

PASQUALE GUARAGNELLA

Poetica docens e poetica utens di Federico De Roberto.
Su I vecchi, novella dei Processi verbali

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PASQUALE GUARAGNELLA

*Poetica docens e poetica utens di Federico De Roberto.**Su I vecchi, novella dei Processi verbali*

Nella *Prefazione* alla raccolta di novelle che De Roberto volle intitolare significativamente *Processi verbali*, l'autore, com'è noto, aveva modo di dichiarare la sua decisa opzione per il dialogo come la forma più adatta a perseguire il canone della impersonalità. In quella medesima raccolta, la novella *I vecchi* sembrerebbe rappresentare al meglio, insieme con quella più celebre denominata *Il rosario*, l'orientamento di poetica dichiarato nella *Prefazione*. Nella novella si riproducono infatti le <impancate> battute di un animato dialogo, in un giardino pubblico, tra due anziani: l'argomento è costituito dalla rivolta contadina di Bronte, con allusione al suo esito <terribile>. Come è facilmente intuibile, De Roberto si richiamava al testo di *Libertà*, la novella celebre di Giovanni Verga. Senonché l'allievo, pur trattando il medesimo tema, sviluppa nella scrittura un registro assai distante da quello adottato dal maestro; e mostra di privare la memoria, messa in bocca ai due personaggi, del tragico evento di ogni pur minimo sentimento di pietà. La verità è che si potrebbe riconoscere nell'autore, in De Roberto, una visione assai disillusa del Risorgimento: questa si risolve in una <artistica> riproduzione - gelida e asettica - di una incontenuta chiacchiera su storie e vicende emblematiche della presenza borbonica e poi garibaldina in Sicilia; e la chiacchiera risulta, sulle bocche dei due anziani personaggi, solo presuntuosa, vana e inconcludente.

Nell'avviare una lettura critica di una qualsiasi delle novelle che compongono la raccolta di *Processi verbali* di Federico De Roberto risulterebbe plausibile indugiare, almeno per un momento, sulle dichiarazioni contenute nella *Prefazione*: nelle cui pagine, com'è ben noto, l'autore enunciava alcuni suoi orientamenti di metodo. La *Prefazione* si dipanava intorno al canone del vero, ma lo scrittore siciliano mostrava di recitare una «parte» alquanto diversa rispetto al volto esibito nella sua opera narrativa d'esordio, pur essa d'impianto verista: *La sorte*¹. Converrebbe rammentare che, nel gennaio del 1886, con un'attenzione per l'appunto diretta al suo primo esercizio di scrittura narrativa, rivolgendosi a Luigi Capuana, De Roberto aveva avuto modo di osservare:

(...) la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera di Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti².

Lo scrittore non si era ancora volto alla rappresentazione della «psicologia» dei personaggi, come mostrerà di fare soltanto un paio d'anni dopo, con la pubblicazione di *Documenti umani*: secondo una prassi in forza della quale le dichiarazioni di poetica, nel mentre predisponavano all'uso ora di tecniche narrative peculiari ora addirittura di artifici espressivi, esponevano lo scrittore al rischio di tesi che apparivano talvolta estemporanee – quando non disvelavano, ma in profondo, l'intenzione di promuovere scherzi o ghiribizzi, per una opzione tutta d'autore³.

Ora, rispetto alle prove de *La sorte*, le dichiarazioni anteposte al *corpus* narrativo di *Processi verbali* mostravano di contenere più di una novità proprio intorno al rompicapo della rappresentazione del «vero». Dichiarava dapprima De Roberto:

Processi verbali, io intitolo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo⁴.

¹ Sulla poetica che presiede alla redazione delle novelle raccolte ne *La sorte*, rinvio a G. MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati editore, 2017, 199 e ss.

² Capuana e De Roberto, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta, Sciascia, 1987, 180.

³ Rinvio a G. TRAINA, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Loffredo, 2018.

⁴ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, con una Nota di G. Giudice, Palermo, Sellerio, 1997, 9.

Per aggiungere subito dopo:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'esporre in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'egli voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua⁵.

Le osservazioni di poetica che ne derivavano potevano indurre più di una sorpresa. Scriveva infatti De Roberto:

L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella scena, come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé e i personaggi devono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale farà anch'egli delle analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via di segni esteriori, visibili, che le rivelino e non a furia di intuizioni più o meno verosimili⁶.

Con siffatte, strenue premesse di metodo, la conclusione del discorso d'autore – intendendo segnalare una novità rispetto ai modi di composizione esperiti con *La sorte* – voleva apparire conseguente e rigorosa proprio nell'ambito di una poetica volta alla rappresentazione del vero:

La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quella che i commediografi chiamano didascalie⁷.

Ora, se è vero che a proposito di questi passaggi della poetica derobertiana, il maestro Giovanni Verga volle riaffermare il principio della rappresentazione narrativa di prima mano, replicando all'indirizzo dell'allievo che «Anche nell'esposizione, nel presentare i personaggi, e gli avvenimenti, credo che l'autore possa mantenersi impersonale» (5 luglio 1890), è altrettanto vero che De Roberto, nella *Prefazione*, facendo riferimento all'arte del dialogo, segnalava che le «più lunghe descrizioni» di *Processi verbali* non oltrepassavano le cinque righe e che non gli si potesse addebitare «un sol tratto di narrazione psicologica», aggiungendo infine l'autore:

In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta teatrale, ma quello che si può cogliere sulla scena del mondo⁸.

Dunque, mostrando di confermare la sua adesione a un rigoroso protocollo dell'obiettività, De Roberto «in modo più smaliziato e con un intento» che non era più quello della «ostentata fedeltà alla lezione verghiana», voleva rilevare «un più maturo affrancamento dal manierismo verista»⁹: e

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, 9-10.

⁷ *Ivi*, 10.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Rinvio a R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 196-197.

uno degli esiti di tale affrancamento era offerto per l'appunto da una puntuale attenzione alla dimensione del dialogo e alle «trascrizioni delle vive voci» dei personaggi.

Del resto, la parziale e «improvvisa vocazione teatrale, puntigliosa anche nel rispetto delle unità di tempo e di luogo», paradossalmente non doveva esprimersi al momento nella forma teatro, ma precisamente nella dimensione narrativa. In questo senso risultava esemplare il primo destino di *Rosario*, una novella in cui – come è stato ben rilevato da Mario Sipala – «veramente la forza della rappresentazione scaturisce dalla ‘verbalità’, cioè dalla sostanza orale del discorso, dall’efficace contrappunto della preghiera corale, ma rituale, fredda ed anonima e l’intrusione delle voci che riportano il bilancio economico della giornata e invano cercano di introdurre una nota di pietà»¹⁰ nell’animo di una matriarca per l’uomo, morente, della figlia, la quale resterà sola ed «esclusa» nel dolore e nella miseria.

Nella direzione enunciata nelle pagine della *Prefazione* De Roberto doveva pure rielaborare ampiamente alcune novelle già pubblicate, «piegandole coerentemente all’impostazione programmatica del puro dialogo di *Processi verbali*, e conferendo in tal modo maggiore vigore»¹¹ alla rappresentazione del vero. Nell’ambito di un metodo così definito dallo scrittore, Rosario Castelli ha per esempio rilevato «la metamorfosi che subisce il racconto *La crisi*, dall’incolore piattezza della stesura per il «Giornale di Sicilia» (16 giugno 1880) alla dignitosa drammaticità della rielaborazione – già a partire dal titolo, *Il krak* – a cui De Roberto lo sottopone per includerlo nella raccolta»¹². Quest’ultima opzione conferma che per *Processi verbali* – diversamente da altre di De Roberto, in cui pure si potrebbe sospettare una scelta estemporanea – una meditata teoria del ‘metodo’ «predeterminò in buona misura le strategie» della raccolta narrativa, a segno che, se il testo metodologico, come accade di solito, «venne materialmente scritto dopo le novelle a cui fa da prefazione», una *ratio* già le informa¹³.

Per siffatte ragioni, se in *Processi verbali* De Roberto dichiarava programmaticamente di voler rappresentare, attraverso la trascrizione dei dialoghi tra i personaggi, quella parte di vero che si sommuove sulla scena del mondo, pure una novella come *I vecchi*, densa di sostanza verbale ovvero di oralità, meriterebbe qualche attenzione. Anticipando magari – anche per questa novella di *Processi verbali* – una considerazione critica avanzata in termini più generali da un valente studioso di De Roberto, secondo cui «quando si confrontano la teoria e la pratica di naturalisti e veristi, quasi sempre è verificabile uno iato: il loro stile era in genere più avanti del “metodo”, di una coerenza più complessa, versatile, sottile»¹⁴.

L’unità di luogo – di cui scrive De Roberto nella *Prefazione* – è di sicuro offerta da un giardino urbano e da un viale costellato da platani e da file di statue, in mezzo a cui passano carrozze e si rincorrono frotte di ragazzi: ai lati del viale sono disposte delle panche a strisce gialle e rosse. Quanto alla indicazione temporale, è l’ora pomeridiana e l’aria è riscaldata dal sole. In lontananza sulle pendici dell’Etna si osservano coltri di neve: la stagione deve essere ancora invernale, ove si consideri l’abbigliamento di alcuni personaggi, i quali sono due vecchi. Sembrerebbe qui di misurarsi con una di quelle didascalie richiamate da De Roberto nella *Prefazione a Processi verbali*.

L’autore prende le mosse da una puntuale *descriptio* di due vecchi:

¹⁰ P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1997, 29. Com’è noto, la novella sarà poi riadattata da De Roberto per esser portata sulle scene teatrali.

¹¹ R. CASTELLI, *Il punto su De Roberto...*, 197.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. MAFFEI, *La passione del metodo...*, 323.

¹⁴ *Ivi*, 213.

Uno era piccolo, giallognolo, con un collare di barba bianchissima: teneva una fascia di lana sulle spalle e le mani appoggiate al pomo d'avorio antico d'un grosso bastone¹⁵.

Si trascorre quindi alla descrizione del secondo personaggio:

L'altro era robusto, rosso nel viso tutto sbarbato e liscio malgrado l'età: il colletto della camicia si abbatteva sul bavero della giacca di panno grossolano, mostrando a nudo il collo bronzino¹⁶.

Segue lo sguardo d'autore rivolto ai piccoli gesti, alle piccole azioni, alle parole dei personaggi, dal momento che, non si dimentichi, De Roberto, nella *Prefazione*, scrive di una peculiare attenzione dello scrittore verista alle scene del mondo. I due vecchi sono seduti alle estremità di una panca, «in mezzo a loro» sono due soldati che parlano in dialetto. L'attenzione di De Roberto al dialetto è un'attenzione che non è mai univoca. In questo caso una lingua dialettale del tutto «forestiera», pronunciata da due giovani soldati, accompagnata da un incuriosito ascolto, sulla panca di un giardino di una città siciliana, da parte di due vecchi isolani, risulterà agente di straniamento e di separatezza, non già di incontro tra personaggi. Si tratta della pronuncia di un dialetto emiliano messo in bocca a uno dei due soldati di leva; e l'autore, a partire dalla scena di quattro uomini seduti su una panca, seguirà attento l'*actio* dei personaggi. Non resta che seguire la scena:

Il grande vecchio gettava di tanto in tanto delle occhiate timidamente curiose sui militari, esaminando le ghette di tela che ricoprivano gli scarponi, i pantaloni filettati di rosso, le stelline del bavero, la sciabola-baionetta¹⁷.

La condizione del grande vecchio appare improntata a timidezza nei confronti dei due soldati «forestieri». Intanto, anche «il piccolo vecchio si passava a momenti una mano sulla bocca, tossiva, si guardava intorno, come preparandosi a dire qualche cosa e non sapendosi ancora decidere». Pure in questo caso v'è da parte di De Roberto non solo l'indicazione di un sentimento di imbarazzo nell'avviare una conversazione, ma come la sottolineatura di una acuta difficoltà di «dialogo». È pur vero che nella *Prefazione* a *Processi verbali* De Roberto ha rilevato che l'arte verista, per essere tale, dovrebbe riprodurre precisamente, al pari di un'arte teatrale, le movenze e le battute di un dialogo, ma la difficoltà di un pur timido avvio di conversazione è disvelata prima dalla postura del piccolo vecchio, poi dalle differenze linguistiche. Infatti, «rannicchiato meglio nel suo angolo», il piccolo vecchio chiese finalmente ai due soldati:

Lor signori sono continentali?

I soldati continuavano a chiacchierare tra loro come se il vecchio non avesse proferito parola. Sulla «scena» interviene una breve, ma non poco imbarazzata, pausa, dopo la quale il piccolo vecchio «tossì di nuovo, più forte e riprese»:

Di che paese sono lor signori?

¹⁵ F. DE ROBERTO, *Processi verbali...*, 44.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

È del tutto intuibile che i vecchi seduti sulla panchina di un giardino sono lì per osservare curiosi il teatro del passeggio, ma è pure evidente che essi non sono paghi della loro solitudine e del loro silenzio, ma si mostrano desiderosi di avviare una conversazione anche con estranei. L'autore di *Processi verbali* segnala proprio le difficoltà d'avvio di una conversazione tra due vecchi pensionati e due giovani soldati:

Mi son mudness – rispose il soldato che gli stava vicino, e riattaccò il suo discorso.

È facile rilevare: il giovane soldato «continentale» non si mostra affatto disponibile al dialogo, e il vecchio «parve meditare un poco quella risposta, cavò di tasca un fazzoletto a scacchi rossi e neri, si soffiò il naso scuotendo il capo, rimise in tasca il fazzoletto dopo averlo piegato accuratamente». Qui l'autore, giusta una dichiarazione formulata nella *Prefazione*, in cui segnala l'interesse del metodo verista per i piccoli gesti dei personaggi, sta richiamando l'attenzione del lettore sull'uso di un fazzoletto, rivelatore di nascoste emozioni. Ripigliò intanto, tenace, il piccolo vecchio:

Quanto hanno ancora da stare sotto l'armi?

La domanda è rivolta ai due soldati, ma uno dei due, pur avendo chiacchierato sin lì con il suo commilitone, appare sulla scena come muto. Senza molto garbo, il soldato che ha già rivolto qualche parola al vecchio, chiede ruvidamente :

- Cus l'ha ditt ?
- Dico, se tornano a casa presto ?
- Minga adess ! – e si mise a ridere .

Questa azione del ridere conclude definitivamente il vano tentativo di conversazione esperito dal piccolo vecchio. L'altro vecchio, quello più corpulento, è stato a sentire e a guardare con discrezione. Per il viale «a quando a quando, una carrozza sfilava al passo» e «dei ragazzi si rincorrevano, sotto gli occhi delle governanti». Sembrerebbero ancora le didascalie di cui De Roberto scrive nella *Prefazione*, se non riconoscessimo i tocchi magistrali di una prosa atta a rappresentare un'atmosfera «gelata» di dialogo mancato e di mancato incontro tra uomini e generazioni diverse. Con uno sguardo d'autore impassibile e «freddo», specularsi alla fredda interlocuzione tra un vecchio e un giovane soldato.

Intanto, quando i due soldati si alzano dalla panchina e si allontanano, una balia viene a prenderne il posto vuoto. Il bambino, cui la balia accudiva, girava intorno gli occhi senza sguardo, con il braccio disteso e annaspando. Si ripete qui un vano tentativo del piccolo vecchio:

Il piccolo vecchio riprese ad arrembiare, cercando di attaccar discorso. Sorrise al piccolino e gli mise sotto il naso il manico d'avorio del suo bastone¹⁸.

In tutta risposta il bimbo reagisce con un pianto a dirotto, che richiama l'attenzione della gente. Esaurito ogni tentativo di calmarlo, la balia si allontana e si siedono sulla panca due seminaristi. Pure questo tentativo di comunicazione – «Avete la passeggiata tutt'i giorni» – sortisce una scarna risposta rivolta al piccolo vecchio da parte dei pretini, «i quali non gli dettero più retta».

¹⁸ Ivi, 45.

Quindi anche i seminaristi lasciano il posto. A questo punto il piccolo vecchio «si trascinò lentamente, senza alzarsi, verso il grande vecchio, in modo che nessuno potesse sedersi più in mezzo».

Ora che finalmente i due vecchi isolani sono l'uno accanto all'altro, sembrerebbe che un dialogo possa finalmente avviarsi. Non ci vorrebbe molto: dalle ordinarie considerazioni sul tempo climatico si può passare a quelle sui luoghi. Senonché, dopo questo esordio, viene pronunciato come per caso il nome di un paese di memoria «terribile», Bronte, con la conseguente e inevitabile allusione ai terribili fatti del 1861. Ed è paradossale che il mestiere del piccolo vecchio – mestiere ormai al tempo passato e quale si disvela nel corso del dialogo con l'altro personaggio – sia quello di misuratore del catasto. Misuratore del catasto nel comune siciliano in cui è esplosa una rivolta per l'annullamento dei confini patrimoniali. Non per nulla, a tal proposito, il piccolo vecchio può recitare con qualche sussiego:

...misuratore del catasto, che non era una cosa liscia.

Subito dopo, facendo riferimento al carattere dei brontesi, egli può aggiungere:

Bisogna sapere, già, prima di tutto, che coi brontesi non si scherza, a segno che succedevano i fatti del sessantuno¹⁹.

Cade qui una prima, presuntuosa dichiarazione. Nella evocazione dei fatti di Bronte da parte del piccolo vecchio, esistono gruppi sociali ai quali il personaggio guarda da lontano: con mal dissimulato senso di superiorità, senza dare nemmeno l'impressione di cogliere il senso di una tragedia, e senza nemmeno proferir cenno alla feroce repressione seguita alla rivolta; ma riconducendo gli eventi, i fatti, solo all'avidità popolare di impossessarsi del denaro altrui o a un'ansia di vendetta personale per qualche torto subito:

Io gliel'avevo detto, in Casino, ai signori, proprietari, civili, che il popolo non mi andava, e guadagnava la mano ogni giorno di più. A chi dicevo, a questo bastone?... Avevano il capo alla politica, che doveva arrivar Garibaldi, e i borbonici che se ne stavano rintanati nelle loro campagne. «Ma guardate che mala gente va attorno (...) che un giorno o l'altro non potremo più scender nelle vie!»

Il piccolo vecchio è l'uomo che ha vissuto «dal basso» gli eventi, ma pretende di commentare presuntuosamente «dall'alto». Soprattutto è l'uomo che ritiene di aver capito tutto e su tutto sentenziare.

In questo caso, come in altri, De Roberto rivela tutta l'attitudine di rappresentare una situazione umana da narratore autentico e critico, catturando un aspetto umoristico e grottesco a un tempo: un misuratore del catasto che, a fronte di una rivolta intesa all'annullamento dei confini patrimoniali e risoltasi tragicamente, pretende di aver capito il flusso della Storia. È una situazione che ha del grottesco: ma è pur vero che De Roberto, nel fare riferimento agli eventi tragici di Bronte, proprio nel rappresentare i due personaggi della novella si disvela narratore senza bonomia e soprattutto senza nostalgie risorgimentali. È autore che rifiuta la dimensione del tragico come del lirico e sembra possedere solo le chiavi del grottesco²⁰. La differenza con Verga balza a una prima

¹⁹ Ivi, 46.

²⁰ Si veda G. GIUDICE, *Nota a F. DE ROBERTO, Processi verbali...*, 147.

lettura comparata tra le novelle di *Libertà* e de *I vecchi*. Ha detto assai bene uno studioso esperto dell'opera di Verga che lo sguardo dell'autore, in *Libertà*, è uno sguardo atto a spostarsi dalla folla agli individui, siano essi i «galantuomini» che piangono lo spargimento del sangue innocente dei loro figli o anche dei vincitori feroci di un giorno che ridiventano i vinti di sempre. Si legga Verga:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. (...) Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e gliel'aveva sfraccellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, non come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore!

Uno sguardo, quello verghiano, atto a spostarsi dalla folla agli individui: siano pure essi, come si è detto, i feroci «vincitori» di un solo giorno i quali – abbandonata la maschera sanguinaria del «carnevale furibondo» – ridiventeranno i «vinti» di sempre, vittime di una terribile repressione:

Il generale (Bixio) entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo. E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitavano. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo (...). Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa.

In *Libertà* gli individui si offrono alla pietà dell'autore. A dirla altrimenti: dietro la fiumana della Storia rumorosa e violenta, dietro i suoi grotteschi e immedicabili inganni – le fucilazioni che si odono come i mortaletti della festa paesana – «affiora (...), non additata, non dichiarata, la «sconsolata» pietà di Verga “dinanzi al male del mondo”»²¹.

Ne *I vecchi* la rappresentazione si svolge in una chiave assai diversa: semmai ci si potrebbe chiedere – tenuto conto della presenza di una comune materia risorgimentale – quali possano essere le intersezioni de *I vecchi* non tanto con la novella verghiana, quanto con un romanzo come *I Viceré*, che per l'appunto agli eventi risorgimentali riserva tanta parte del suo impianto. Gaspare Giudice ha individuato acutamente ne *I vecchi* un motivo di contiguità con il romanzo maggiore nella gelida riduzione a chiacchiera, proposta dall'autore, di ogni rapporto esistenziale e storico. I due personaggi della novella sono protagonisti di un dialogo che si trasforma progressivamente in chiacchiera, in vaniloquio, in vuote sentenze moralistiche. Si chiede opportunamente Giudice: ma che cosa sono i vecchi della novella omonima, un ex-burocrate e un ex servo, ovvero il piccolo e il grande vecchio, se non due inconsapevoli presuntuosi che riducono la Storia – Garibaldi, Bronte, Nino Bixio, la fine di un Regno – a un discorso «pensionato», consumato al sole di un freddo inverno? Ed è poi molto diverso il senso della Storia nel romanzo, ne *I Viceré*? Nel piccolo vecchio della novella derobertiana v'è solo la presunzione – come si è detto – di essere stato uomo partecipe degli eventi e di avere, per questo, il diritto di sentenziare sulla Storia:

I civili?... Volevano scendere in piazza, non mandarono a chiamare anche me? Fossi stato pazzo! Quando lo dicevo io, che si poteva mettere un riparo senza ammazzare una mosca, nossignore. (...) Ora che il popolo si scatenava contro i «cappelli», bisognava andare incontro a morte sicura; che prima di scendere in istrada dovevate confessarvi e comunicarvi!... (...) Pelle una ne abbiamo, e pelle per pelle, sapete come si dice, meglio la tua che la mia²².

²¹ Rinvio ad A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2011, 127.

²² F. DE ROBERTO, *Processi verbali...*, 47.

Nella novella di De Roberto la degradazione della Storia avviene tramite la procedura di un commento fatto anche di proverbi e sentenziosità popolari, a segno che il lettore fruisce di una interpretazione straniante di fatti drammatici:

Io ne ho visto di tutti i colori, e mi fanno ridere, quando dicono!... Questi che adesso vedete consiglieri e commendatori, prima erano borbonici più di Satriano. E non parliamo di chi mise fuori una bandiera al 48 e al 60! Invece, chi ha fatto il suo dovere!...

Il dovere cui fa riferimento il piccolo vecchio vorrebbe essere inteso come il dovere «ordinario» di un misuratore di confini patrimoniali. Ma verrebbe fatto di chiedersi, un po' celiando: cosa è accaduto del piccolo vecchio misuratore del catasto nel corso dei giorni in cui, a Bronte, una rivolta violenta rivendicava proprio l'annullamento di quei confini catastali? La risposta segnalerebbe che quel dovere si è tramutato nell'arte di nascondersi. Dal racconto emerge infatti che dei tragici avvenimenti di Bronte il piccolo vecchio è stato spettatore «nascosto»; e pur tuttavia, dopo i fatti drammatici, egli ama presuntuosamente sentenziare. Una peculiare degradazione della Storia – lo si ripete – si consuma tramite la procedura di un commento posteriore, un commento «pensionato».

Senonché, proprio tale procedura, atta ad offrire una interpretazione straniante di fatti drammatici, consente a De Roberto di lambire in chiave grottesca un altro tema a lui caro – il fenomeno del trasformismo politico – messo in bocca a un personaggio oscuro e anonimo²³. Com'è noto, nel romanzo maggiore, non già il ritratto di un personaggio «basso» come il piccolo vecchio della novella, ma il ritratto del duca di Oragua sarà segnato precisamente dalla colpa del trasformismo, quando, dopo aver mostrato simpatie per i liberali, il duca ritornerà a giurare fedeltà al principe di Satriano inviato dal re nel '48 a reprimere con violenza la rivoluzione liberale in Sicilia. Il duca di Oragua, nel romanzo, appare bersaglio degli animi amareggiati dei liberali, i quali vorrebbero un capro espiatorio per la loro sconfitta; e invano don Lorenzo Giulente, liberale, replica che mille persone più del duca lo meritavano, «perché di lui più colpevoli»:

In fin dei conti, egli (il duca) non aveva preso né gradi né stipendi, né appalti dalla rivoluzione: era stato a vedere, aspettandone la riuscita; mentre tanti altri, dopo aver fatto gazzarra e il mangia-mangia, si buttavano ai piedi dell'Intendente e salutavano col cappello fino a terra nominando Sua Maestà Ferdinando “che Dio sempre felicità”.

Nella novella derobertiana, intanto, il ricordo della rivoluzione del '48 dà adito al grande vecchio finalmente di intervenire. E il personaggio racconta delle sue peripezie per aver avuto l'incarico di trasportare su carriaggi, dalla Sicilia a Napoli, i beni del suo padrone, l'Intendente borbonico, rischiando in più occasioni la vita. Per esempio il vecchio racconta di una terribile avventura tra le altre:

Arrivo a Leonforte, La piazza, piena come un uovo, e appena mi vedono: “Questa è roba dell'Intendente; diamola al fuoco!”. Viene uno e m'afferra pel colletto “Tu ora vai fucilato”.

La scena è da teatro della vendetta e della più cruda violenza, e il grande vecchio prosegue nella sua narrazione scenica:

²³ Si veda in proposito A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2007, 114.

ma andiamo che la popolazione gridava sempre “A morte!...fucilato !” e i carrettieri che tremavano come foglie.

È qui che, rivolto al suo interlocutore, il grande vecchio racconta di un suo incredibile incontro che sortisce un effetto di grottesca sorpresa scenica:

Frattanto il presidente mi domanda: “Di che paese siete?” Io dico: “Eccellenza, sono di Girgenti” (...) Il cavaliere mi butta le braccia al collo: “È di Girgenti! Il primo paese che si è ribellato” (...) E così il mio paese porco mi salva la vita²⁴.

Insiste il grande vecchio rivolto al piccolo vecchio nel mentre un piccolo cerinaro si era fermato lì innanzi alla panchiana per ascoltare pure lui. Aveva prima recitato il grande vecchio:

...non racconto favole. (...) Beppe Franco, non so se vossignoria l’ha sentito nominare, un pezzo di giovanotto alto così, punta il fucile e dice: “Carogna, sei morto!...” Frattanto, diciamo che il padrone, prima di partire, mi aveva consigliato: “Fatti una coccarda coi tre colori: se mai, ti potrà servire”.

In modi grotteschi, nel pieno di una terribile situazione conflittuale, grazie alla esibizione di una coccarda tricolore e all’essere nato a Girgenti, il grande vecchio si è salvato. Ha poi vissute altre peripezie tra timori e tremori: infatti, finalmente arrivato a Napoli, si è trovato davanti a uno scenario inimmaginabile: di incredibile caos, di disordine e di scontri tra rivoltosi liberali ed esercito borbonico, con il generale comandante militare della piazza che aveva addirittura messo in previsione la fuga della famiglia reale. Senonché, volgendo ormai lo scontro nella capitale a favore dei borbonici, racconta il grande vecchio di un ultimo episodio coincidente con un’ultima scena grottesca sulla ribalta del teatro della rivoluzione. Nella capitale si consuma il gesto d’umiliazione che, più tardi, ne *I Viceré*, segnerà il destino dei rivoltosi liberali siciliani quando si genufletteranno ai piedi dell’Intendente, rappresentante dei Borbone vincitori. In una via di Napoli un sergente dell’esercito, quando la vittoria ormai arride ai borbonici, incrocia il grande vecchio e gli intima «Inginocchiati». Recita il racconto del grande vecchio:

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.

Questa volta una parola dialettale, lo Re, non segnala una distanza, ma è tramite di salvezza. Ora pure la storia del grande vecchio può volgere al termine. Intanto, il piccolo vecchio, seguendo incuriosito il racconto del pericolo di morte corso dal suo anonimo interlocutore, aveva cavato di tasca il fazzoletto a scacchi rossi e neri, soffiandosi il naso e scuotendo il capo. Quindi, nel corso del racconto, il piccolo vecchio, cavando nuovamente di tasca il fazzoletto e portandoselo al naso, aveva esclamato: «Oh che storia! Che storia!». Da ultimo, ascoltando il racconto di tante peripezie, il piccolo vecchio era rimasto col naso fra le dita e il fazzoletto pendente, «immobile nella stupefazione». Nel frattempo, oltre il piccolo cerinaro che si era fermato lì, dinanzi alla panchina, e stava a sentire la storia del grande vecchio, pure il giardiniere si era avvicinato per sentire. È l’esito di una narrazione sorprendente che ha assunto movenze peculiari, a segno che «tutti restavano in ascolto come dinanzi ai cantastorie della Marina». Ma non aveva dichiarato il grande vecchio che lui

²⁴ F. DE ROBERTO, *Processi verbali...*, 50.

non raccontava favole? Ma è come si fosse prodotto uno strano rovesciamento delle iniziali intenzioni del personaggio, in direzione di un trionfo della «chiacchiera». Come se il personaggio si fosse trasformato, per virtù della chiacchiera, in «cantastorie». Con un piccolo pubblico di uditori inadatto a distinguere il vero dal falso. Precisamente come avverrà più tardi nel romanzo maggiore, in epilogo de *I Viceré*, in occasione di una orazione politica di Consalvo. La parola-chiacchiera funge da canto delle sirene che mistifica il vero.

È superfluo rilevare che dietro le quinte, ovvero dietro questa situazione verbale che rinvia propriamente al titolo della raccolta, si intravede l'ombra dell'autore, di un De Roberto narratore «freddo» di eventi pur drammatici del Risorgimento. Quel fazzoletto, ripetutamente cavato di tasca dal piccolo vecchio a rimedio di un fastidioso raffreddore, sembrerebbe alludere allegoricamente – come è stato detto da Giudice a proposito della macrostruttura di *Processi verbali* – alla fredda temperatura che, a giudizio dello scrittore, circonderebbe il mondo. Non per nulla nella mente di De Roberto «il mondo tende, passando attraverso un filtro gelato, alla propria rarefazione e vanificazione», a una difficile abitabilità per *personae*-maschere solo apparentemente vive.

Nella novella di De Roberto sono protagonisti, come si è visto, due vecchi seduti su una panchina di un giardino, in una giornata che ormai volge al tramonto e la temperatura si fa fredda. Recita significativamente l'epilogo de *I vecchi*:

A un tratto il misuratore del catasto si alzò, incappucciandosi meglio nella sua fascia di lana: il sole era declinato e un brivido di freddo passava per l'aria.

Ma forse, oltre la suggestiva indicazione temporale, risultano ancor più «gelate» le parole ultime che l'autore pone in bocca al piccolo vecchio: dopo tanto parlare, tanto narrare, tanto chiacchierare, tanto stupirsi. Sono parole «gettate», dietro cui si disvela la condizione malinconica e pessimistica di De Roberto, si direbbe sino alla tetraggine. Dice conclusivamente il piccolo vecchio:

Tanti guai per la roba del padrone! – esclamò sul punto di andarsene – Se ero voi, dico la verità, la roba l'avrei spedita, ma io me la sarei battuta!

Quelle parole recitate «sul punto di andarsene» sono indicative di una «distratta» statura morale del personaggio, il quale, oltre che spettatore «estraneo» dei drammatici eventi di Bronte, si rivela ascoltatore estraneo della esperienza del suo interlocutore, ex servitore di un Intendente di fede borbonica. Nell'un caso come nell'altro, quello che propriamente risalta nei due vecchi è la loro attitudine a chiacchierare dispendiosamente sulle vicende e le tragedie della Storia, anche di quelle da loro direttamente vissute. Ma dietro i due personaggi – lo si ripete – non è difficile intravedere la maschera critica, di gelida melanconia eraclitea, del loro autore, artista grande e infelice.