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, p. 111.

³³⁸ *Ibidem*, p. 11.

³³⁹ G. MAZZONI, op. cit., p. 307.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, p. 75.

³⁴³ *Ibidem*, p. 125. Pellini tuttavia riprende in questa sede alcune osservazioni di Marina Polacco (*Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, poi in op cit.).

in Europa, dopo i *Viceré*, le grandi opere moderniste si serviranno infatti dell'opera ciclica o della serie per rappresentare le avventure della coscienza.

La coazione a ripetere, la circolarità dei motivi in cui si inceppa il romanzo naturalista nelle sue ultime attestazioni – elementi già rintracciabili, secondo Pellini in Zola³⁴⁴ – sono dovuti ad uno smottamento del piano a cui si colloca la voce del narratore. Su questo terreno, alla fine dell'Ottocento, si scontrano «il teorico positivista» e il «narratore moderno»: De Roberto si colloca ancora dentro questa fondamentale contraddizione.

³⁴⁴ P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, p. 86.

3. Le forme del testo: una lettura dei *Viceré*

3.1. *Tra rigore e caos: un romanzo geometrico?*

La particolare struttura compositiva dei *Viceré* è stata spesso analizzata alla luce delle sue simmetrie interne: il testo, infatti, è diviso in tre parti, e ognuna di queste è suddivisa a sua volta in nove capitoli. Ogni capitolo, infine, è costituito da un minimo di due a un massimo di otto paragrafi (l'unico caso di partizione in otto paragrafi si riscontra nel capitolo III della prima parte, che come vedremo è un capitolo anomalo anche per altri aspetti). Sia la macro-struttura sia la divisione interna in capitoli utilizza una numerazione ternaria: sulla base di questo, ma soprattutto a causa del rigore posizionale con cui le vicende storiche e le vicende familiari sono distribuite nel romanzo, Spinazzola e altri studiosi hanno guardato ai *Viceré* come ad uno «studio geometrico» che sfiora quasi il romanzo a tesi.³⁴⁵ L'incipit di ognuna delle tre parti, infatti, è sempre costituito da un evento della vita privata: la prima parte si apre con la morte della principessa Teresa, il cui testamento genererà una guerra «generale»³⁴⁶ tra gli Uzeda; la seconda parte si apre con l'improvviso ritorno, da Firenze a Catania, del conte Raimondo in crisi matrimoniale (il figlio prediletto della principessa defunta medita infatti di lasciare la moglie Matilde e le figlie per avviare una relazione con Isabella Fersa, donna d'origini borghesi molto attraente ma già sposata); la terza parte, infine, vede don Eugenio rientrare a Catania dopo anni di permanenza a Palermo: in un dialogo col servo Pasqualino Riso vengono date – al cavaliere e di conseguenza al lettore – alcune notizie sugli abitanti superstiti di casa Uzeda, momentaneamente vuota.

Al contrario, il capitolo IX di ciascuna parte è sempre pensato come «un luogo di raccordo e d'intersezione in cui cronaca familiare privata e cronaca politica pubblica vengono a convergere», e questa intersezione avviene «all'insegna della dialettica esasperata tra il disfacimento, la morte, la negatività dell'evento privato, e il 'paradossale' contraccollo dell'avvenimento pubblico-politico, che si traduce in una personale vittoria di questo o di quell'Uzeda».³⁴⁷ Le tre parti si concludono rispettivamente con la

³⁴⁵ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 153.

³⁴⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 802.

³⁴⁷ EMMA GRIMALDI, *La ragione e i mostri*, «I Viceré» cent'anni dopo in *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*, Catania 23-26 Novembre 1994, Fondazione Verga, Catania 1998, p. 417.

sovrapposizione tra il parto mostruoso di Chiara e l'elezione a deputato di don Gaspare Uzeda duca d'Oragua (1861); l'agonia di Ferdinando e la presa di Roma (1870); la malattia di donna Ferdinanda e le prime elezioni a suffragio universale maschile in occasione delle quali Consalvo è eletto deputato del Regno d'Italia (1882). La particolare posizione degli eventi di portata storica appena elencati è stata spesso legata alla volontà da parte dell'autore di «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».³⁴⁸

Certamente una volontà di messa in rilievo forte è presente, confermata tra l'altro dall'impiego insistente della tecnica del montaggio, che soprattutto nei capitoli finali di ciascuna parte assurge a strategia compositiva così incalzante da diventare scoperta e esibita, come nel celebre capitolo IX della prima parte, in cui lo spazio narrativo risulta conteso tra il «pezzo di carne informe»³⁴⁹ partorito da Chiara, e il parapiglia immediatamente successivo alla notizia dell'elezione del duca d'Oragua, che destabilizza i rapporti tra i personaggi e ne catalizza la conversazione:

La marchesa stava discretamente in salute e pareva sopportare con sufficiente rassegnazione la sua disgrazia; il marchese non lasciava il capezzale della puerpera e si chinava a parlarle all'orecchio: nessuno dei due ascoltava i motti feroci di donna Ferdinanda contro il fratello [duca d'Oragua], i ragionamenti storico-critici che il cavaliere teneva al principino, venuto anche lui a far visita alla zia col Priore e Frà Carmelo.³⁵⁰

Da un lato, dunque, troviamo i due genitori mancati, il marchese Federico e Chiara Uzeda, sofferenti e appartati, dall'altro il resto dei parenti, occupato in ben altre faccende. Si ha l'impressione di una scena madre a cui sono stati sottratti tutti gli elementi che la rendono tale, prima di tutto la sua forza gerarchizzante: il parto di Chiara è senz'altro un evento unico nel suo genere nel romanzo, ma numerosi aspetti concorrono alla sua messa in sordina, non ultimo il fatto che venga affiancato ad un altro evento, quello collettivo, che gli sottrae spazio e lo sfrangia nel momento del suo farsi. Ma se lo sfilacciarsi dell'evento privato è dovuto all'azione invasiva di un altro evento altrettanto grande ma di altro tipo,

³⁴⁸ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 154.

³⁴⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in op. cit., p. 691.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 693.

è vero anche il contrario: anche la scena dell'elezione del duca d'Oragua, con la folla gioiosa accorsa a Palazzo Uzeda per festeggiarlo, soffre di una certa contrazione, e l'esito, come nel caso della scena del parto, è quello di una narrazione allucinata. La sovrapposizione tra le due scene è all'insegna della mostruosità: dal punto di vista storico anche l'elezione del duca è qualcosa di straordinario, un'anomalia genetica al pari di «un pesce col becco, un uccello spiumato», di un «mostro senza sesso».³⁵¹ La sequenza narrativa che ne risulta ingloba pubblico e privato, presentandosi come una massa informe, in cui le cause storiche, gli effetti e le idiosincrasie dei personaggi sono altrettanti composti tra cui non si può più distinguere, che non spiegano la Storia ma ne danno piuttosto un'idea caotica:

Il domani infatti egli [Benedetto Giulente] corse su e giù per le sezioni, per le case dei votanti, sollecitando la formazione dei seggi, interpretando la legge che riusciva nuova a tutti, incitando la gente a deporre nell'urna il nome del duca. Frattanto in casa di Chiara, quasi in segno di protesta contro quell'ultima pazzia del duca, s'erano riuniti tutti gli Uzeda borbonici, ad eccezione di don Blasco il quale dopo la transazione dei nipoti, la conclusione del matrimonio di Lucrezia e la candidatura del fratello, pareva veramente impazzito [...] Premeva al principe di tornare dallo zio duca, per fargli cosa grata, prese con sé il figliuolo, quantunque fosse l'ora che il ragazzo doveva tornare al convento. La famiglia era appena arrivata a palazzo, che s'udirono di lontano suoni confusi: battimani, grida, squilli di tromba e colpi di gran cassa. Una dimostrazione di cittadini d'ogni classe con bandiere e musica, capitanata dai Giulente, veniva ad acclamare il primo deputato del collegio, l'insigne patriota. Il portinaio, vedendo arrivare quella turba vociferante, fece per chiudere il portone; ma Baldassarre, mandato giù dal duca, gl'ingiunse di lasciarlo spalancato. La folla gridava "*Viva il duca d'Oragua! Viva il nostro deputato!*" mentre la banda sonava l'inno di Garibaldi e alcuni monelli, animati dalla musica, facevano capriole.³⁵²

Come accade spesso nei *Viceré*, evento privato ed evento pubblico si contendono il centro narrativo e, in questo caso, solo verso la fine del capitolo il secondo riesce ad acquisire uno spazio autonomo; ma questa contesa è allo stesso tempo disturbata da altri fattori, da altri personaggi la cui presenza sulla scena non è neutrale: si tratta di annotazioni microscopiche, che in questo caso riguardano don Blasco e la sua furia vendicativa e il principe Giacomo e il suo desiderio di comparire pubblicamente di fianco al duca appena

³⁵¹ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in op. cit., p. 691.

³⁵² *Ibidem*, pp. 693-5.

eletto, certamente per averne in seguito i favori, assieme al piccolo Consalvo. Si tratta di due note di contorno che contribuiscono a spezzare ulteriormente un racconto già sbrindellato: nella lotta per la supremazia narrativa già in atto tra evento privato ed evento storico si inseriscono, dunque, altri eventi di secondaria o nessuna importanza, che molto spesso coincidono con la descrizione fulminea delle reazioni di diversi personaggi ad uno stesso evento, in simultaneità. Possiamo fare alcune considerazioni sulla funzione disturbatrice di queste annotazioni: innanzitutto, questa prassi è da legare a quell'atteggiamento epico angosciante con cui il romanzo di famiglia tenta di dare spazio alla totalità del reale, proponendosi di compendiare per via intensiva ciò che il romanzo ciclico a tema familiare racconta per via estensiva. Come vediamo, però, questo tentativo si risolve nei *Viceré* in una condotta narrativa bulimica, in cui sembra che nessuna porzione del reale possa essere sacrificata a vantaggio di un'altra; più precisamente, nessuna *storia* sembra poter imporsi sulle altre, in quanto le singole traiettorie dei personaggi vengono investite tutte, simultaneamente, di uno statuto di narrabilità. Ad essere compendiata in modo convulso nei *Viceré* è soprattutto la massa delle azioni verbali e commentative ospitate dalla voce narrante, delle micro-reazioni facciali e più in generale gestuali dei personaggi puntualmente riportate, che risultano distribuite in gran numero attorno agli episodi centrali e ne ingolfano la capacità strutturante, con un effetto di costante decentramento della tensione narrativa: questa viene piuttosto deviata, sospinta in avanti con un atteggiamento inerziale.

Questa lotta per la conquista del centro della scena narrativa è senz'altro favorita dalla presenza di un «superpersonaggio familiare»³⁵³, un'entità plurima il cui unico fattore gerarchizzante è dato dalla subordinazione di personaggi potenzialmente eredi alla volontà di chi gestisce la *roba* di famiglia: il principio della *roba* costituisce l'unica spinta all'organizzazione interna, in quanto traccia una linea netta tra coloro che detengono il potere patrimoniale e quelli che soprattutto lo subiscono. Rientrano nel primo gruppo la principessa Teresa, il principe Giacomo e don Blasco, i cui lasciti testamentari danno seguito a porzioni più o meno vaste del testo; la più rilevante di tutti da questo punto di vista è certamente l'eredità della prima, in quanto contiene in potenza e poi dischiude l'intero romanzo. Anche questo principio gerarchizzante, tuttavia, si presenta in una

³⁵³ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 38.

forma fragile e affatto canonica: sia il testamento della principessa sia quello di Giacomo – i due più significativi – sovvertono le leggi del maggiorascato, in quanto premiano non il primogenito maschio (dunque Giacomo nel testamento della principessa e Consalvo nel testamento di Giacomo), ma il figlio prediletto delle rispettive generazioni (il terzogenito Raimondo e la secondogenita Teresa). Sul versante della cronaca privata entrambe le disposizioni testamentarie rappresentano, per il loro carattere inedito, i veri e propri eventi storici del romanzo, che nulla hanno da invidiare, per significato ed effetti, alle «piaghe del '48»³⁵⁴: la strategia di svalutazione della Storia è tanto più potente se riferita a questo piano del romanzo, quello del sovvertimento delle leggi ereditarie che per secoli avevano regolato il destino di potere della classe aristocratica.

Il meccanismo ereditario che agisce nelle cronache familiari degli Uzeda è già alterato nel momento in cui il lettore ne fa esperienza: la storia di Teresa Risà – «figlia d'un semplice barone contadino»³⁵⁵, poi principessa dopo aver sposato, per salvarne le sorti finanziarie, il rampollo della famiglia vicereale degli Uzeda, Consalvo VII – già fa riferimento ad un tempo in cui l'assetto aristocratico «ancora nominalmente inalterato [...] è ormai di fatto nelle mani di padroni nuovi, pienamente titolati a far legge della propria volontà».³⁵⁶ È l'ascesa sociale di Teresa Risà il vero centro della storia degli Uzeda, prima e dopo il quale possono essere effettivamente individuati due tempi diversi della cronaca familiare e, per estensione, della storia d'Occidente; il romanzo, tuttavia, non racconta questa storia: questa infatti è già tutta accaduta, si trova alle spalle dei personaggi; il suo epilogo – il decesso della principessa – apre il romanzo, che dunque non fa che mostrare ciò che «una storia non dovrebbe mai far vedere, cioè il mondo che continua dopo il finale».³⁵⁷ Se escludiamo l'analessi secondo il punto di vista di don Blasco, che allude brevemente alla storia della sua ascesa compendiandola in forma di

³⁵⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 550.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 473.

³⁵⁶ E. GRIMALDI, op. cit., p. 411.

³⁵⁷ V. CAVALLORO, op. cit., p. 63. In questo senso *I Viceré* fa parte di quell'insieme di romanzi che «si aprono con la morte di una persona, solitamente di una la cui scomparsa provoca un cambiamento radicale nella vita di quello che diventerà il protagonista, costringendolo a compiere una serie di gesti che farà iniziare la sua storia»: può essere affiancato, per la sua struttura, al romanzo breve di Tolstoj *La morte di Ivan Illich*, apparso in Russia nel 1886 e composto tra il 1881 e il 1885.

aneddoto³⁵⁸, il romanzo di Teresa Risà finisce per disertare completamente la narrazione, adagiandosi perlopiù nelle forme allusive o interstiziali della gestione finanziaria *post mortem*. Le vicende dei Viceré sopravvissuti alla morte della matriarca si susseguono, dunque, in quanto reazioni postume ormai devitalizzate: costituiscono, viste nel loro complesso, una radiazione di fondo che si propaga a dismisura nello spazio narrativo; la loro presunta eroicità risiede tutta nella consumazione di un movimento oppositivo rispetto al passato.

Sul piano delle vicende collettive, il confronto col grande passato – i moti degli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento – proietta sugli eventi del presente un'ombra svalutativa, quasi derisoria, di tempo destinato a non più grandi cose; sul piano della storia privata, invece, il motore narrativo primario, ossia il meccanismo ereditario, è tutto sbilanciato sull'aspetto di gestione economica ed emotiva da parte dei figli, i quali si rapportano alla generazione dei padri in modi decisamente paradossali, affatto segnati dal trauma o dalla necessità di rielaborazione del lutto. Queste modalità sono fondamentalmente due: l'atto notarile con cui vengono fissate e poi rese operative le disposizioni testamentarie (unico atto comunicativo privo di ambiguità nell'economia del romanzo) e la mancata contemplazione del cadavere, il quale, se viene descritto, è sempre completamente slegato da qualsiasi atteggiamento partecipativo da parte dei personaggi. Questi ultimi, anzi, in quanto individui tesi a rappresentare esclusivamente sé stessi e la propria volontà, agiscono costantemente come «enti isolati», finendo per soddisfare «l'esigenza complessiva della nostra epoca in termini di rappresentazione»³⁵⁹: il bisogno di riconoscersi in individui atomizzati, il cui isolamento è tanto più forte proprio se calato nella dimensione forzosamente comunitaria del clan.

La sequenza morte-eredità spinge in modo inesorabile tutti gli eventi del romanzo: anche l'attività politica di diversi Uzeda – il duca d'Oragua e Consalvo – o la partecipazione accorata a movimenti di tipo collettivo – don Blasco che si reinventa liberale e sostiene la presa di Roma – sono tutte linee narrative la cui origine è nelle conseguenze delle complesse vicende testamentarie: persino i moti storici possono essere

³⁵⁸ Il passo a cui si fa riferimento fa parte del lungo capitolo III della prima parte del romanzo, in cui un don Blasco infuriato per la divisione ereditaria si reca in visita presso i diversi Uzeda per esortarli alla rivolta contro il nuovo principe. In seguito si proporrà un'analisi di questa sequenza alla luce del suo rapporto con altre zone del romanzo, in particolare con quella, in parte identica e contenuta nella terza parte, delle visite di don Eugenio ai parenti ormai invecchiati.

³⁵⁹ V. CAVALLORO, op. cit., p.112.

visti, allora, come occasioni di rilancio della posizione economica individuale, più o meno deficitaria a seguito delle spartizioni.³⁶⁰ A ciò si aggiunge il fatto che le disposizioni patrimoniali sono sempre destinate ad essere «nei fatti totalmente annullate»³⁶¹ dall'azione corrosiva dei personaggi, tutti impegnati su diversi fronti in atti di rivalsa più o meno organizzata, all'interno di un conflitto generazionale perpetuo in cui i beneficiari penalizzati dal testamento finiscono, di fatto, con l'acquistare una ricchezza maggiore dei beneficiari prediletti.³⁶²

La lotta per la conquista del centro narrativo, che si riverbera su diversi piani (disposizione degli eventi, sistema dei personaggi, scene singole) e che trova la sua ragione fondante nell'esclusione dal testo della storia di Teresa Risà; il motivo dell'inversione di un ordine *naturale* delle cose (consuetudini testamentarie e familiari); lo svuotamento o l'annullamento di situazioni narrative che gradualmente evolvono nel proprio contrario: sono tutti aspetti che contribuiscono a configurare un tessuto romanzesco ricorsivo che procede per ripetizioni, variazioni, tentativi, alla costante ricerca di un proprio principio gerarchico. Questo, una volta individuato, si fa irrequieto e sfuggente, si disperde nel flusso di una narrazione seriale, «sorta di ritmo in corsa verso un proprio *cupio dissolvi*»³⁶³, il cui movimento allo stesso tempo esplosivo ed evanescente è simile a quello dei fuochi d'artificio per la festa del Santo Chiodo:

l'Abate reggeva la spera, seguito da un lungo corteo che rientrava dopo compito il giro della piazza: allora cominciavano i giuochi di fuoco, i razzi, le ruote, le fontane luminose, la gran macchina finale che mutava quattro volte di disegno e di colori e finiva col crepitare assordante d'un fuoco di fila mentre centinaia di serpenti luminosi si snodavano nell'aria scura...³⁶⁴

³⁶⁰ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 139. Più in particolare secondo lo studioso «gli avvenimenti pubblici offrono un termine oggettivo per saggiare e comparare le capacità reattive di cui ciascun io privato è provvisto»; in questo senso allora, gli eventi storici possono anche essere visti come «occasioni per il rilancio della trama narrativa, sull'orizzonte segnato dal progredire dei tempi».

³⁶¹ E. GRIMALDI, op. cit., p. 410.

³⁶² Benché il testamento della principessa Teresa premi con le migliori terre il terzogenito Raimondo, queste e il resto dell'eredità gli saranno sottratte da Giacomo, il quale riuscirà prima a farsi nominare custode e gestore delle sostanze del fratello con una delega, e poi a sottrargli, silenziosamente, tutta l'eredità approfittando della sua passione per il gioco d'azzardo. Allo stesso modo, ma con mezzi diversi, i cadetti della generazione precedente a quella di Giacomo – don Blasco, il duca d'Oragua e donna Ferdinanda – riescono, pur ricevendo poco o niente dal testamento della principessa, ad accumulare ingenti patrimoni, con il gioco in borsa (don Blasco), gli appalti pubblici truccati (il duca) o la pratica dell'usura (donna Ferdinanda).

³⁶³ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, p. 76.

³⁶⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 651.

La «gran macchina» del romanzo si svolge secondo la medesima logica trasformativa e conturbante di questi disegni aeriformi, che dopo aver brillato contorcendosi vengono risucchiati dal buio: la loro storia è la storia dei *Viceré*.

3.1.1. *Al centro di un romanzo policentrico*

Prima di mostrare con più incisività le modalità con cui un «testo squilibrato, dissociato, decentralizzato»³⁶⁵ come quello dei *Viceré* si risolve in una successione di «quadri e di eventi che scorrono in mancanza di un centro focale della narrazione»³⁶⁶, prima cioè di spiegare la tendenza al binarismo degli episodi e alla serialità, sarà necessario premettere che la mancanza di un principio ordinatore degli eventi non implica l'assenza di un centro *tout court*. Nell'impossibilità di strutturarsi secondo le caratteristiche tipiche del «romanzo figurativo»³⁶⁷, il romanzo di De Roberto assorbe piuttosto la tendenza del primo scrittore «non-figurativo»³⁶⁸, Flaubert, a dare spazio alla serialità dell'esistenza, ma da un punto di vista decisamente inedito. La serialità nei *Viceré* non risulta dall'immissione di ampi passaggi privi di azione o dalla giustapposizione dei dettagli più disparati: al contrario, essa è ricercata attraverso l'accumulo di segmenti testuali *egualmente* eccezionali, perché è la voce dell'Uzeda di turno a caricare in questo senso il proprio corso nel mondo; le sue gesta, i suoi pensieri non possono essere da meno rispetto a quelli del resto del clan, e la voce narrante asseconda quest'esigenza di unicità elocutoria e attoriale, facendo aderire del tutto il proprio punto di vista all'ottica mentale di un personaggio, sprofondandovi dentro per poi disinteressarsi e passare ad altro. A lungo andare, l'abbondanza di opinioni e fatti riportati in sequenza, tutti dotati dello stesso grado di unicità, finisce per flettersi, nella percezione del lettore, in un effetto di cupa ordinarietà, in cui «la ridondanza vanifica l'eccezionalità delle singole vicende».³⁶⁹ In questo universo di preordinato eroismo, allora, l'unico centro

³⁶⁵ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, p. 76.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ G. MAZZONI, op. cit., p. 261. Per romanzo figurativo si intende un tipo di racconto che metta al centro «le grandi svolte oggettive che cambiano i destini degli eroi», e sullo sfondo «il polverio delle azioni secondarie»: la nozione viene dall'arte pittorica, che tendeva a porre al centro della scena le figure principali attorno alle quali venivano disposto il resto degli elementi, secondo una gerarchia di significati. Nel secondo Ottocento, il romanzo tende a fare del cumulo di azioni satellitari il centro del racconto, svalutando gradualmente i nuclei drammatici del testo. (pp. 262-3).

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, p. 10.

drammatico possibile è quello che si determina in astratto e quasi per inerzia: il capitolo V della seconda parte è il centro matematico del romanzo e perciò il suo fulcro narrativo. A confermare questa ipotesi fatta da Spinazzola è la natura di un breve episodio apparentemente insignificante che chiude il capitolo e funge da «punto di inarcatura»³⁷⁰ di una trama «bidimensionale»³⁷¹ fondata sulla replica della Storia: si tratta della cacciata del signor Marco Roscitano, l'amministratore delle finanze della principessa, peraltro escluso dall'eredità, come leggiamo nel capitolo II della prima parte, in cui si dà voce alle volontà della defunta nella sontuosa Galleria dei Ritratti di casa Uzeda:

*«Eccettuo innanzi tutto il mio amministratore e procuratore generale signor Marco Roscitano, i cui eccellenti servigi non potendo essere paragonati a quelli d'un servo, non sono da compensare con moneta». Il signor Marco era diventato rosso come un pomodoro: o per le lusinghiere parole, o perché non gli toccava altro che parole.*³⁷²

Poco più di un decennio dopo questa scena, esattamente il 31 dicembre 1865, il principe Giacomo, erede della fortuna della principessa Teresa insieme al terzogenito Raimondo, licenzia quello che era stato l'uomo di fiducia di sua madre, ma fa anche qualcosa di più: si libera, apparentemente senza motivo, di colui che dalla lettura del testamento fino a questo punto del romanzo ha svolto il ruolo di suo complice fondamentale nell'operazione di defraudamento a danno del resto dei parenti legatari. Con una lettera lapidaria e l'affissione del cartello d'affittarsi sul balcone della piccola residenza concessa all'amministratore, il principe si sbarazza senza troppe cerimonie di un contabile ossequioso e sottomesso il quale, in una scena molto concitata, dà in escandescenze davanti a Baldassarre, il maggiordomo di casa:

«Dieci anni! Dieci anni di studio per rubare i suoi parenti! Quegli altri pazzi e furbi, scemi e birbanti!... E non mangiava, non beveva, non dormiva, studiando il modo di accalparli, facendo il moralista, fingendo l'affezione, il rispetto alle volontà di sua madre [...] Ah, crede che la gente non sappia quant'è porco, con la ganza in casa, adesso che non ha più nessuno da rubare, con la ganza sotto gli occhi di sua moglie, sotto gli occhi di sua figlia, fino all'altr'ieri? ...» [...]

³⁷⁰ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 156.

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., pp. 466-7.

«Mi meraviglio!» continuava il maestro di casa, fermo e contegnoso. «La volete finire, una buona volta? ...» Allora l'altro gli tirò sul muso un'amara sghignazzata.

«Zitto, tu! Prendi le parti di tuo fratello, bastardo?»³⁷³

Come in molti luoghi dei *Viceré*, una notizia sconvolgente – il signor Marco sa che il maggiordomo è il fratellastro del principe – che normalmente modificherebbe la coscienza e il destino del personaggio oggetto dell'agnizione viene data senza che quest'ultimo batta ciglio. D'altronde neanche il lettore si stupisce: nel capitolo III di questa parte egli ha già potuto apprendere che sia Baldassarre sia Frà Carmelo sono i “bastardi” di famiglia; anche in quel frangente al possibile colpo di scena viene negato qualsiasi attributo di straordinarietà: una volta detta, la notizia non viene fatta oggetto di alcun commento, né da parte del narratore né da parte dei personaggi.

Ad ogni modo, prima di congedarsi definitivamente dagli Uzeda e dal romanzo, il signor Marco consegna tutti i faldoni e i documenti accumulati in oltre trent'anni al notaio appena giunto a palazzo; la consegna delle chiavi dei cassetti, di tutti i forzieri e i bauli di cui l'amministratore era custode assume, proprio in chiusura di capitolo, una carica simbolica debordante:

«[...] Prendete, vi consegno ogni cosa! ... Venite a guardare sotto il letto [...] A voi, chiappate: sono le chiavi delle casse e degli armadi; ditegli che se le ...». E le lasciò correre per terra. A un tratto, vide, nell'armadio spalancato, appesa a un uncino di rame dorato, quella della bara della principessa, l'unico legato fattogli dalla defunta, l'unica cosa che gli restava dopo quasi trent'anni di servizi prestati alla madre ed al figlio. Afferrarla e scaraventarla contro il muro, fu tutt'uno:

«E questa con l'altre...» gridò, con una mala parola da far arrossire la morta, laggiù, nelle catacombe dei Cappuccini.³⁷⁴

La chiave con cui accedere al catafalco che custodisce il corpo della principessa viene scaraventata contro il muro in un gesto di vilipendio al limite del sacrilegio. Quest'atto di

³⁷³ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit, pp. 811-2. La «ganza in casa» è donna Graziella, cugina del principe da parte di madre, da poco vedova per la morte del cavalier Carvano. Donna Graziella e il principe avrebbero potuto sposarsi molti anni addietro se la principessa Teresa, al momento di accasare il primogenito, non avesse deciso «pel gusto di contrariare l'inclinazione del figliuolo» di dargli in sposa Margherita, figlia del marchese Grazzeri. (*I Viceré*, p. 504). A quest'altezza del romanzo, donna Graziella e il principe hanno ricominciato a passare molto tempo assieme a palazzo, sotto gli occhi di tutti gli Uzeda e della principessa Margherita, che però ignora – o fa finta di ignorare – la tresca.

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 812-3.

aperto disprezzo, oltre a concludere la parabola di un personaggio schivo e calcolatore, affatto inferiore agli Uzeda in quanto a doppiezza³⁷⁵, determina un cambio di passo nella trama del romanzo: ci troviamo, infatti, in un punto in cui quella che è stata finora la «linea portante dell'intreccio»³⁷⁶, ossia la storia di Giacomo, figlio primogenito penalizzato dal testamento, sembra aver esaurito la sua forza propulsiva. La violenza del lancio delle chiavi da parte del servo più fedele della matriarca conferma questo sospetto, in quanto convalida e amplifica un'ulteriore uscita di scena, quella della principessa stessa, che da personaggio-spettro nella prima parte del romanzo si è definitivamente palesata, per la prima volta, come cadavere. Solo alcune pagine prima, infatti, la famiglia si è recata alle catacombe dei Cappuccini come ogni vigilia del giorno dei defunti per «visitare gli avanzi della principessa Teresa»³⁷⁷, le cui spoglie, come si dirà più diffusamente in seguito, non sono mai mostrate durante le esequie, ma appaiono solo qui, nella forma definitiva del corpo mummificato:

[...] la nonna, tutta nera in viso, nella bara di vetro, vestita da monaca, con la testa sopra una tegola e le mani aggrappate disperatamente a un crocifisso d'avorio! ...³⁷⁸

In un romanzo che si regge sul principio di ridondanza delle scene come «strategia di demistificazione»³⁷⁹ del romanzesco, la vista del cadavere della principessa, assieme a pochi altri casi, rappresenta un *unicum*, un tassello non duplicabile che in virtù della sua irripetibilità è chiamato a distinguere un prima e un dopo del romanzo.

Finora il principe Giacomo è riuscito a concentrare nelle proprie mani un capitale enorme, dopo aver sottratto ad ogni Uzeda ciò che toccava loro, facendo leva sulle debolezze di ognuno a furia di ricatti o accordi apparentemente vantaggiosi per tutti. Il lungo arco narrativo delineatosi fin qui è tenuto in piedi dal desiderio di vendetta di un figlio vessato in ogni ambito, dalla scelta della donna da sposare all'esclusione da ogni

³⁷⁵ Da fedele contabile della defunta il signor Marco mostra una grande capacità di adattamento e previsione, decidendo di prestare furbescamente le proprie conoscenze al nuovo capocasata ben prima della morte della principessa: «Quanto al signor Marco, lancia spezzata della morta, molti si meravigliavano che il figlio, da due mesi capo della casa, non se ne fosse ancora sbarazzato. Veramente, fin da quando la principessa era caduta inferma, l'amministratore aveva mutato tattica, prendendo con le buone il principe nella previsione di doverlo presto servire [...]». (*I Viceré*, p. 524).

³⁷⁶ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 156.

³⁷⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 804.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 805.

³⁷⁹ M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, p. 17.

faccenda patrimoniale o di gestione amministrativa della casata. La «determinazione monomaniacale»³⁸⁰ con cui Giacomo sovverte, di capitolo in capitolo, tutte le decisioni prese in vita dalla principessa Teresa ha portato finora il principe, e dunque il romanzo, «a ripercorrere puntualmente l'esistenza materna»³⁸¹, che risulta dunque espulsa dall'ordine narrativo e allo stesso tempo continuamente richiamata in vita e negata sul piano dell'azione. Una volta guadagnato il posto che gli spetta, in termini patrimoniali e di reggenza, la storia di Giacomo-figlio si evolve in quella di Giacomo-padre, da qui in avanti impegnato a gestire l'insubordinazione di Consalvo, che proprio nel capitolo successivo uscirà dal convento dei Cappuccini per entrare a pieno titolo nei ranghi della famiglia Uzeda, da ragazzo maturo e in costante contrasto col padre. Il conflitto generazionale consumatosi *in absentia* nella prima parte del romanzo – contraddistinta dall'opera di smantellamento dell'eredità materna da parte di Giacomo – si protrae in altre forme anche nella seconda parte, che dunque replica una storia già accaduta; qui tuttavia la ribellione si consuma tutta *in presentia*, sotto gli occhi di un padre autoritario sempre più impotente davanti alle ferme decisioni del figlio. Il rifiuto del matrimonio perpetrato da quest'ultimo avrà come effetto l'estromissione dal testamento paterno: si tratta della seconda pesante infrazione ai privilegi accordati alla primogenitura, una vera e propria «catastrofe domestica» tutta interna all'«ordinamento aristocratico, che crolla su sé stesso per corrosione endogena, non perché travolto da spinte esterne».³⁸² È interessante, inoltre, che in entrambi i casi sia «la volontà dispotica del capocasata»³⁸³ di turno ad abbattere, con colpi sempre più forti, la stabilità dell'edificio familiare, che tuttavia sembra presentare delle straordinarie capacità di rivitalizzazione, come un tessuto mai veramente morto che si rigenera ogni volta che subisce un nuovo trauma.³⁸⁴

L'epilogo del capitolo V della seconda parte, dunque, coincide, come abbiamo visto, col momento di stabilizzazione di una nuova autorità: è il punto più alto di una reggenza sfortunata, che già all'altezza del capitolo VII comincia a mostrare la sua fragilità.³⁸⁵

³⁸⁰ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 231.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 155.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Sul piano delle corrispondenze tra caratteristiche del nucleo familiare e figure ricorrenti nel testo è interessante notare come tutti gli edifici di proprietà della famiglia Uzeda e da questa abitati nel corso dei diversi decenni replichino questa singolare capacità di trasformazione e rigenerazione in altre forme, spesso compresenti e dunque contraddittorie. Si affronterà questo aspetto più avanti.

³⁸⁵ La ribellione di Consalvo al padre si palesa a partire da questo capitolo: il principino non si recherà al matrimonio del padre con la cugina Graziella e si assenterà dal palazzo e da Catania per tre giorni senza

Benché non determini una vera inversione di rotta per ciò che pertiene le modalità del conflitto generazionale attive nel romanzo – la ribellione dei figli nei confronti dei padri rimane il motivo portante – il capitolo V mostra piuttosto l'intelaiatura annalistica, a tratti compilativa, del romanzo: il fatto che la cacciata del signor Marco avvenga proprio l'ultimo giorno dell'ultimo mese dell'anno, oltre a dare prova del sadismo del principe, il quale è interessato a sfruttare fino all'ultimo il suo sottoposto senza preoccuparsi della sua sorte a partire dal giorno successivo, potrebbe alludere al passaggio d'anno come soglia risolutiva per eccellenza; cosa che, nell'ambito di un romanzo fondato sull'inversione dei significati, indica esattamente il suo contrario: il finale, allora, proprio per il suo alludere alla resa dei conti e ad una zona di serenità del testo, a partire dalla scelta della data (che a questo punto si fa paradossale), *significa* in realtà un nuovo inizio e proietta, presentandosi esattamente a metà della narrazione, l'ombra della conclusione impossibile su ciò che resta del romanzo.

In quanto romanzo di famiglia, a questa altezza *I Viceré* sembra comportarsi esattamente come gli antichi libri di famiglia dei mercanti: una volta seppellita definitivamente la principessa dal punto di vista dell'intreccio, una nuova mano continua la storia già iniziata, ma per farlo e al contempo segnalare il cambio di passo o di tono, ricorre ad una scena che funga allo stesso tempo da registrazione del trauma e nuovo incipit. L'avvio del capitolo VI consiste, infatti, in una lunga sequenza descrittiva, tutta in esterno, che mette al centro l'esodo della popolazione di Catania verso l'interno dell'isola per sfuggire alla seconda epidemia di colera di cui si dà notizia nel romanzo:

Per la via polverosa, sotto il cielo di fuoco, un'interminabile fila di carri colmi di masserizie: stridevano le ruote, tintinnavano i sonagli, e i carrettieri seduti sulle stanghe o appollaiati in cima al carico, voltavano tratto tratto il capo, se uno scalpitar più frequente e un più vivace scampanello di sonagliere annunciava il passaggio di qualche carrozza. Allora la fila dei carri serravasi sulla destra della via, e il legno passava, tra una nugola di polvere e lo schioccar delle fruste, mentre le facce spaventate di fuggenti mostravansi un istante agli sportelli.³⁸⁶

dare alcuna spiegazione; nel capitolo VII della seconda parte viene anche fornito un ritratto della sua compagnia scapestrata e dei passatempi notturni per le vie della città.

³⁸⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 813.

Si tratta, com'è evidente, di un avvio lento che mette in scena, per la prima volta nel romanzo, un rimescolio in presa diretta delle più diverse classi sociali in un ambiente esterno. Contadini e signori si incrociano finalmente al di fuori del palazzo degli Uzeda o della cattedrale, lungo le strade che da Catania si irradiano verso la campagna e le zone montane. Attraverso l'indiretto libero, si dà voce agli affanni della massa in partenza, tra superstizione, rabbia «contro gl'«Italiani», untori quanto i Borboni»³⁸⁷ e angoscia per un male collettivo che annuncia «la fine del mondo».³⁸⁸ Nel coro di voci si alternano quelle delle donne, che si preoccupano per i poveri monaci spogliati del loro convento, e quelle degli uomini, per cui don Blasco e gli altri frati hanno sempre «fatto la vita di tanti re»³⁸⁹: la chiusura di San Nicola, per loro, è «l'unica cosa fatta bene dal governo».³⁹⁰ Gli uni e le altre avanzano nel paesaggio desolante battuto dalla calura estiva, andando col pensiero alla triste o viceversa meritata sorte dei quattrini dei monaci (ora nelle mani del governo), mentre la sequenza, attraverso un uso ironico del montaggio, si chiude in modo fulminante sulla miseria estrema dei mendicanti e dei bambini ricoperti di stracci:

E sui monticelli di breccia disposti lungo la via, al filo d'ombra proiettata sui muri, dalla cui cresta sporgevano le pale spinose dei fichi d'India, i fuggenti sedevano un poco, discutendo di queste cose, mentre continuava la sfilata delle carrozze, dei carri e dei pedoni non ancora stanchi. Alcuni tra questi, i più poveri, avevano caricata la loro casa sopra un asinello, e uomini, donne e bambini seguivano a piedi, con fagotti di cenci in capo o sotto il braccio, o infilati ad un bastone, la bestia lenta e paziente. I conoscenti si fermavano, notizie e commenti erano scambiati anche tra sconosciuti, con la solidarietà del pericolo nella comune miseria. [...] «La fine del mondo! L'anno calamitoso! Chi avrebbe creduto una cosa simile! Tanti poveri monaci buttati in mezzo a una via?» [...] «I monaci avevano assai scialato senza far nulla! Mangiavano a ufo! [...]». E le piccole carovane si rimettevano in marcia con le teste riscaldate all'idea dei milioni di milioni d'onze che avrebbe intascato Vittorio Emanuele vendendo i beni di San Nicola e di tutte le altre comunità... Molti mendicanti, approfittando del gran passaggio di gente, tendevano la mano dal mucchio di sassi dove stavano sdraiati; i cenciosi bambini che li accompagnano correvano dietro alle carrozze se da qualcuna di esse cadeva un soldino nella polvere dello stradale.³⁹¹

³⁸⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 813.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 814.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 815.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 814-5.

La scena della fuga di massa dalla città in preda al colera è, al pari della visione del corpo di Teresa, un *unicum* nel romanzo; in essa si aggira lo spettro di una bizzarra apocalisse, che non solo farà vittime tra i membri più fragili della famiglia Uzeda – la principessa Margherita morirà di colera proprio alla fine del capitolo VI – ma metterà per la prima volta seriamente in pericolo l'intero nucleo familiare, che dovrà spostarsi in residenze sempre meno sontuose e accoglienti per sfuggire all'epidemia: dalla spaziosa villa al Belvedere alla casa alla Viagrande, «una catapecchia consistente in tre cameracce e due stanzini a pian terreno [...] dove i “Viceré” furono molto contenti di potersi ficcare»³⁹²; per terminare con lo «stambugio»³⁹³ trovato tra i boschi di Milo, alle pendici dell'Etna.

Al vuoto della città corrispondono le immagini di morte delle campagne piene di cadaveri e fuggiaschi impegnati in una spietata lotta per la sopravvivenza:

[...] L'epidemia decimava non solamente la popolazione rimasta in città, dove si contavano fino a trecento morti il giorno e non c'era più consorzio civile, nessuna autorità, né deputati, né consiglieri, né niente, ma diffondevasi per la prima volta con violenza straordinaria nel bosco scampato a tutte le altre invasioni coleriche [...] e non soltanto i poveri diavoli morivano, ma le persone facoltose, i signori che s'avevano ogni sorta di riguardi; talché la gente atterrita fuggiva da un paesuccio all'altro, come poteva, sui carri, a cavallo, a piedi; ma chi portava addosso il germe del male cadeva lungo gli stradali, si torceva nella polvere e moriva come un cane: i cadaveri insepolti, cotti dal torrido sole estivo, esalavano pestiferi miasmi, mettevano il colmo dell'orrore; e i fuggiaschi che arrivavano sani e salvi ai luoghi ancora immuni erano accolti a schioppettate dai terrazzini atterriti; o, se riuscivano a trovare un rifugio, comunicavano ai sani la pestilenza.³⁹⁴

Il secondo tempo dei *Viceré* inizia con un'ecatombe senza precedenti e con lo svuotamento prima graduale, poi sciolto in un fuggi fuggi generale, non solo di Catania, ma di tutto il territorio che la circonda. Ci si trova al centro di quello che sembra un necessario diluvio universale, programmaticamente inserito in una zona del romanzo che funge da raccordo tra due tempi diversi ma successivi della cronaca familiare. Questo cambio di passo, tuttavia, assume, nell'ottica testuale costantemente arroventata del

³⁹² F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit. p. 832.

³⁹³ *Ibidem*, p. 835.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 833.

romanzo, le proporzioni di una catastrofe senza precedenti, abbattutasi sul mondo per intaccarne alla radice la norma di senso.

3.1.2. *Svuotamento, sparizioni e altre fughe dal testo*

L'atmosfera mortifera che si respira nel capitolo VI si pone in maniera connotativa nei confronti di ciò che segue, una porzione di testo che dunque riceve, per opposizione, una strana incombenza, quella di rilanciare il romanzo a partire dal suo nuovo riempimento, ossia dalla necessità di ritorno all'ordine, in termini di eventi e personaggi. La seconda metà del testo, tuttavia, si pone al di qua di una logica ricostruttiva: dopo l'epidemia – che non è affatto l'unica del romanzo³⁹⁵ – il racconto sembra avviarsi, infatti, verso un binario morto, quello della «graduale semplificazione dell'intreccio»³⁹⁶, la cui condizione è l'intensificazione del meccanismo di svuotamento della scena, peraltro già operativo, anche se in sordina, fin dal capitolo V. La maggior parte dei personaggi che hanno animato la prima parte subiscono una decisa contrazione dello spazio espositivo a vantaggio dei due giovani Uzeda figli del principe Giacomo, Consalvo e Teresa: i due dominano gradualmente il racconto, quasi provocando, con questo movimento dalla periferia al centro, l'espulsione coatta del resto degli attanti, scomodi sopravvissuti ad un conflitto ormai antico che non rappresenta più l'interesse del romanzo. Vediamo dunque come l'ineluttabilità della logica ereditaria intervenga a guidare la struttura narrativa tramite passaggi di mano repentini, spinte alle propaggini del racconto e riorganizzazione del materiale narrativo attorno agli esponenti di un nuovo asse successorio.

Se il lavoro di dissoluzione narrativa delle traiettorie preesistenti trova un suo primo appiglio nella cacciata del signor Marco Roscitano, l'epidemia di colera immediatamente successiva oltre a spazzare via buona parte della popolazione catanese provoca la morte della principessa Margherita, la fragile madre di Consalvo affetta da fobia da contatto e del tutto sottomessa all'autorità del principe. Il secondo matrimonio di quest'ultimo con la cugina Graziella non sarà mai accettato dal principino e costituirà il primo grande

³⁹⁵ Il capitolo IV della prima parte si conclude con la notizia dell'arrivo del colera; il capitolo V della prima parte, dunque, può essere accostato al capitolo VI della seconda parte appena analizzato: anche in questo caso ritroviamo la famiglia ritirata, dopo alcuni tentennamenti, nella villa al Belvedere. Questa prima epidemia, tuttavia, si distingue per una minore intensità: non ci saranno morti tra gli Uzeda, che anzi se la spassano lontano dalla città e fanno la «vita allegra», «tutte le sere conversazione e giuoco». (*I Viceré*, p. 570).

³⁹⁶ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 141.

motivo di ribellione all'autorità paterna. Anche nell'incipit della storia di Consalvo-figlio, dunque, è un evento riguardante la figura materna a porsi come soglia e premessa per un nuovo inizio: così come nei *Malavoglia* la morte per colera di Maruzza detta La Longa «innesca la lenta disgregazione dei legami familiari»³⁹⁷, ponendo le condizioni per l'allontanamento di 'Ntoni dal paese, nei *Viceré* la liquidazione della figura materna del nuovo erede funge da evento traumatico fondamentale, in grado di modellare – ma solo per un breve tragitto – la personalità di Consalvo e il suo corso nel mondo. Benché la natura dell'evento sia identica, diversa è però la sua portata in termini di ricaduta sulla cronologia dei due romanzi: nei *Malavoglia* la scomparsa della Longa fa cadere il romanzo in un abisso del tempo, «che passa senza lasciare tracce narrative profonde»³⁹⁸, fino al nuovo inizio di Alessi e Nunziata che riusciranno a riscattare la casa del nespolo (questa storia tuttavia non sarà raccontata); nei *Viceré*, invece, la madre scomparsa verrà immediatamente rimpiazzata dalla matrigna, nel giro di poche righe.³⁹⁹ Si tratta dell'unico caso di sostituzione di un personaggio scomparso nell'intero romanzo: invece di determinare una battuta d'arresto nella cronologia degli eventi, la morte di Margherita, per via anche della sua posizione mediana, ha più il ruolo di sblocco narrativo necessario, al servizio della trama ereditaria e dei conflitti che seguiranno.

Il processo di svuotamento della scena narrativa oltre ad optare per «il modo più semplice e radicale per cancellare il disegno romanzesco»⁴⁰⁰ preesistente – ossia la progressiva eliminazione dei personaggi per morte naturale – comincia ben prima con l'allontanamento di alcuni di loro dal centro narrativo. Già prima della sfuriata del signor Marco Roscitano, si dà notizia, infatti, della partenza da Catania di diversi membri della famiglia Uzeda, con un'insistenza non trascurabile sulla nuova pace regnante a palazzo:

³⁹⁷ ALESSIO BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Quodlibet Studio, Macerata 2012, p. 73.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 73.

³⁹⁹ Il raccordo tra explicit e incipit di due capitoli contigui della seconda parte è significativamente ironico e segnala questa repentina sostituzione: nelle ultime righe del capitolo VI troviamo Baldassarre giunto alla Viagrande per dare la notizia della morte di Margherita («Eccellenza! ... Eccellenza!... La padrona, la signora principessa! ... Attaccata di colera! ... Spirata in tre ore!...»); queste invece le prime righe del capitolo VII: «Al matrimonio del principe con la cugina Graziella celebrato tre mesi dopo la cessazione dell'epidemia, solo i parenti e pochissimi intimi furono invitati: il vedovo era ancora in gramaglie e il chiasso d'una festa sarebbe stato inopportuno» (*I Viceré*, pp. 835-6).

⁴⁰⁰ V. CAVALLORO, op. cit., p. 63.

Del resto, alla lunga, gl'invidiosi si stancavano di sparlare. Prima di tutto, alcuni dei parenti andarono via e perciò i motivi di lite scemarono. Il contino Raimondo un bel giorno, senza aver detto niente a nessuno, fece i bauli e se ne partì con la moglie per Palermo [...] Poi partì il duca diretto a Firenze e conducendo via anche la principessina Teresa, per metterla al collegio, com'erasi stabilito [...] Poi partì anche il cavaliere don Eugenio per Palermo. La ragione di questa partenza qui non si seppe molto bene. Il cavaliere aveva detto che certe grandi case palermitane lo avevano chiamato per associarlo in grandi e nuove speculazioni dove c'era da arricchire in poco tempo; [...] Comunque andasse la cosa, fatto sta che, partite tutte queste persone, la pace tornò a regnare in famiglia.⁴⁰¹

Sembra che a seguito dello svuotamento del palazzo, disertato anche da alcuni personaggi fino a questo momento estremamente vitali come il conte Raimondo, che Spinazzola considera, insieme alla prima moglie Matilde, il protagonista di un «romanzo nel romanzo»⁴⁰², cadano tutti i motivi di tensione finora sfruttati. Piombato improvvisamente in uno stato di equilibrio, dovuto all'esaurimento della furia vendicativa di Giacomo – il quale in quei giorni insolitamente pacifici bada «agli affari dell'amministrazione, ma senza più affaticarsi troppo»⁴⁰³ – il testo sembra da questo punto in poi abbracciare una politica di sfoltimento del sistema dei personaggi, basata sull'assenza fisica dal luogo accentratore per eccellenza, la casa di famiglia. Quest'operazione di sfoltimento provvisoriamente traumatica – i personaggi che si allontanano dal palazzo sono destinati, in questo caso, a ritornarvi, anche se in circostanze e per motivi molto diversi – è da rapportare al ruolo che più in generale ricopre, sullo stesso piano, la seconda parte in cui l'episodio del signor Marco è inserito. La parte centrale del romanzo, infatti, è in assoluto quella in cui si registra il maggior numero di «sparizioni»⁴⁰⁴: già il capitolo V si era aperto con la notizia della morte per malattia di Matilde, che svanisce dal romanzo già all'altezza del capitolo precedente, ormai «moribonda dai tanti dispiaceri» e «indifferente a tutto».⁴⁰⁵ Le ultime vicende che la vedono protagonista si svolgono in realtà a Firenze e vengono riportate in analesi all'inizio del capitolo IV, in cui il discorso indiretto libero di

⁴⁰¹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., pp. 808-9.

⁴⁰² V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 148. Il triangolo amoroso rappresentato dal conte, la moglie Matilde e l'amante Isabella Fersa costituisce la dominante narrativa di una serie di capitoli contigui della prima e della seconda parte: si tratta di gruppi di capitoli dotati di una certa omogeneità, in cui le tecniche di ripresa del tema finiscono per configurarsi come delle «*juncturae* appariscenti» tra un capitolo e l'altro.

⁴⁰³ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 809.

⁴⁰⁴ Per una sintesi schematica di questo fenomeno si rimanda alla *Tavola 3* in *Appendice* in cui sono riprese, capitolo per capitolo, presenze e assenze dei personaggi principali.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 781.

Pasqualino Riso, il cocchiere di casa, ci informa dell'escalation dei rapporti tra la contessa, Raimondo e l'amante di quest'ultimo, Isabella Fersa.

Sempre nel capitolo V si dà notizia di un altro decesso, quello del cavalier Carvano, il marito di donna Graziella che compare solo una volta nella folla di parenti accorsi a casa Uzeda per la lettura del testamento (I, 2). La morte per colera della principessa Margherita, invece, viene riportata nel finale del capitolo VI dal maggiordomo Baldassarre: dopo aver abbracciato il figlio, la madre di Consalvo si allontana su una carrozza «tenendo un pezzo di canfora alle nari»⁴⁰⁶, ormai senza forze; accanto a lei, il marito visibilmente scocciato e incurante del possibile peggioramento di salute che uno spostamento potrà comportare. Anche in questo caso la morte del personaggio avviene lontano dal centro del racconto: Margherita esce di scena già «pallida e disfatta»⁴⁰⁷, dopo aver accarezzato Consalvo «con la mano scarna e fredda»⁴⁰⁸: il suo viaggio attraverso la campagna infuocata dalla pestilenza, alla ricerca di una nuova sede sufficientemente salubre, non può che concludersi tragicamente.

Entrambe le modalità di rimozione dei personaggi – quella della partenza per un viaggio e quella del decesso lontano dalle scene, spesso riportato da un personaggio secondario – contribuiscono a sgombrare il campo a nuove tensioni. Nei capitoli restanti della seconda parte, infatti, tutto lo spazio è bene o male occupato da due dominanti narrative: la prima è il protrarsi della malattia di Ferdinando “il Babbeo”, fratello minore di Giacomo, il quale alla fine del capitolo IX, con una nuova sovrapposizione rispetto agli eventi politici (la presa di Roma), agonizza nel letto di morte, completamente impazzito e pieno di sospetti nei confronti dei parenti; la seconda è la crescente ostilità tra il principe Giacomo e il figlio Consalvo. Dopo la morte della madre e il nuovo matrimonio del padre con donna Graziella, l'erede di casa Uzeda evita qualsiasi contatto con la famiglia, sperperando le sostanze accumulate faticosamente dal principe e girando per la città «insieme con gli amici più scapestrati [...] armati di stocchi, di revolver o anche di semplici coltelli».⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit, p. 835.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 834.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 853.

Esiste, inoltre, un diverso tipo di sparizione degli attanti regolato esclusivamente dalla voce narrante: questa tecnica consiste nel mostrare per un'ultima volta il personaggio in una sequenza che ne mostra l'aspetto invecchiato oppure un lato del carattere estremizzato o stravolto rispetto alle sue declinazioni precedenti. Si tratta di un'ulteriore modalità con cui il testo mostra la sua natura segmentata: il romanzo infatti si regge sull'accostamento di tratti degenerativi che scandiscono la vita del nucleo familiare in termini di durata; ripetendo e variando, questi brevi quadri descrittivi costituiscono un principio di organizzazione del testo, che in particolar modo nella terza parte degenera esso stesso, in quanto dà forma a ritratti sempre più deformati, paradossali, e organizzati ciclicamente.⁴¹⁰ Prima di approfondire la natura di queste sequenze più complesse ci si limiterà per il momento ad analizzare le zone in cui il compimento del destino di alcuni personaggi – per eventi naturali, occasioni sociali o familiari – finisce per contrarre significativamente il fascio delle linee narrative compresenti. In particolare, l'ultimo segmento di alcune esistenze – che non necessariamente coincide con la malattia o il decesso – sembra talvolta rispondere ad un'esigenza tutta interna al testo: sembra cioè che alcuni personaggi «siano espulsi dalla compagine narrativa ancora prima che la loro esistenza abbia fine»⁴¹¹, perché è sufficiente che si sia esaurito «il senso della vicenda che stanno ancora vivendo».⁴¹² Il narratore-resocontista, allora, semplicemente «si disinteressa»⁴¹³ dopo aver concesso loro un ultimo atto. È quanto succede a Raimondo e Isabella Fersa, che dopo aver trascorso alcuni anni fuori dalla Sicilia, rientrano a Catania per la morte imminente di Ferdinando, all'altezza del capitolo IX della seconda parte:

Il conte arrivò insieme con la moglie ed il figliuolo. Invecchiata di trent'anni, la povera donna Isabella: irriconoscibile come un giorno era stata irriconoscibile la Palmi. In quei cinque anni che erano stati fuori, a Palermo, a Milano, a Parigi, come il capriccio del marito aveva voluto, certe voci di tanto in tanto arrivate in Sicilia dicevano che ella pagasse amaramente il male fatto alla prima contessa; [...] All'arrivo di Raimondo non fu possibile persistere nel dubbio. Egli scese all'albergo, come sette anni innanzi, quando aveva definitivamente abbandonata la prima famiglia; ma questa volta accompagnato da quattro o cinque tra governanti, *bonnes*

⁴¹⁰ Sul contenuto di queste sequenze, che si strutturano attorno ai movimenti nello spazio di un solo personaggio, don Eugenio, si dirà nel paragrafo sulla tendenza alla replica variata degli episodi operativa in particolare nella terza parte del romanzo.

⁴¹¹ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 141.

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Ibidem.*

e cameriere: giovani tutte, una più bella dell'altra, svizzere, lombarde, inglesi, un vero harem internazionale. [...] Ella era mutata oltre che nelle fattezze anche nei modi: parlava adagio, evitava di guardare il marito, pareva timorosa di spiacergli perfino con la sola presenza.⁴¹⁴

La spavalderia di Isabella Fersa, il suo corpo perfetto sempre avvolto in eleganti abiti di sartoria fatti confezionare a Firenze, la cieca dedizione del conte sono tutti ricordi del passato. L'una per opposizione, l'altro per intensificazione dei propri tratti – il dongiovannismo e il portamento fatuo – fanno il loro ingresso a palazzo, cioè avanzano verso il lettore, un'ultima volta: da qui in avanti, infatti, non si farà mai cenno al loro destino; al lettore, tuttavia, è stata appena fornita una chiave adatta a immaginarne la sorte.⁴¹⁵

Anche Frà Carmelo, l'Uzeda bastardo, monaco gentile al servizio dei nobili ammessi al noviziato a San Nicola, tra cui Consalvo stesso e il cugino Giovannino, si aggira come uno spettro nei capitoli successivi al quinto, comparando nei momenti più disparati, stravolto e disorientato dopo la soppressione del convento. A differenza di Raimondo e Isabella, però, la parte finale del suo tragitto nel romanzo somiglia piuttosto ad una *via crucis*: il monaco appare di tanto in tanto e sempre più incapace di formulare delle frasi, inveendo piuttosto astrattamente contro il nuovo governo e i liberali, fino alla completa follia durante i festeggiamenti per la presa di Roma, capitanati da un inedito don Blasco:

Nessuno riconobbe il Fratello dal faccione bianco e roseo, dalla ciera gioviale, dal pancione arrotondato sotto la tonaca, nel personaggio che s'avanzò verso il principe, con le braccia levate: «Me n'hanno cacciato! ... Me n'hanno cacciato! ...». In qualche mese era dimagrato della metà, e sul viso giallo e floscido gli occhi un tempo ridenti avevano una strana espressione d'inquietudine quasi paurosa. (II, 6, p. 823).

Il Fratello appariva di tanto in tanto a palazzo, sempre più magro e stralunato, per ricantare il consueto: «Me n'hanno cacciato! ... Me n'hanno cacciato! ...». Non gli strappavano di bocca nient'altro. Quando nelle sue escursioni notturne Consalvo andava dalle parti di San

⁴¹⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 887.

⁴¹⁵ Secondo Spinazzola, la sparizione anomala di Raimondo – anomala perché tocca un personaggio che finora ha aggregato, con le vicende matrimoniali che lo riguardano, buona parte del romanzo – è dovuta al «disgusto gelido» con cui De Roberto guarda a questa figura; Raimondo è «dipinto come un essere del tutto incapace di qualsiasi forte risentimento passionale: privo di doti pratiche, gli affari non lo interessano [...] la sua dimensione elettiva di vita è solo la mondanità più fatua»; per questo la voce narrante si limita ad espellerlo dal romanzo dopo averlo additato «al disprezzo, come emblema di asocialità premorale» (V. SPINAZZOLA, p. 120-1).

Nicola, lo incontrava immancabilmente, errante per le vie del quartiere come un'anima in pena, o fermo a considerare la massa scura del convento. (II, 7, p. 854).

Da un vicolo era sbucato un frate; alla vista della tonaca i dimostranti che stavano innanzi s'erano fermati e gridavano sul muso al malcapitato: «Abbasso i preti! ... Abbasso le tonache! Viva Roma nostra!». Il frate, livido in volto, con gli occhi spalancati, guardò un momento la folla minacciosa e urlante; di repente, alzò le braccia, gridando anche lui, scompostamente: «Eh! ... Eh! ...». «È il matto... lasciatelo andare! ...» esclamarono alcuni; [...] Il pazzo, alla luce fantastica delle torce, continuava a gestire scompostamente, a gridare: «Eh! ... Eh! ...» senza riconoscere l'ex paternità di don Blasco, il quale, per non esser da meno del professore⁴¹⁶ che gl'intronava le orecchie, vociava anche lui: «Abbasso! ... Morte!... Abbasso!». (II, 10, p. 891).

L'uscita di scena di Frà Carmelo si inserisce nella dominante descrittiva che tocca tutti i personaggi da questa zona in poi del testo, quella tendente a mettere in evidenza un'accelerazione nel processo di deformazione del corpo e della mente, un fenomeno che soprattutto nella terza parte sarà dominante.

3.1.3. *La deformazione dei caratteri: verso una cronologia degenerativa*

Non è difficile riconoscere in ciascun personaggio dei *Viceré* in quanto soggetto «fissato e chiuso nella sua aberrazione duratura e momentanea, la deformazione di un valore: l'affetto paterno e filiale in Giacomo e Consalvo, l'amore coniugale in Raimondo, la fede religiosa in Lodovico, l'amore materno in Chiara, la passione romantica in Lucrezia, il sentimento patriottico in don Gaspare, la tradizione familiare in donna Ferdinanda».⁴¹⁷

La storia di Lodovico, ad esempio, secondogenito della principessa Teresa, defraudato del titolo di conte di Lumera (attribuito al prediletto Raimondo) e avviato forzatamente alla carriera ecclesiastica, è un ulteriore filone narrativo che si esaurisce nel momento in

⁴¹⁶ Nei mesi che precedono la breccia di Porta Pia, don Blasco si incontra assiduamente con un professore liberale che insegna nell'istituto tecnico impiantato nel convento strappato ai monaci; ormai entrato in possesso di buona parte dei terreni del vecchio monastero, il monaco ha anche affittato al professore un intero piano di San Nicola, oltre ad essersi giudicato «per un boccon di pane» il resto delle case di proprietà del convento. (*I Viceré*, pp. 871-2).

⁴¹⁷ FRANCESCO SPERA, *Il vaniloquio dei Viceré in La realtà e la differenza: studi sul secondo Ottocento*, Genesi, Torino 1996, p. 58. Questa deformazione dei valori è stata in parte già mostrata a proposito di Giacomo, Consalvo e Raimondo; per ciò che pertiene il resto dei personaggi qui elencati si rimanda ad altre zone dell'elaborato.

cui viene oltrepassato, dal punto di vista dell'intreccio, il punto in cui si allenta la tensione che abita il personaggio, ossia il livore nei confronti di Raimondo, il quale nel capitolo IV della seconda parte lo prega di intercedere presso la Curia per ottenere l'annullamento del matrimonio con la contessa Matilde:

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, sommo e quasi supplice il ladro che lo aveva spogliato, per quale era stato bandito dalla famiglia e dal mondo.⁴¹⁸

Quest'«intima soddisfazione» concessa al personaggio costituisce la premessa per un suo allontanamento da Catania, in cui nessun affare di famiglia più succoso delle richieste di Raimondo potrà più trattenerlo. Anche a seguito della chiusura del convento dei Cappuccini in cui è Priore, Lodovico si rivolgerà «al Vescovato, dove la sua nascita, la sua reputazione d'intelligenza, di dottrina e di santità»⁴¹⁹ gli procureranno in poco tempo la carica di vescovo membro della Congregazione di Propaganda Fide della Curia romana e poi quella di cardinale.⁴²⁰ La sua capacità di conciliare «le nuove autorità politiche senza tradire le «legittime»»⁴²¹, i suoi discorsi blandamente indulgenti su questioni di fede, un misto di abnegazione e riverenza calcolata nei confronti delle autorità e dei parenti che odia: sono tutti aspetti, questi, che rendono Lodovico il personaggio in assoluto più astuto del romanzo, quasi un politico mancato. Nella lunga anagnesi sul viaggio a Roma del giovane Consalvo troviamo l'ultimo ritratto di un uomo di potere affatto logorato, che accoglie il nipote

con l'untuosità consueta, con le fredde espressioni d'un sentimento preso ad imprestito per la circostanza. L'antico Priore di San Nicola pareva conservato sott'aceto: asciutto, senza un pelo bianco, con la faccia liscia, nessuno lo avrebbe giudicato sulla cinquantina.⁴²²

⁴¹⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 784-5.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 782.

⁴²⁰ Di quest'ultima investitura si dà notizia nel capitolo V della terza parte, all'interno dell'opuscolo dedicato alla Beata Ximena, l'Uzeda vissuta nel Cinquecento poi fatta santa, di cui a quest'altezza, nel 1876, si celebrano i trecento anni dalla morte. È solo «grazie all'alta intercessione dell'Eminentissimo Cardinale Lodovico Uzeda, preclaro discendente della Beata» che l'intera vicenda della santa, dei suoi miracoli, è stata messa in forma e posta all'attenzione della Curia.

⁴²¹ *Ibidem*, 782.

⁴²² *Ibidem*, p. 922.

L'accelerazione del processo di invecchiamento dei personaggi – che per Lodovico in realtà si risolve in un'innaturale conservazione dei lineamenti e nella consistenza quasi luciferina dello sguardo – trova riscontro nell'accelerazione del tempo nel romanzo, che infatti, dal capitolo V della seconda parte in poi, e in special modo nella terza parte, compendia gli avvenimenti di un numero maggiore di anni in uno spazio sempre più ridotto. Benché, infatti, il romanzo in tutta la sua estensione sia caratterizzato da una sostanziale «equità dei tempi della 'narrazione'» – le tre parti del testo – tale suddivisione non trova riscontro «in un'analoga ripartizione dei tempi del 'racconto'». ⁴²³ L'arco temporale che va dal 1855, ossia dal decesso della principessa Teresa, al 1882, cioè all'elezione di Consalvo a deputato del Regno, si svolge secondo una «scansione più eterogenea» ⁴²⁴: la prima parte verte sulle vicende di una manciata di anni, precisamente sei, dal 1855 al 1861; la seconda si conclude alla data 20 settembre 1870, comprendendo ben nove anni; la terza, infine, abbraccia un periodo di dodici anni, fino al 1882. Questo restringimento della durata ha degli effetti sia sul piano della messa in scena dei personaggi sia su un piano prettamente formale. Per quanto riguarda il primo aspetto, nell'impossibilità di avvicinare gli Uzeda a qualsiasi ipotesi trasformativa che tocchi la loro natura più profonda – il loro carattere di individui «continuamente soggetti a rovesciamenti polari» ⁴²⁵ – il romanzo insiste sulla trasformazione esteriore dei personaggi, secondo una «caratterizzazione cronologica nella quale è il semplice scorrere del tempo a costituire il motore primo e unico del cambiamento». ⁴²⁶

A livello formale questa scelta comporta un decisivo scadimento della dignità rappresentativa dei personaggi che, pur rimanendo in vita, lasciano Catania o semplicemente non tornano più nel palazzo di famiglia: dalla rappresentazione in presa diretta delle loro azioni, allora, si trascende nell'aggiornamento a beneficio del lettore, secondo un «modulo descrittivo giornaliero-cronachistico» ⁴²⁷ che ricorre alle analessi – come già abbiamo visto nell'ultimo ritratto di Lodovico – ma soprattutto abusa dei sommari, i quali si susseguono incessantemente, dando luogo ad un effetto di frazionamento «*a priori*, dall'esterno» ⁴²⁸ degli eventi. Lo scadimento della

⁴²³ E. GRIMALDI, op. cit., p. 416.

⁴²⁴ *Ibidem.*

⁴²⁵ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 223.

⁴²⁶ V. CAVALLORO, op. cit., p. 125.

⁴²⁷ E. GRIMALDI, op. cit., p. 416.

⁴²⁸ *Ibidem.*

rappresentazione in informazione comporta la messa in evidenza del carattere di arbitrarietà della narrazione, in quanto le giunture logiche che legano gli eventi diventano sempre più deboli, al punto da esibire la loro natura artificiosa.

È quanto accade al personaggio di Chiara, che dopo il fallimento di ben tre gravidanze costringerà il marchese suo marito ad avere una relazione con la bella cameriera Rosa Schirano, da cui nascerà un bambino «bianco e rosso, grosso e grasso»⁴²⁹; l'Uzeda lo prenderà con sé, rifiutando il marito e avviando col figliastro una relazione simbiotica lontano da tutti. La monomania in cui piomba il desiderio di maternità di Chiara disegna una delle numerose linee narrative che si accelerano e si spengono nel capitolo V prima analizzato, che in questo caso funge da soglia:

Chiara, fuori dei panni dal piacere, riprese vicino a sé la cameriera, le cercò una balia, diede al piccolino tutto il corredo preparato un tempo pei suoi propri figli. Lo teneva mattina e sera in braccio, lo dava a baciare al marito dicendogli: «Guarda com'è bello! ... Ti somiglia, eh?...», ma quand'era sola faceva calare dall'alto dell'armadio la boccia polverosa col mostriciattolo partorito da lei, abbracciava con un solo sguardo l'orribile aborto giallo come di sego e il bambino paffuto che tirava pugni, e due lacrime le spuntavano sulle ciglia. «Sia fatta la volontà di Dio! ... ».⁴³⁰

L'amore della marchesa si divide tra «il bambino paffuto» e «l'orribile aborto giallo»⁴³¹ partorito qualche anno prima e fatto conservare nell'alcol. Dopo questa scena all'insegna della completa alienazione, Chiara si ritrae dal romanzo. In seguito si farà riferimento al suo personaggio solo tre volte, la prima in occasione di una nuova spartizione ereditaria – nel capitolo III della terza parte muore don Blasco – all'interno di una rapida carrellata che passa in rassegna tutti gli Uzeda potenzialmente beneficiari del testamento del monaco:

E la lite scoppiò, più feroce di tutte le precedenti. Donna Ferdinanda non scherzava, all'idea che le avevano tolto la sua parte della successione; Lucrezia era implacabile, per la rivincita da prendere su Graziella che l'aveva trattata male e anche un po' perché sperava sull'eredità dello zio come un mezzo di mette in piano l'amministrazione della propria casa: dacché la teneva lei, non c'erano quattrini che bastassero. Il marchese, bonaccione, voleva evitare lo

⁴²⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 802.

⁴³⁰ *Ibidem.*

⁴³¹ *Ibidem.*

scandalo; ma Chiara, per fare il contrario di ciò che egli voleva, si schierò contro Giacomo con la zia. A poco a poco tutto l'amore suo pel marito s'era rivolto al bastardo; e poiché Federico era sempre vergognoso della paternità clandestina e non voleva riconoscerla, l'odio antico per il marito che le avevano imposto s'era venuto ridestando in lei. La sua testa di Uzeda sterile aveva concepito e maturato un disegno: lasciare Federico, adottare il bastardo e portarselo via; avendo bisogno di quattrini sperava nella sua parte dell'eredità di don Blasco.⁴³²

Il registro riepilogativo di queste e di molte altre pagine della terza parte contribuisce a modellare il flusso della narrazione, che dunque si scioglie in una successione di quadri singoli il cui sfondo comune è dato da un'occorrenza familiare di tipo patrimoniale, in genere una nuova eredità, un nuovo matrimonio o il bisogno di denaro da parte di un membro della famiglia.⁴³³ Nel capitolo IV della terza parte don Eugenio è alla ricerca disperata di nuovi fondi per stampare una nuova versione della sua opera di araldica, in cui troveranno posto anche le famiglie siciliane borghesi con tanto di stemmi e titoli inventati; le visite del cavaliere ai diversi parenti prendono l'aspetto di un pellegrinaggio grottesco grazie al quale il lettore viene messo velocemente al corrente delle ultime vicende occorse agli Uzeda, e soprattutto a Chiara:

Chiusa quest'altra via⁴³⁴, don Eugenio andò dalla nipote Chiara. Trovò il marchese solo: sua moglie, la quale da un certo tempo non gli dava più requie, aveva un bel giorno fatto attaccare di nascosto e se n'era andata al Belvedere col bastardello per non tornarci più. Il cavaliere tentata esporre i suoi guai al nipote; ma questi non finiva più di narrare i proprii, tutto ciò che quella pazza gli aveva fatto soffrire; talché il povero Gentiluomo di Camera se ne andò via ancora una volta a mani vuote.⁴³⁵

La terza e ultima volta in cui Chiara viene nominata è in occasione del fidanzamento ufficiale di Teresa con Michele Radalì, alla fine del capitolo V della terza parte.

⁴³² F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 933.

⁴³³ Le sequenze di brevi sommari sono molto utilizzate ogniqualvolta il testo si soffermi a informare il lettore del punto a cui si è arrivati nella divisione di un certo patrimonio: in questi casi il narratore passa in rassegna tutti i familiari commentando lo stato d'avanzamento dei rispettivi progetti di rivalsa; addirittura, nel caso del testamento della principessa Teresa, l'elenco serve a sottolineare il momento di stasi, in quanto, per motivi molto diversi e nello stesso momento, «nessuno dei legatari» sembra occuparsi della divisione, tranne, come sappiamo, Giacomo, che lavora in sordina per rapinare tutti (pp. 624-5).

⁴³⁴ Don Eugenio è appena stato da donna Ferdinanda, a cui ha chiesto un prestito in denaro; la vecchia, tuttavia gli ha chiuso la porta in faccia.

⁴³⁵ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 969.

La marchesa, che si è ritirata al Belvedere col figliastro, è tra gli assenti alla riunione familiare che suggella la nuova unione e l'appianamento di ogni contrasto a proposito dell'eredità di don Blasco:

Tutti gli altri parenti sopraggiunsero: il duca d'Oragua, Giulente, il marchese senza la moglie, la quale non voleva più venire dal Belvedere, dove il bastardello, cresciuto negli anni e rovinato dall'educazione di lei, la picchiava di santa ragione. Il principe, salutando i parenti, guardava con la coda dell'occhio Consalvo e non cavava di tasca la mano sinistra.⁴³⁶

Anche in questo caso si tratta di un riferimento breve, dopo il quale si passa subito ad altro. È chiaro che dopo aver mostrato il punto più basso della vicenda di Chiara, che ha spinto il marito a mettere incinta la cameriera pur di avere un figlio, la ripresa del filo della sua storia è limitata alle zone del testo in cui la dimensione collettiva e di clan degli avvenimenti non autorizza ancora a tacere delle condizioni di alcuni membri ancora in vita ma inaspettatamente assenti. Si tratta però di brevi passaggi, che invece di convocare ancora una volta il personaggio sulla scena, al contrario lo allontanano ulteriormente, fissandolo in un'ultima immagine memorabile spesso dotata, come in questo caso, di un'iconicità al limite del ridondante.⁴³⁷

Dal fascio di molteplici linee narrative sprigionatosi all'inizio si giunge, dunque, ben oltre l'"imbuto" narrativo rappresentato dal capitolo V della seconda parte, ad un ulteriore fascio di storie svuotato di qualsiasi pretesa di eroicità e inserito in un'ottica di degenerazione dei caratteri. Da romanzo di famiglia precariamente aggregato attorno al "lutto" per la morte della sua eroina a cronaca familiare che sceglie il rilancio passivo degli eventi e il registro riepilogativo⁴³⁸ come unici raccordi logici possibili: lungo questa linea la storia dei *Viceré* si sfilaccia, approdando a un'idea di realtà allo stesso tempo organizzata e in disfacimento, impossibile da amalgamare.

⁴³⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 990.

⁴³⁷ Lo scadimento della rappresentazione in informazione a proposito di Lodovico e Chiara è segnalato anche nel prospetto dei capitoli del romanzo (cfr. *Tavola 3, Appendice*).

⁴³⁸ Uno stratagemma molto impiegato nel romanzo per riepilogare e allo stesso tempo dare qualche notizia in più sulle vicende di alcuni personaggi consiste nel cedere la voce ad uno di loro che per rancore nei confronti di tutti, disperazione o proprio tornaconto è interessato ad insistere sulla pazzia dei membri della famiglia, di cui vengono elencati atteggiamenti e malefatte: si tratta di membri sempre esterni al clan, con cui sono entrati in rapporto tramite il matrimonio, in un'ottica di ascesa sociale. Presentano questa particolare funzione i discorsi indiretti liberi della contessa Matilde (pp. 530-2), di Isabella Fersa, che vuole aizzare Raimondo contro i parenti (pp. 795-6), e di Benedetto Giulente (pp. 1055-6).

3.2. Le soglie del testo: l'incipit e il centro irraggiungibile

L'unità e la circolarità della storia raccontata nei *Viceré* si fonda sulla fitta rete di corrispondenze che si possono riscontrare tra i due momenti che fungono da soglie del testo, l'incipit e l'explicit, che coincidono rispettivamente col capitolo I della prima parte e il capitolo IX della terza parte. Si tratta di grandi scene collettive ambientate in due diversi interni dello stesso complesso, il convento di San Nicola: il funerale della principessa Teresa di cui si narra nel capitolo I si svolge nella piccola chiesa di San Nicolò l'Arena annessa al convento, mentre il discorso elettorale di Consalvo alla comunità collocato nel capitolo IX va in scena nel secondo chiostro del convento, quello «grande quanto una piazza» e di certo scelto per la sua «aria di anfiteatro».⁴³⁹

Gli eventi che si svolgono in questi luoghi presentano delle costanti dal punto di vista della messa in scena dei personaggi: in entrambi i casi, infatti, tutta l'attenzione dei presenti dovrebbe essere catalizzata da ciò che rappresenta (Teresa) o dice (Consalvo) un membro della famiglia Uzeda, ma questa spinta verso l'accentramento dello sguardo della comunità su un unico punto dell'evento in corso viene costantemente svuotata di forza. Ad essere messa puntualmente sotto i riflettori, infatti, è la vasta umanità che circola ai margini dell'avvenimento, con il suo repertorio di commenti, pettegolezzi e scontri verbali che finiscono per far cadere in secondo piano l'evento catalizzante.

Soprattutto per quanto riguarda il funerale della principessa, siamo in presenza di un vero e proprio «*topos* naturalista»⁴⁴⁰, quello della dissacrazione del momento significativo per eccellenza, la celebrazione del lutto per il trapasso di un membro della comunità, che da occasione di raccoglimento e meditazione sofferta si trasforma in un'accorta messa in scena della bassezza morale degli individui coinvolti. Questa strategia di messa in sordina degli eventi antropologici fondamentali – già operativa nel finale del *Mastro-don Gesualdo*⁴⁴¹ – è comunemente impiegata come principio

⁴³⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1075. Sulle trasformazioni che nel frattempo ha subito il convento, a seguito del passaggio di «generazioni di soldati e di studenti succedutesi dal Sessantasei» (p. 1076) si dirà più avanti, nel paragrafo sulla correlazione tra caratteristiche e metamorfosi del nucleo familiare in rapporto agli edifici via via occupati.

⁴⁴⁰ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 62.

⁴⁴¹ R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, p. 79 e ss. Nel finale del romanzo grande risalto è dato agli scambi verbali tra i servi che hanno assistito alle ultime ore di agonia di Gesualdo, il quale passa all'altro mondo tra l'indifferenza e le chiacchiere annoiate di chi lo circonda. L'epilogo della sua storia è tutto interno alla logica di un romanzo «in cui l'«aura» si è consumata e le cose si squadernano nude in una luce dissacrante che le affonda in una totale mondanità e temporalità» (p. 84).

narratologico nella narrativa verista per mettere a distanza la morte e allo stesso iscriverla, tramite il ribaltamento assiologico dei significati, nell'economia del romanzo. Nei *Viceré* questo ribaltamento è rintracciabile fin dalla volontà di messa in evidenza nell'incipit di un avvenimento luttuoso solitamente destinato, nell'estetica romantica, a chiudere la parabola narrativa e non ad aprirla. Poiché la morte dell'eroina è collocata all'inizio e il resto del racconto procede per successive ripetizioni con variazioni degli stessi motivi, «la fine del romanzo non può che essere arbitraria»⁴⁴² e identica alla scena d'apertura, in quanto ulteriore ripetizione con variazione di qualcosa che è già accaduto. Il finale interviene, dunque, a recidere una narrazione potenzialmente infinita che ha già dato spazio, nell'incipit, al suo momento più rilevante; il romanzo non è più in grado di produrne un altro di maggiore intensità, e si limita pertanto a riciclarne i significati in una cornice nuova solo in apparenza.⁴⁴³

Le esequie della principessa Teresa si presentano nella forma classica del «funerale da parata, dove tra gli astanti si intrecciano conversazioni annoiate su argomenti indifferenti, mentre i familiari del morto non fanno che pensare alla spartizione dell'eredità»⁴⁴⁴: questo modello di messa a distanza della morte, che viene dunque travolta e oscurata da una miriade di fatti e discorsi, deve molto ad un passo dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, contenuto nella terza parte del romanzo: si tratta del funerale di Dambreuse, finanziere di nobili origini la cui moglie è nel frattempo diventata l'amante di Frédéric.⁴⁴⁵ I discorsi dei presenti alla cerimonia si susseguono uno dopo l'altro senza riuscire a carpire l'attenzione di Frédéric che si limita ad «ammirare il paesaggio»⁴⁴⁶ circostante, gli alberi del cimitero di Père-Lachaise, in un atteggiamento di totale indifferenza, che tuttavia interessa tutti i partecipanti:

⁴⁴² M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male*: I *Viceré*, p. 21.

⁴⁴³ Il problema del binarismo degli episodi nel romanzo sarà analizzato più da vicino nel paragrafo successivo; la serie di corrispondenze tra incipit ed explicit, benché abbia a che fare con il problema delle scene doppie, è tale, infatti, da richiedere una trattazione a parte.

⁴⁴⁴ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 62.

⁴⁴⁵ *Ibidem*. È Pellini ad avere accostato l'incipit dei *Viceré* al luogo flaubertiano: l'accostamento è interessante soprattutto perché ha il vantaggio di ascrivere i procedimenti narrativi impiegati da De Roberto alle tendenze più generali del naturalismo europeo, scrostandone la fisionomia di ultimo epigono del verismo italiano.

⁴⁴⁶ GUSTAVE FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, traduzione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 2005 [1869], p. 337.

Si esaltarono le sue virtù illuminate, la sua probità, la sua generosità, perfino il suo mutismo come rappresentante del popolo dato che, se non era un oratore, possedeva in cambio quelle solide qualità, mille volte preferibili, le quali ecc. ecc. In più, furono pronunciate tutte le frasi richieste dalla circostanza: fine prematura, eterno rimpianto, la patria dell'al di là, addio o meglio no, arrivederci! [...] Se ne parlò ancora un poco, tuttavia, percorrendo a ritroso il cimitero; e non è che ci si desse molta pena per elogiare il defunto. [...] Poi le vetture del seguito riportarono i borghesi alle loro occupazioni. Tutti se ne rallegrarono; la durata della cerimonia non era stata eccessiva.⁴⁴⁷

Secondo Pellini, la lunga sequenza del funerale della principessa costituisce «una ripresa dilatata ai limiti del virtuosismo»⁴⁴⁸ del funerale di Dambreuse: in quel caso, infatti, i commenti e i discorsi dei presenti non vengono soppressi, ma si moltiplicano e si susseguono ad oltranza. Una costante vera e propria, invece, è rappresentata dal motivo del lusso dei paramenti mortuari e dunque dell'entità delle spese sostenute, che vengono ipotizzate e commentate dalla vasta platea presente in chiesa nella scena dei *Viceré*; nel modello, invece, sono le azioni stesse di Frédéric, che si è incaricato di organizzare le esequie, a rimandare a questo aspetto:

Nel cortile lo stava aspettando un marmista per mostrargli piante e descrizioni di tombe greche, egiziane, moresche; ma l'architetto della ditta aveva già avuto un colloquio con la signora; e sul tavolo in anticamera c'era un assortimento di volantini relativi alla pulizia dei materassi, alla disinfezione delle camere, a diversi procedimenti di imbalsamazione.⁴⁴⁹

Il virtuosismo della ripresa derobertiana si risolve in una scena la cui orchestrazione è estremamente complessa e raffinata, in quanto va a compensare, dilatandosi, tutti i vuoti disseminati di proposito tra le azioni che compongono la scena dell'*Éducation*.

La sequenza del funerale della principessa si regge tutta attorno all'impossibilità di avvicinarsi al centro della chiesa in cui si erge il monumentale catafalco: la massa di persone accorse è tale da rendere difficoltoso sia l'ingresso in chiesa sia il passaggio tra una navata e l'altra per chi è già dentro. L'effetto di irraggiungibilità del centro è reso attraverso le peregrinazioni del povero don Cono Calà, l'erudito a cui la famiglia ha dato l'incarico di formulare gli epitaffi in morte della principessa e che vuole verificare da

⁴⁴⁷ G. FLAUBERT, op. cit., pp. 337-8.

⁴⁴⁸ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 63.

⁴⁴⁹ G. FLAUBERT, op. cit., p. 335.

vicino la sua opera per commentarla e vantarsene. Si tratta di sei frasi ostentatamente solenni che celebrano la defunta e che sono state disposte in punti diversi della chiesa: la prima è stata collocata sul grande «drappello di velluto nero con frange d'argento»⁴⁵⁰ che copre la facciata esterna; altre tre sono incise sui diversi lati del catafalco, solo una si trova sul lato dell'altare maggiore che dà sulla platea; la sesta è stata affissa «sulla pila dell'acqua benedetta».⁴⁵¹

Don Cono è sbattuto da una parte all'altra della chiesa, spinto dalla ressa in una direzione sempre contraria a quella da intraprendere per avvicinarsi ad una di queste iscrizioni; ogni qualvolta riesce a leggerne una e a commentarla, il suo discorso, così come tutte le conversazioni degli altri personaggi in movimento attorno a lui, cade nel vuoto e non viene più ripreso:

Ma gli urti, le pestate di piedi, le esclamazioni dei curiosi non gli consentivano di filare il discorso; la gente sbucava a torrenti da tutte le parti, sospingevasi in chiesa, calpestava i mendicanti venuti a mettersi accosto alle porte ed ai cancelli per far baiocchi. «Sol esso il nome... onde i concetti, per avventura...». Alla fine, don Cono si decise anch'egli ad entrare; ma, separato dal compagno⁴⁵², fu travolto, come un chicco di caffè nel macinino, dal turbine umano che per il troppo angusto passaggio s'ingolfava nella chiesa.⁴⁵³

I gruppi che si formano nella calca si sciogliono e si rimescolano continuamente, espungendo dei membri e accogliendone dei nuovi, la cui voce si aggiunge al coro di discorsi su «vita, morte e miracoli della principessa».⁴⁵⁴ La gente non riesce «ad andare né avanti né indietro né a veder altro fuorché la cima della piramide»⁴⁵⁵ su cui sarà adagiata la bara della defunta. Quest'ultima, tra l'altro, una volta fatta entrare a fatica nella chiesa, si scopre essere vuota: il corpo della defunta, infatti, si trova già altrove, nel colatoio, pronto per essere sottoposto al procedimento di imbalsamazione. L'alternanza

⁴⁵⁰ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 433.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 442.

⁴⁵² La prima volta in cui don Cono viene interrotto si trova in compagnia del principe di Roccasciano, a cui sta spiegando i motivi delle sue scelte linguistiche e di stile. Dopo essere stato costretto a separarsi dal principe per via della calca, incontrerà il barone di Carcareta, e qui ha luogo la lettura della seconda e della terza iscrizione, ma da questo verrà nuovamente separato; la quarta iscrizione sarà commentata in presenza del canonico Sortini; la quinta assieme ad un crocicchio di nobili chiacchieroni; per la sesta, infine, sarà brevemente accompagnato da don Casimiro. L'erudito sarà puntualmente diviso da tutti questi personaggi fino alla conclusione della messa.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 434.

⁴⁵⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 436.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

tra movimenti puntualmente divergenti, lo scontro violento tra forze opposte, si svolge dunque attorno ad un *centro vuoto*, il cui lusso esteriore tutto fasullo («il finto marmo della piattaforma»⁴⁵⁶) serve a legittimare, con la pura apparenza, un centro ormai incapace di porsi come principio ordinatore degli eventi, che infatti si affollano in modo confuso tutt'intorno. Oltre il blocco compatto di individui impegnati in azioni ripetitive e insensate, da «bolgia»⁴⁵⁷ dantesca, la realtà in corso di polverizzazione è evocata per frammenti irrelati:

Ma la gente incalzava alle spalle e i discorsi s'interrompevano, i primi arrivati dovevano cedere il posto, *se ne andavano sotto il palco dell'orchestra* eretto addosso all'organo, con quattro ordini di panche e i manichi dei contrabbassi che spuntavano dal più alto, ma ancora vuoto; *o giravano dalla parte opposta*, verso la cappella della Beata Uzeda, tutta splendente di lampade votive; *e si fermavano*, una volta fuori della rissa, a guardarne l'altare scavato dove si vedeva, attraverso un vetro, la cassa antica rivestita di cuoio, che racchiudeva il corpo della santa donna; poi, *tentavano di tornare verso il centro* della chiesa per leggere le iscrizioni attaccate intorno agli altari, ma la folla era adesso compatta come un muro.⁴⁵⁸

In pochi secondi l'attenzione del lettore è letteralmente scaraventata da un particolare all'altro della chiesa: dai manichi dei contrabbassi svettanti sulle teste alle lampade votive e all'altare della Beata Ximena, per poi essere rivolta ancora una volta verso il centro dove si trovano le iscrizioni. A parte quest'ultime, la cui collocazione nello spazio è chiara fin dall'inizio della scena, tutti gli altri elementi sembrano galleggiare nello spazio in una modalità residuale, di particolari tagliati via dal contesto da cui, di tanto in tanto, emergono.

Una volta scioltosi per la fine della messa, il blocco di folla è finalmente libero di implodere e di travolgere ogni cosa, in una scena di violenza generalizzata, già evocata

⁴⁵⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., 434. Nell'*Educazione sentimentale*, invece, il lusso del carro funebre di Dambreuse sembra autentico: il mezzo è trainato da «quattro cavalli neri provvisti di trecce nella criniera e pennacchi sulla testa, e coperti fino agli zoccoli da ampie bordate d'argento» oltre ad essere «ornato di una cascata di drappaggi e di alti piumetti» (FLAUBERT, op. cit., p. 336); questa munificenza nella decorazione ricorda il kitsch del catafalco della principessa, «una piramide tronca» sulla cui sommità «due angeli d'argento inginocchiati da una sola gamba aspettavano di reggere il feretro».

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 441.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 435. I corsivi sono miei: evidenziano la consequenzialità con cui movimenti in diverse direzioni si annullano fino a fissare la folla in un unico blocco di individui.

da alcuni episodi antecedenti, come lo svenimento di diverse donne⁴⁵⁹, il grido di un «bambino mezzo soffocato tra la calca» e la caduta di un mendicante⁴⁶⁰:

[...] tutta la gente rimasta fuori, credendo finalmente di poter entrare finita la messa, s'affollava tumultuosamente, cozzando contro quelli che tentavano di uscire, travolgendo gli storpi, i ciechi e i mutilati che arrischiavano nuovamente di tender la mano ai passanti. "Adagio!... I piedi! Che maniera!" e dominando quel vocio veniva dalla piazza un incessante scalpitare di cavalli: le carrozze del corteo funebre che sfilavano una dopo l'altra, andandosene.⁴⁶¹

L'esplosione di violenza nel finale non è che la naturale conseguenza di ciò che è avvenuto finora sul piano verbale con la volgarità dei discorsi che si sono susseguiti durante la cerimonia, secondo una possibilità molto sfruttata dai romanzi naturalisti per cui il funerale non è certo il momento deputato «all'espressione del lutto, ma al feroce scatenarsi degli appetiti di chi sa o spera di ereditare».⁴⁶² In realtà durante il funerale della principessa gli Uzeda non sono affatto in scena: il chiacchiericcio riguarda il vasto circuito di servi, artigiani e nobili di piccolo calibro, le cui ipotesi sulla successione sollevano piccoli dibattiti rigorosamente interrotti dalla musica dell'orchestra o dalle preghiere; questi micro-conflitti sono a bassa intensità, in quanto toccano personaggi secondari che non saranno mai interessati dalla divisione: la loro funzione è quella di anticipare il conflitto per eccellenza, quello che si scatenerà tra gli Uzeda dopo la lettura del testamento.

3.2.1. «Un ronzio come d'alveare si levava tutt'intorno»: l'explicit

A differenza della scena del funerale, in cui la folla si compatta in un unico blocco molto gradualmente e solo verso il finale, la scena del comizio di Consalvo si apre all'insegna dell'impossibilità di distinzione tra i volti dei presenti, i quali compaiono in suddivisioni generiche, secondo una scansione per grandi gruppi, già durante i preparativi:

⁴⁵⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 441.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 440.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 447.

⁴⁶² P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 49.

Ora la palestra offriva uno spettacolo veramente straordinario: l'arena era un mare di teste, serrate le file delle sedie, stretti come acciughe gli spettatori in piedi; nella terrazza una folla variopinta, sulla quale fiorivano gli ombrellini di molte signore che non avevano trovato posto giù. Ma l'aspetto più sontuoso era quello dei portici: tutta la migliore società vi s'era riunita, le dame nelle prime file, gli uomini dietro, ed un ronzio come d'alveare si levava tutt'intorno: chiacchiere eleganti, profezie sull'esito delle elezioni, battibecchi politici, ma specialmente esclamazioni d'impazienza, tentativi d'applausi a chiamata, come al teatro, che facevano voltare il capo a tutti e cavare gli orologi.⁴⁶³

Le azioni e i discorsi si confondono, non vengono cioè attribuiti a degli individui in particolare, potrebbero in fondo riferirsi a chiunque, alla voce di tutti i presenti, che infatti costituiscono un unico «mare urlante»⁴⁶⁴:

[...] le grida salivano ad acuti stridenti alle riprese della marcia, i battimani scrosciavano come una violenta grandinata sulle tegole. Qua e là piccoli gruppi di avversari o d'indifferenti restavano silenziosi, ma dall'alto sembrava che tutta quella moltitudine avesse una sola bocca per urlare, due sole braccia per applaudire.⁴⁶⁵

L'antropomorfizzazione della folla, che pensa e agisce come se fosse un solo uomo, comporta la soppressione di tutti gli elementi potenzialmente estranei o fragili che invece di essere spinti ai margini della scena – come i mendicanti e i bambini soffocanti del funerale – vi sprofondano completamente, scomparendo oppure rimpicciolendosi, tramite una semplice zoomata dall'alto. Solo un gruppo riesce a distinguersi, quello di alcuni «studenti canzonatori»⁴⁶⁶: in chiusura al discorso eccessivamente lungo di Consalvo, uno di loro, il cui nome non viene fatto, si rivolge ai pochi presenti rimasti, domandando: «Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto?».⁴⁶⁷ Si tratta dell'ultima riga dell'intera sequenza; uno spazio bianco la divide dall'ultimo paragrafo del romanzo, quello che contiene l'epilogo: l'«altro discorso» di Consalvo, «la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia».⁴⁶⁸

⁴⁶³ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1079.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 1080.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 1080.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 1091.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 1101.

Sul podio, avvinghiato alla balaustra, troviamo il candidato: formalmente l'Uzeda, così come la bara della principessa, occupa il centro della scena. L'attesa impaziente dei presenti, tuttavia, rovina presto in noia: è infatti impossibile seguire le complesse «elucubrazioni»⁴⁶⁹ del principe, che si susseguono per oltre un'ora e mezza e che tentano di ripercorrere, ricostruendone la storia a partire «da Adamo ed Eva», i fondamenti della complessa «quistione sociale».⁴⁷⁰ Con un allargamento progressivo dell'angolo visuale, dall'oratore alla platea, il narratore mostra con una serie di istantanee le condizioni dell'uditorio, di colpo piombato in una sonnolenza senza rimedio. Negli ultimi minuti, il pubblico riesce a cogliere confusamente solo qualche parola del solenne discorso, prima di darsi alla fuga:

Qualche signora sbadigliava dietro il ventaglio, la gente che desinava all'una se la svignava. [...] Ad ogni annunzio di nuovo argomento, piccoli gruppi di spettatori seccati se ne andavano: «Bellissimo discorso, ma dura troppo...». [...] Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei portici, specialmente nelle terrazze dove il sole arrostitiva i crani. «Ma questo non è un programma elettorale, è un discorso ministro!...» sogghignavano alcuni; l'uditorio era schiacciato dal peso di quell'erudizione, di quelle nomenclature monotone; la luce troppo chiara, il silenzio del monastero ipnotizzava la gente; il presidente del comizio abbassava lentamente la testa, vinto dal sonno; ma, ad uno scoppio di voce del candidato, la rialzava rapidamente, guardando attonito attorno; i musicanti sbadigliavano, morendo di fame.⁴⁷¹

Se la scena del funerale si chiude con un'ulteriore saturazione dello spazio disponibile, in quanto la gente rimasta fuori durante la cerimonia spinge ancora per entrare nella chiesa, il tratto finale del comizio di Consalvo è accompagnato dallo svuotamento progressivo del chiostro e dal crescente disinteresse nei confronti dell'evento in sé: il candidato ipnotizza i presenti a colpi di citazioni erudite, considerazioni politiche, filosofiche e tecniche; ciò che ottiene però è lo stordimento della platea, che dopo un po' vuole semplicemente tornare alle proprie occupazioni. Semplificando e guardando a queste pagine nel loro insieme, si potrebbe vedere nell'intera sequenza del *meeting* elettorale una variante dilatata e senz'altro peculiare della modalità dell'incontro in letteratura, in

⁴⁶⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1089.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1087.

⁴⁷¹ *Ibidem*, pp. 1088-1090.

quanto «accadimento che coinvolge due o più persone»⁴⁷² destinato, nondimeno, a porsi allo stesso tempo come «artificio della trama»⁴⁷³ e momento di messa in evidenza del tessuto ideologico del romanzo. Che si tratti dell'aspetto prettamente tematico dell'incontro, considerato cioè sul solo piano dell'*inventio*, o che si tratti della sua rilevanza sul piano della *dispositio*, ossia del suo inserimento in un determinato punto dell'intreccio, il senso dell'incontro tra Consalvo e la platea catanese rimane identico: configurandosi come magistrale esempio di comunicazione svuotata di senso, il comizio finisce per essere «inessenziale» anche «ai fini del plot»;⁴⁷⁴ la sua unica forza strutturante risiede nella rete di corrispondenze o opposizioni che stabilisce con una scena antecedente – il funerale – e con la scena immediatamente successiva dell'«altro» discorso. Da evento apparentemente unico ed eccezionale nel suo genere a ulteriore segmento della narrazione che ripete, amplifica o varia leggermente il materiale narrativo preesistente: quest'incontro pubblico, al pari di tutti gli incontri tra i personaggi del romanzo, «non conta per sé [...] ma per ciò che suggerisce»⁴⁷⁵, ossia lo scadimento di ogni occasione comunicativa in pretesto, affermazione della volontà individuale e spettacolo insensato sottratto alla dimensione esperienziale dell'esistenza.

Il discorso elettorale del giovane Uzeda è vissuto dai presenti come uno show la cui attrattività si spegne nel momento in cui dalla condizione personale del candidato – aristocratico improvvisamente devoto alle sorti collettive per nobili intenti – si passa ad argomenti di natura storica, politica ed economica (appunto la questione sociale, la politica estera, i «trattati di commercio» e i «comizii agrari», la questione «delle finanze»), i quali si accavallano in una confusione babelica dei piani del discorso determinando una slittamento nelle stesse strategie di rappresentazione dell'oratore. Dalla messa a testo puntuale di ogni parte del discorso si procede, infatti, alla messa in rilievo dei soli gesti e movimenti di Consalvo accompagnati da alcuni brevi stralci della sua relazione, secondo un'escalation del tasso di incomunicabilità:

Questi parlava da un'ora e mezza, era tutto in sudore, la sua voce s'arrochiva, il braccio destro infranto dal continuo gestire si rifiutava oramai al suo ufficio. Egli continuava, tuttavia,

⁴⁷² ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma 2007, p. 5.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 31.

deciso ad andare sino in fondo, nonostante la stanchezza propria e del pubblico, perché si dicesse che egli aveva parlato due ore difilato. [...] Consalvo non ne poteva più, sfiancato, rotto, esausto da una fatica da istrione: parlava da due ore, da due ore faceva ridere il pubblico come un brillante, lo commoveva come un attor tragico, si sgolava come un ciarlatano per vendere la sua pomata.⁴⁷⁶

Se pensiamo al comizio come ad una «forma di dialogo apparentemente atipica»⁴⁷⁷, in quanto mette in scena il transito delle parole da un personaggio ad una pluralità di destinatari, notiamo che il discorso di Consalvo ha subito una messa in rilievo di tutti quegli elementi che solitamente, nei dialoghi, vengono trascurati: si tratta dello «sfondo (di suoni, rumori, movimenti) che il più delle volte scompare d'incanto, sprofondando nell'incuranza»⁴⁷⁸ a vantaggio della voce del personaggio. Al contrario, la lunga sequenza insiste sugli elementi che disturbano la centralità di questa voce, che viene piuttosto subita dai presenti, al punto da guadagnarsi anche l'indifferenza e la cinica presa in giro da parte del narratore. Il focus su quelli che sono gli aspetti fisici propri di un atto comunicativo – i gesti, gli sguardi – consente di rendere sulla pagina «una situazione di incomprendimento e di indifferenza «ai confini con il grottesco»⁴⁷⁹ che ha molto in comune con un altro comizio, quello a cui assiste Karl Rossmann, il protagonista del romanzo *America* di Franz Kafka.⁴⁸⁰ Il tema dell'incomunicabilità e del problema della lingua che «cessa d'essere un sistema di segni»⁴⁸¹ sarà portato all'estremo, come sappiamo, dall'espressionismo primonovecentesco e in particolare dai romanzi kafkiani, dove intaccherà specialmente la rappresentazione del rapporto con l'autorità (lo stato, il padre).

⁴⁷⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1091.

⁴⁷⁷ ANTONIO CASTORE, *Il dialogo spezzato. Forme dell'incomprensione in letteratura*, Pacini, Pisa 2011, p. 22.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁸⁰ F. KAFKA, *America*, Mondadori, Milano, 1947 [1927], p. 245. In Kafka l'esito è senz'altro più intenso e destabilizzante rispetto al passo dei *Viceré*, in quanto il discorso dell'oratore non viene nemmeno riportato per frammenti; l'affiancamento delle due scene, tuttavia, ha il vantaggio di avvicinare questa zona del romanzo derobertiano agli esiti più riusciti dell'espressionismo di inizio secolo: «Di solito il candidato stava tutto rannicchiato e tentava di dare più espressione alle sue parole con gesti improvvisi della mano libera o del cilindro. Ma qualche volta, a intervalli quasi regolari, prendeva lo slancio, si alzava con le braccia spalancate, e non parlava più ad un gruppo solo, ma a tutta la folla, rivolgendosi agli abitanti fino negli ultimi piani, sebbene fosse chiaro che neppure quelli dei piani più bassi lo potevano sentire e che anzi, se anche fosse stato possibile, nessuno avrebbe voluto dargli ascolto, perché ogni finestra e ogni balcone erano occupati da almeno un oratore che urlava e si sbracciava».

⁴⁸¹ A. CASTORE, op. cit., p. 24.

Nella scena dei *Viceré*, tuttavia, la presenza di un'entità narratrice particolarmente vigile consente che il discorso ingannevole di Consalvo venga smascherato e presentato cinicamente come tale al lettore: il passo non suggerisce, a differenza di quello kafkiano, una resa incondizionata all'assenza del senso o all'alienazione del linguaggio. Da personaggio costantemente impegnato in una «drastica presa di distanze rispetto alle abitudini familiari»⁴⁸², a cui è stato finora risparmiato un ritratto che mescolasse deformazione, ironia e aperto disprezzo, Consalvo si rivela, però, ciò che in fondo è sempre stato: l'esempio lampante della negazione di qualsivoglia metamorfosi, storica o della coscienza individuale e collettiva.

3.2.2. *Il romanzo si spiega: ancora sul finale*

La scena ambientata nella palestra ginnastica del convento ha molto in comune, come abbiamo visto, con quella del funerale della principessa, svoltosi ventotto anni prima. Tra gli elementi di continuità più evidente troviamo la presenza di Baldassarre, l'Uzeda bastardo uscito di scena nel capitolo V della terza parte e qui ricomparso in veste di presidente di una società operaia di mutuo soccorso. Il vecchio maggiordomo diventerà presto braccio destro di Consalvo nella corsa al seggio parlamentare; è lui a curare l'agenda del principe, a promuoverne la candidatura e ad assicurarne il trionfo. Anche se adesso il padrone e il servo siedono «a fianco alla stessa tavola»⁴⁸³ e si danno del «*lei* come due diplomatici stipulanti un trattato»⁴⁸⁴, di fatto Baldassarre pensa e agisce ancora come un maggiordomo, impegnato a dare segnali all'orchestra o a contenere la fiumana di gente perché il comizio riesca al meglio. Le somiglianze sono evidenti, al punto che, una volta affiancate, le due sequenze risultano quasi sovrapponibili:

E Baldassarre, tutto in sudore per la fatica sostenuta nell'ordinare il corteo, nel far rispettare le precedenze, s'avanzava per dar ragione al cocchiere, aprendosi a stento il varco tra la folla, allungando ceffoni ai monelli che gli si mettevano tra i piedi [...] entravano le orfanelle del Sacro Cuore con le vesti verdi e gli scialletti bianchi: Baldassarre, tutto vestito di nero, le dirigeva verso l'altar maggiore [...] un clarino sospirava, gli archetti stridevano, un

⁴⁸² P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 227.

⁴⁸³ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit. p. 1073.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

contrabasso borbottava; e Baldassarre, aiutato dai camerieri di tutta la parentela, vestiti di nero anch'essi, faceva disporre due file di sedie pei vecchi e le orfanelle [...]

(I, 1, pp. 439-440).

Baldassarre, in *redingote* e cappello alto, con una coccarda grande come una ruota di mulino, andava e veniva, sudato, sbuffante, come ventotto anni addietro, quando ordinava l'aristocratico cerimoniale dei funerali della vecchia principessa. Ma allora egli era servo stipendiato, e adesso libero cittadino che interveniva a un *metingo* democratico, e che prestava il suo appoggio al principe non per quattrini ma per un'idea. [...] Egli non era più maggiordomo, ma le cose malfatte non poteva tollerarle. Uno del comitato non disse che bisognava sonare al primo arrivo del principe? [...] E mise le bande al posto opportuno, ordinando: «Marcia reale ed inno di Garibaldi!...» [...] Baldassarre, da lontano, non potendo attraversare il muro vivente che lo serrava tutt'intorno, faceva segni disperati alla musica; e finalmente i sonatori compresero, la musica finì, gli applausi e le grida si spensero [...]

(III, 9, pp. 1078-1080)

A parte l'abbigliamento, l'agitazione e la premura del servo di casa Uzeda sono identici a quelli di trent'anni prima, ed è lo stesso testo a esplicitarlo, tramite similitudini e osservazioni ironiche sullo stato di cose apparentemente mutato, la cui ridondanza finisce per abbassare d'intensità un'occasione preziosa dal punto di vista dell'ermeneutica del testo. Una chiave di volta fondamentale – la circolarità della struttura romanzesca – viene praticamente offerta al lettore senza che questi possa dubitarne o rovesciarne in alcun modo il significato. Si tratta dell'unico, macroscopico segnale che il romanzo sta finendo e un'anticipazione di una tendenza che attraversa tutto il finale: tentare di spiegare il romanzo esplicitandone il meccanismo di funzionamento, ossia riproponendo, nella loro forma più evidente, binarismi, sequenze, elenchi riepilogativi, che già affollano la terza parte e che nel finale sono proprio scoperti.

Nel corso della terza parte, due sono le riprese più evidenti: il primo caso riguarda il racconto per singoli medaglioni delle storie dei diversi Uzeda contenuto nel capitolo III della prima parte, in cui don Blasco si reca in visita ai diversi parenti per convincerli a rigettare il testamento della principessa e a far guerra al nuovo capocasata, il principe Giacomo. Grazie al suo pellegrinaggio di parente in parente viene ripercorsa la storia dei singoli e della stessa Teresa, dalla nascita ai fatti più recenti, secondo il punto di vista

parziale del monaco decisamente avverso alla defunta, di cui ha pazientemente aspettato la morte «per riscendere in campo»⁴⁸⁵ in termini di gestione delle finanze di famiglia.

In una scena formalmente speculare a questa, nel capitolo I della terza parte, don Eugenio fa il giro dei parenti per chiedere loro un prestito: il cavaliere ed erudito da strapazzo vuole stampare un'opera di araldica, l'*Araldo Sicolo*, ed è in cerca di possibili finanziatori. Anche in questo caso gli Uzeda sono ritratti in medaglioni successivi, che tuttavia, invece di soffermarsi sugli ultimi casi – il cavaliere manca da molti anni da Catania – descrivono il loro aspetto fisico abbruttito o invecchiato. Riproponiamo qui solo i ritratti di don Blasco e donna Ferdinanda:

Il monaco pareva sul punto di scoppiare: il pancione gli s'era imbottito di lardo e la testa ingrossata; il mento si confondeva con la massa gelatinosa del collo. Non poteva muoversi, per l'enormezza della persona, per la fiacchezza delle gambe [...] Asciutta e verde come un aglio, la zitellona pareva sfidare il tempo, gli anni le passavano addosso senza mutarla: ne aveva oramai sessantadue e non ne mostrava più di cinquanta. Solo le mani le si coprivano di rughe e si spolpavano e s'irruvidivano a contar denari, come a lavorare il ferro od a zappare la terra.⁴⁸⁶

Lo stesso gioco di ripetizioni e variazioni vale per i due episodi del romanzo in cui Lucrezia, la sorella più piccola di Giacomo, viene schiaffeggiata. Il primo schiaffo si trova nel capitolo IX della prima parte e viene dato dalla zia Ferdinanda perché la nipote finisca di incaponirsi a voler sposare il liberale Benedetto Giulente, «ferito del Volturmo»; il secondo lo troviamo nel capitolo VIII della terza parte, ed è lo stesso Benedetto a darglielo, dopo che Lucrezia gli ha dato dell'imbecille per aver insultato i suoi parenti, «una mala razza di predoni spagnuoli, arricchiti con le ladrerie».⁴⁸⁷ Se nel primo caso Lucrezia, benché schiaffeggiata, rimane ferma nella sua volontà di sposare Giulente, nel secondo il ceffone provoca una delle più clamorose conversioni repentine che puntellano il percorso di questo personaggio nel romanzo. Ciò che distingue, però, queste due riprese testuali da quella che mette in rapporto incipit ed explicit del testo è l'assenza di una ridondanza esplicativa: il romanzo offre i doppioni senza segnalarli. Nel finale, invece, l'intenzione esplicativa della forma del testo prende il sopravvento; questo aspetto può

⁴⁸⁵ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 485.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 897-9.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 1056.

essere dovuto a diversi fattori, fra cui ricordiamo quello della generale problematicità della scelta del finale narrativo in seno al naturalismo.

Com'è noto, la trama è ciò che risulta dalla «tensione di due categorie formali, la differenza e la somiglianza»⁴⁸⁸, grazie alle quali è possibile passare da uno stato di equilibrio a un altro: è il principio dell'«uguale ma diverso»⁴⁸⁹, che rende possibile la trasformazione della situazione iniziale in passaggi successivi. Vengono cioè introdotti elementi nuovi nella narrazione per approdare, attraverso uno stato di disequilibrio temporaneo, ad una nuova situazione di equilibrio. Nel romanzo di De Roberto questo principio di trasformazione narrativa proprio del modello todoroviano opera secondo i ritmi stabiliti da una nuova svolta nella linea ereditaria: più che la morte è la lettura del testamento del membro defunto a rompere il precario equilibrio narrativo e a prospettare una nuova situazione di conflitto. Questa dinamica interna al testo finisce per pesare sulla scelta del finale narrativo, che infatti ripropone la modalità consueta del pellegrinaggio di parente in parente, addirittura motivato, questa volta, da prospettive ereditarie multiple. Ne consegue che non diversamente da ogni porzione del romanzo, anche il tratto finale finisce per alludere ai possibili conflitti successivi a una nuova spartizione: dopo essere stato eletto a deputato del Regno d'Italia, Consalvo ha bisogno di accumulare quattrini per conquistare «il suo posto alla capitale»⁴⁹⁰; non potendo contare sull'eredità paterna, si reca in visita alle diverse cappelle per «piaggiare»⁴⁹¹ i familiari ancora in vita e in possesso di una certa fortuna: l'ottantenne duca d'Oragua, la sorella Teresa, cocciutamente devota e perennemente in compagnia dei suoi «monsignori»⁴⁹² cui elargisce denaro per le opere di carità, e donna Ferdinanda, che rappresenta dunque l'ultima stazione, la più ostica, visto che per ottenerne l'eredità Consalvo dovrà provocare la sua conversione alla causa liberale.

Noi siamo troppo volubili e troppo cocciuti ad un tempo. Guardiamo la zia Chiara, prima capace di morire piuttosto che di sposare il marchese, poi un'anima in due corpi con lui, poi in guerra ad oltranza. Guardiamo la zia Lucrezia che, viceversa, fece pazzie per sposare

⁴⁸⁸ P. BROOKS, op. cit., p. 100.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., pp. 1094-5.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 1067.

Giulente, poi lo dispregzò come un servo e adesso è tutta una cosa con lui, fino al punto di far guerra a me e da spingerlo al ridicolo del fiasco elettorale! Guardiamo, in un altro senso, la stessa Teresa. Per obbedienza filiale, per farsi dar della santa, sposò chi non amava, affrettò la pazzia ed il suicidio del povero Giovannino; e adesso va ad inginocchiarsi tutti i giorni nella cappella della Beata Ximena, dove arde la lampada accesa per la salute del povero cugino!⁴⁹³

Il discorso di Consalvo alla vecchia zia Ferdinanda, momentaneamente a letto per «un'infreddatura»⁴⁹⁴ e pressoché muta, è il secondo del capitolo IX della terza parte: si tratta, ancora una volta, di un discorso persuasivo pronunciato al capezzale di un membro della famiglia in procinto di fare testamento; ma all'improvviso, in un punto arbitrario del testo e del dialogo in corso, la macchina narrativa deraglia, approdando alla forma compiuta del discorso lungo e retoricamente organizzato, che trancia di netto ogni possibilità di sviluppo ulteriore. Per la posizione e la struttura riepilogativa, il discorso pronunciato da Consalvo sembra appositamente progettato per fornire, a mo' di morale o di «sugo della storia», una spiegazione soddisfacente delle azioni dei personaggi e una chiave di lettura universale; in realtà questa spiegazione finisce per coincidere con «un'assenza di motivazione»⁴⁹⁵ delle azioni che si sono succedute, della psicologia del soggetto romanzesco e, per estensione, dell'intera realtà. L'elenco degli Uzeda ammattiti, infatti, potrebbe dilungarsi a dismisura fino a comprendere l'umanità e qualsiasi elemento del mondo circostante, in una sorta di enumerazione accurata e in ordine di grandezza di quelle parti di realtà che, al pari dei membri del nucleo familiare, possono contribuire a scrivere la legge dell'insensatezza universale.

I Viceré, dunque, dialogando con le tendenze proprie del naturalismo europeo, optano per un finale aperto, in cui le contraddizioni dei personaggi, le loro conversioni repentine, non vengono affatto spiegate o sciolte; esse risultano piuttosto ribadite ed elette a principio di funzionamento irreversibile – della cronaca familiare, della Storia e, in un'ottica metatestuale, del romanzo stesso.

Ma il finale, oltre a mettere a frutto, per le sue caratteristiche, l'appartenenza ad una precisa categoria storico-letteraria, presenta un'ulteriore grado di problematicità, in quanto parte di un racconto prima motivato e poi interamente attraversato dal tema

⁴⁹³ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1103.

⁴⁹⁴ *Ibidem.* p. 1096.

⁴⁹⁵ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 227.

dell'epilogo. Tuttavia, se il romanzo di famiglia si configura come una narrazione costantemente intrecciata al problema della sua stessa dissoluzione, a causa dello sfrangiamento del sistema dei personaggi e delle linee narrative, *I Viceré* sembrano da un lato interpretare al massimo grado questa tendenza, e dall'altro evitare il grande crollo finale, l'Apocalisse, per non dover rinunciare ad un'impostazione ideologica fondamentale: la perenne rigenerazione del tessuto familiare e del patrimonio. In questo caso, dunque, l'interazione tra orizzonte di senso tipico del sottogenere e caratteristiche del clan familiare permette di distinguere tra romanzi di famiglia diversamente implicati col problema della fine.

3.3. *Case in costruzione: la categoria dell'improduttività*

Come abbiamo avuto modo di vedere, la ricorsività che caratterizza la struttura dei *Viceré* si fonda su porzioni del testo che oltre a mettere in scena la relativizzazione del centro a vantaggio delle molteplici periferie del racconto, sfrutta compulsivamente il principio dell'«uguale ma diverso» come meccanismo di avanzamento: le zone del testo corrispondenti ad un equilibrio della narrazione sono infatti pochissime, ma soprattutto apparenti, in quanto corrispondenti all'appianamento di ogni divergenza tra i familiari a proposito di una certa “buona” gestione dell'eredità di turno. Tuttavia, la soddisfazione per gli obiettivi raggiunti – sia da parte dei personaggi, sia da parte della narrazione, che in queste zone sembra aver perso ogni spinta ulteriore – non fa parte della logica del romanzo, in cui ogni «vittoria si rivela sempre inconsistente» e «l'insoddisfazione e l'anelito a proseguire [...] si rigenerano senza sosta».⁴⁹⁶ La rigenerazione del testo, però, consiste nella duplicazione dei contenuti e delle forme, nella ripetizione variata di alcuni luoghi del testo e, non ultimo, nella ricaduta dei personaggi in nuove situazioni di conflitto identiche alle precedenti, da cui si esce solo per morte naturale, follia o disinteresse del narratore nei confronti del personaggio. Visto nel suo complesso, l'intero corpus romanzesco può essere visto come un organismo che, al pari dei suoi personaggi, è costretto a ripetere sempre la stessa azione in modo monomaniacale e a duplicarsi. Una volta cresciuto a dismisura, l'edificio, soprattutto nella terza parte, sembra non essere più in grado di stare in piedi, e pertanto, pur proseguendo nella riproduzione di episodi,

⁴⁹⁶ M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, p. 20.

finisce per sistemarli in lunghe carrellate riepilogative, rinunciando definitivamente alla tentazione della sintesi o dell'affresco d'epoca e scadendo, come abbiamo visto, nel registro cronachistico.

Una tendenza del romanzo di famiglia consiste senz'altro nella tematizzazione a livello del contenuto dei meccanismi formali appena elencati: in particolare, le case e gli edifici descritti nel testo possono essere viste come vere e proprie figure dell'atto di costruzione del romanzo, in quanto ne rispecchiano lo spirito e, nel caso dei *Viceré*, la componente irrazionale. L'insoddisfazione perenne per la propria condizione porta i personaggi a concepire i palazzi di famiglia come un ulteriore terreno di scontro sul quale possa aver luogo la ribellione alle generazioni precedenti: in particolare i capicasata di turno – Giacomo XIII, Consalvo VII, la principessa Teresa, Giacomo e Consalvo – sono costantemente impegnati in un'operazione di abbattimento, riduzione in rovina e ricostruzione delle diverse parti del palazzo, già modificate, a tempo debito, dai rispettivi predecessori. Si tratta di un meccanismo destinato a perpetrarsi in modo indefinito, fintanto che durerà la dinastia Uzeda, e che viene esibito ogniqualvolta subentra una nuova reggenza: come nel caso del principe Giacomo, il cui potere di gestione finanziaria acquisito all'inizio del romanzo coincide, non a caso, anche con un potere strettamente legato alla riprogettazione dell'edificio familiare, il palazzo cittadino degli Uzeda:

Uno dei suoi più lunghi desideri era stato quello di far atto di padrone, in casa, riadattando a modo suo il palazzo: la madre non gli permise di rimuovere una seggiola. Ella stessa aveva lavorato a mutar l'architettura dell'edificio il quale pareva composto di quattro o cinque diversi pezzi di fabbrica messi insieme, poiché ognuno degli antenati s'era sbizzarrito a chiuder qui finestre per forare più là balconi, a innalzar piani da una parte per smantellarli dall'altra, a mutare, a pezzo a pezzo, la tinta dell'intonaco e il disegno del cornicione. Dentro il disordine era maggiore: porte murate, scale che non portavano a nessuna parte, stanze divise in due da tramezzi, muri buttati a terra per fare di due stanze una: i «pazzi», come don Blasco chiamava anche i suoi maggiori, avevano uno dopo l'altro fatto e disfatto a modo loro.⁴⁹⁷

L'«atto di padrone» di ciascun Uzeda, dunque, consiste nel mettere mano all'architettura del palazzo: la sua fisionomia, infatti, deve rispettare, in tutto e per tutto, la volontà

⁴⁹⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 501.

dell'autorità appena insediatasi. Non v'è alcuna tensione verso la conservazione degli spazi o l'implemento ragionato di decisioni prese in precedenza: l'atto di ricostruzione è possibile solo se preceduto da una specie di febbrile liberazione del luogo da ogni elemento legato al carattere di un antenato o all'epoca in cui questo è vissuto. Va da sé che la liberazione non può essere mai completa: alla lunga, la frenetica attività di modifica ha portato ad uno stato di «disordine»⁴⁹⁸ endemico, in quanto lo smantellamento «a pezzo a pezzo» dell'edificio è avvenuto sempre assecondando il carattere di personaggi instabili, incapaci, per natura, di porsi nei confronti dei propri progetti con un'attitudine risolutiva. Da qui le «porte murate» e le scale che non portano da nessuna parte: su ogni intervento pesa, fin dall'inizio, non solo lo spettro della gratuità, ma anche e soprattutto quello di un'attività controproducente, che invece di ampliare e rendere abitabili ulteriori spazi, li modifica a tal punto da renderli di fatto inutilizzabili.

Col tempo il palazzo cittadino ha finito per assomigliare ad un labirinto; solo gli Uzeda possono orientarsi, secondo una geografia degli spazi ben precisa: la Sala Gialla, deputata alle riunioni di famiglia o all'accoglienza di parenti vicini e membri illustri della comunità; la Sala Rossa, «discretamente addobbata»⁴⁹⁹ e sufficientemente piccola per ospitare i colloqui più intimi e segreti; il Salone dei lampadari, con le «lampade pendenti dalla volta e gli specchi incastrati nelle pareti»⁵⁰⁰ e la sontuosa Galleria dei ritratti, una «specie di grande corridoio»⁵⁰¹ con «le generazioni d'avi pendenti in effigie dai muri»⁵⁰², dove si svolge la scena della lettura del testamento della principessa Teresa. Queste ultime due sale in particolare sembrano essere state progettate secondo un medesimo principio: sia gli specchi che i ritratti, infatti, hanno la funzione di riprodurre le fattezze degli Uzeda moltiplicandone o deformandone le forme. È nelle sale del palazzo che si svolge la maggior parte degli eventi, secondo quella tendenza alla «concentrazione spaziale»⁵⁰³ che connoterebbe i romanzi di famiglia come narrazioni claustrofobiche per eccellenza. Ma le stanze della residenza cittadina non sono gli unici interni: anche la villa al Belvedere,

⁴⁹⁸ Lo stesso disordine di stili caratterizza la struttura architettonica del convento di San Nicola in cui sono ambientate alcune scene del romanzo; la costruzione del complesso è stata lunga anche per la grandiosità del progetto, impossibile da terminare: «E allora finalmente cominciarono la costruzione che adesso ammiravasi, sopra un piano tanto grandioso che non si poté eseguir tutto: per portarne a compimento una metà, i lavori durarono fino al 1735» (*I Viceré*, p. 593).

⁴⁹⁹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 458.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 459.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 111.

sicuro rifugio dal colera, sembra vivere la stessa sorte, quella di un'irrazionale riprogettazione lungo i secoli:

[...] come il palazzo in città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio; non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera di un pazzo, tante volte era stata mutata. Altrettanto avevano fatto dell'annesso podere. Un tempo, sotto il principe Giacomo XIII, questo era quasi tutto un giardino veramente signorile; amante dei fiori, il principe aveva sostenuto per essi una delle tante spese folli che erano state causa della sua rovina: aveva fatto scavare un pozzo, per trovare l'acqua, a traverso le secolari lave del Mongibello, fino alla profondità di cento canne; lavoro tutto di braccia, di colpi di piccone, durato qualcosa come tre anni. Trovata finalmente l'acqua, che un bindolo tirava su, egli giudicò che la cultura della vigna poteva vantaggiosamente esser sostituita da quella degli agrumi: quindi sradicò, in quel tratto del podere non ancora trasformato in giardino, tutte quante le viti per piantare aranci e limoni. Così le spese sostenute da suo nonno per costruire il palmento e la cantina andarono perdute. Ma, venuta donna Teresa, ogni cosa fu messa nuovamente sossopra. I fiori essendo «roba che non si mangia» rose e gelsomini furono divelti, i pilastri ridotti a mattoni, la serra trasformata in istalla pei muli; e il vino avendo maggior prezzo degli agrumi, i bei piedi d'aranci e di limoni tirati su con tanta fatica furono sacrificati alle viti. Restò appena quattro palmi di giardino, tra il cancello e la casa, e tanti piedi d'agrumi quanti bastavano a far la limonata in tempo d'estate. Così tutte le somme buttate nel pozzo furon buttate nel pozzo davvero. Ora, appena giunto, il principe ricominciava anche qui l'opera innovatrice iniziata al palazzo. Per verità, egli non toccava il podere, giudicando, come la madre, che le rose tiscuzze arrampicate sull'inferriata e sui muri della villa bastassero pel godimento della vista e dell'olfatto, e che i cavoli, le lattughe e le cipolle stessero molto meglio nelle antiche aiuole fiorite: ma, chiamati i manovali, ordinò che buttassero giù muri, e dividessero stanze, e condannassero porte e forassero nuove finestre.⁵⁰⁴

Come notiamo, la descrizione delle successive modificazioni consente di narrativizzare la storia della famiglia, secondo una discesa dall'alto verso il basso nell'albero genealogico. Questa storia, tuttavia, invece di presentarsi nella forma di un racconto che illustri le nobili origini della famiglia, sembra piuttosto fungere da parodia: il mito delle origini viene rovesciato in una sequela di grandi azioni insensate e del tutto

⁵⁰⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 559.

improduttive.⁵⁰⁵ Ricordando i singoli interventi il testo fornisce anche un'adeguata ritrattistica dei promotori – Giacomo XIII e suo nonno, donna Teresa e il principe Giacomo – e del carattere allo stesso tempo autoritario e vanesio di alcuni: è il caso dello spendaccione Giacomo XIII, cui si deve la rovina finanziaria della famiglia, poi arginata grazie al matrimonio fra la ricca Teresa Risà e il figlio di Giacomo, il diciannovenne Consalvo VII.

La puntuale distruzione che tocca qualsiasi progetto precedentemente avviato – poco contano la fatica e il denaro spesi ogni volta, come nel caso dei piani assurdi del principe scialacquatore – finisce per gettare un'ombra di insensatezza sugli interventi promossi dagli Uzeda protagonisti del romanzo: si tratta di una coazione a ripetere a cui non si può sfuggire⁵⁰⁶, e che ad esempio nel resto degli Uzeda cadetti, come Ferdinando, si manifesta nelle forme acute dell'azione svuotata di ogni senso:

Tutte le cose lette nei libri d'agricoltura aveva voluto provare: appurato, per esempio, che in ogni albero i rami possono fare da radici e le radici da rami, s'era messo a sperimentar la verità, schiantando gli aranci alti e rigogliosi per ripiantarli capovolti: ad uno ad uno tutti gli alberi erano morti. [...] Fra i molti libri che comperava, glie n'erano capitati alle mani alcuni di meccanica; allora, rammentati gli antichi amori con l'orologiaio, aveva preso un fattore per lasciargli in balia il podere, e s'era messo a fabbricare ruote ed ingranaggi. Perché mai l'acqua nelle pompe aspiranti non andava mai più su di cinque canne? Per la pressione atmosferica. Non c'era mezzo di controbilanciarla? Ed aveva costruito un suo trabiccolo dove, per lavorar di manubrio, l'acqua, non che a cinque canne, non saliva neppure ad un pollice.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Il massimo dell'insensatezza, tuttavia, è rappresentato dalle attività dei monaci del convento di San Nicola, più volta ritratti mentre gozzovigliano o si distraggono in passatempi futili. I loro giochi in giardino sono l'apice dell'idiozia: «lo spasso cominciava più tardi, dopo desinare, quando essi si sparpagliavano per il giardino, dove si mettevano a giocare a rimpiazzino, alle bocce, ai castelletti, oppure zappavano o coltivavano ciascuno i proprii alberi, oppure mandavano per aria aquilotti e palloni» (*Ibidem*, pp. 590-1).

⁵⁰⁶ Anche Consalvo, naturalmente, manifesta la stessa propensione a distruggere e riprogettare a sua immagine e somiglianza gli spazi familiari; tuttavia i suoi interventi cominciano ben prima della morte del padre, quando gli è concesso di vivere in un'ala del palazzo lontana dalle stanze del principe: «Lasciata la camera che aveva occupata al ritorno dal convento, s'era accomodato un quartierino al primo piano, dalla parte del secondo cortile, sfondando muri, murando finestre, aprendo una nuova scala, disordinando ancora un altro poco la pianta del palazzo» (*Ibidem*, p. 851). Una volta diventato sindaco, invece, l'ansia di modifica si estende prima al municipio e poi alla città intera (III, 6): «Nuovi edificii sorgevano da per tutto, il lavoro non cessava, la città trasformavasi, le lodi del principino salivano al cielo» (p. 995).

⁵⁰⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit. pp. 624-5.

Il «Robinson»⁵⁰⁸ del podere alle Ghiande passa da un interesse all'altro appassionandosi per via libresca agli argomenti più vari; Ferdinando morirà giocando⁵⁰⁹, come aveva fatto per tutta la vita, vivendo quasi come un reietto, lontano da tutto e da tutti. La mutevolezza dei progetti su cui puntualmente mette le mani, in cui si mescolano grandiosità e misura della propria conoscenza, è stata affiancata a quella di *Bouvard e Pécuchet*, campioni flaubertiani di stupidità.⁵¹⁰ Benché gli interventi di Ferdinando non sembrino all'altezza della tradizione di famiglia – al contrario del nonno Giacomo XIII, lui non riuscirà a portare l'acqua nel suo podere – il senso d'inutilità è lo stesso, in quanto anche gli ammodernamenti assurdi ma ben riusciti saranno, al pari dei disastri, sepolti da nuove decisioni e nuove manie.

Infine, più che la liquidazione tramite vendita o la demolizione, è la concentrazione nelle mani dei pochi Uzeda superstiti a determinare il destino degli edifici; per non dimenticare i casi clamorosi di accrescimento del numero di immobili posseduti.⁵¹¹ Quelli più antichi, però, decadono progressivamente: i mobili «cadono a pezzi» e «le livree del secolo passato» sono il «pasto delle tignole», mentre avanza l'esercito di famiglie borghesi impegnate a «metter su case ed equipaggi col gusto moderno».⁵¹²

3.4. *Cultura e uso della parola*

Buona parte delle azioni che si susseguono nel romanzo possono essere ascritte, dunque, se viste dal punto di vista della ricaduta concreta sui comportamenti dei personaggi, alla categoria dell'improduttività: la strategia grazie alla quale De Roberto ottiene questo consiste nell'inserire puntualmente ogni atto dei personaggi in un meccanismo di ripetizione compulsiva, che faccia trascolorare l'iniziale impressione di

⁵⁰⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 730.

⁵⁰⁹ In punto di morte, infatti, completamente reso folle dalla malattia, si appassionerà al conflitto franco-prussiano: su una grande carta geografia dell'Europa ricostruirà con degli spilli i rispettivi fronti di guerra, tifando per Napoleone: «[...] col bollettino della guerra alla mano, studiava le operazioni dei due eserciti, mutava di posto i segni secondo i mutamenti reali, e a misura che le spille s'avanzavano e gli spilloni retrocedevano, la sua malattia s'inaspriva. Con voce rauca, cavernosa, spiegava quel che i francesi avrebbero dovuto fare per riottenere le posizioni perdute: improvvisava piani strategici, disegnava ogni giorno parecchi teatri della guerra, disponeva a modo delle divisioni e dei reggimenti» (*I Viceré*, p. 881).

⁵¹⁰ JEAN-PAUL DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Didier, Paris 1975, p. 133.

⁵¹¹ Nel corso del romanzo, con un clamoroso voltafaccia, don Blasco vede finalmente «avverarsi il sogno della sua giovinezza: aver del suo, essere capitalista»: il monaco comprerà infatti le terre tolte al convento e lottizzate dallo stato, affittando le case eventualmente presenti (*I Viceré*, p. 842).

⁵¹² F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 852.

unicità nella sensazione di trovarsi, invece, di fronte ad un'ulteriore, e dunque trascurabile, occorrenza della stessa azione. Questo spostamento di significati può avvenire sia facendo riferimento ad avvenimenti passati di cui quelli presenti sono la copia – la modifica del palazzo di famiglia da parte di Giacomo –, secondo una coazione a ripetere dagli intervalli più dilatati e spalmata lungo i secoli; sia legando le azioni dei personaggi ad un'ossessione ricorrente verificatasi in un breve lasso di tempo.

L'inclinazione alla «ripetizione ossessiva dell'identico»⁵¹³ può assumere anche una piega degenerativa, come nel caso del destino del già ricordato Ferdinando e del cavaliere don Eugenio, gli “studiosi” di famiglia che moriranno completamente folli, l'uno giocando e «con l'assurda paura di essere derubato dai parenti anche se non possiede nulla, l'altro declamando per strada i propri titoli, veri e fasulli, per ottenere l'elemosina».⁵¹⁴

Sia la storia di Ferdinando sia quella di don Eugenio sono segnate dal «troppo credito attribuito ai libri»⁵¹⁵, con una necessaria sfumatura di senso: in quanto appartenente alla generazione precedente a quella di Ferdinando, don Eugenio sembra aspirare ad un'erudizione all'antica, quella di un nobile cadetto avvezzo alla vita di corte, con la fissazione dell'archeologia e del collezionismo antiquario; il nipote, invece, sembra più puntare ad una formazione di tipo borghese, in quanto compra e sfoglia trattati di botanica, meccanica e medicina, cui si interessa per poco tempo e per ragioni puramente pratiche (la cura del podere o della propria salute). Al contrario di Robinson Crusoe, tuttavia, i suoi tentativi di plasmare la realtà che lo circonda, tramite la costruzione di manufatti o altro, sfociano sempre in plateali fallimenti. Anche nella parabola di don Eugenio, in realtà, si può individuare un tentativo di avvicinamento alla cultura borghese: dopo aver sperato a lungo di vedersi attribuita una cattedra di storia per i suoi meriti scientifici e aver fondato anche un'«Accademia dei quattro Poeti»⁵¹⁶ di cui è «presidente, segretario, economo e tutto», cercherà di unire utile e dilettevole in speculazioni finanziarie altrettanto fallimentari, come il commercio di zolfo, che lo costringe a lasciare Catania per Palermo, in fuga dalle cambiali (II, 5), e soprattutto l'aggiornamento dei volumi del Mugnòs e del Villabianca sulle famiglie nobili siciliane, in cui trovano posto

⁵¹³ M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male*: I Viceré, p. 20.

⁵¹⁴ F. SPERA, op. cit., p. 63.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 769.

anche le nuove famiglie borghesi per cui il cavaliere inventa appositamente gli stemmi. Le ultime due sono attività remunerative; la seconda in particolare consiste nel tentativo arricchirsi tramite la carta stampata, assecondando il capriccio di nuovi potenti attratti dalle possibilità di prestigio e autolegittimazione offerte da nobili ascendenti.

La progressiva finanziarizzazione delle attività in cui sono impegnati i diversi Uzeda assume, nel caso di don Eugenio, un tratto paradossale e inquietante, in quanto l'entrata in scena di questa componente va di pari passo con un'accelerazione della tendenza alla deformazione del linguaggio da parte del cavaliere, già noto al lettore per un uso della parola senz'altro bizzarro, come vediamo nel caso delle sue regole ortografiche:

La sera, leggeva alla società la sua prosa, sulla brutta copia. C'erano espressioni di questo genere: "Quandocchesia nel 1669 tra le più terribili eruzioni la nostra vi cadendo annoverata... Dopoché appiacevolirono alquanto i tremuoti... A quale opera tuttosì in Pompei intentando si viene... Non mi s'impunti in superbia alle conghietture azzardarmi...". Erano il frutto di riforme grammaticali da lui studiate. Perché apostrofare soltanto gli articoli, i pronomi e le particelle? Egli scriveva: "Il flagell'accuorav'i naturali... La lav'avanzavas'incontr'a quel borgo...". Per far più scioltezza al discorso diceva: "Ne continuando" invece di "continuandone" ed anche "gli proporre" invece di "proporgli". Don Cono soltanto gli dava retta, discutendo se solenne dovesse scriversi con una o con due elle; tutti gli altri voltavano le spalle a quella bestia che dopo aver perduto per la sua bestialità due impieghi, aspettava d'essere nominato direttore degli scavi!⁵¹⁷

Lo stile alto, la sintassi complessa, il lessico arcaico e ricercato della prosa di don Eugenio possono soddisfare solo il gusto di don Cono Calà, il dotto «lavapiatti» chiamato a formulare le sei iscrizioni per il funerale della principessa. Anche in quell'occasione la pompa linguistica la fa da padrone; in più, però, subentra l'aperta derisione dello stile impiegato grazie alla tecnica del montaggio. Il regista della scena punta cinicamente, e con uno stesso movimento, a colpire sia la meschinità della principessa, di cui vengono celebrate le lodi, sia la mediocrità morale dei suoi galoppini:

Un bambino, mezzo soffocato tra la calca, si mise a strillare; un mendicante, riuscito ad entrare, inciampò contro un gradino d'altare e cadde per terra.

⁵¹⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., pp. 623-4.

BENEFICIENTE
COI DERELITTI
L'OBOLO DELLA CARITÀ
TI FIA RESO
CENTUPLICATO
CON L'ESPIATORIE PRECI.⁵¹⁸

Subito dopo aver mostrato i deboli e i reietti che soccombono nel tentativo di entrare in chiesa, schiacciati o esclusi dalla folla, che vi passa sopra senza problemi, l'iscrizione, la quarta nell'ordine, celebra le attività di beneficenza in cui pare si diffondesse in vita la principessa: l'uso della «tecnica del controcanto»⁵¹⁹ consente di demistificare, tramite la disposizione di elementi reagenti, ciò che emerge dal significato letterale dell'iscrizione, il cui senso viene fondamentalmente rovesciato grazie alla sola consequenzialità del testo.

Sia don Cono che il cavaliere, tuttavia, sembrano riporre ancora fiducia nella parola scritta, in cui vedono anche una possibilità di realizzazione personale: don Eugenio, ad esempio, non manca mai nel consegnare i risultati delle sue scoperte a diari, memorie e opere a carattere storiografico, di certo per soddisfare una vena di egocentrismo tipicamente uzediana, ma anche perché probabilmente ancora devoto ad un'idea di trasmissibilità del sapere dall'alto verso il basso della scala sociale. Entrambi gli eruditi, tuttavia, fanno un uso distorto e servile (don Cono) o semplicemente non funzionale (don Eugenio) della lingua: ciò che emerge dai loro lavori è l'alto grado di manipolazione a cui è rischiosamente prossimo ogni genere di scrittura; se da un lato, le formule ampollose delle iscrizioni di don Cono puntano alla contraffazione di un dato di realtà – la fondamentale mancanza di umanità della principessa, che d'altronde, e a proposito di cultura, «sapeva leggere soltanto nel libro delle devozioni e in quello dei conti»⁵²⁰ –, dall'altro il sovvertimento delle norme linguistiche negli scritti di don Eugenio comporta un uso non comunicativo della lingua, che si è fatta definitivamente incomprensibile. Sulla bruttezza e graduale deformazione dei tratti di questo personaggio De Roberto insiste quasi sadicamente, prima in una delle descrizioni più patetiche del romanzo, poi nel passaggio che racconta il tracollo finale di don Eugenio:

⁵¹⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 440.

⁵¹⁹ G. PEDULLÀ, op. cit., p. 425.

⁵²⁰ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 437.

Sul viso dimagrito ed emaciato il naso sembrava essersi allungato, come una tromba, una proboscide, un'appendice flessibile atta a frugare in mezzo al letame; la caduta dei denti, affossando la bocca, aveva contribuito anch'essa a quell'apparente crescita che dava a tutto il viso un aspetto basso, ignobile e quasi animalesco. Indosso, la sordidezza della camicia e dell'abito a coda, troppo lungo e troppo largo, con un panciotto che era stato bianco e l'untume del cappello che pareva sudasse dal troppo caldo, lo facevano prendere per un servitore di trattoria o per un bigliardiere di bisca; la gotta che gli tormentava i piedi lo costringeva ad un'andatura storta e strisciante.⁵²¹

La sua megalomania, con la miseria, gli stenti, le umiliazioni, cresceva di giorno in giorno; egli annunciava: «Il governo m'ha invitato a Roma per una cattedra dantesca. Ma io non ci vado! Fossi pazzo! Me ne andrò piuttosto in Alemagna, dove conosco tutte le mie celebri opere, e la scienza è rispettata! [...] Lacero come un vero accattone, con la barba bianco-sporca spelazzata sul viso smunto, i piedi in grosse scarpe di panno, andava attorno, appoggiandosi a un bastone, chiedendo: «Un soldo per favore! ... per questa volta!...».

E per procacciarselo dava spettacolo della sua pazzia. Certuni gli domandavano chi era, se non era il cavaliere Uzeda? E allora lui:

«Eugenio Consalvo Filippo Blasco Ferrante Francesco Maria Uzeda di Francalanza, Mirabella, Oragua, Lumera, etc. etc., Gentiluomo di Camera (con esercizio) di Sua Maestà, quello era re! » e si cavava il cappello [...] Un soldo, per comprarmi un sigaro...».⁵²²

È l'ultima volta in cui compare don Eugenio nel romanzo: l'uscita di scena è segnata dall'enumerazione caotica di tutti i suoi titoli nobiliari come forma disperata di attaccamento alla propria identità in evanescenza: l'unica cosa che la sua memoria riesce a compulsare in quelli che hanno tutta l'aria di essere gli ultimi momenti della sua vita è l'appartenenza all'albero genealogico degli Uzeda, che è tutto ciò che gli resta dopo aver esaurito le energie in progetti irrealizzabili.

Il tema della parola deformata o deformante attraversa l'intero romanzo e non si ferma alla sola storia di don Eugenio: tutti gli Uzeda sono contraddistinti da una spiccata verbosità; il rapporto con l'altro e con la realtà attraverso la parola, tuttavia, è contrassegnato da un'attività interpretativa costante fondata sul punto di vista parziale del soggetto. Questa, come la prosa di don Eugenio, gira su sé stessa e non apre a nessuna

⁵²¹ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 894.

⁵²² *Ibidem*, pp. 1008-9.

verità: piuttosto «ogni fatto è narrato e rinarrato da punti di vista difformi, che rimangono accostati senza che si possa istituire una gerarchia di attendibilità».⁵²³

Ma vi sono anche soggetti il cui desiderio di conquista e prestigio personale consente, al contrario, di avvicinarsi al linguaggio come ad un insieme di diverse possibilità da sfruttare a seconda delle circostanze, pubbliche o private. L'affinamento degli strumenti retorici a fini persuasivi da parte di Benedetto Giulente⁵²⁴ e Consalvo rivela, ad esempio, un altro tipo di atteggiamento, quello di chi separa «la cultura dalla sfera esistenziale dell'individuo per asservirla piuttosto a scopi precisi e circoscritti».⁵²⁵ Rispetto all'«inoffensiva retorica d'un poveraccio» e «parassita»⁵²⁶ come può essere don Cono, quella del giovane Uzeda si trincerava dietro il tono altisonante e la prolissità per coprire «contenuti volutamente indeterminati e ambigui»⁵²⁷:

[...] Disciolte le antiche parti parlamentari, non ancora si delineano le nuove. Io auguro pertanto la formazione, e seguirò le sorti di quel partito che ci darà la libertà con l'ordine all'interno e la pace col rispetto all'estero (*Benissimo, applausi*), di quel partito che realizzerà tutte le riforme legittime conservando tutte le tradizioni rispettabili (*Bravo! Bene!*); [...] di quel partito che, insomma, che assicurerà nel modo più equo, per la via più diretta, nel tempo più breve, la prosperità, la grandezza, la forza della gran patria comune (*Applausi generali*).⁵²⁸

La lingua e il senso sono asserviti, in questo caso, agli scopi della scena pubblica; sono pensati per convincere, ma soprattutto sono il frutto di uno studio superficiale affatto

⁵²³ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 225.

⁵²⁴ L'avvocato di origini borghesi, poi marito di Lucrezia, metterà le proprie conoscenze al servizio della famiglia, aiutando la zia donna Ferdinanda a speculare sui terreni in concessione o le proprietà in affitto oppure offrendosi a Raimondo come consulente quando questo dovrà separarsi da Matilde. I suoi discorsi in privato optano per un'adulazione indiscriminata nei confronti di tutti gli Uzeda, pur di ottenere un posto nella grande famiglia. L'abuso della retorica del patriottismo, invece, caratterizza i suoi discorsi pubblici.

⁵²⁵ F. SPERA, op. cit., p. 64.

⁵²⁶ ALFREDO STUSSI, *La storia come monotona ripetizione nei Viceré* in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori: poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Marsilio, Venezia 2001, p. 294.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 1085. L'estratto contiene un passaggio del lungo discorso elettorale di Consalvo, di cui si è già parlato. Le parole in corsivo fra parentesi sono in parte quelle annotate dagli stenografi, in parte esclamazioni del pubblico stesso. Incrociando il discorso di Consalvo con le modalità della sua immediata ricezione, da parte del pubblico presente e del lettore di giornale del giorno dopo, De Roberto riesce mostrare in tutta la sua evidenza di fenomeno onnipresente il problema della manipolazione della parola, che assume allora la natura di atteggiamento connaturato all'uomo.

interessato alla «rielaborazione personale»⁵²⁹ dei contenuti e sostanzialmente pronto a ingurgitare di tutto pur di «apparire ideologicamente sempre all'avanguardia»⁵³⁰ e degno di credito da parte della collettività.

Estendendo, infine, l'indagine sulla rappresentazione della parola alle modalità con cui si manifesta la componente dialogica nel romanzo, si noterà che l'incomprensione e la deformazione sono aspetti che toccano a vario titolo tutti gli scambi verbali tra i personaggi uzediani: tutti i dialoghi che incontriamo, infatti, non puntano a realizzare «una sintonia»⁵³¹ tra gli interlocutori; essi illustrano piuttosto i rapporti di forza alla base delle relazioni tra i diversi individui appartenenti al microcosmo domestico.⁵³²

Più in generale, «nessuna comunione di linguaggio si verifica tra chi parla e chi ascolta»⁵³³ perché ogni discorso è concepito come un «atto di imposizione verbale»⁵³⁴, progettato per ingannare l'altro e dare luogo ad una contrattazione, spesso a carattere finanziario. In assenza di contrattazione tra pari anche il dialogo perde la sua importanza: spesso infatti, in questi casi, il testo opta per un riassunto delle conversazioni in corso di mano del narratore, in cui si affollano gli argomenti più disparati:

Donna Ferdinanda, seduta vicino al principe di Roccasciano, parlava con lui d'affari: del raccolto, del prezzo delle derrate, mentre la principessa di Roccasciano raccontava alla baronessa Cùrcuma un suo sogno [...] Le ragazze Mortara e Costante, amiche di Lucrezia, parlavano d'abiti a quest'ultima, per divagarla, quantunque ella non desse loro ascolto e rispondesse a sproposito, com'era sua abitudine; ma la cugina Graziella teneva da sola animata la conversazione, rivolgendosi a tutti ed a ciascuno [...] Stanca del viaggio, la contessa Matilde parlava poco, aspettando di ritirarsi nelle sue camere; don Cono, venuto a mettersi vicino, le recitava tutte le epigrafi da lui composte pel funerale [...] e il cavaliere don Eugenio giudicava povertà il lusso dei moderni funerali a paragone di quello di un tempo [...].

⁵²⁹ F. SPERA, op. cit., 62.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 143.

⁵³² G. PEDULLÀ, op. cit., p. 421. Secondo lo studioso il romanzo affianca al «rifiuto della storia [...] un'attenzione speciale alle dinamiche dei rapporti di forza» tra i personaggi, che risultano dunque, a dispetto del contenuto familiare, estremamente politicizzati. La politica e il discorso col potere, dunque, non sono espulsi dall'orizzonte del testo, ma finiscono per invadere lo spazio privato e a catalizzarne il funzionamento.

⁵³³ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 143.

⁵³⁴ *Ibidem*.

Questa modalità confusionaria con cui in poche righe vediamo accavallarsi temi e preoccupazioni dei singoli è dovuta alla mancanza, ancora una volta, di un principio gerarchico: benché in gruppo, infatti, i personaggi sembrano impegnati a ignorarsi a vicenda oppure ad interagire assecondando il proprio carattere o per puro egocentrismo. In assenza di un interesse concreto come quello rappresentato dall'apertura del testamento della principessa o in generale da questioni riguardanti la *roba* di famiglia, i personaggi sono condannati all'isolamento e allo spreco della parola, che prima si disperde e poi cade nell'oblio.

3.4.1 *Il libro di famiglia e il problema della trasmissione*

Già abbiamo visto come i tentativi di riprogettazione delle proprietà di famiglia si risolvano in una serie di interventi fallimentari o incompiuti, che guardano alle vicende del passato con un misto di rancore e volontà di distruzione. Improduttività e incompiutezza sul piano figurale semplicemente ripropongono ciò che avviene nel corso di tutti gli atti comunicativi del romanzo, in quanto eventi che possono puntualmente affabulare e ingannare oppure virare verso la manipolazione del senso e la comunicazione non funzionale e incomprensibile. Le criticità riscontrate su questi due piani – quello figurale e quello della comunicazione tra i personaggi – hanno in realtà una stessa radice: tutti gli Uzeda sono fondamentalmente incapaci di sintetizzare le proprie esperienze e di condividerle; in quanto individui isolati e concentrati sul proprio interesse – acquisizione di capitale finanziario o accrescimento del capitale simbolico all'interno della cerchia familiare o della comunità – tutti i personaggi sono ugualmente impossibilitati ad intrattenere un rapporto con le generazioni precedenti e successive che sia motivato da interessi diversi da quelli patrimoniali.⁵³⁵

Una prima ricaduta di questo aspetto la si vede già su un piano prettamente narratologico: in tutte le analessi, infatti, «l'evocazione di ciò che è già trascorso [...] è sempre strettamente funzionale all'inquadramento di ciò che accade adesso»⁵³⁶ secondo

⁵³⁵ A dire la verità, don Eugenio tenta di scrivere le sue memorie («appena finito di desinare, [...] si chiudeva in camera sua, a lavorare alla memoria, e non si vedeva più per tutta la sera, mentre gli altri chiacchieravano o giocavano», I, 5, p. 562); oppure si dedica alla compilazione di grandiose opere storiografiche, puntualmente lasciate a metà. Nessuna di queste, a parte l'Araldo Sicolo, riguarda la storia degli Uzeda.

⁵³⁶ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 149.

«un procedimento che mira a riassorbire il passato nel presente»⁵³⁷ senza riconsiderarlo criticamente. Se «a venir focalizzato è sempre il tempo di scorrimento attuale delle vicende», il tempo nel romanzo si presenta come un «eterno presente» subordinato, nel suo svolgersi, alle conversioni repentine degli Uzeda.

Su un ulteriore livello, al disinteresse dei membri a pieno titolo del clan, che si rivelano incapaci di provvedere alla preservazione dell'identità familiare, fa da controcanto, secondo la logica dell'inversione che attraversa il romanzo, l'intraprendenza manifestata da personaggi minori esclusi dall'eredità: risulta cioè normale, paradossalmente, «che i valori della famiglia siano difesi dai figli illegittimi»⁵³⁸, Frà Carmelo, il precettore di Consalvo, e Baldassarre, il maestro di casa. Tuttavia anche il tentativo dei bastardi di «dare una versione ufficiale, unica, autorizzata della storia familiare e del comportamento dei Viceré viventi è disperato»⁵³⁹: l'uno con la follia, l'altro con le dimissioni confermano, a livello simbolico, l'impossibilità di riannodare in modo coerente le vicende del passato o di interpretare quelle presenti. In questo i figli illegittimi somigliano senz'altro al resto degli Uzeda; tra tutti è Lucrezia a manifestare i sintomi più chiari di una sbadataggine al limite della patologia: la sorella più piccola di Giacomo è costantemente distratta e smemorata, e in alcune zone del testo i suoi atteggiamenti sono così contraddittori e inspiegabili da rasentare l'isteria.⁵⁴⁰

Questo stato di cose non esclude che il romanzo possa dar seguito a degli affondi storiografici che ricostruiscano la storia della casata e di alcuni dei suoi membri più illustri: grazie alla «passione della vanità nobiliare»⁵⁴¹ della zia Ferdinanda, infatti, la famiglia Uzeda può ancora contare su almeno «trenta grandi pagine» che riassumono la storia della dinastia:

⁵³⁷ V. SPINAZZOLA, op. cit., p. 149.

⁵³⁸ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, p. 224.

⁵³⁹ *Ibidem*. In particolare Baldassarre cerca di interpretare puntualmente i desideri e i comportamenti degli Uzeda con lo scopo di renderli più evidenti persino a loro stessi: il maggiordomo vede del buono in ciascuno di loro e vorrebbe che a palazzo regnasse la pace. Quando arriverà a non capire più gli Uzeda lascerà il servizio.

⁵⁴⁰ Subito dopo il matrimonio con Benedetto Giulente, ad esempio, Lucrezia cambierà opinione su qualsiasi cosa anche nell'arco della stessa giornata, e a nulla serviranno i tentativi del marito di «rammentarle gli antichi propositi»; nel giro di poche pagine infatti l'Uzeda chiederà a Benedetto di non invitare più la zia Ferdinanda a casa, per poi decidere di invitarla lei stessa senza chiarire alcunché; prima di sposarsi si era promessa di non tornare più al palazzo di famiglia, mentre ovviamente subito dopo il matrimonio lo frequenta così assiduamente da non riuscire a vedere più il marito (per maggiori dettagli sulle conversioni repentine di Lucrezia cfr. *I Viceré*, pp. 731-3).

⁵⁴¹ F. DE ROBERTO, op. cit., p. 512.

V'era in casa, ai tempi di suo nonno [Consalvo VI], una bella libreria; ma, quando il principe Giacomo XIII cominciò a navigare in cattive acque, fu venduta prima di tutto; ella salvò una copia del famoso Mugnòs, «Teatro genologico di Sicilia», dove il capitolo «della famiglia de Vzeda» era il più lungo, occupando non meno di trenta grandi pagine. E quelle pagine secche e ingiallite, esalanti il tanfo delle vecchie carte, stampate con caratteri sgraziati ed oscuri, con ortografia fantastica; quella enfatica e bolsa prosa siculo-spagnuola secentista era la sua lettura prediletta, l'unico pascolo della sua immaginazione; il suo romanzo, il vangelo che le serviva a riconoscere gli eletti tra la turba, i veri nobili tra la plebe degli ignobili e la «gramigna» dei nobili falsi.⁵⁴²

Il libro compulsato dalla zitellona rappresenta l'unico superstite di un'ulteriore operazione di smantellamento del passato: la libreria di casa Uzeda, infatti, che doveva essere certamente ricca e piena di manoscritti rarissimi, è la prima cosa ad essere messa in vendita senza battere ciglio a seguito dei rovesci finanziari di Giacomo XIII. Sia per la fattura e lo stato di conservazione («i caratteri sgraziati e oscuri», «l'ortografia fantastica», le «pagine secche e ingiallite») sia per lo stile della prosa, viene già confermata l'assoluta inattendibilità di ciò che le trenta pagine del Mugnòs contengono: si tratta piuttosto di un «romanzo» travestito da opera storiografica, il cui grado di utilizzo da parte degli Uzeda viventi si limita, come in questo caso, ad un piacevole passatempo cui si accompagna una strumentalizzazione a bassa intensità: grazie al prospetto fornito delle diverse famiglie nobili di Sicilia, la zia Ferdinanda cresce e si percepisce come naturale erede di quegli «eletti» che, ieri come oggi, vanno distinti dalla «turba». Gli unici ad interessarsi alle pagine del Mugnòs a parte la zitellona sono il cavaliere don Eugenio e il piccolo Consalvo con la sua passione per gli «stemmi»⁵⁴³:

Ella non aveva uditor più attento del ragazzo, gli voleva bene appunto per questo, giacché gli altri parenti le prestavano un orecchio distratto, badavano alle loro «sciocchezze» o lavoravano ad offuscar lo splendore della casa [...] Solo fra tutti don Eugenio [...] assisteva alla lettura del Mugnòs, citava altri storici della famiglia. Allora fratello e sorella passavano a rassegna il lungo ordine di avi, recitavano la cronaca delle loro gesta, il secolare sforzo per

⁵⁴² F. DE ROBERTO, op. cit. p. 513.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 575. È il modo con cui da piccolo Consalvo si riferisce al Mugnòs quando vuole che la zia glielo legga: «Quando Consalvo era stanco di molestare le persone e le bestie, se ne veniva infatti dalla zitellona e le diceva: “Zia, vediamo gli stemmi?”».

afferrare e mantener la fortuna; i tradimenti, le ribellioni, le prepotenze, le liti continue che gli scrittori narravano velatamente, senza giudicarle, e che essi magnificavano.⁵⁴⁴

Nella lettura di gruppo del Mugnòs possiamo individuare un rito familiare piuttosto insolito: innanzitutto, viene detto più volte che nessuno degli Uzeda, tranne la zia Ferdinanda, don Eugenio e Consalvo, è interessato a quelle pagine «ingiallite», benché tutti siano «gloriosi della magnifica origine della loro schiatta»⁵⁴⁵: già a quest'altezza, dunque, viene meno l'immagine di una pluralità di lettori idealmente raccolti attorno al libro. Quando poi ne viene sviscerato il contenuto – la sequenza di omicidi, «tradimenti», «ribellioni» necessari per arrivare a governare in modo incontrastato la Sicilia – la scena si arricchisce di un sapore paradossale: ben lontana dalle scritture documentarie di registrazione⁵⁴⁶, la storia romanzata degli Uzeda è in realtà contenuta in un'opera storiografica tradizionalmente intesa, la cui ricostruzione si ferma alla metà del Seicento (I, 3). Non siamo in presenza, cioè, di un libro di famiglia alla cui scrittura hanno contribuito, nei secoli, i membri delle diverse generazioni; possiamo solo supporre che il libro della famiglia Uzeda, se mai ce n'è stato uno, è andato perso o venduto per risanare i debiti della casata. Ma possiamo anche ipotizzare che gli Uzeda non si siano mai dedicati a questo tipo di attività: a ben pensarci, siamo in presenza di una famiglia aristocratica, priva di legami col commercio e fundamentalmente ignorante, che ha potuto probabilmente contare, nei diversi secoli, sull'attività di storiografi, poeti e trombettieri pronti ad esaltare la nobiltà delle loro azioni.

L'assenza di una scrittura di registrazione in cui la famiglia possa ritrovarsi e identificarsi – una scrittura a cui comunque si rimanda indirettamente tramite il suo doppio storiografico e compilativo, il Mugnòs – getta un'ombra sull'identità familiare degli Uzeda e spezza un'ulteriore lancia a favore dell'ipotesi di non trasmissibilità delle esperienze individuali. Non esiste, cioè, alcun soggetto collettivo scrivente che possa dare continuità a un'operazione di messa in forma della vita familiare; non c'è nessuna immagine, nessun valore, nessuna rappresentazione da custodire e tramandare, a parte quella dei soprusi: e per quelli il Mugnòs basta e avanza.

⁵⁴⁴ F. DE ROBERTO, op. cit., p. 577-8. Nell'incipit della terza parte don Eugenio si presenterà nell'introduzione alla sua nuova opera di araldica come il nuovo Mugnòs (*I Viceré*, p. 892).

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 512.

⁵⁴⁶ CICHETTI-MORDENTI, op. cit., p. 1128.

Se la storia di questo si arresta all'inizio del Seicento, quella del marchese di Villabianca ripercorre gli eventi occorsi alla nobiltà di Sicilia fino alla metà del Settecento.⁵⁴⁷ L'opera che potrebbe continuare e completare il racconto ereditandone anche lo stile astruso e altisonante – l'*Araldo Sicolo* di don Eugenio – presenta però qualche criticità: questa volta l'operazione di falsificazione della storia degenera nella sua invenzione, oltre ad accelerare la follia stessa del personaggio, com'è evidente dalla sola circolare con cui il cavaliere annuncia l'imminente pubblicazione:

«Signore onorandissimo,

L'origini nommenché l'istoria della patria nobiltà sapere, tornar'in niente non dev'a ciascuno, specie in ta' tempi che la vengon stimando da sezzo, in quella vece che tuttosì dagli esteri ammirando si viene. Da ricapo narrarla, dopocché il Mugnòs, il Villabianca ed altri famosi a sé recarono immortalità sbrancandone quel denso velo, chiarirsi potrebbe un fuor'opera; se quei valentomini, per legge di natura, arrestati non fosser'ai tempo che vissero.⁵⁴⁸

In «ben tre volumi, di cui il primo testo, il secondo alberi genealogici, il terzo stemmi», l'opera di don Eugenio intende ripercorrere le «vicende delle Nobili Famiglie Siciliane da' tempi più oscuri infino al giorno d'oggi»⁵⁴⁹, con un importante precisazione alla fine del documento:

NB. Chi procura sei sottoscrizioni avrà diritto a pubblicare il proprio albero genealogico. Chi ne procura dodici avrà tuttosì lo stemma colorato.⁵⁵⁰

Coloro che finanzieranno l'opera, cioè, potranno contare sull'inserimento – si intende, sulla fabbricazione *ad hoc* – di uno stemma. La scrittura è gioco e falsificazione, attività improduttiva tra le altre, e in questo luogo del romanzo contamina lo spazio della trasmissione, svuotando definitivamente di senso storia familiare e storia collettiva.

Se, dunque, nel romanzo di famiglia «l'appartenenza del singolo al gruppo familiare è sancita dalla trasmissione della memoria»⁵⁵¹, nei *Viceré* il legame con il clan risulta

⁵⁴⁷ F. DE ROBERTO, *I Viceré* in op. cit., p. 514. È don Blasco ad accennare alla passione di donna Ferdinanda, nel capitolo III della prima parte sulla storia dei diversi membri della famiglia. È l'unica volta in cui viene citato il Villabianca, «autore fiorito nientemeno che un secolo dopo il Mugnòs!».

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 892. Questo l'incipit della circolare con cui si apre la terza parte del romanzo.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 893.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, p. 120.

piuttosto dalla condivisione, per via genetica, di tratti ereditari che possono riguardare il fisico o il rapporto con il denaro. A loro volta questi tratti interagiscono con le condizioni ambientali, secondo una visione deterministica dell'esistenza: l'appartenenza al gruppo, allora, è garantita da aspetti che esulano dalle capacità dei singoli di interfacciarsi alla storia familiare con qualche grado di consapevolezza o di rielaborare *in interiore homine* una vicenda collettiva spalmata lungo i secoli.

Appendice

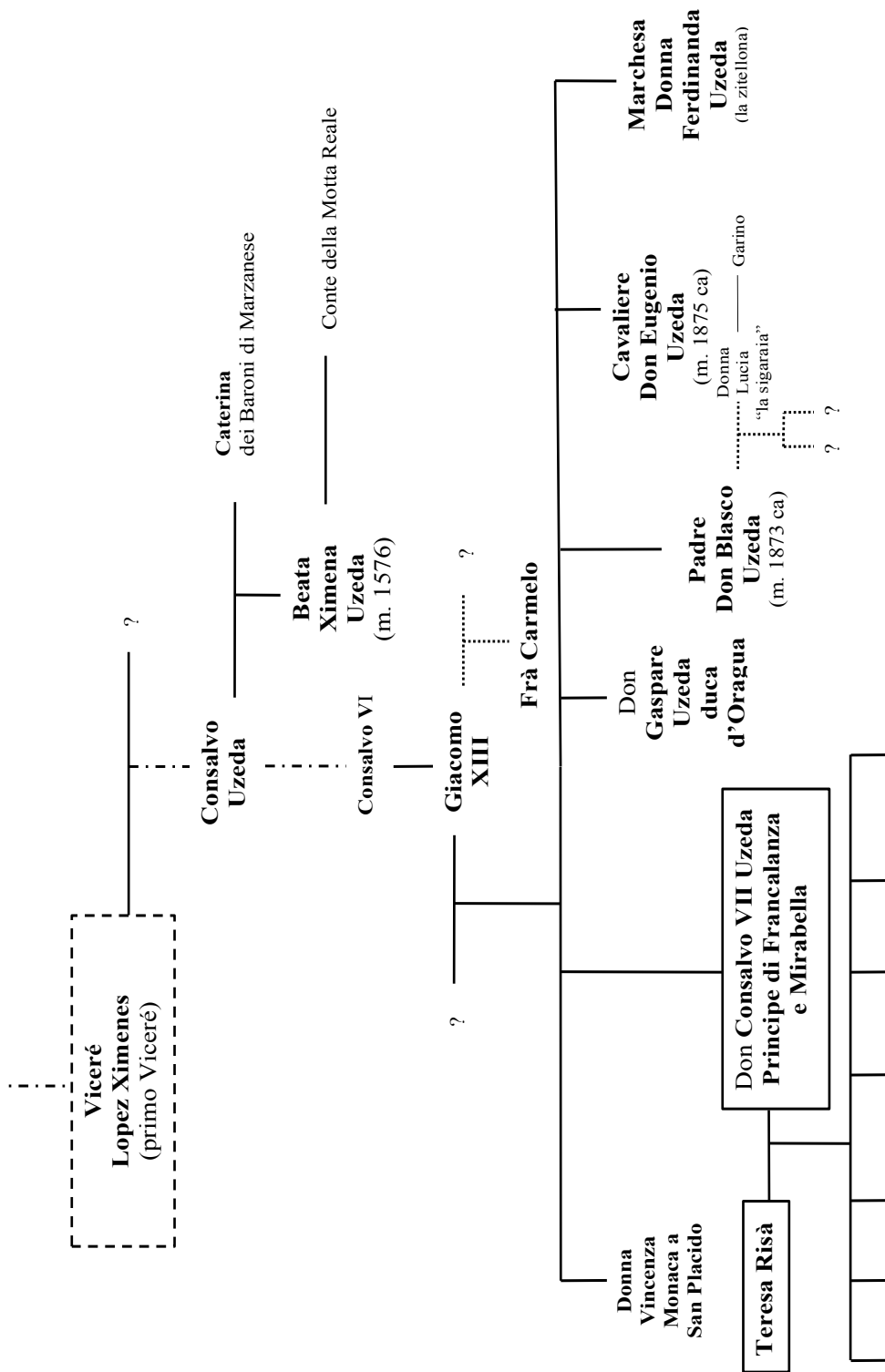


Tavola 1: Albero genealogico dalle origini alla prima generazione di Uzeda

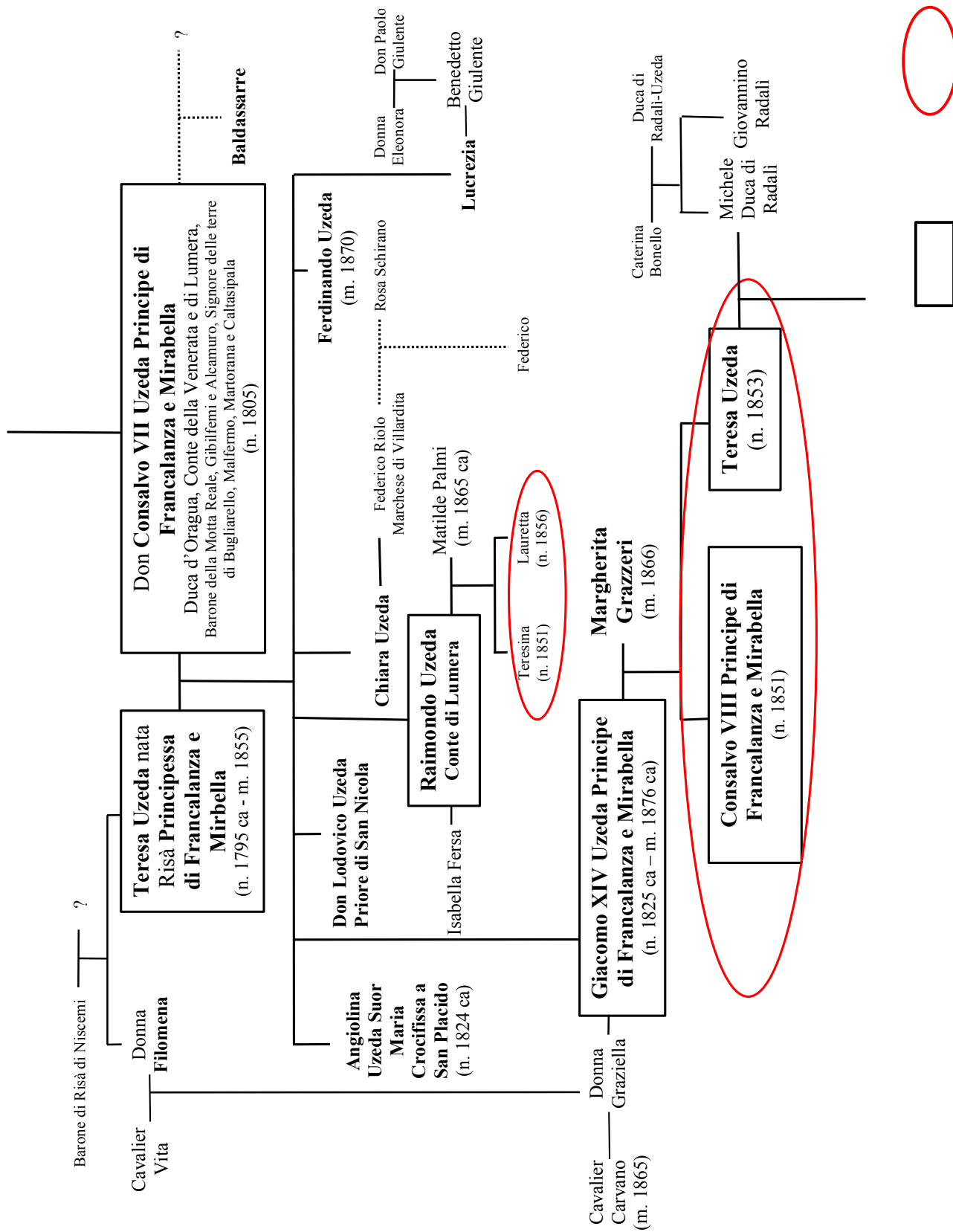




Tavola 2: Albero genealogico della seconda generazione

Erede principale Terza generazione Uzeda

Tavola 3: Prospetto dei capitoli: presenze e assenze dei personaggi principali

	Prima parte (1855-1861)	Seconda parte (1861-1870)	Terza parte (1870-1882)
		V 1865	
Matilde	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
Signor Marco	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
Margherita	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
Ferdinando	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
Frà Carmelo	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
Raimondo	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	
don Blasco	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / /
don Lodovico	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Chiara	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
don Eugenio	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Giacomo	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Baldassarre	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Teresa	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Consalvo	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
donna Ferdinanda	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Duca d'Oragua	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Lucrezia	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /
Benedetto	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /	/ / / / / / / / / /

 assenza da Catania
 informazioni sul personaggio

Bibliografia

AGOSTI, STEFANO, *Il romanzo francese dell'Ottocento: lingua, forme, genealogie*, il Mulino, Bologna 2010.

ALFANO, GIANCARLO, *Il romanzo della fin de siècle* in *Il romanzo in Italia, II L'Ottocento* a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.

ANDERSON, BENEDICT, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

BALDINI, ALESSIO, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Quodlibet Studio, Macerata 2012.

BALZAC, HONORÉ DE, *Poetica del romanzo: prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Sansoni, Milano 2000.

BENJAMIN, WALTER, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999 [1928].

BERTONI, CLOTILDE, *Il romanzo parlamentare*, in *Il romanzo in Italia, II L'Ottocento* a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.

BERTONI, FEDERICO, *Romanzo*, La nuova Italia, Scandicci 1998.

BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004.

BIGAZZI, ROBERTO, *Le risorse europee del verismo* in «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Marsilio, Venezia 2001.

BORRI, GIANCARLO, *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Mursia, Milano 1987

BOURGET, PAUL, *Études et portraits*, 2 vol., I, Lemerre, Paris 1889.

CALABRESE, STEFANO, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*, in *Il romanzo*, IV, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003.

CANZANIELLO, EMANUELE, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «*Enthymema*», XX 2017.

CASTORE, ANTONIO, *Il dialogo spezzato. Forme dell'incomprensione in letteratura*, Pacini, Pisa 2011.

CAVALLORO, VALERIA, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma 2014.

- CAVALLI PASINI, ANNAMARIA, *De Roberto*, Palumbo, Palermo 1996.
- CICCHETTI ANGELO, MORDENTI, RAUL, *La scrittura dei libri di famiglia*, in *Letteratura italiana*, III, 2. *Le forme del testo. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984.
- CIAVARELLA, ANGELO (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana: Celebrazioni bicentinarie*, Biblioteca universitaria, Catania 1755-1955, Giannotta, Catania 1955.
- COLUMNI CAMERINO, MARINELLA, *Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano*, in *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, a cura di Enrica Villari, Neri Pozza, Vicenza 1985.
- CROCE, BENEDETTO, *E. Castelnuovo – F. De Roberto – «Memini»* in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 37, 1939 [risorsa online].
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976.
- DELL, KERSTIN, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: a Study in Genre*, 2005 [risorsa online].
- DE ROBERTO, FEDERICO, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Aragno, Torino 2012.
- DE ROBERTO, FEDERICO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984.
- DI GRADO, ANTONIO, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Maimone, Catania 1988.
- DI MAIO, MARIELLA, *Su Paul Bourget: teoria e stile della decadenza*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Editoriale Programma, Padova 1993.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del Modernismo italiano in Sul modernismo italiano* a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori, Napoli 2012.
- DRECHSEL TOBIN, PATRICIA, *Time and the novel: the genealogical imperative*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- FLAUBERT, GUSTAVE, *L'educazione sentimentale*, traduzione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 2005 [1869].
- GANERI, MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999.
- GANERI, MARGHERITA, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, Firenze 2005.

GANERI, MARGHERITA, *Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori Editore, Napoli 2012.

GIGANTE, CLAUDIO, *Il romanzo di fronte alla Storia*, in *Il romanzo in Italia, II L'Ottocento* a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.

GILLOCH, GREAME, *Walter Benjamin*, il Mulino, Bologna 2008.

GRANA, GIANNI, *I Viceré e la patologia del reale*, Marzorati, Milano 1982.

GRIMALDI, EMMA, *La ragione e i mostri, «I Viceré» cent'anni dopo* in *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania 23-26 Novembre 1994, Fondazione Verga, Catania 1998.

LUPERINI, ROMANO, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989.

LUPERINI, ROMANO, *Pirandello*, Laterza, Roma 1999.

LUPERINI, ROMANO, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, UTET, Torino 2009.

LUPERINI, ROMANO, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007.

LUPERINI, ROMANO, TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di) *Sul modernismo italiano*, Liguori Editore, Napoli 2012.

MAFFEI, GIOVANNI, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia. II L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.

MANGONI, LUISA, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985.

MANN, THOMAS, *I Buddenbrook*, Einaudi, Torino 2014 [1901].

MARQUEZ, GABRIEL GARCÍA, *Cent'anni di solitudine*, Mondadori, Milano 1989.

MAUPASSANT, GUY DE, *Pierre e Jean*, Einaudi, Torino 1971.

MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

MULLER, RAPHAËL, *La diffusione del libro francese nell'Italia liberale*, in «La Fabbrica del Libro», 2013, 1.

NOLA, JEAN-PAUL DE, *Federico De Roberto et la France*, Didier, Paris 1975.

OJETTI, UGO, *Alla scoperta dei letterati*, storica edizioni, Cesena 2017 [1895].

- OLIVIERI, UGO M., *Le culture dell'irrazionalismo*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.
- KERMODE, FRANK, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.
- PAGES, ALAIN, *Pour une génétique des cycles romanesque*, in «Genesis» [online] 42, 2016.
- PAVEL, THOMAS, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992.
- PEDULLÀ GABRIELE, *I Viceré*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2018.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, La nuova Italia, Scandicci 1998.
- PELLINI, PIERLUIGI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Il romanzo attraverso i francesi*, in *Il romanzo in Italia. Il L'Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro, Carocci, Roma 2018.
- PEROZZO, VALENTINA, *Romanzi, romanzieri, società in Italia alla fine dell'Ottocento: una banca dati e un progetto di ricerca*, in «La Fabbrica del libro», 2013, 1.
- POLACCO, MARINA, *Il reale meraviglioso e la realtà senza meraviglie*, in *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele D'Annunzio, Gabriel Garcia Marquez e parecchi altri scrittori*, Nistri-Lischi, Pisa 1995.
- POLACCO, MARINA, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica» n. XIII, 2004 (2005).
- POLACCO, MARINA, *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la «fine dell'esperienza»*, in «Compar(a)ison, 1-2, 2006.
- POLACCO, MARINA, *Pirandello*, il Mulino, Bologna 2011.
- POMILIO, MARIO, *L'antirisorgimento di De Roberto* in «Le ragioni narrative», I, 6 novembre 1960, pp. 156-174.
- PRADEAU, CHRISTOPHE, *La beauté ajoutée cyclique*, in «Genesis» [online] 42, 2016.

- SAPEGNO, NATALINO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, III, La Nuova Italia, Firenze 1947.
- SARACENO, CHIARA, NALDINI MANUELA, *Sociologia della famiglia*, il Mulino, Bologna 2001.
- SCAIOLA, ANNA MARIA, (a cura di) *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Roma 2008.
- SERRA, RENATO, *Le lettere*, a cura di Giuliana Benvenuti e Luigi Weber, Clueb, Bologna 2006 [1914].
- SPINAZZOLA, VITTORIO, *Il romanzo antistorico*, CUEM, Milano 2009 [1990].
- SPERA, FRANCESCO, *Il vaniloquio dei Viceré* in *La realtà e la differenza: studi sul secondo Ottocento*, Genesi, Torino 1996, pp. 57-73.
- STAINES, DAVID, *Cycle: the misreading of a trope in Cyclification. The development of narrative cycles in the chansons de geste and the arturian romances*, North-Holland, Amsterdam 1994.
- STORTI ABATE, ANNA, *Introduzione a Capuana*, Laterza, Bari 1989.
- STUSSI, ALFREDO, *La storia come monotona ripetizione nei «Viceré»* in *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Marsilio, Venezia 2001, pp. 287 – 299.
- TELLINI, GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998.
- TORTORA, MASSIMILIANO, (a cura di) *Il modernismo*, Carocci, Roma 2018.
- VARVARO, ALBERTO, *I romanzi della Romania medievale*, in *Il romanzo III. Storia e geografia*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah, (a cura di) *Capuana e De Roberto*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1987.
- ZOLA, ÉMILE, *Il dottor Pascal*, Medusa, Milano 2008.
- ZOLA, ÉMILE, *Romanzi*, vol. 1, Mondadori, Milano 2010, a cura di Pierluigi Pellini, Giovanni Bogliolo, Paola Messori, *Introduzione* a cura di Pierluigi Pellini, XI-LIII.
- WELGE, JOBST, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015.