

PROCEDIMENTI STILISTICI DI TENDENZA ESPRESSIONISTA
E MODALITÀ DI STRANIAMENTO
NELLE NOVELLE VERISTE DI FEDERICO DE ROBERTO *

Conosciuto soprattutto per i romanzi e celebrato per i monumentali *Viceré*, Federico De Roberto esordì nella narrativa con quattro raccolte di novelle, in bilico tra influenze letterarie diverse. Due di esse, per la comune tendenza oggettivistica, vengono ascritte solitamente al verismo: *La sorte* e *Processi verbali*. Questi volumi apparvero a breve distanza l'uno dall'altro: il primo, composto da sette novelle, fu pubblicato nel 1887 a Catania presso la casa editrice Giannotta; il secondo, costituito di dodici testi brevi, definiti «novelline» nell'introduzione dall'autore, vide la luce nel 1890 a Milano, presso Galli-Chiesa-Guindani ¹. Anche tra queste opere, pur riconducibili a una medesima corrente artistica, si trovano differenze significative, a testimonianza di una volontà di sperimentazione mai paga da parte di De Roberto. In particolare, all'impianto più tradizionalmente diegetico della *Sorte* fa riscontro la struttura dialogico-teatrale di *Processi verbali*, dove il narratore, in nome dell'impersonalità, si limita a fornire mere «didascalie», lasciando spazio alla voce dei personaggi.

In questa sede vorrei porre in rilievo alcune peculiarità della novellistica verista derobertiana, che portano lo scrittore al di là delle convenzioni della scuola: l'oggettività della narrazione, eredità dei «padri» Verga e Capuana, si accompagna fin da ora con una tendenza alla torsione espressionistica e allo straniamento che tornerà nella produzione della maturità.

*) Il presente contributo costituisce una rielaborazione di un capitolo della mia tesi di laurea magistrale (*Strutture narrative e scelte stilistiche nelle novelle veriste di Federico De Roberto*, Tesi di laurea magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005/2006). Colgo qui l'occasione per ringraziare il prof. Claudio Milanini per aver letto entrambi i lavori ed essere intervenuto con utili suggerimenti.

¹) Le citazioni della *Sorte* e di *Processi verbali* presenti nell'articolo sono qui tratte dalle edizioni Sellerio, entrambe del 1997 (della *Sorte* Sellerio riproduce il testo *ne varietur* del 1910, pubblicato originariamente da Treves e comprensivo di un'ottava novella, *Il «Reuzzo»*, aggiunto alla raccolta già nel 1891). Uso le sigle S (= *La sorte*) e PV (= *Processi verbali*).

1. *Caricatura e deformazione nella «Sorte»*

Nelle novelle della *Sorte*, la scrittura dell'autore si indirizza con decisione verso soluzioni espressionistiche², quasi a dotare di un contrassegno stilistico l'anormalità monomaniacale che emerge dalle azioni dei personaggi raffigurati.

Questa modalità rappresentativa risulta ben evidente già nella novella d'apertura, *La disdetta*, affresco corale ambientato prevalentemente nel palazzo della principessa di Roccasiano, donna Sabina. Nel testo è pressoché costante la tendenza a una sottolineatura deformante di fisionomie, stati d'animo e parole, atta a evidenziare in particolare la chiusura in comportamenti abnormi della decadente aristocrazia siciliana di fine Ottocento, posta al centro della rappresentazione.

A livello visivo, il racconto si contraddistingue sia per la ricerca di forti effetti cromatici, perseguiti tramite l'alterazione innaturale del colorito delle figure sedute al tavolo da gioco in tonalità funeree o, al contrario, estremamente accese e lessicalmente incentrate sul campo semantico del fuoco³, sia per la tecnica di "disegno", per la scelta delle linee e delle proporzioni con cui sono rappresentati i personaggi. A dominare la descrizione è la figura stilistica della riduzione, che in alcuni punti si esprime come sineddoche visiva (nella rappresentazione degli accaniti giocatori è unicamente il volto a essere raffigurato per significare il loro sconvolgimento e degrado⁴): gli "attori" della storia non vengono mostrati nella loro interezza, ma parzialmente, attraverso dettagli che, evidenziati come in una caricatura, assumono valore totalizzante e si imprimono nella mente del lettore tramite un efficace uso della sintetica sequenza sostantivo-aggettivo – «gli occhi intenti, le facce infocate, le mani nervose» (S, p. 10). Anche altre modalità espressive producono effetti di riduzione deformante: si pensi alla sproporzione tra individuo e cose con cui è espressa la passione mai paga della principessa morente, dagli «sguardi smorti sul viso scarnito», e dalle «braccia magre» che annaspiano verso le carte districandosi «sotto il monte delle coperte» (S, p. 32). L'enumerazione offre a livello retorico un significativo contributo all'exasperazione dei tratti: gli occhi, le guance, i polsi e le tempie della principessa in fin di vita sono le parti del corpo della donna che, elencate nel loro «luccicare, accendersi di riflessi di

²) Intendo il termine «espressionismo» non in senso stretto, ma come processo stilistico caricaturale, che non si traduce in una scrittura di mescolazione antinaturalistica di elementi eterogenei, né nello smantellamento o sovvertimento delle coordinate spazio-temporali, le quali, sebbene chiuse e reiterate, rimangono di stampo realistico.

³) Emblematica, in questo senso, è la rappresentazione delle partite notturne dei giocatori di carte, vittime di una monomania ossessiva che può essere direttamente il gioco, come per donna Sabina, o trovare in esso il mezzo economico per realizzarsi. Le candele sul tavolino, finendo di consumarsi, lanciano una fiamma «lunga, rossastra» che, secondo un gusto coloristico, fa tutt'uno con «le facce gialle o infocate» (S, p. 15) dei personaggi, ma soprattutto ne illumina i volti scomposti, contraddistinti dall'acceso rossore della passione incontrollabile e dal giallo del lento consumo esteriore e interiore.

⁴) Nella *Sorte*, il gusto per la sineddoche visiva può anche non caricarsi di significati ideologici, ma risultare un efficace e colorito mezzo umoristico: in *Ragazzinaccio*, seconda novella della raccolta, lo sguardo del protagonista riduce figurativamente gli uomini al lavoro a «cappelloni di paglia» che «parevano zucche seminate qua e là». A sua volta il fattore, vedendolo da lontano, non riconosce il giovane, scorgendo solo «il peperone del berretto di Alfio» (S, p. 41).

fuoco, battere violentemente», danno l'idea della partecipazione dell'esteriorità alla malattia interiore.

Una raffigurazione di questo tipo, tendente alla caricatura, per sua natura non può che trovare l'espressione dominante nella tonalità comico-grottesca, o comunque umoristica. Si consideri la descrizione del cugino di donna Sabina, il duca don Ferdinando di Santa Cita:

Lacero, unto, egli si metteva vicino alla cugina, e gli occhietti grigi gli si accendevano nella faccia scarna, covando i denari, seguendoli ardentemente nel loro peregrinare per il tavolino, dimenticando persino la sua fame. (S, p. 11)

Il ricorso all'alterato (il diminutivo «occhietti») favorisce il riso, mettendo in evidenza di tutta la corporeità dell'uomo un solo particolare, che, quanto più è piccolo, tanto più spicca: e chi legge si immagina questo nobile decaduto correre con lo sguardo verso i denari, con cui, essendosi irrimediabilmente impoverito, può intrattenere solo un legame visivo.

Nel comico derobertiano il riso ha fundamentalmente una funzione critica: permette di concentrarsi su una scena finalizzata alla riflessione. Infatti, nella figura del duca di Santa Cita «s'innesta anche un'altra nota tipizzante del De Roberto acquafortista, la nota dello squallore descrittivo: quella "faccia scarna", quel suo presentarsi "lacero, unto"» riflettono l'immagine dell'aristocrazia siciliana di fine Ottocento, una «società in cupa disgregazione»⁵, la cui rovina è simboleggiata da questo nobile ridotto alla povertà e alla miseria.

La caricatura non si limita a essere il mezzo di smascheramento della debolezza della classe nobiliare, ma rivela anche un'intenzione polemica verso la borghesia, rappresentata letteralmente "addormentata" nella figura di un pretore che ne dovrebbe invece impersonare la spinta attiva. Durante le sue apparizioni, il senso coinvolto nella percezione della deformazione non è più quello visivo, ma quello uditivo: le conversazioni nel palazzo lasciano posto a una «silenziosa risata ai primi accordi del suo contrabbasso nasale» (S, p. 24), che sembra riempire di sé ogni parte dell'abitazione. L'elemento grottesco caratterizzante questa figura acquista un'ulteriore carica corrosiva attraverso il sapiente accostamento con personaggi-comparsa che sembrano avere la funzione di metterne ancor più in rilievo il russare, armonizzandosi ad esso a livello comportamentale:

Dall'altro lato del divano, don Felice Giordano sonnecchiava anche lui [...]. Al profondo russare del Restivi rispondeva in cadenza, come un'eco, il ronfo leggiadro, inquieto, del cameriere nell'anticamera. (S, pp. 14-15)

Il principio della caricatura coinvolge anche la rappresentazione degli stati d'animo. Questi appaiono sproporzionati alla realtà vissuta dai personaggi: i campi semantici a cui attinge De Roberto per descrivere l'interiorità sono quelli del «turbamento», dell'«abbattimento», della «disperazione», tutti legati alla situazione del gioco, che

⁵) Madrignani 1972, p. 25.

teoricamente dovrebbe portare con sé connotazioni ben diverse. Il tormento nasce dalla necessità del tavolo verde, a cui i personaggi non possono rinunciare per la realizzazione delle loro monomanie e che li porta a lamentarsi della *disdetta*, della malasorte di cui ognuno crede di essere vittima.

Anche nelle insistite iterazioni verbali si può riconoscere una tendenza rivolta alla deformazione. Il susseguirsi delle ripetizioni e delle riprese lessicali fissa i personaggi in formule che si ripetono ossessivamente dall'inizio alla fine, favorendo l'emersione di un registro comico-grottesco, che trova esemplare rilievo nella figura del cavalier Fornari. Costui, in tutti i frangenti in cui è presente, esprime a parole il suo chiodo fisso; tranne che nell'*incipit* della novella, ogni suo intervento verbale è legato dal contesto, non prevede interlocutori. Proprio per questo motivo risalta in tutta la sua intensità la mania del cibo:

– Oh, non è che mangi molto! – disse il cavaliere, alzandosi a stento. – Mangio come tutti gli altri galantuomini; soltanto esigo che mi diano roba buona. È così difficile, oggi che ogni guattero si dà l'aria d'un gran cuoco! C'è più del sugo, che è il sugo? Vi fanno invece una risciacquatura che non sa di niente. Voi sapete come si fa, il sugo? Si piglia la conserva di pomodoro...

E, avviato sul suo tema favorito, il cavaliere non trovava più il verso di smettere. [...]

– Lasciatemi stare! Ho dovuto mandar via quell'infame del cuoco che mi avvelenava. Non è più possibile trovare chi vi sappia scaldar due fili di vermicelli: o crudi o disfatti, o insipidi o in salamoia!... [...]

– È una disdetta! Tutti guattero, zia Sabina, credetemi: tutti guattero infami. (S, pp. 10, 23 e 29)

A contribuire alla deformazione intervengono anche i dialoghi, ulteriore mezzo di espressione verbale delle esasperate manie dei personaggi; dall'inizio sino alla fine del racconto padre Agatino e il marchese Sanfilippo si lamentano di perdere, accusandosi reciprocamente della loro malasorte:

– Questo si chiama spogliar la gente! – gridava padre Agatino, fuori di sé. Dite a me? Non vi basta di portarmi via ogni cosa? Ancora un poco e dichiaro fallimento, – protestava il marchese. [...]

Il marchese Sanfilippo l'aveva con padre Agatino, toccava tutti i momenti un corno di ferro che portava appeso alla catenella, contro il mal'occhio.

– Siete un jettatore! Non giocherò più quando ci siete voi!

– Ma se la disdetta mi perseguita! Perdo da un mese! [...]

Padre Agatino perdeva, da più giorni, costantemente, e doveva già qualche migliaio di lire al suo compagno [il marchese Sanfilippo]. Mutava di posto, faceva le corna al mazzo di carte, per rompere la disdetta, ma inutilmente.

– Io non giocherò più con voi! – gridava esasperato.

– Ma chi vince? – disse il marchese. – Io non rientro ancora nel mio. (S, pp. 11, 18 e 33)

Il gusto per la torsione deformante, diretta in senso comico-grottesco e drammatico, si ritroverà nella successiva produzione dello scrittore, e in particolare caratterizzerà lo stile dei *Viceré*, l'opera della maturità derobertiana; paradigmatica a questo proposito è l'immagine ferocemente iperbolica che s'incontra nella scena del primo parto di Chiara, una dei figli dell'autoritaria Teresa Risà:

A un tratto le levatrici impallidirono, vedendo disperse le speranze di ricchi regali: dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancora vivo.⁶

Come per *La disdetta*, ma in modo molto più evidente, la carica espressionistica ha una funzione critica: mette in risalto la "mostruosità" della classe aristocratica, chiusa in comportamenti abnormi e destinata alla dissoluzione, ma (nei *Viceré*) pronta ad assumere nuove forme che le permettano di mantenere il potere.

Come risulta fin dalla novella d'apertura, nella *Sorte* il procedimento della deformazione non riguarda soltanto la rappresentazione della classe nobiliare. Se ora esaminiamo le due novelle *La malanova* e *Nel cortile*, possiamo constatare come esso sia impiegato con particolare efficacia anche nella raffigurazione della piccola borghesia.

Nella *Malanova*, l'uso da parte del narratore della focalizzazione su don Antonino mette in rilievo la sproporzione tra l'aspirazione all'ascesa sociale del personaggio e la misera realtà dei fatti: ne scaturisce un forte effetto di comicità. L'esagerazione è insita nel carattere di questa figura: essa è mostrata, non giudicata esplicitamente. Attraverso l'uso del discorso indiretto libero, il linguaggio del narratore si tinge della coloritura orale e informale propria del linguaggio di don Antonino: chi narra riporta per mezzo della propria voce lo stile e i pensieri del personaggio sui vicini (che «roderebbero, creperebbero d'invidia» sentendosi nullità in confronto al sangue nobile e alle future ricchezze di questo artigiano-marchese).

All'"eccesso" verbale del personaggio si affianca una sua significativa raffigurazione, condotta secondo un punto di vista esterno. Quando egli, certo di essere il principale beneficiario dell'eredità del marchese Motta, di cui è fratellastro, si lascia andare ad acquisti da "nobile", compare un suo ritratto paragonabile a una vignetta umoristica: «s'era anche vestito a nuovo, portava il cappello di traverso, e la pancia gli scoppiava, come a un vero marchese» (S, p. 156).

Tuttavia la ridicolizzazione di questo personaggio si rivolge anche all'esterno, facendolo passare da oggetto deformato a soggetto deformante e rivelatore; ancora attraverso il discorso indiretto libero, dal suo punto di vista discende un giudizio tendenzioso, addirittura spietato, sulla corruzione e decadenza nobiliare:

[Don Antonino] era ancora vestito di nero, per rispetto alla santa anima del marchese vecchio, che era stato un vero signore e aveva sempre tenuto tavola apparecchiata e sei cavalli in istalla. Non come quel baccalà del figliuolo, un sangue di pesce, con tutti i malanni addosso e frattanto sempre con la testa a ballerine e commedianti! Quasi non gli bastassero tutte quelle ciabatte, manteneva anche del suo la famiglia di una certa signora Giacomina, che gli succhiava il sangue delle vene! Per questa ragione la casa andava a rotta di collo [...]. E la marchesa?... Era vita la sua?... Con la gente che cominciava a ciarlare, ed a ragione? (S, pp. 149-150)

⁶) De Roberto 1984, p. 691.

La stessa funzione giudicante, spinta fino all'invettiva, può essere espressa dalla voce diretta del personaggio, che si fa sentire in un concitato monologo quando le sue speranze d'eredità vengono deluse:

– Ah, razza di ladri infami e di porci svergognati! – egli andava gridando, diventato una bestia. – Tale il padre, tale il figlio: tutti gesuiti e cornuti!... E una lira il giorno a Domenico... che gli faceva quel servizio!... E un legato a quella ciabattaccia di donna Giacomina!... Ah, che non so chi mi tenga dal gridare in piazza tutte le vergogne di questa casa: che sua moglie se la dice col cavaliere Bardella, e l'ultimo figliuolo l'ha fatto con lui, ed è gravida!... (S, p. 158)

Nella novella compare un procedimento stilistico che trova piena espressione e valore strutturale nel racconto *Nel cortile*. Già nella *Malanova* cioè, ma con molta più evidenza nella novella *Nel cortile*, lo stile della deformazione è tanto più efficace in quanto poggia sulla tecnica dello straniamento⁷. Se nel racconto che vede protagonista don Antonino si sono presi in considerazione dei passaggi in cui la classe piccolo-borghese, rappresentata dall'artigiano, stigmatizza il comportamento degli aristocratici, qui è la classe popolare, soprattutto tramite la figura della serva Rosa, a commentare l'ipocrisia che si nasconde dietro al decoro piccolo-borghese. Di questa classe ci viene offerta una raffigurazione volgarizzata dalla deformazione caricaturale, tutta tesa a metterne in rilievo le ambizioni di ascesa sociale, le frustrazioni, le strategie matrimoniali.

Dalla scelta stilistica deriva la soluzione strutturale del «movimento dei piani»⁸, con il passaggio immediato dall'azione dei personaggi principali ai componenti del coro popolare giudicante, realizzato con efficace rapidità attraverso innesti di dialoghi o di singole battute, queste ultime tutte per voce di Rosa.

Il commento di questa figura, e più in generale di quella voce corale dialogante rappresentata dal «cortile», è la «linea rossa» del racconto, che si sposta dalle vicende della famiglia Giordano al giudizio formulato su di esse. Il ruolo da «caricaturista» di Rosa è mostrato esplicitamente nella narrazione attraverso una *mise en abîme* di gusto metanarrativo:

Così, quando i vicini si affacciavano al balcone, ora la mamma ora le figliuole, ella [Rosa] si metteva a parlare ad alta voce, *rifacendo il verso di quella gente*,

⁷) Come ricorda la studiosa Silvia Dai Prà, seguendo le orme di Šklovskij, «lo straniamento è una tecnica antica, usata soprattutto dal Settecento in poi. Gli illuministi amavano affidare il punto di vista a un «buon selvaggio» che, ingenuamente, descrivesse quanta barbarie si annida nel cosiddetto mondo civilizzato. Lo stesso fece Tolstoj in *Cholstomer. Storia di un cavallo*, dove la vita sociale degli uomini viene osservata da un cavallo e svelata nelle sue incongruenze. Questa tecnica consisteva nel far sembrare «strano» ciò che agli occhi del lettore tende ad apparire assolutamente normale e consueto: per strappare il mondo all'automatismo della percezione» (Dai Prà 2003, p. 66). In pratica, attraverso l'adozione di un'ottica «altra», la letteratura offre un'interpretazione della realtà, o di una parte di essa, scevra da pregiudizi, finalizzata alla ricerca di una verità profonda, da opporre a una visione del mondo preconcepita. De Roberto, in particolare in *Processi verbali*, utilizza anche altre modalità stranianti, di cui si tratterà successivamente.

⁸) Catalano 1975, p. 133.

guardandosi addosso e stringendosi nelle spalle, o riaggiustando le pieghe della veste dinanzi alle vetrate che le servivano da specchio, o facendosi vento col soffiato della cucina. (S, p. 133; corsivo mio)

Il ritratto della piccola borghesia, volgendo alla caricatura, si trasforma in «calunnia figurativa»⁹⁾: nell'ottica di questo popolo giudicante la signora Giacomina Giordano, ad esempio, è «una vecchia smorfiosa, sulla quarantina, che si imbellettava fin sul collo e andava vestita come una ragazza appena uscita dal collegio» e le figlie «si coprivano di cipria – come triglie pronte per la padella» (S, pp. 129 e 138). L'autore, senza far intervenire eccessivamente il narratore, che limita i suoi commenti ed evita l'invettiva, agisce con la forza della deformazione insita nella voce del coro, esprimendo tutto il proprio disgusto nei confronti di questo mondo piccolo-borghese e dalle sue manie.

2. *Le modalità di straniamento in «Processi verbali»*

Con la novella *Nel cortile*, collocata in terzultima posizione nella raccolta *La sorte*, inizia a palesarsi una delle modalità tecniche dello straniamento, processo stilistico che riveste particolare importanza nella raccolta verista successiva, *Processi verbali*.

In questo volume lo straniamento trova espressione in un'oggettività il più distaccata possibile, realizzata lasciando alle voci delle figure interne alla storia ogni intervento diretto.

Tecnica di fondamentale importanza per ottenere lo straniamento è qui innanzi tutto quella della “chiacchiera riduttrice” e banalizzante, che sminuisce valori basilari o ritenuti tali. Essa trova piena espressione in tre novelle, *I vecchi*, *Il krak* e *Il rosario*, dove sono abbassate ai livelli della prosaica quotidianità la Storia, l'individuo e la religione.

Nei *Vecchi*, passando attraverso il filtro dei discorsi di due “pensionati al giardino”, i grandi avvenimenti del '48 e del '60 si riducono ad aneddoti riguardanti esperienze individuali. Si realizza in queste pagine una modalità di degradazione della Storia, vista attraverso un banalizzante e qualunquistico commento, che proprio in quanto tale offre al lettore una visione straniante e sdrammatizzante delle vicende.

Per sottolineare l'originalità della scelta di De Roberto può essere utile un confronto stilistico con la novella verghiana *Libertà*. Quest'ultima, inclusa nella raccolta *Novelle rusticane*, è incentrata su un argomento che costituisce il soggetto anche del discorso di uno dei due vecchi derobertiani: la rivolta contadina di Bronte del 1860. Questo episodio realmente accaduto testimoniava l'assidua speranza dei ceti umili in un'unificazione che cambiasse la situazione sociale: il popolo siciliano, legato al lavoro agricolo, aveva visto nella vittoriosa avanzata dei garibaldini e nel crollo del regime borbonico la fine della grande proprietà agraria

⁹⁾ Madrignani 1972, p. 27.

e la possibilità di soddisfare una plurisecolare fame di terra. Questa speranza era sfociata in sanguinose rivolte contro i proprietari terrieri.

In *Libertà*, all'alta drammaticità della situazione corrisponde l'alta drammaticità della scrittura, che sembra far vacillare il principio dell'impersonalità – ottenuto in Verga attraverso l'adozione di un punto di vista popolare ed espresso tramite il discorso indiretto libero.

Nella rappresentazione del popolo in tumulto la voce del narratore non si nasconde dietro i personaggi, ma tradisce un'ideologia che richiama alla figura colta dell'autore: questi, nella sua ottica deterministica, considera la rivolta come un'infrazione alle leggi naturali che regolano la società. Da ciò deriva la "personalità" dello stile, ravvisabile nei paragoni, nelle metafore e, più in generale, nel lessico usati, tendenti alla sottolineatura del carattere incosciente e animalesco della folla insorta; la quale è connotata nella sua furia come un «mare in tempesta» spumeggiante e ondeggiante e come un lupo che, volgendosi affamato contro una mandria, «non pensa a riempirsi il ventre e sgozza dalla rabbia»¹⁰.

Nella novella di De Roberto la drammatizzazione è evitata e gli unici punti di vista emergenti sono quelli dei personaggi che chiacchierano seduti su una panchina.

Nel discorso pronunciato dal vecchio «piccolo e giallognolo» (PV, p. 44), la violenza del popolo all'epoca dei fatti di Bronte, pur giudicata negativamente in modo esplicito, è ridotta a una dimensione prosastica, suggerita dalla sinteticità della maniera espositiva del personaggio, e da un commento che semplifica e banalizza le motivazioni sociali del tumulto: «Il pretesto erano le tasse, che l'annata era stata cattiva e l'esattore succhiava il sangue della povera gente. Ma la vera tassa era la vendetta, e il denaro del prossimo. Voi mi avevate fatto un torto? Io venivo a casa vostra, a farmi giustizia con le mie mani, sfondando, bruciando, ammazzando...» (PV, p. 47).

Anche il paragone che connota il popolo come una «bestia da cavallo», generosa ma pronta a volgersi contro chi le «tocca la coda» (PV, pp. 47-48), è estraneo a ogni intento di innalzamento drammatico, risolvendosi in un motto popolare che cristallizza il ceto umile in un ritratto fisso e valido per ogni occasione.

Ma è il discorso del secondo narratore intradiegetico a realizzare in maniera più evidente lo straniamento a cui punta la scrittura di De Roberto: anche se l'argomento non è lo stesso (qui il soggetto sono i moti del '48 in Sicilia e i fatti del 15 maggio dello stesso anno accaduti a Napoli), questo racconto sembra essere il ribaltamento dell'enfasi della prima parte della *Libertà* verghiana. In esso viene espressa un'ottica riduttiva che lascia spazio al comico nella rappresentazione dei comportamenti farseschi dell'esercito e dei rivoltosi. È un comico che scaturisce dalle situazioni, sproporzionate – per difetto – ai fatti storici.

Alcuni passi sono particolarmente indicativi. Sorpreso con la «roba» dell'intendente Ramondino, il personaggio-narratore viene portato al comitato dei ribelli che deve decidere della sua sorte; saputa la sua provenienza, il comportamento dei membri del comitato cambia radicalmente:

¹⁰) Verga 1982, pp. 319-320.

Al comitato, c'era il cavaliere; il cavaliere San Vincenzo; e come mi vede, che ero stato anche al suo servizio, viene a dirmi: «Chi diavolo ti porta qui?». Io gli racconto tutta la storia, che venivo con la roba di Ramondino, e non sapevo niente. Frattanto il presidente mi domanda: «Di che paese siete?». Io dico: «Eccellenza, sono di Girgenti». Voleste vedere? Il cavaliere mi butta le braccia al collo: «È di Girgenti! Il primo paese che si è ribellato! Viva Girgenti! Viva la libertà!...». E così il mio paese porco mi salva la vita... [...] Allora il comitato dice: «Facciamolo accompagnare a due miglia di via e se ne vada dove gli piace». (PV, pp. 49-50)

In un'altra occasione la parola si fa comicamente strumento di salvezza. Se davanti ai ribelli l'incolumità è garantita dalla semplice dichiarazione di un dato anagrafico, davanti ai soldati di Ferdinando II è un motto meccanicamente ripetuto a permettere all'uomo di farla franca:

Una pattuglia esce da San Liborio, e spiana i fucili... Madonna del Carmine, questa volta non c'è scampo!... Il sergente dice: «Inginocchiati!...». Come se le gambe mi reggessero! Io m'inginocchio, più morto che vivo. Dice: «Grida: Viva lo Re». Io non avevo fiato in gola; dico: «Viva lo re!». E così sono salvo... (PV, p. 53)

Il momento più drammatico è riassunto in maniera ultra-sintetica: la reazione dell'esercito borbonico ai moti scatenatisi a Napoli è espressa in tutta la sua brutalità (è definita «un macello»), ma su di essa non si indugia; inoltre viene controbilanciata da un paragone riduttivo: «Allora, fatte le barricate, la mattina alle undici e un quarto prima di mezzogiorno comincio il fuoco. Sa com'era il fuoco? Ha sentito i mortaretti, per Sant'Agata? Più forte» (PV, p. 52). Le cannonate ordinate dal futuro Re Bomba (così, storicamente, Ferdinando II verrà chiamato dopo il bombardamento di Messina del 7 settembre) sono sminuite dal raffronto con i fuochi d'artificio di una festa paesana.

Lo straniamento realizzato in questa novella, banalizzando il dato storico, offre una visione conforme al pessimismo di De Roberto, intellettuale consapevole del fallimento del moto risorgimentale; nelle parole di uno dei due vecchi si può sentire, abbassato a livello comune, lo sdegno dell'autore nei confronti del trasformismo: «Questi che adesso vedete consiglieri e commendatori, prima erano borbonici più di Satriano» (PV, p. 48).

Nel *Krak* il processo di semplificazione straniante si sposta dalla Storia all'individuo. La situazione personale di un onesto coltivatore, in crisi economica ed esistenziale per l'infelice situazione familiare, viene ricondotta da un cinico "banchiere" alla generale crisi economica¹¹: attraverso l'uso del monologo continuato, il punto di vista di questo commendatore-usuraio diventa dominante e la narrazione lascia spazio alla chiacchiera distaccata dal contesto, al vaniloquio

¹¹) È la crisi economica catanese ricordata da Antonio Di Grado, frutto di una «modernizzazione brutale e malgovernata», che ha come effetto «il febbrile e fallimentare affarismo etneo degli anni '80», di cui si può trovare traccia nella figura del marchese San Filippo presente nella precedente raccolta (Di Grado 1998, pp. 111 e 113).

fine a se stesso. Ad essere banalizzato è l'individuo nella sua unicità, trasformato in ingranaggio della macchina economica: tramite la centralità di un personaggio legato al mondo degli affari si mostra al lettore la preminenza del dato economico nei rapporti sociali. Lo straniamento si fa strumento polemico della crudeltà del reale.

La parte finale del racconto assume particolare efficacia. Quando gli viene rifiutato il prestito richiesto per mancanza di denaro, don Rosario Leone cade nello sconforto, ma il monologo del commendatore sulla situazione economica catanese prosegue, fino a trasformarsi in un soliloquio vaneggiante nel momento in cui egli consiglia al coltivatore di comprare per approfittare della crisi economica:

Ora, don Rosario Leone non diceva più nulla, non faceva più conti sulla punta delle dita. Se ne restava lì, come non avendo più la forza di alzarsi, inchiodato su quella seggiola dalla stanchezza, dall'avvilimento, tenendo il suo berretto in mano come se domandasse l'elemosina, cogli occhi stranamente fissi sopra un calendario americano appeso al muro. [...]

– Questo è il momento di fare buoni acquisti. [...] Vede, il sicuro è comprare, con la proprietà così rinvilta. Tutti i generi sono in ribasso: il grano, il vino, l'olio [...]. Di nuovo, si stia bene. Lo ripeto: comprare è il mio consiglio. (PV, pp. 123-124)

Anche nella recita del rosario dell'omonima novella, dove dovrebbe essere taciuto, dimenticato e rimosso, il fattore economico trova la sua sanzione: la preghiera è ricondotta alla prosaica quotidianità dell'amministrazione domestica e del pettegolezzo, a cui fa da sfondo inessenziale.

La figura retorica dominante nella costruzione del dialogo che si svolge tra i personaggi è il chiasmo, tramite il quale parola religiosa e parola profana si intersecano fino ad apparire una cosa sola, svuotando così di significato l'espressione sacra.

Di particolare impatto è la parte iniziale, dove la struttura chiasmatica prosegue senza sospensioni per più righe. De Roberto dimostra grande abilità e maturità stilistica nella costruzione del discorso dei personaggi. La baronessa Sommatino dà avvio alla recita, interrompendola per informarsi dei fatti quotidiani; la figlia Caterina risponde e, «a coro con le sorelle», riprende la preghiera. Recita del rosario e chiacchiera continuano poi ad alternarsi secondo una struttura a blocchi, sempre caratterizzati al loro interno da una disposizione “incrociata”.

Donn'Antonia fece scorrere la prima pallottolina rossa, e cominciò:

– Padre nostro che state in cielo, santificato il vostro nome, venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa divina volontà così in cielo come in terra... La figlia di massaro Nunzio oggi che non è venuta?

– Eccellenza, sì; le uova erano le sue, – disse Caterina; poi, a coro con le sorelle, riprese la preghiera: – Dateci oggi il nostro pane quotidiano, perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici: non ci fate cadere in tentazione, liberateci da ogni male, così sia.

– Un'altra volta dovete dirle di non dare a mangiar cipolla alle galline. Ave Maria piena di grazie, il Signore è con voi, voi siete benedetta fra tutte le donne e benedetto è il frutto del vostro ventre, Gesù.

– Santa Maria, madre di Dio, pregate per noi peccatori ora e nell'ora della nostra morte, così sia. Sissignora, glielo dirò... (PV, p. 19)

Allo svuotamento di valore dell'espressione religiosa concorre anche la figura della ripetizione. A proposito di questa modalità stilistica Sergio Campailla esprime interessanti osservazioni. In un passo del suo saggio incentrato sul *Rosario*, lo studioso pone in rilievo che la rappresentazione di personaggi recitanti innumerevoli *Ave*, intercalati dal *Pater Noster* e dal *Gloria*, può indurre il lettore «in una posizione di incredula superiorità, generando una reazione ilare»¹², lasciando così spazio al comico. Il critico procede ricordando la teoria espressa da Bergson nel trattato *Le rire (Essai sur la signification du comique)*, secondo cui niente scatena il riso come la *répétition*, «tanto più se questa ripetizione viene compiuta senza utilità e con totale dissociazione sentimentale»¹³.

De Roberto sa bene che la modalità della ripetizione potrebbe apparire comica, e teme che questa scelta stilistica possa falsificare e rovinare il lavoro, soprattutto nella rappresentazione scenica. Cosicché in una lettera a Sabatino Lopez, nel periodo precedente al debutto, scrive in ansia: «Poi c'è l'affare dei paternostri e delle avemmarie che corrono il rischio di essere recitate dal loggione in coro con gli attori»¹⁴. È dunque evidente nello scrittore la volontà di non sminuire la carica polemica insita implicitamente nel suo testo e il timore che da questo emerga un comico involontario, tanto più grave quanto più considerato dal pubblico, nel suo fraintendimento, fine a se stesso.

«Ma *Il rosario* è tutt'altro che comico»¹⁵. Il processo dello straniamento raggiunge il culmine nel momento oggettivamente drammatico del finale, quello del mancato perdono della nobildonna verso la figlia più giovane, andatasene anni prima contro la volontà materna per sposare un uomo di condizioni sociali inferiori e ora rimasta vedova e sola. È qui che si realizza la massima dissonanza tra la preghiera, in cui assume rilievo fondamentale il motivo della misericordia, e gli antitetici sentimenti della protagonista, la baronessa di Sommantino, che di essa è officiante¹⁶:

[Alla richiesta delle figlie di riaccettare in casa la disperata Rosalia, la baronessa controbatte:]

– Io non ho figlie di nome Rosalia. Mio figlia è morta... Così in cielo come in terra... – E suggerendo la ripresa alle figliole, che restavano mute, con le schiene sulle seggiole, continuò sola fino in fondo: – Dateci oggi il nostro

¹²) Campailla 1984, p. 16.

¹³) *Ibidem*.

¹⁴) *Ibidem*.

¹⁵) *Ivi*, p. 17.

¹⁶) La modalità discorsiva della preghiera torna ad avere un ruolo significativo in un'opera successiva di De Roberto, il romanzo breve *La messa di nozze* (1911). Quest'opera ha la sua scena centrale nel capitolo intitolato «Il rito», in cui il personaggio amante rinuncia alla sua amata, facendo da testimone al rito religioso con cui la donna rafforza il suo matrimonio contratto con un altro uomo, e prima avente valore solo civile. Qui, come rileva un importante esperto derobertiano, la funzione della formula religiosa non è creare una dissonanza tra la situazione e i sentimenti dei personaggi, ma instaurare una «consonanza» con il rasserenamento degli animi, «celebrando la mortificazione delle passioni e la rinuncia ad una gioia contrastata» (Sipala 1988, p. 117). In questo testo, che ha il suo tema principale nel ritratto dell'artista piccolo borghese, l'ottica dell'autore non appare più polemica come nella novella, ma ridotta a un conformismo rinunciatario; la parola sacra può così tornare ad avere un «senso profondo» (De Roberto 1993).

pane quotidiano... perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...

Nel suo volume di carattere teorico sul *Punto di vista*, Gianni Turchetta formula affermazioni particolarmente appropriate riguardo le battute finali del *Rosario*. Egli osserva che la polemica di De Roberto verso il mondo chiuso e disumano rappresentato nella sua novella trova alimento non solo, in generale, dalla contrapposizione tra le parole di pietà espresse dalla preghiera e la durezza inattaccabile di donna Antonia, ma, più in particolare, dal fatto che sia proprio la voce della baronessa di Sommatino a recitare, nelle ultime parole del testo, l'invito al perdono del *Padre nostro*. In questo modo «la contraddizione esplose ancora più flagrantemente»¹⁷ ed emerge il sarcastico punto di vista dell'autore implicito.

La parte più significativa delle considerazioni dello studioso pone in rilievo proprio il carattere polifonico del testo. Egli vede in questa novella la presenza di una «parola a tre voci». De Roberto cita donn'Antonia che cita una preghiera: riducendola a chiacchiera, «il dialogo rinnova il significato della preghiera», dando spazio «alla voce e al punto di vista [straniante] di donn'Antonia»; alla fine, però, «l'ultima parola spetta proprio a chi apparentemente "tace", cioè all'autore», ossia a colui che costituisce «il punto di vista generale verso cui convergono i punti di vista locali»¹⁸.

Attraverso il discorso della baronessa Sommatino, cioè, non solo viene messa in evidenza l'inermità del rito religioso, ridotto a ripetizione sterile; facendo esprimere al personaggio la sua fredda condanna contro la figlia che ha osato non rispettare le regole, senza l'intervento giudicante del narratore, in un contesto di vita quotidiana – a cui si riduce anche il sacro –, la crudeltà umana viene ricondotta alla "normalità".

Appare chiaro il superamento della *Sorte*: lo straniamento non si esprime più attraverso l'adozione di un punto di vista che riveli "dal basso" e attraverso lo strumento della deformazione una certa realtà (come accadeva esemplarmente nella novella *Nel cortile*), ma con una tecnica diversa basata sul dato oggettivo. Esso si realizza, cioè, senza la mediazione del commento di chi narra e senza nessuna figura con ruolo giudicante, facendo apparire in tutta la sua evidenza la stranezza e la disumanità della realtà.

Questo tipo di straniamento è un effetto che De Roberto continuerà a perseguire nella produzione successiva di maggior valore. Infatti, come si è visto per la tendenza deformante della *Sorte*, anche in *Processi verbali* è anticipata una scelta stilistico-narrativa che troverà espressione, in modo diverso, nei *Viceré*. Nel romanzo l'effetto straniante non sarà realizzato da un'oggettività portata all'estremo, ma dall'adozione da parte del narratore di diverse ottiche, soggettive e inattendibili nel loro egoismo: ad accomunare le due prove è il rifiuto di ogni retorica, di ogni commento tendente a ristabilire ordine morale e finalizzato a tranquillizzare il lettore. Insomma, il rifiuto di ogni affermazione esplicita sulla "pazzia" del mondo rappresentato.

¹⁷) Turchetta 1999, p. 64.

¹⁸) *Ibidem*.

Poco sopra, trattando *Il rosario*, ho parlato di “stranezza della realtà”. In *Processi verbali* – dove il metodo realista è seguito con fedeltà – l'autore va oltre: il principio dell'«impersonalità assoluta» che informa la raccolta paradossalmente conduce all'inconoscibilità del reale. Si considerino le novelle *Pentimento* e *Il viaggio a San Vito*, poste in conclusione al volume.

Nel primo racconto ritorna la tecnica della scansione della chiacchiera nel periodo di una ripetizione rituale: non più il rosario, ma la conta dei panni. La narrazione intradiegetica della lavandaia, incentrata sulle disgrazie della figlia e sulle infamità del genero, è intervallata dall'enumerazione della biancheria sporca: la funzione di tali ripetizioni è permettere «una contropinta del contenuto»¹⁹. L'oggettività straniante del “processo verbale” è tesa a suggerire l'inconoscibilità del reale, sottolineando, mediante il sottofondo alienante delle formule, la parzialità, la sostanziale inattendibilità della narrazione di secondo livello.

La figura della ripetizione si esprime infatti con maggior forza quando più è evidente nel discorso della lavandaia la soggettività del suo punto di vista. Si veda la presentazione aspramente negativa che la donna fa del genero, colpevole di avere infangato il suo nome e quello della figlia, a cui corrisponde la frequenza della conta di fazzoletti e mutande:

[La padrona chiede alla lavandaia il motivo dell'assassinio del principale da parte di suo genero, dopo che la donna le ha garantito che l'infedeltà della moglie è solo un'«infamità» messa in giro dall'uomo per discolparsi]

– Ma, allora perché lo ha ammazzato? – chiedeva la padrona.

– Perché, lo sa lui e la sua coscienza!... Per questioni di ciabatte, dice la gente; che faceva una mala vita: tutta la notte in bagordi col suo principale, che gli dava troppa confidenza; e poi, bene gli sta come gli è finita!... *Fazzoletti, dodici*... Ma per questo doveva infamare mia figlia, inventando quelle porcherie, e che io le davo mano – bugiardo svergognato! – con la speranza di avere alleggerita la condanna?... *Uno, due*... La condanna non poteva mancargli; la giustizia c'è per tutti, a questo mondo... *Tre, quattro, cinque*... [...]

– Mutande?

– ...Sei, sette, otto... (PV, p. 127; corsivo mio)

Anche la tecnica della “fonoregistrazione” adottata nel *Viaggio a San Vito* ha un effetto straniante e si lega al tema dell'inconoscibilità del reale. Il testo è costellato di frammenti di dialogo irrelati e insensati, che rappresentano le chiacchiere dei passanti. Carmela e donna Venera cercano di cogliere da queste parole un messaggio ultraterreno, una rivelazione di verità.

Di Grado mette in rilievo la modernità e l'inconsapevole carica parodica di questa procedura, che paragona alla novecentesca epifania joyciana:

Qualche anno più tardi, passeggiando per le strade di Dublino in una nebbiosa serata dell'inizio secolo, il giovane eroe joyciano Stephen Dedalus si comporterà più o meno come quelle due umili e superstiziose donnette derobertiane: catturati a caso alcuni frammenti di conversazione, ne rimarrà

¹⁹) Giudice 1997, p. 149.

anzi folgorato, e dal suo almanaccare su quelle *tranches* evanescenti scaturiranno, nientemeno, quella teoria e quella tecnica delle “epifanie” destinate a scardinare e a rifondare il romanzo.²⁰

Senza dubbio l'autore di *Processi verbali* non ha intenzione di conferire un valore di epifania a particolari che emergono dal flusso continuo della vita; tutt'altro: la sua scelta è quella «di avvolgere la narrazione nella trama serrata d'un interminabile vaniloquio, anzi di attraversarla e compenetrarla con quel banalizzante cicaleccio»²¹, con quello sfondo ininterrotto niente affatto rivelatore, ma mistificante. Nel racconto, chi cerca la verità approda alla menzogna e l'accetta.

Lo scetticismo da cui sono permeate, con particolare evidenza, le ultime due novelle prese in considerazione, trova conferma nell'epistolario di De Roberto, nella sua «convinzione lucida e dichiarata della realtà-come-illusione»²²:

L'illusione nel mio concetto è, va bene, l'amore; ma più che l'amore è la stessa vita, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo passare di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, inesistiti...²³

Da questa visione della vita come qualcosa di inspiegabile e di inafferrabile discendono il distacco ironico e la ricerca di oggettività assoluta di *Processi verbali*. Il lettore è messo direttamente a contatto con le incongruenze del reale; il metodo dell'impersonalità diventa il mezzo per la rappresentazione della negatività e dell'illusorietà della condizione umana. La soluzione stilistico-narrativa adottata dall'autore sembra così confermare appieno l'illuminante intuizione teorica che Italo Calvino esprimerà molti anni dopo in un'intervista, secondo cui «il senso vero della letteratura più fedele alla resa obiettiva della realtà è un senso di vanità del tutto»²⁴.

ANDREA VINCRE
andrearoger@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Campailla 1984 S. Campailla, *Verismo e straniamento nel «Rosario» di De Roberto*, in S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Federico De Roberto*, Atti del Convegno nazionale di Zafferana Etnea del 1981, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 12-26.
- Catalano 1975 G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto («Arabeschi» - «La sorte»)*, Napoli, Ferraro, 1975².

²⁰) Di Grado 1998, pp. 135-136.

²¹) *Ivi*, p. 136.

²²) Giudice 1997, p. 150.

²³) Lettera di De Roberto a Ferdinando Di Giorgi del 18 luglio 1891, citata in Di Grado 1998, p. 162.

²⁴) Mazzaglia 1957, p. 13.

- Dai Prà 2003 S. Dai Prà, *Federico De Roberto tra naturalismo ed espressionismo: lo stile della provocazione*, Palermo, Istituto siciliano di studi politici ed economici, 2003.
- De Roberto 1984 F. De Roberto, *Novelle, romanzi e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984.
- De Roberto 1993 F. De Roberto, *La messa di nozze*, Palermo, Sellerio, 1993.
- Di Grado 1998 A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998.
- Giudice 1997 G. Giudice, *Nota*, in F. De Roberto, *Processi verbali*, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 145-151.
- Madrignani 1972 C.A. Madrignani, «*Illusione*» e realtà nell'opera di Federico De Roberto, Bari, De Donato, 1972.
- Mazzaglia 1957 G. Mazzaglia (a cura di), *Incontro con Calvino*, «Il punto della settimana» 2, 46 (1957), p. 13.
- Sipala 1988 P.M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988.
- Turchetta 1999 G. Turchetta, *Il punto di vista*, Bari, Laterza, 1999.
- Verga 1982 G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982.