

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 8

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Viceré» tra storia e finzione letteraria

CATANIA

1998

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 8

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Viceré» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*

Catania, 23-26 Novembre 1994

CATANIA

1998

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 8

Proprietà letteraria riservata

La stampa degli *Atti* del Congresso è stata realizzata con il contributo del Comune di Catania.

1998 - FONDAZIONE VERGA - Piazza San Francesco d'Assisi, 11 - Catania

ANTONIO DI GRADO

PRESENTAZIONE

L'omaggio che la città di Catania rende a Federico De Roberto, a cent'anni dalla pubblicazione del suo capolavoro, non è, non può essere, una pigra e innocua celebrazione. Non può esserlo, intanto, perché quel libro grande e terribile non possiamo rileggerlo e rievocarlo senza metterci in questione, senza sollevare la fredda lapide della retorica ufficiale su quel verminaio di responsabilità collettive e individuali, di miserie e misfatti, che è la storia. E tanto più la storia della nostra città, impietosamente incarnata da De Roberto nella ripugnante galleria di mostri e di larve che si stagliano, nero su nero, sul tetro fondale della saga dei 'viceré'.

Ma questa città non è solo un laboratorio delle infamie che la storia conia e riproduce su ben più vasta scala. A suo carico v'è un'altra colpa, che impedisce di dar corso alle commemorazioni di Palazzo e ai rituali dell'accademia, di far seguire alla riesumazione di quelle larve l'imbalsamazione ipocrita: ed è la colpa d'essersi offerta, ai suoi figli migliori, come una madre gelosa e vorace, astiosa e vendicativa, pronta ad avvilupparli nell'abbraccio smemorante di torpide inerzie o di torbidi compromessi, oppure a respingerli con le armi del rancore e dell'oblio.

Di quest'amaro destino ci rende testimonianza una splendida pagina di Brancati, che uscì nel '47 su un quotidiano romano e che oggi, almeno in parte, mi pare doveroso rileggere:

La casa di Federico De Roberto dava sul giardino pubblico, e nelle serate di estate, chi percorreva il viale d'ingresso vedeva al disopra degli alberi, nel riquadro di un balcone un signore dal colletto duro, curvo sopra un libro e con la lampada blu quasi sulla fronte. Per le strade, Federico De Roberto andava vestito con molta eleganza, la caramella nell'occhio destro, pensieroso, assente, con la testa sempre alla massima

altezza, quasi scivolasse sopra un lago tranquillo, essendogli impossibile, a causa di una malattia, staccare i piedi dal suolo. I signori di Catania lo avrebbero preferito a Verga, per la sua aria mondana e la buona conoscenza del francese, ma, avendo saputo che il preferirlo a Verga era un errore di grammatica letteraria, e non riuscendo d'altra parte a innalzare la figura del buono e onesto Verga nella loro ammirazione, risolvevano questo caso di coscienza col tenerli tutti e due nello stesso grado di cortese indifferenza.

I giovani letterati, in generale, non ammiravano De Roberto. Sembrava molto vecchia e inutile quella mania di consultare cento riviste e monografie prima di iniziare un romanzo; quegli scrupoli nell'usare il proprio nome e cognome; quell'andare coi piedi di piombo nelle questioni letterarie; quel leggere due volte un libro prima di parlarne. I nuovi tempi s'iniziavano con più "lieti auspici" per l'uomo di lettere, che pareva di un tratto esonerato da ciò che in letteratura si chiama fatica e rimorso. Il Verga era più amato; non tanto, io credo, per il suo genio, ma perché in lui sembrava dimostrata la nuova regola che, in arte, basti affidarsi all'istinto. In verità, il Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni e rimorsi che non lo stesso De Roberto; ma in Verga era più facile non vedere questa pesante armatura di onestà. In De Roberto, invece, le fatiche, gli scrupoli, le esitazioni si leggevano con troppa chiarezza. Al di sopra delle magnolie del giardino pubblico, quella testa di signore calvo, chinata sopra un libro e illuminata da una lampada blu, nelle sere di estate, in cui era così gradevole andare per i viali, sembrava l'ultimo avanzo di letterato ottocentesco, il cui esempio fosse insieme fastidioso intimidatorio e sbagliato.

Vitaliano Brancati, che a De Roberto aveva dedicato la sua tesi di laurea, in quel gentiluomo calvo e assorto, curvo sul lavoro e ossessionato dagli scrupoli, incarnava l'etica ottocentesca e borghese dell'operosità, della probità, della responsabilità, la moralità positivista della ricerca e del dubbio, insomma quei valori precocemente travolti dalla gaia apocalisse novecentesca, infantilmente chiassosa e insofferente, irresponsabile e rissosa. Come lo zio Ermenegildo del *Bell'Antonio*, il De Roberto di Brancati è tutt'uno con l'utopia d'una *Catania felix* misurata e composta, laboriosa e pensosa, da vagheggiare a schermo di un'attualità degradata, e da esaltare perciò nella sua patetica 'inattualità', perfino nelle paralizzanti ubbie e nelle innocenti manie di quei 'galantuomini' tanto più nobili perché perdenti, perché acrobaticamente superati e frettolosamente dimenticati.

E certamente De Roberto volle e seppe rappresentare la figura esemplare del galantuomo *vieux jeu*, distaccato e per dir così virgolettato dall'elegante sprezzatura di quel monocolo *démodé*, dall'insostenibile leggerezza del suo passo malfermo, dall'inclinazione al romitaggio scontroso ma non arcigno, semmai discreto e distratto. E allo stesso modo egli volle e seppe essere scrittore programmaticamente e polemicamente 'inattuale': ma non per appiattirsi sulle norme e i pregiudizi dell'Ottocento, tra i quali anzi l'opera sua sgomita per svincolarsene, azzerando l'idillio rusticano e verista e compitando i primi segni di quel realismo analitico ed espressionistico che il grande Novecento europeo da lì a poco dispiegherà compiutamente.

C'è anzi un filo tenace e inestricabile, fra i tormentosi scrupoli del ricercatore di matrice positivista e i feroci azzardi del narratore che anticipa le oltranzes novecentesche. Per coglierlo e sentirlo vibrare, basta rileggere a cent'anni di distanza *I Viceré*, un libro tra i più grandi che la nostra letteratura avara e contegnosa abbia prodotto, troppo grande e troppo feroce perché non fosse rimosso e obliato, o tutt'al più confuso con polverose saghe tardo-veriste o con più recenti elegie gattopardesche.

L'autore di quell'accorata elegia, quel principe di Lampedusa che prestò uno struggente canto del cigno e un malizioso alibi all'aristocrazia isolana spietatamente inquisita da De Roberto, amava dire che l'autore dei *Viceré*, come i servi, spiò la nobiltà dal buco della serratura. E aveva inconsapevolmente ragione: tant'è che, liberandola d'ogni incrostazione polemica e ribaltando il pregiudizio snobistico che l'ispira, quella sentenza appare appropriata a un romanzo privo di conforti e lenocini, di porti franchi e uscite di sicurezza, di azioni e situazioni che non discendano da un giudizio coerentemente, radicalmente, ferocemente negativo.

Ed è proprio l'ottica deformante e risentita di servi e parassiti, è il loro cicaleccio stridente a orchestrare e a contrappuntare, fin dalle prime note (la morte della principessa, i magniloquenti funerali), la narrazione dei fasti e più dei nefasti degli Uzeda di Francalanza e della loro secolare egemonia sulla città. Dal maggio 1855 all'ottobre 1882, e dunque a ridosso d'una fase decisiva della storia isolana e nazionale, è l'intera vicenda a snodarsi come un interminabile farnetico, mossa e disarticolata com'è da un incessante mutamento di punti di vista, che s'avvicinano e s'accavallano nel discorso indiretto, si scontrano nei

dialoghi, si patologizzano nei soliloqui; e da uno slittamento concitato e smanioso della visuale dall'uno all'altro di quei punti di vista, mobili come le alleanze che continuamente si decompongono e si ricompongono, come gli interessi individuali che mutano e s'invertono con capricciosa frequenza.

Splendido e irripetibile esempio di aderenza tra la forma e la materia: a narrare l'ignominiosa eppure morbosamente esuberante decadenza di quella «razza di matti», segnata da tare psichiche e fisiognomiche di lombrosiana efferatezza e tuttavia abbarbicata da assidui complotti e maniacali commerci a una caparbia sopravvivenza di vitalità e di dominio, è impiegato un romanzo collettivo, privo cioè non solo di eroi positivi ma pure della neutrale funzionalità d'un protagonista, e policentrico, vale a dire organizzato su una pluralità di fulcri e di baricentri.

Ai cardini già arrugginiti da prove precedenti (*L'Illusione*, parzialmente rifluita nei *Viceré* per il tramite di quel ramo Uzeda donde si muoveva la storia di Teresa, e con il fardello di vittimismo romantico da cui era gravata) se ne aggiungono di nuovi e fiammanti, lubrificati da ben altri veleni: e sono situazioni segregate in spazi soffocanti, eventi bloccati da tempi affannosamente ripetitivi, gruppi e viluppi di personaggi invischiati da una dialogicità coatta e inceppata, quadri e scenari fissi (il palazzo, il convento, la villa) usati per far variamente reagire come *in vitro* le psicologie individuali con gli accadimenti pubblici e con gli altrui comportamenti. E ai più eclatanti nodi pubblici e privati che s'aggravano in superficie, si aggiungono altresì gli epicentri profondi, dissimulati, della narrazione: dettagli capaci di sprigionare una smisurata tensione simbolica e di cristallizzare in figure di puro orrore la dispersa e quotidiana meschinità dell'intreccio. Come quel «mostro» ripugnante, quel «pezzo di carne informe» partorito dall'«utero fradicio» di Chiara, che sinistramente suggella una marcescente genealogia, figurandovi come «il prodotto più fresco della razza dei Viceré». In quel grumo di raccapriccio si rapprende lo spietato giudizio dell'autore, o meglio l'oggettiva indecenza d'una vicenda che sembra farsi e narrarsi e perpetuarsi da sé; in quel *monstrum* deflagra l'inaudita violenza figurale spiegata in tutto l'arco d'una narrazione astiosa e ricca d'oltranze. Tanto più ch'esso vi campeggia, nei consueti moduli del contrappunto, a fronte del trionfo trasformistico del duca d'Oragua e della riassuntiva dichiarazione del principe, abusatissimo

leit-motiv ideologico del romanzo: « Quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato!... ».

« Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri... »: tra intrigo e follia l'uniforme antropologia dei 'viceré' è squadrata da De Roberto con equanime acrimonia. Giacché tra la quieta demenza di Ferdinando e le patetiche manie di don Eugenio, tra l'affarismo del duca voltagabbana e pseudo-progressista e quello del sanguigno reazionario (fino a nuovo ordine) don Blasco, tra l'untuoso livore del priore e lo squallido cinismo del principe, tra l'albagia borbonica di donna Ferdinanda e la trasformistica spregiudicatezza di Consalvo, tra le volubili isterie di Chiara e di Lucrezia e la servile cocciutaggine dei bastardi, non si danno differenze se non di tonalità o di scelte contingenti e fungibili. Né si danno porti franchi o spiragli d'elegia, nemmeno nel caso di quella seconda Teresa, angelica sorella di Consalvo, che alla fine ritroviamo travolta da ubbie bigotte e da orrori controriformistici: Mena Malavoglia è irrimediabilmente lontana, e tra casa Francalanza e la casa del nespolo c'è quasi la distanza d'un secolo di vertiginosi mutamenti socio-culturali.

Non che a tali mutamenti De Roberto creda più di tanto: l'ininterrotto dominio degli Uzeda a cavallo tra i due regimi vanifica anzi ogni illusione in merito a eventuali magnifiche sorti e progressive. Nelle quali, peraltro, nessuno mostra di confidare: non ci sono vinti o delusi come il Ranaldi dell'*Imperio* in quel vorace microcosmo di intraprendenti accaparratori o di sordidi accumulatori, di patetici mantengoli o di grotteschi parassiti. La politica vi figura come anonimo e collettivo vaniloquio, come confuso (eppure documentatissimo) rumore di fondo, come ingannevole esercizio dell'ossimoro, come plateale epifania d'una sorta di cosmico trasformismo e di metafisico scacco. Ma non si tratta d'un alibi gattopardesco, d'un pigro o marpionesco luogo comune, né si può accreditare allo scetticismo disincantato, eppure vigilmente critico e lucidamente analitico, dello scrittore la successiva e purtroppo assai fortunata degenerazione di quel *tópos* nell'immobilismo qualunquistico o nel meridionalismo querimonioso.

Si tratta di ben altro: d'un coerente filone di materialismo anti-storicistico, di laico scetticismo, che trasmigrerà nell'opera di Brancati e culminerà in quella di Sciascia. Da *I Viceré* a *I vecchi e i giovani* pirandelliani, dal *Vecchio con gli stivali* al *Consiglio d'Egitto* e al *Contesto*, e perfino all'avversatissima polemica sciasciana sull'antimafia, v'è la

medesima percezione traumatica d'una storica 'disdetta', d'un ineluttabile trasformismo che vanifica le svolte apparenti e le millantate rivoluzioni trainando le classi dirigenti, al prezzo d'un tempestivo mutamento d'insegne, dal cigolante carro dell'*ancien régime* di turno a quello dei vincitori, dei corifei del 'nuovo-che-avanza'.

Ma da quel disincantato osservatorio non ci giungono vittimistiche querimonie né alibi paralizzanti, bensì documentate analisi, furenti demistificazioni, dubbi fecondissimi. Come quelli meticolosamente distillati, dall'alto della sua specola illuminata dalla luce dimessa d'una lampada da tavolo e spiata con boriosa diffidenza dai suoi giovani concittadini, da Federico De Roberto: quel gentiluomo elegantemente defilato ed apparentemente impartecipe che nella complice penombra del suo laboratorio evocava e materializzava mostri, forgiava nel fuoco dell'indignazione civile e della polemica antinobiliare creature tarate e malefici replicanti, disseminava mine espressionistiche nel compatto terreno della narrazione romanzesca.

È questo il De Roberto che commemoriamo, che l'amministrazione comunale e la Fondazione Verga ripropongono in questa nuova *fin de siècle* assai poco incline all'innovazione e alla sperimentazione, all'esercizio critico della memoria e agli esami di coscienza collettivi: è l'intellettuale curioso e onnivoro, informatissimo sugli esiti letterari e filosofici, scientifici e artistici delle culture 'della crisi' che maturavano oltr'alpe; è l'insonne sperimentatore di linguaggi e saperi, di generi letterari e azzardi ideologici eterogenei e felicemente conflittuali; è il meticoloso seguace di quel rigore scientifico che, appreso dal positivismo, lo guiderà tuttavia a indagare ben oltre le frontiere della *ratio* tradizionale; è il capostipite di quell'anti-storia che gli scrittori siciliani si sono tramandati e ci hanno tramandato come una lezione di demistificazione critica e di laica moralità; è l'autore di quei *Viceré* che per noi non rappresentano soltanto uno degli esiti più clamorosi della sperimentazione narrativa otto-novecentesca ma pure l'analisi più coraggiosa e radicale che la nostra città abbia prodotto, di sé e della propria storia.

A questa testimonianza idealmente si affianca il cimento che proprio in questi giorni impegna il Teatro Stabile di Catania; vale a dire la messinscena dei *Viceré* per la regia di Armando Pugliese, con un sanguigno Turi Ferro a dominare la scena nei panni di don Blasco. Una scommessa, quella dello Stabile, opinabile come ogni parafrasi e

interpretazione dei grandi testi letterari, ma sicuramente encomiabile per il coraggio intellettuale e anche imprenditoriale che l'ispira, a fronte d'una realtà storica sempre più avvilente ma anche d'un panorama teatrale miserello e sparagnino.

E mi si lasci dire, in chiusura, che è quanto meno inspiegabile che da un romanzo così ricco e mosso, così attuale e felicemente tendenzioso, non abbia mai attinto il cinema, pur così a corto, anch'esso come il teatro e la cultura in genere, d'idee fresche e vitali, di fonti preziose e solidi modelli. Chissà, dunque, che da quest'incontro non possa levarsi perfino un appello ai cineasti italiani, che l'esangue inclinazione a narcisistiche e ripetitive prove d'autore distrae dall'arduo cimento con la storia e la letteratura, perché ingaggino un corpo a corpo con quell'impervio romanzo. Ma ad esso, più dell'oblio, nuocerebbe il tradimento di un'ennesima prova di calligrafismo, da snervati epigoni del viscontismo deterioro, quello cioè che a scorno, non a seguito, dell'alto magistero viscontiano sprema estatiche lacrimucce da immagini mendacemente imbellettate.

Rispetto a tali abatini della macchina da presa, più fedele allo spirito derobertiano sarebbe la plebea truculenza d'un artigiano d'effettacci del cinema *horror* americano. E più fedeli alla lezione dei *Viceré*, rispetto alla presenzialistica indifferenza del Palazzo e dell'Accademia, sono forse quei pochi coraggiosi senza volto né nome che, chissà dove ma certo lontano dai riflettori, si ostinano a capire, a dubitare, a criticare.

« I VICERÉ » OPERA LETTERARIA

GIOVANNI MAFFEI

IL ROMANZO ANTROPOLOGICO

1. In una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 16 luglio 1891, quando aveva iniziato da poco a lavorare ai *Viceré*, De Roberto diede del romanzo questa definizione: «la storia d'una gran famiglia, la quale deve essere composta di quattordici o quindici tipi, tra maschi e femmine, uno più forte e stravagante dell'altro»¹. E in un'altra lettera, del 16 ottobre: «la storia d'una famiglia di nobili prepotenti e stravaganti»². Forza, prepotenza; e «stravaganza»... ma dietro questa parola se ne travede un'altra che lo scrittore pure avrebbe potuto adoperare, e sarebbe stato, tutto sommato, più esplicito e preciso. È quella che gli Uzeda applicano di continuo a se stessi, del resto: la «mala razza» non si autodefinisce «stravagante» quanto invece mostra di concordare, nei giudizi espressi o solo rimuginati, collo scatto di don Blasco che esclama dei parenti: «Manata di pazzi tutti quanti!»³. La «pazzia» nei *Viceré*; i *Viceré* come «manata

¹ La lettera è raccolta, colle altre di De Roberto al Di Giorgi, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974. Si cita da p. 273.

² Ivi, p. 286.

³ L'ingiuria di don Blasco è in *I Viceré*, I, III, 487 (s'indicheranno sempre così, con le cifre romane, la parte e il capitolo del romanzo, e con cifre arabe la pagina da cui sono estratte le citazioni dai *Viceré*; il testo a cui si fa riferimento è quello della prima edizione del 1894, quale viene riprodotto in F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984). «Mala razza» è definizione abituale di don Blasco (cfr. I, III, 499), ma la si riscontra anche in donna Ferdinanda (III, II, 925) e in Benedetto Giulente (III, VIII, 1056). La pazzia degli Uzeda è denunciata da tutti i membri della famiglia, che se l'attribuiscono scambievolmente: «tutti e tutte, giovani e vecchi, fratelli e sorelle, zii e nipoti, ricominciavano a buttarsi addosso, volta per volta, l'accusa di stravaganza, di ossessione e di pazzia» (II, V, 803); «Sottovoce, l'uno all'orecchio dell'altro, gli Uzeda riprendevano a darsi del matto» (II, VI, 821). La voce popolare concorda e quando Giacomo disereda Consalvo: «La cosa era solo possibile in quella casa di matti. Pazzo il padre e pazzo il figlio!» (III, VII, 1036).

di pazzi». Il tema 'folle' è visibilmente fra quelli *portanti* del gran romanzo; eppure non è stato fra i più indagati.

La prima domanda da porsi è questa: se un concetto, un'immagine, un mito della follia vige nel testo, di che follia si tratta? È il concetto del senso comune, un'immagine generica o solo letteraria, una follia per modo di dire, o si tratta di un mito d'epoca, precisabile, denominabile nella sua matrice medica, nutrito di scienza tardo-ottocentesca? Se si sceglie di interrogare la seconda possibilità, e non mancano le ragioni per farlo⁴, risulta quasi ovvio il punto di partenza: chi era allora per antonomasia lo scienziato della follia, in tutte le sue varietà cliniche e sociali? Si è osservato da vari studiosi che lo schema positivistico e zoliano dell'ereditarietà non è nei *Viceré* adesione a un modello scientifico che convalidi l'invenzione, quanto pretesto architettonico, supporto e struttura d'un discorso d'altro genere o di più varia tessitura, coi suoi fili etico-politici, o mitico-emblematici, o psico-sociali, con la specie critico-polemica, espressionistica e straniante delle forme iterative e ossessive, dei tratti ferocemente caricaturali della narrazione⁵. Si può supporre – è l'ipotesi preliminare

⁴ In più punti il testo dei *Viceré* dichiara che quella degli Uzeda è autentica malattia mentale, vero tema psichiatrico nel romanzo. Escono in senso proprio di senno Ferdinando ed Eugenio, così come Frà Carmelo (che è un «bastardo» Uzeda); è pazzo completo don Mario nel ramo dei Radali Uzeda e impazzisce suo figlio Giovannino... Consalvo osserva sbigottito l'evoluzione psicologica della sorella Teresa: «Non c'era da cavar nulla da quegli Uzeda! I migliori, quelli che parevano i più saggi, a un tratto si rivelavano pazzi, come gli altri. [...] La pazzia soggiogava anche lei, prendeva la forma religiosa, diventava misticismo isterico! Tutti ad un modo, tutti!...» (III, IX, 1071-1072).

⁵ «Il motivo razzistico, l'insistenza sul dispiegarsi della legge dell'ereditarietà ha [...] soltanto una funzione subordinata, nei *Viceré*, e si presenta come un elemento di sostegno»: così V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, pp. 126-127. Ma già G. Trombatore (nella sua recensione alle *Opere* di De Roberto a cura di L. Russo, in «Rinascita», VIII, 5, maggio 1951) aveva limitato a una funzione «schematica» la presenza di tale «legge» nei *Viceré*, in opposizione alla stroncatura di Croce, che nel romanzo non aveva visto altro, com'è noto, che una laboriosa e inutile esemplificazione «zoliana» della tesi dell'ereditarietà (cfr. B. CROCE, *E. Castelnuovo - F. De Roberto - "Menini"*, in «La Critica», XXXVII, 4, 20 luglio 1939, poi raccolto in *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza 1940). Più di recente G. Grana ha inteso la «razza» dell'invenzione derobertiana come una «concreta metafora storico-sociologica» – «motivo interno e necessario di una crudele-irridente allegoria etico-sociale» – dalla quale verrebbe «una ragione di forza e di coesione, di unità e compattezza strutturale, che fanno di *I Viceré* forse il romanzo di più ferma tenuta della nostra narrativa ottocentesca» (G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982, p. 117).

che ci proponiamo di verificare colle analisi che seguono – che quanto meno un’analoga funzionalità strutturante e stilizzante debba esser riconosciuta, nell’organismo dei *Viceré*, alla scienza antropologica di Lombroso, alla sua tipologia della pazzia.

Si ricordi che nella lettera aperta apparsa sul «Marzocco» nel luglio 1898 – rispondendo al Patrizi che sull’«Avanti» gli aveva rinfacciato di aver dapprima plagiato il suo libro su Leopardi e poi squalificato gli adepti della scuola antropologica, «rei di essergli stati utili» – De Roberto si difese dall’accusa di appropriazione indebita, ma non negò i propri legami colla «scuola» e dichiarò anzi di approvarne il metodo e di averne sostenuto i principii, sebbene da straniero a tali studi, tanto nell’*Amore* che in *Una pagina della Storia dell’Amore*⁶. Certo fu un seguace critico e moderato, oltre che dilettalesco, della scienza lombrosiana, ed avversò le conclusioni a suo dire esagerate che da questa scienza dedusse Nordau⁷. Ma è difficile pensare

6 Cfr. M.L. PATRIZI, *Ancora su Leopardi. La difesa requisitoria di un imputato*, in «Avanti», 3 luglio 1898, e F. DE ROBERTO, *Lettera aperta alla Direzione*, in «Il Marzocco», III, 17 luglio 1898. Patrizi riteneva che fosse stato saccheggiato dal De Roberto di *Leopardi* (Milano, Treves 1898) il proprio *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia* (Torino, Bocca 1896); le «male parole» contro la scuola antropologica le individuava nel volume leopardiano di De Roberto (dove in effetti si parla di «critica meschina ed arrogante» che «ardisce cogliere in fallo queste grandi anime», p. 297) e nell’articolo *Un matto*, scritto nell’imminenza del centenario della nascita del poeta (meglio che sia morto, afferma De Roberto: «Se fosse ancora al mondo [...] gli metterebbero la camicia di forza») e pubblicato sul «Corriere della Sera», XXIII, 24-25 giugno 1898. Le opere per le quali De Roberto dichiarò i propri debiti verso la scienza lombrosiana sono *L’Amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, Milano, Galli 1895, e *Una pagina della Storia dell’Amore*, Milano, Treves 1898. Sulle implicazioni e gli sfondi della polemica fra Patrizi e De Roberto e in generale sui rapporti di quest’ultimo colla teoria e la scuola di Lombroso (al riguardo va annoverata anche la ‘patente’ di letterato-antropologo che il maestro in persona rilasciò in una lettera privata all’autore del trattato sull’amore) cfr. l’attenta ricostruzione di A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la “scuola antropologica”*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Patron 1982; sulle ‘presenze’ lombrosiane nei testi critici del nostro scrittore vedi anche M. GUGLIELMINETTI, *Le rose e l’asfodelo (note sul «Leopardi» di De Roberto)*, in AA.VV., *Federico De Roberto* (Atti del Convegno Nazionale svoltosi a Zafferana Etnea in occasione del XIII premio “Brancati-Zafferana”), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 5-11.

7 Ci tenne a distinguere Lombroso da Nordau («che ha esteso la teoria oltre le intenzioni del nostro insigne maestro») nell’articolo *Un nemico dell’Arte*, in «Corriere della Sera», XXII, 23-24 dicembre 1897. L’articolo confluisce poi nel volume *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Sandron 1900, nel capitolo *Il genio e l’ingegno*, pp. 197-217,

che nel suo romanzo maggiore, dove la pazzia è tanto nominata, dove le più diverse connotazioni 'folli' hanno tanto spicco, De Roberto rinunciava a trarre il massimo frutto dalle categorie e ancor più dalla seducente semiotica (in senso medico, ma con la possibilità di ricavarne i segni, le connotazioni di un codice narrativo) dei libri di Lombroso. La quarta edizione dell'*Uomo delinquente* era uscita nel 1889⁸, la quinta edizione dell'*Uomo di genio* era uscita nel 1888⁹ (la sesta, con molti ampliamenti, fu pubblicata nello stesso anno dei *Viceré*). De Roberto, lettore alacre e curioso di scienze, senza dubbio conosceva bene queste opere; e poi c'era la scuola, la *vulgata*, il diffuso e ramificato adattamento, in libri e giornali, del pensiero lombrosiano, in termini politici e sociologici, storico-aneddotici, critico-letterari: un linguaggio corrente, una retorica e una mitografia di cui era difficile, anche volendo, evitare la suggestione¹⁰.

dove Lombroso è ancora definito «maestro» mentre cadono gli aggettivi «nostro» e «insigne»: segno che a questa data De Roberto aveva preso qualche distanza dalla scuola antropologica (come nota Di Grado, collocando il processo di allontanamento dello scrittore da Lombroso negli anni successivi alla polemica col Patrizi; cfr. A. DI GRADO, *Federico De Roberto e...*, cit., p. 54). Nell'articolo su *Lombrosiani e anti-lombrosiani* (in «Corriere della Sera», xxv, 29-30 marzo 1900) è chiaro che De Roberto parteggia per i secondi; tuttavia va detto che nemmeno in esso, all'inizio del nuovo secolo, la sua pare una posizione contro la scienza, confondibile con le insorgenze spiritualistiche della cultura italiana del tempo. Si potrebbe anzi dire che De Roberto in tale articolo opta per un positivismo più rigoroso: egli infatti non mette in discussione i fondamenti fisiologici e 'materialistici' dell'antropologia, quanto la maturità dei suoi statuti scientifici e delle sue basi sperimentali: «la nuova scuola antropologica [...] non può ancora [...] vantarsi di aver creato una vera e propria scienza come i suoi seguaci e fautori presumono; e anche la guerra mossale da molti deriva appunto dal suo dommatismo e dalle sue esagerazioni».

⁸ C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, 2 voll., Torino, Bocca 1889. In questa edizione, rispetto alle precedenti e soprattutto alla prima del 1876, Lombroso aveva arricchito di molte prove e ragionamenti e pagine la propria opera, facendovi confluire anche alcune delle osservazioni che la scuola creata intorno a lui dopo il '76 era venuta producendo.

⁹ ID., *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca 1888. L'opera si era sviluppata dal germe della *Prolusione* al corso di clinica psichiatrica dell'Università di Pavia, pubblicata nel 1863 col titolo di *Genio e Follia*. *Genio e Follia* s'intitolarono anche tutte le edizioni del libro di Lombroso sull'uomo di genio che precedettero quella dell'88.

¹⁰ Non si può sapere con precisione con quali edizioni dell'*Uomo delinquente* e dell'*Uomo di genio* De Roberto fosse entrato in contatto, né se in lui ebbe maggiore effetto la lettura diretta delle pagine di Lombroso o, complessivamente, il discorso antropologico che 'correva' nella pubblicistica e nei giornali del tempo.

Non occorre pensare, si badi, a un affidamento alla scienza (come se questa dovesse sopperire a insufficienze conoscitive del mezzo letterario), né a un uso dimostrativo-deduttivo di un sapere e sentire antropologico, quanto a una sua confluenza spontanea, e tuttavia piuttosto coerente, a una sua produttività sintattica e simbolica nel testo, per effetto del coinvolgimento forte, nel processo dell'elaborazione, di tutti gli aspetti della personalità culturale di De Roberto. Anche se fosse accertabile nel siciliano, già mentre scriveva *I Viceré*, un atteggiamento di cautela o di sospetto verso la teoria di Lombroso¹¹, ciò non deporrebbe necessariamente a sfavore di un uso stilizzante di questa teoria nella fattura del romanzo, perché l'autore vi poteva esser sospinto dal principio poetico, tante volte ribadito, dell'opportunità di una congruenza di metodo e contenuto nella scrittura delle opere narrative: possiamo pensare che alla psicologia 'bourgettiana' che adoperò nelle opere d'ispirazione (come la chiamava) «idealista» corrispondesse ai suoi occhi, simmetricamente, la convenienza di taluni elementi della psichiatria positivista alle narrazioni d'ispirazione «naturalista»: come sono senza dubbio *I Viceré*, se si sta all'accezione derobertiana di «naturalismo». Aveva scritto nella *Prefazione*, datata ottobre 1888, a *Documenti umani*:

Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i caratteri del vero. Ora non tutti gli oggetti veri sono egualmente caratteristici, notevoli e riconoscibili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere tratti più salienti, un aspetto più singolare, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire meglio l'intento. Ora la

Trarremo le nostre citazioni dall'edizione dell'89 dell'*Uomo delinquente* e da quella dell'88 dell'*Uomo di genio*. Per quel che riguarda quest'ultima opera, ci avvarremo anche dell'edizione del '94, che ovviamente De Roberto mentre scriveva *I Viceré* non poteva conoscere: va tuttavia tenuta presente perché in essa, negli ampliamenti apportati rispetto all'edizione precedente, Lombroso volle dar conto dei punti di vista e dei contributi nuovi forniti dalla sua scuola dopo l'88, sicché la si può intendere come un indice significativo dello 'stato' generale e diffuso della scienza antropologica quale si era venuto configurando negli anni immediatamente precedenti l'uscita dei *Viceré*.

¹¹ Ma ancora nell'*Amore*, che è del '95, in particolare nel paragrafo del trattato dove si parla dell'*Amore del Genio*, De Roberto evocò Lombroso come autorità somma e dirimente: le sue «pazienti e ammirabili ricerche» (p. 353), le sue «copiose e luminose dimostrazioni» (p. 354).

virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotoni del vizio e della malattia; questi offrono maggior varietà e particolarità di manifestazioni; e lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe¹².

A questo punto il prefatore di *Documenti umani* aveva potuto motivare, coll'argomento non nuovo del Goncourt dei *Frères Zenganno*, la preferenza dei naturalisti per il mondo della « povera gente »: « scendendo nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si disegnano più nitidi e saldi ». Al tempo dei *Viceré* pensava certo ancora che il basso e il brutto fossero funzioni essenziali del « caratteristico » naturalista¹³. Ma nel romanzo-capolavoro non descrisse uomini del popolo, curò in altro modo che i suoi protagonisti fossero « tipi nitidi e saldi »: facendone, come confidato al Di Giorgi, figure « forti e stravaganti » di aristocratici nei quali, come e meglio che fra contadini, operai e pescatori, abbondano il « singolare » e l'« accidentato ». Le tinte del « vizio » e della « malattia » buone per 'fare naturalismo' non furono cercate per immersione nei bassifondi sociali, bensì scandagliando le oscurità psico-patologiche di una famiglia dominatrice. I libri di Lombroso sull'*Uomo delinquente* e sull'*Uomo di genio*, come vedremo, seppure non fornirono propriamente tutti i tratti del pittoresco psicologico uzedianò, seppure molti di questi tratti De Roberto li poté ricavare piuttosto dalla propria esperienza umana e culturale, valsero indubbiamente a corroborarli coi crismi della scienza, procurarono all'autore una *ratio* utile a ordinare 'sistemicamente', a rimarcare ironicamente le tare, i *segni* delle « stravaganti » sagome vicereali.

Un uso stilizzante, *figurativo* della scienza di Lombroso, quindi; e, si può aggiungere, uno sfruttamento allusivo, sul piano strutturale, dell'architettura teorica lombrosiana complessivamente intesa. C'è un aspetto tecnico del romanzo, non privo di implicazioni ideologiche, sul quale gli interpreti hanno molto insistito. È stato notato che De

¹² F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, Milano, Treves 1889. Si cita da *Romanzi...*, cit., pp. 1633-1634.

¹³ L'ispirazione di fondo della *Prefazione* a *Documenti umani* si riconosce nello studio su Maupassant che De Roberto pubblicò in due puntate, l'anno dopo l'uscita dei *Viceré*, sul «Capitan cortese» di Milano: cfr. i nn. 21 e 22 del 29 settembre e del 6 ottobre 1895.

Roberto cercò solidità e forza al testo dei *Viceré* nella magnificazione della sua struttura omogenea, esibita nei puntigliosi raccordi espliciti fra gli episodi, nella concatenazione 'a vista', anello per anello, delle linee diegetiche, fin nella partizione esterna e simmetrica in parti, capitoli, paragrafi¹⁴. Omogeneità – si è aggiunto – che ha una ragione 'metafisica': la complicata geometria del romanzo, istituendo assai meno teleologia (nel senso drammatico dell'intreccio gravido della sua catastrofe o del suo scioglimento) che serie continue di eventi, come maglie fitte e uguali, intarsi di stati e atti, cause ed effetti, andirivieni e incroci di tragitti e processi, manifesta nella sua forma reticolare l'equidistanza di ogni punto del divenire da un non-senso ontologico¹⁵. Non si può che concordare con tale caratterizzazione del testo e ammettere, fra le sue implicazioni, che l'energia icastica della scrittura derobertiana nasca anche dall'attrito fra la struttura narrativa rigorosa e cogente, 'fredda', deterministica, e d'altra parte il calore, l'estravaganza ironica dell'invenzione, quando quest'ultima è obbligata a transitare per il filtro di un metodo, per una griglia logica e retorica che mentre pare fattore di razionalità e oggettività è in effetti momento di capziosa deformazione, di potenziamento polemico-espressionistico. È

¹⁴ Cfr. soprattutto C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, pp. 105 sgg.

¹⁵ Ciò che Spinazzola ha efficacemente tradotto nella formula del «romanzo antistorico»: «Tutto collabora insomma a far apparire i personaggi derobertiani immersi in un flusso temporale senza confini né di anteriorità né di posteriorità: i sussulti continui che si producono nel suo dilagare sono mere increspature di superficie, come un accavallarsi di onde senza meta. La corrente in cui pure si incanalano non tanto procede dal passato verso il futuro quanto piuttosto costringe a vivere il presente. [...] La frenesia di movimento che pervade *I Viceré* si risolve tutta nell'agitazione convulsa dei singoli atomi cozzanti fra loro in questo universo per così dire compattamente disgregato, dove il prima e il poi si confondono, dove il moto coincide con la stasi» (V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990, pp. 137-138). Sul tema della vanità del «mondo» nei *Viceré* cfr. L. BALDACCI, *Il "mondo" in Federico De Roberto*, in «Il Veltro», v, 9-10, settembre-ottobre 1961, pp. 5-14 (poi in *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963) e N. TEDESCO, *La concezione mondana dei «Viceré»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1963 (poi ripreso con qualche variazione e note aggiunte in *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981). E ha scritto Madrignani: «quello che De Roberto nega, nei fatti, col suo romanzo [...] è una qualsivoglia concezione razionale della storia che identifichi lo sviluppo dei fatti con un ordine e non invece con una sequela dissimmetrica di momenti relativi e non preordinati» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., p. 99).

concepibile allora che Lombroso potesse piacere non *malgrado*, bensì proprio *in ragione* dell'estremismo 'totalitario' della sua dottrina. Certo De Roberto vestì i panni della moderazione e censurò gli eccessi della scuola antropologica quando si trattò di difendere dalla sua indiscrezione diagnostica la figura di Leopardi. Ma perché in un romanzo che tocca gli estremi del razionalismo esibito e dell'immoderatezza sostanziale (in senso tonale, figurativo e 'cosmologico') egli avrebbe dovuto rinunciare alle opportunità che Lombroso gli offriva, di una materia incresciosa ma modellizzata dalla scienza e dalla ragione, di errori ed enormità organizzati logicamente? Perché avrebbe dovuto privarsi dei coefficienti di unità e di geometria ulteriore, delle ulteriori valenze critiche e ironiche, emblematiche e significanti che potevano venire al suo stilizzato romanzo fisiologico dall'insinuazione suggestiva di taluni schemi e nessi, se non delle categorie di Lombroso in un'accezione integrale e letterale? Occorre insistere: nei *Viceré* De Roberto tratta di folli, di follia, di un mondo insensato, e quello lombrosiano era negli anni del romanzo il volto teorico della pazzia più noto e maneggevole, certamente il più facilmente attingibile per un dilettante di scienza psico-patologica e antropologica... Pensiamo a come poteva convenire alla storia di un delirio familiare e sociale, al quadro di una comunità scissa da innumerevoli conflitti, segnata da clamorose differenze di potere e di fortuna, epperò pareggiata dall'uguale oblio, in tutti i suoi membri, del lume razionale, la figura paradossale, che Lombroso disegnava pur nel piglio e nell'apparato 'esatto' della sua scienza sperimentale, di una socialità umana (dietro le apparenze urbane, razionali, addomesticate) per ogni lato rischiosamente prossima al tenebroso dell'istintivo, del patologico: dove per lo scienziato sono immerse le radici della convivenza – l'imo genetico e sociale del reo-nato, del pazzo morale: retaggio del bruto e del barbaro nella compagine civilizzata – ma anche si perdono i rami alti; sicché ciò che conduce la specie – l'eccentricità mirabile del genio, i tesori della forza e dell'intelligenza, le precarie opportunità progressive che l'umanità gli deve – è espressione delle stesse regioni oscure della coscienza da cui germinano il delitto e la dissennatezza¹⁶.

¹⁶ «La frequenza dei geni fra i pazzi e dei pazzi fra i geni [...] spiega come il destino dei popoli sia stato sì spesso nelle mani dei pazzi; e come questi abbiano

2. Fare interagire col sistema dei personaggi dei *Viceré* le accezioni lombrosiane della pazzia (quella funzionale alla teoria del delinquente nato e quella confinante colla nozione del genio) non è un esperimento improduttivo: si entra in possesso di una chiave che funziona e, come vedremo, apre più d'una porta.

Molti dei membri della famiglia Uzeda – quelli ai quali meglio si attagliano gli aggettivi di «forti» e «prepotenti» adoperati da De Roberto nelle citate lettere al Di Giorgi – possono essere ben descritti con l'ausilio del libro sull'*Uomo delinquente*. Essi sembrano incarnare con buona approssimazione il tipo del reo-nato, identificabile per Lombroso col «pazzo morale»¹⁷. Il carattere dominante del reo-nato, infatti, è l'insensibilità affettiva, la mancanza di compassione «per le disgrazie altrui», la «completa indifferenza innanzi alle proprie vittime»¹⁸; carattere che è anche la tinta comune, sappiamo, dell'egoismo degli Uzeda. È vero, qualcuno di loro non è del tutto chiuso agli affetti, forme di simpatia umana e di trasporto altruistico mostrano Lucrezia col suo amore ostinato per Benedetto Giulente prima del matrimonio, o Chiara col suo desiderio di maternità, e anche Consalvo e specialmente Teresa, nei loro rapporti reciproci e in quelli con la madre e con Giovannino Radali: ma gli affetti non sono del tutto spenti nemmeno nei rei-nati di Lombroso, solo che hanno sempre «una tinta morbosa, intermittente, instabile, ad eruzioni»¹⁹: ciò che potrebbe dirsi anche degli affetti umorali e capricciosi di cui sono capaci gli Uzeda, che così facilmente si tramutano in indifferenza o in avversione.

Si pensi poi ai tanti vizi che segnano profondamente le fisionomie di questi personaggi e che si ritrovano nel tipo psicologico del reo-nato: Lombroso gli attribuiva un orgoglio, una vanità della grandezza propria

contribuito tanto al loro progresso, colle rivoluzioni, di cui, grazie alla tendenza all'originalità più spiccata, sono più facilmente fautori» (C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, p. 391); «Intanto con queste analogie e coincidenze tra i fenomeni degli uni e degli altri, pare abbia voluto apprenderci la natura a rispettare quella suprema fra le umane disgrazie, che è la follia; ed a non lasciarci, d'altra parte, abbagliare dalla luminosa parvenza dei genî, che, invece di elevarsi sulla gigantesca orbita delle sfere, potrebbero, povere e perdute stelle cadenti, affondare entro la cortecchia della terra, fra precipizi ed errori» (ivi, pp. 391-392).

¹⁷ Cfr. ID., *L'uomo delinquente...*, cit., I, pp. 584 sgg.

¹⁸ Ivi, I, p. 367.

¹⁹ Ivi, I, p. 385.

e dei propri crimini paragonabile a quella di donna Ferdinanda quando inorgoglisce della storia fastosa e nefanda degli antichi Viceré²⁰, superstizioni non meno ossessive di quelle di Giacomo²¹, collere impulsive simili a quelle di don Blasco²², e volendo potremmo far rientrare nella comparazione anche le manie religiose della Teresa più inasprita e malinconica, la leggerezza irresponsabile, l'infantilismo di Raimondo, e varie altre manie e fissazioni e peccati tipicamente uzediani²³. Si potrebbe opporre che lo spettro dei caratteri del reo-nato contemplati da Lombroso era oltremodo ampio, che egli vi faceva rientrare quasi ogni immaginabile deficienza e perversione dell'indole e della moralità: per lui « La follia morale è un genere, di cui il delitto è una specie »²⁴. L'esercizio comparativo sopra esplicito potrebbe provar poco: in un certo senso è reo-nato lombrosiano, non meno degli aristocratici « forti » e « prepotenti » di De Roberto, anche il Griso di Manzoni. Però – si potrebbe controbattere – nel tessuto simbolico dei *Viceré* l'associazione lombrosiana di vizio e pazzia è presente e diffusa e marcata in modo affatto peculiare, tanto da suggerire che proprio l'estensione, l'elasticità del tipo del reo-nato lo rendesse particolarmente idoneo all'esercizio stilizzante di De Roberto, che ne era autorizzato a far spaziare l'aneddotica delle gesta della nobile famiglia nelle più varie zone del vizio e dell'insensatezza, senza detrimento dell'unità del « genere » Uzeda rispetto alla pluralità delle « specie » in cui si manifesta la sua « follia morale ».

Ma è un altro l'aspetto dell'antropologia criminale di Lombroso che fa propendere decisamente per la liceità di un suo uso ai fini dell'interpretazione del maggior romanzo derobertiano. Si tratta di questo: che la teoria lombrosiana del reo-nato descrive abbastanza bene, nei loro caratteri 'efferati', gli Uzeda « prepotenti », ma descrive benissimo, e motiva intimamente, il loro *milieu*, il mondo in cui vivono

²⁰ Cfr. *ivi*, I, pp. 386-393.

²¹ Cfr. *ivi*, I, pp. 434 sgg.

²² *Ivi*, I, p. 397, dove Lombroso nomina « una specie di alterazione profonda della psiche, che è veramente propria dei delinquenti e dei pazzi, e che li fa soggetti, in certi momenti, ad una irascibilità senza causa ».

²³ Cfr. *ivi*, I, i capitoli IV-IX della parte III (*Biologia e psicologia del delinquente-nato*), alle pp. 367-466.

²⁴ *Ivi*, I, p. 603.

e dove stanno perfettamente a loro agio, come se fosse fatto su misura per loro, come se in questo mondo fosse impensabile un tradimento, una violenza, una vergogna capace di esporli alla benché minima sanzione sociale, di sottrargli la benché minima quota di prestigio e di potere. È un mondo 'capovolto' in cui coincidono torto e diritto, crimine e merito, e riguardo al quale le indicazioni ricavabili da Lombroso paiono assai pertinenti. Il reo-nato – spiegava lo scienziato – è certo inadatto alla moderna convivenza civile, tanto che occorrerebbe isolarlo o rinchiuderlo: tuttavia in una realtà diversa sarebbe adattissimo, anzi il più atto di tutti alla vita e al dominio. Egli infatti, oltre che al « pazzo morale », è assimilabile al « selvaggio », ne costituisce la reviviscenza atavistica; coerentemente, nella socialità dei criminali rivivono le fasi embrionali del diritto, quando la giustizia era ancora tutt'uno coll'esercizio della forza. Il *primitivo* – la regola brutale o semiumana che vigeva nella preistoria cavernicola e che sopravvive nelle plaghe esotiche dei popoli intoccati dalla civiltà – è ancora oggi, è anche nei paesi progrediti la dimensione elettiva del delinquente per natura. Fuori posto nelle città educate d'Europa, questi primeggerebbe fra i cannibali²⁵. L'insensibilità morale che lo contraddistingue era normale nelle epoche remote e lo è tuttora per il selvaggio, che non prova, scrive Lombroso, « nessun rimorso » e « anzi trae vanto dai suoi misfatti; per cui per lui giustizia è sinonimo di vendetta, di forza »²⁶. Fra i selvaggi « il delitto non è più l'eccezione, è la regola quasi generale e quindi non viene punto avvertito come tale da alcuno ed è sui primordi confuso fra le altre azioni le meno criminose »²⁷.

²⁵ Scriveva Lombroso, parafrasando E. Ferri (*L'omicidio nell'antropologia criminale*, opera che una nota dell'*Uomo delinquente* dichiarava in corso di stampa nel 1889, ma che uscì solo nel '95, presso gli editori Bocca di Torino): « l'omicidio ed il cannibalismo assumono, nella *vendetta del sangue*, fino dalle epoche primitive, anche un aspetto morale e giuridico, che ne fa veramente l'embrione del successivo diritto sociale di repressione, e lo sostituisce quando questo non è ancora organizzato » (C. LOMBRISO, *L'uomo delinquente...*, cit., I, p. 61); e poi: « si può ben concludere senza che paia un'audace bestemmia, che la moralità e la pena nacquero, in gran parte, dal crimine » (ivi, I, p. 87), mentre la « diffusione universale », in antico, del « delitto » può « iniziarci a comprendere la vera causa del continuo perpetrarsi del crimine, anche in mezzo alle razze più colte, per atavismo » (ivi, I, p. 93).

²⁶ Ivi, I, p. 431.

²⁷ Ivi, I, p. 29.

Senza dubbio anche De Roberto identificava il primitivo col ferino. Anche lui pensava che le radici dell'uomo sono feroci, che l'uomo che 'cade' moralmente retrocede atavisticamente. Aveva inserito in *Ermanno Raeli* la parafrasi in prosa di un «poemetto» – *Le Tenebre* – attribuito al protagonista del romanzo, suo trasparente *alter ego*: una fantasia apocalittica assai significativa, l'immaginazione cupa di una regressione collettiva: «Allora, quella disperata umanità formicolante nella notte senza fine, si rivelava quella che era originalmente: un branco animalesco cui l'istinto solo era norma; tutte le ipocrisie, tutte le menzogne cadevano; gli esseri si combattevano, si dilaniavano, si uccidevano: per ogni dove la forza brutta, la fame sorda, la rapina selvaggia...»²⁸. Gli Uzeda forti e viziosi – un «branco» combattivo, che riconosce solo la legge delle proprie voglie, che non si cura di ipocrisie, di maschere civili – non sono apparentabili alle belve di questa visione? Non assomigliano davvero, nello spontaneo delinquere, nella «follia morale», ai «selvaggi» di Lombroso? Non potrebbe dirsi che il mondo in cui trionfano dissimula la barbarie ancestrale? L'ottica lombrosiana, oltretutto, consentiva di sfumare la loro arcaicità feudale in preistoria brutale. Descrivendo l'umanità selvaggia, premorale e pre-giuridica, lo scienziato aveva avvertito che essa non è poi così lontana nel tempo da noi, che i suoi costumi e la sua legge feroce durarono fino ad epoche relativamente recenti. «L'immensa diffusione dell'omicidio e del furto nel mondo primitivo ci spiega perché, anche in tempi meno crudeli, esso fosse così frequente da doversi contemplare come vero fattore storico»²⁹; e qui una serie d'episodi, soprattutto cinque e seicenteschi (i secoli d'oro degli antichi Viceré), coi quali l'antropologo aveva mostrato la mescolanza e quasi l'indistinzione di briganti e signori, di ricatti e rapine e di gesti e atti della politica e della guerra in quelle stesse età in cui sono ambientate le prodezze degli antenati di cui donna Ferdinanda legge con entusiasmo nel Mugnòs al piccolo Consalvo.

²⁸ F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, Milano, Galli 1889, pp. 22-23. E avrebbe scritto, senza copertura di voci vicarie: «L'umanità primitiva amava press'a poco come i bruti, mossa dal solo istinto» (ID., *Una pagina...*, cit., pp. 107-108).

²⁹ C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente...*, cit., I, p. 89.

La scienza dell'*Uomo delinquente*, insomma, poté confermare De Roberto nella sua strategia polemica, nella scelta di connotare il «branco animalesco cui l'istinto solo è norma» nella memoria sempreviva, nelle ossequiate tradizioni familiari, nelle abitudini inveterate dei moderni Viceré, oggi come ieri e sempre barbari e selvaggi. «E fu solo certo dal danno generale che veniva dalla prepotenza di pochi che dovè nascere la prima idea della giustizia e della legge»³⁰: questa la genealogia della morale, del diritto, della civiltà, in ultima analisi della storia e del progresso per Lombroso. Dal buio delle origini alla luce dei lumi razionali. Nulla di strano se nel mondo irredento dalla storia e disertato dalla ragione descritto nel romanzo di De Roberto questa luce non è mai sorta: l'atavismo dei Viceré è funzione, cifra della sfiducia antistorica dell'autore, del suo pessimismo radicale.

3. Nella scienza lombrosiana, in certo senso opposta all'anomalia regressiva, atavistica del reo-nato era l'anomalia *progressiva* del genio, che – si legge nell'edizione del '94 dell'*Uomo di genio* – «essendo essenzialmente originale ed amante dell'originalità, è il naturale oppositore delle vecchie tradizioni, della conservazione: è il rivoluzionario nato, e quindi egli è il precursore ed il preparatore più attivo e fortunato delle evoluzioni»³¹; «quanti secoli fecero precorrere all'umana evoluzione Budda, Lutero, Cristo, Pietro il Grande!»³². Ma nel discorso di Lombroso con la celebrazione era iscritto il compianto dell'anomalia geniale:

succede ai geni quello che a tutti gli esseri nella lotta per la vita; i deboli – e deboli e inferiori sono tutti in confronto alle masse misoneiche e quindi loro perpetue nemiche in tutte le epoche, e più nei tempi e stati

³⁰ Ivi, I, p. 432.

³¹ ID., *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1894, p. 638.

³² Ivi, p. 637. Che il genio sia d'indole progressiva è convinzione formulata anche nell'ed. del 1888 dell'opera, sebbene per proposizioni meno nette e distese: i geni «creano nuovi mondi» (p. 14); il genio «indovina quasi i fatti prima di conoscerli appieno» e ha «vedute che vanno più innanzi delle comuni» (ivi, p. 31); alcuni geni alienati (Maometto, Lutero, Savonarola, Schopenhauer) hanno potuto, «sdegnando e sorpassando gli ostacoli che a qualunque freddo calcolatore avrebbero messo paura, far precorrere i popoli, per secoli interi, sulla meta del vero» (ivi, p. 391).

selvaggi – sono soffocati nel nascere, sicché non lasciano che una leggera traccia di sé, un'ombra irrisoria [...] distrutti spesso, prima, durante o anche dopo le loro scoperte dall'umanità insofferente e intollerante delle ineguaglianze³³.

Nel mondo «selvaggio» dei *Viceré*, metafora di un astorico e brutale stato di natura, l'iniziativa geniale – alternativa alla ripetizione e alla stasi – prima ancora che qualcuno possa reprimerla «misoneicamente» è soppressa logicamente. È una virtualità remota: di potenze inattuabili, di germi che coartati dagli agenti dell'ambiente improprio manifestano nel loro sviluppo la propria essenza solo in forme abortive o perverse. Le operazioni evolutive – nella scienza, nella letteratura, nella politica – quest'universo maligno non le consente se non in forme diminuite e distorte. La rivoluzione italiana, che pure dovrebbe costituire la cornice storica del romanzo, riecheggia assai blandamente nelle cronache uzediane come leggenda 'geniale' di Cavour e Garibaldi³⁴; è mito, fede che si debilita e svuota nella parabola discendente di Giulente, personaggio-emblema del Risorgimento, nel suo degradarsi nell'ostinata imbecillità e credulità e sommissione alla prepotenza della «mala razza» feudale. Il tipo dell'individualità 'demonica' – il Napoleone che per virtù intrinseca della propria energia e ambizione sia latore di progresso, secondo la credenza romantica ripresa e adattata dall'antropologia lombrosiana del genio – è sì riverberato per qualche suo tratto, stendhalianamente, nell'agonismo e nell'arrivismo di Consalvo; ma non c'è chi non veda come questi venga causticamente associato dall'autore non a idee di movimento e di rinnovamento, ma d'immobilità e cristallizzazione dell'ordine dato.

³³ Così nella *Prefazione* all'ed. del '94 dell'*Uomo di genio*, pp. XVI-XVII. E nell'ed. dell'88 Lombroso aveva osservato che «ai genii in vita non solo si contendono la fama (pochi anni fa anche la libertà); ma anche i mezzi materiali di sussistenza, salvo a ricattarsene con monumenti e con rammarichi, e rettoriche nenie, dopo la morte», perché «mancano quasi sempre, al genio, [...] quel tatto, quel così detto giusto mezzo, quel senso della vita pratica, che soli sono riconosciuti come vere virtù dalle masse, e che soli veramente giovano nella pratica sociale» (*Prefazione*, p. XIX); «Come i giganti della statura pagano il fio della loro grandezza colla sterilità e colla relativa debolezza intellettuale e muscolare, così i giganti del genio pagano il fio della loro potenza intellettuale colla degenerazione e colla follia» (ivi, p. 6).

³⁴ Cfr., in N. TEDESCO, *La norma del negativo...*, cit., il paragrafo sulla figura di Garibaldi nei *Viceré*, alle pp. 101-104.

Quanto alla scienza, alla letteratura, all'arte De Roberto, come ha escluso dall'universo Uzeda ogni fattore e ogni eventualità di progresso sociale e politico, di «rivoluzione», così gli nega ogni antiveggenza e illuminazione e alta creazione dell'intelligenza. Però – e questo è forse ancora più notevole – vieta ai suoi personaggi anche qualsiasi misura umana, media, eventualmente mediocre o mondanamente conformistica di curiosità per il sapere e di acculturazione: non c'è nessuno nel romanzo che assomigli all'Homais di Flaubert. La qual cosa si spiega perfettamente. Nella mentalità uzediana, in genere, i libri sono «carta sporca», «letterato» un epiteto poco onorevole³⁵. Anche se il contesto 'selvaggio' contempla ed anzi politicamente consiglia il dispendio estetico (l'orpello, la cerimonia, ogni corredo teatrale della forza: pure le esibizioni erudite e l'oratoria di Consalvo vanno intese nella chiave magica e barbarica dell'intimidazione suggestiva)³⁶, esso non prevede lo zelo borghese del valore-cultura, come segno nobilitante, forma decorosa dello scambio sociale, costume, etichetta, rituale della conversazione. L'esercizio dell'intelligenza o ha la più stretta e plausibile giustificazione economica (il senno machiavellico che serve all'acquisto dei beni e all'affermazione dell'io), oppure, se si volge altrove o più in alto, è bizzarria individuale, sintomo nevrotico, fantasticaggine e fisima che condanna i deboli (quando si abbia bisogno di cose poco pratiche come utopie, armonie, immaginazioni: l'idealismo che mina il destino

³⁵ «Carta sporca» è adoperato a significare i libri da donna Ferdinanda (*I Viceré*, III, I, 901) e pensato da Consalvo a proposito di giornali e altre pubblicazioni politiche (III, IX, 1063). Quanto al valore spregiativo di «letterato» e simili, si consideri il derisorio «mastro di penna» di donna Ferdinanda che difende un suo antenato dalla cattiva fama di studioso e scrittore (I, IV, 547-548) e l'uso maligno di «letterata» e «letteratura» da parte di Lucrezia che parla di Teresa e di Graziella (III, I, 903). L'uomo colto è figura tanto sgradevole da portar male, ritiene Giacomo a proposito di Consalvo: «E quando finalmente veniva a tavola, il principe gonfiava, gonfiava, vedendo il figliuolo taciturno e ponzante come un nuovo Archimede»; e pensa: «Tutto il giorno quella faccia ingrottata! È una jettatura!» (III, II, 916).

³⁶ Così a proposito dello scavezzacollo fattosi politico e oratore: «Come un tempo aveva gettato sulla folla il suo tiro a quattro, così la schiacciava adesso col peso della sua dottrina, e la gente che si tirava da canto, un tempo, per non restar sotto i suoi cavalli, esclamando tuttavia: "Che bell'equipaggio!" adesso lo stava a udire, intronata dalla sua loquela, dicendo: "Quante cose sa!". La nativa spagnolesca albagia della razza ignorante e prepotente, e la necessità d'adattarsi ai tempi democratici si temperavano così in lui, a sua insaputa» (ivi, III, III, 949).

di Giulente, l'amore all'arte di Teresa...), e modo della sciocchezza, della mania e della dissipazione (quando devotamente si assegni alle elaborazioni dell'ingegno – si pensi alle iniziative di Eugenio – tanto incongruo pregio da annettervi speranze di onori e fortuna). Ecco allora che gli Uzeda, e i personaggi che orbitano intorno alla famiglia, o sono del tutto refrattari alla cultura oppure – immuni da premure ipocrite d'elevazione, sia i trasognati che i megalomani – la prendono tanto sul serio da esserne lacerati o distrutti. Dove i barbari dettano le regole non si legge, non si scrive, non si poeta, non ci si assorbe in ricerche disinteressate per 'darsi tono', perché questo 'tono' non sarebbe moneta spendibile. Se in un cervello, in una vita penetrano i germi della letteratura, della scienza, del sapere, della ricerca, è una passione insana quanto autentica che si sviluppa: vera sete d'altri orizzonti, vera ambizione di grandezza, così coinvolgenti, così debilitanti da configurare una patologia. Appunto una patologia, talvolta una teratologia dell'intelligenza e del carattere era il genio per la scienza lombrosiana: l'effetto meraviglioso di una condizione inferma, abnorme, sregolatamente appassionata³⁷. Solo che quello dei *Viceré*, lo abbiamo detto, è un universo chiuso alle impulsioni e ai trascendimenti geniali. Chi ha stoffa di spirito (il primo Giulente, Teresa e Giovannino da ragazzi...) si accorge presto o tardi che si trattava di un *handicap*, di un marchio; e del carisma attribuito da Lombroso all'uomo di genio in uno con le sue patologie si trovano – nel romanzo dove è mortificata ogni grandezza – piuttosto le figurazioni derisorie e grottesche: don Eugenio e don Ferdinando, ad evocare equamente le dignità conoscitive dell'arte e della scienza, teorica e applicata.

Tutt'altro che geni, evidentemente, ma il precedente flaubertiano di Bouvard e Pecuchet li spiega fino a un certo punto: più che stupidi-sublimi questi eroi uzediani paiono infatti, come il « mattoide »

³⁷ « Quanto più una parte di questi meravigliosi organismi diventa potente, tanto più s'indeboliscono le altre: più cresce il cervello e quindi l'intelligenza e più diventano deboli lo stomaco, i muscoli e anche le ossa », e « nel loro cervello stesso, alcune parti, quelle che presiedono alla sintesi, alla memoria, s'accrescono a spese di quelle da cui emanano la forza della volontà o i sentimenti. [...] Così, mentre sono superiori per le combinazioni intellettuali, sono come selvaggi e bambini pei sentimenti e per la volontà » (C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1894, p. 635).

lombrosiano, contraffazioni, smorfie della genialità, quasi il delirio e l'incubo della patologia geniale³⁸. Si considerino le caratteristiche principali del mattoide, quali si evincono dall'*Uomo delinquente* e dall'*Uomo di genio*. Egli ha, come i due Uzeda in questione, «laboriosità [...] pari a quella del genio, ma senza averne l'attitudine né darne i risultati»³⁹. Muta, come loro, «stranamente di mestiere»⁴⁰. Esibisce al pari di Eugenio «singolare abbondanza degli scritti», di «stramberie» ancorché stampate spesso non diffuse presso il pubblico (eppure il mattoide crede «che esso le debba conoscere»)⁴¹; scritti dove «lo scopo è futile, o assurdo», ma le convinzioni «tenacissime»⁴², dove c'è «continua contraddizione» e «prolissità e futilità pazza», e una «tendenza che supera tutte le altre», la «vanità personale»⁴³; e dove «alla mediocrità dell'idea, all'impotenza dello stile» si supplisce «con punti esclamativi od interrogativi», «con parole speciali di tutto lor conio», a volte con l'uso di un'ortografia speciale, e dove si mostra inclinazione agli epiteti, ai giochi di parole, alle formazioni gergali, ai frontespizi spropositati⁴⁴. Altri caratteri dei mattoidi, che riconosciamo in Ferdinando, sono «l'attitudine di concepire il nuovo, di spogliarsi

³⁸ Lombroso contrapponeva il mattoide al pazzo (che ha «la sostanza del genio colla livrea della demenza») come colui che «offre la livrea del genio e la sostanza dell'uomo volgare»: sarebbe «l'anello di passaggio tra i pazzi di genio, i sani ed i pazzi propriamente detti» (ivi, ed. del 1888, p. 227). Lo definì «imbecille colla larva del genio» nella *Prefazione* all'ed. del '94 della sua opera (p. XXI) e in altre pagine della stessa ed. chiari che il mattoide presenta del genio «solo i caratteri morbosi, specie l'eccentricità, senza il criterio e la scintilla creatrice» (p. 358) e che «ha tutte le apparenze, senza la sostanza, del genio» (p. 557).

³⁹ ID., *L'uomo delinquente...*, cit., II, p. 354.

⁴⁰ *Ibidem*. Lombroso trattò ampiamente dei mattoidi nell'*Uomo delinquente* per i loro rapporti «col triste mondo del crimine»: essi sarebbero «più degli altri alienati inclini alle ribellioni e al regicidio» (così in *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888; cfr. pp. 390-391).

⁴¹ ID., *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, p. 238.

⁴² Ivi, pp. 238 e 241.

⁴³ Ivi, p. 232.

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 234-236. Si veda (*I Viceré*, I, VII, 623) il titolo lunghissimo della memoria su Massa Annunziata di don Eugenio, e le riforme grammaticali che costui sperimenta nella sua prosa archeologica: «Perché apostrofare soltanto gli articoli, i pronomi e le particelle?». Un «gioco di parole» di cui Eugenio non pare avvertito ma che fa ridere Consalvo è il «*Brevi cenni amplificati*» con cui ha inizio *l'Araldo Sicolo* (III, III, 950).

del misonismo»⁴⁵, l'altruismo⁴⁶, il fatto che essi «non mostrano irritarsi della contraddizione e delle tristizie della vita pratica»⁴⁷, la preferenza per i temi «bizzarri, incerti od insolubili, quadratura del cerchio, geroglifici, spiegazione dell'Apocalisse, palloni volanti, spiritismo»⁴⁸: un tipico problema da mattoide annoverato da Lombroso è quello del moto perpetuo⁴⁹, e ad esso, come ad altre impossibili novità tecnico-scientifiche, effettivamente Ferdinando si applica⁵⁰. E poi, comune a entrambi i personaggi, la mutevolezza⁵¹, e insieme, contraddittoriamente, la «convinzione», che secondo Lombroso può «animare» i mattoidi «fino all'entusiasmo, fino a credersi martiri»⁵²; e la sobrietà⁵³, prediletta dal più giovane per un lungo tratto e subita dal più anziano nei molti giorni d'indigenza. Infine, come davvero accade a Ferdinando e a Eugenio, «nei mattoidi, la calma alle volte cessa tutta ad un tratto e dà luogo a forme impulsive, ed al delirio»⁵⁴.

Verso i mattoidi era pensabile un atteggiamento di umoristica e malinconica simpatia, come nelle frasi di Alphonse Daudet (da *Jack*) riprese con approvazione da Lombroso:

«Razza vegetante, embrionale, incompleta, [...] assai simile ai prodotti dei fondi marini che hanno tutto dei fiori tranne il profumo, tutto degli animali salvo il moto: e' sono filosofi sordo-muti che solo espongono a gesti le loro idee.

«Ma l'arte è una sì gran maga; essa crea un sole che brilla per tutti come un vero sole; e quelli che vi si accostano, anche i men degni, anche i grotteschi, riportano seco qualche po' del suo calore e della sua luce.

⁴⁵ C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente...*, cit., II, p. 358.

⁴⁶ Cfr. ID., *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, pp. 230-231.

⁴⁷ Ivi, p. 231.

⁴⁸ Ivi, p. 239.

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 231.

⁵⁰ Cfr. *I Viceré*, I, VII, 625.

⁵¹ Per la quale Lombroso citava frasi di Nodier: «Non era un monomane, tutt'altro; era un folle a faccette – sempre incline a ripetere ogni stranezza che gli venisse all'orecchio, un sognatore camaleonte che rifletteva pazzescamente i colori del momento» (C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, p. 240).

⁵² Ivi, p. 241.

⁵³ Cfr. ivi, p. 243.

⁵⁴ Ivi, p. 244.

« Questo fuoco rapito imprudentemente dal cielo, che i mattoidi serban riposto nella loro pupilla, li rende spesso pericolosi, più spesso ridicoli; ma la loro esistenza ne acquista una serenità grandiosa, uno sprezzo del male, una grazia a soffrirlo, che le altre miserie non conoscono, e che li fa ammirare dai più.

« La chimera dall'ali dorate loro illumina e riscalda la via.

« Si direbbero pellegrini d'Oriente in marcia verso una Mecca incognita che sfugge loro dietro l'orizzonte.

« Nulla li scoraggia, né la malattia, né la disillusione, né il freddo, né il caldo, né la fame: ei s'affrettano e non giungono mai »⁵⁵.

« Serenità grandiosa », « sprezzo del male », « grazia a soffrirlo », il « sole » dell'arte che benefica anche i « grotteschi »; e le frasi quasi encomiastiche che chiudono la citazione valgono come corrispettivo immaginoso della convinzione lombrosiana di una qualche funzione progressiva svolta o ' mimata ' talvolta nella storia dai mattoidi, in virtù del connaturato loro altruismo e del misoneismo meno pronunciato in essi che negli uomini normali ⁵⁶.

L'autore dei *Viceré* non pare altrettanto compiacente verso i suoi mattoidi: per come li modella, con mano alquanto irriguardosa, Eugenio e Ferdinando somatizzano piuttosto, e tragicomicamente, una nozione cupa e disperata dell'attività intellettuale. Il delirio dell'arte, della scienza, più che regnare in loro come paradossale « serenità » e « grazia », li tormenta come ossessione, coazione dolorosa: una febbre, un'oppressione che grava sulle loro vite. Questa febbre, questo peso sono resi sensibilmente nelle figure dell'agitazione frenetica, della quantità iperbolica; si pensi agli esperimenti agricoli di Ferdinando:

⁵⁵ Ivi, pp. 241-242. Veramente Daudet, dove Lombroso dice « mattoidi », aveva adoperato « Ratés » (con la maiuscola, a farne un'umanità a parte): cfr. A. DAUDET, *Jack*, Parigi, Dentu 1889, pp. 106 e 681-682 (la prima ed. del romanzo risale al 1876). Il fatto che l'antropologo dia qui per pacifica l'equivalenza dei suoi mattoidi e dei falliti del romanziere francese conferma che è legittimo identificare col tipo del mattoide lombrosiano Eugenio e Ferdinando Uzeda: « pauvres », « laids », « grotesques », « des déclassés », « des fruits secs », questi personaggi non sono certo remoti dal « défilé grotesque, hâve, maigre, famélique, mais toujours plein d'illusions, avec des mains fiévreuses et des pauvres yeux sans cils, brûlés à contempler les astres » dei letterati e filosofi e scienziati « ratés » che compaiono in *Jack*.

⁵⁶ Cfr. C. LOMBROSO, R. LASCHI, *Il delitto politico e le rivoluzioni*, Torino, Bocca 1890, pp. 305 sgg.

«cominciò a dissodare, a scavar pozzi, a strappar mandorli per piantar limoni, a sbarbicar la vigna per ripiantarci i mandorli...»⁵⁷; si pensi a quanto forsennato andirivieni costi a Eugenio la promozione dell'*Araldo sicolo*: «Come un fattorino di libraio, egli saliva e scendeva scale, coi piedi gonfi dalla gotta, trascinandosi penosamente...»⁵⁸. Ma non è che la cultura, quando sia affare di altri personaggi del romanzo, più 'normali' o meno autodistruttivi, paia qualcosa di diverso da una mania onerosa. Essa è sempre, nei *Viceré*, una forma di sproporzione, di eccesso, una condizione tanto innaturale da tradursi in fatica fisica, in *scomodità*. Pensiamo al crampo manieristico che condiziona ogni frase non solo scritta ma anche pronunciata nel quotidiano da don Cono. Pensiamo alla stanchezza di leggere *u* ogni *v*, come fa donna Ferdinanda quando recita il Mugnòs⁵⁹. Teresa e Giovannino, anime sensibili e sognatrici, si scambiano libri, ma «a casse»⁶⁰. Consalvo, quando decide che una buona cultura può valerli il successo, «*spende* [...] a libri un occhio del capo. Ne *fa* venire ogni giorno, intorno ad ogni soggetto, dietro una semplice indicazione del libraio, senz'altro criterio fuorché quello della quantità [...]. Era umanamente impossibile, non che studiare, ma neppur leggere tutta quella carta stampata che pioveva a palazzo»⁶¹.

Oltre alla quota maggiore di sofferenza, un altro tratto che differenzia i tipi di Eugenio e Ferdinando dal mattoide lombrosiano è che questi è fondamentalmente un socievole, un ottimista, un 'illuminista' che ha fiducia nella comunicazione dei frutti del proprio ingegno, nella loro circolazione nel consesso civile, come fattori del bene comune, elementi dinamici del progresso generale. Fiducia ricambiata,

⁵⁷ *I Viceré*, I, III, 489.

⁵⁸ *Ivi*, III, VI, 1003.

⁵⁹ *Ivi*, I, III, 513.

⁶⁰ «Anche Giovannino leggeva molto; tutte le volte che veniva da Augusta, le domandava: "Cognata, avete libri da prestarmi?" e ne portava via a casse, in mezzo alla roba di cui veniva a rifornirsi» (*ivi*, III, VII, 1012).

⁶¹ *Ivi*, III, III, 934-935. Dopo l'illuminazione del primo libro entrato in suo possesso, il «*Robinson Crusè*» regalatogli da don Cono (I, III, 488), anche Ferdinando diventa iperbolico incettatore di volumi – di agricoltura, di meccanica, di storia naturale, di medicina... – tutti rovinosamente influenti sullo stato della sua mente (cfr. I, VII, 624-625 e II, IV, 774) e della sua tasca («le spese matte di libri e d'ordegni» lo riducono a morire che «la sua roba era già bell'e andata», cfr. II, IX, 879).

del resto: Lombroso insiste sul credito che la società dei normali concede quasi sempre al mattoide, tanto che, se non esagera colle stravaganze, egli trova facilmente seguaci e protettori⁶². Invece la dominante psicologica dei mattoidi Uzeda è piuttosto *romantica*, e vi si confà l'irrisione, l'incomprensione che patiscono dal mondo. Reagiscono, romanticamente, collo slancio immaginario, col sogno. Li cogliamo, quasi sempre, in atteggiamento di fuga, in un rifiuto della realtà fattuale che in Ferdinando è chimera primitivistica e robinsoniana⁶³, in Eugenio mania di viaggi e di esotismo, allucinazione di onorificenze a Tunisi, di riconoscimenti accademici in Germania. E anche per questo aspetto i due personaggi emblemizzano in modo estremo proprietà che appartengono intensivamente, nella logica dei *Viceré*, alle attività elevate dello spirito. Anche per Teresa – personaggio che pure fino a un certo momento pare incarnare un modello molto positivo d'educazione estetica, di passione per il bello nella musica, nella poesia – anche per lei l'arte, la letteratura non sono che questa romantica, impropria e alla fine autolesionistica possibilità di evasione: « La musica sua, quella degli altri, i drammi, la poesia l'inebbriavano, la rapivano, la sollevavano in alto, in cielo, nell'etere azzurro, dove ella non sentiva più il suo corpo, dove aspirava e beveva, anche tra le lacrime, la pura felicità »⁶⁴. E più avanti, quando si è già rassegnata al matrimonio, ad essere una « macchina da far figliuoli »⁶⁵: « Era peccato leggere quei libri, seguire quelle visioni? Il confessore, i preti che la circondavano dicevano, sì, che erano pericolosi », ma « ella aveva rinunciato a tante cose; se avesse rinunciato anche a vivere con la fantasia, che le sarebbe rimasto? »⁶⁶. E Giovannino Radali non è colto negli atteggiamenti congiunti della lettura e dell'evasione? Esiliatosi nei suoi possedimenti di Augusta dopo che Teresa ha sposato il fratello, sembra che consumi moltissimi libri, mentre nel suo aspetto vanno stampandosi le qualità

⁶² Cfr. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, pp. 242-244.

⁶³ Coincidenza curiosa, c'è fra i casi riportati da Lombroso nell'*Uomo delinquente* quello di un ladro epilettico megalomane e grafomane che si riteneva discendente di Robinson Crusoe ed erede dell'isola famosa. Anche lui, come a un certo punto fa Ferdinando Uzeda, aveva identificato in Bismarck il suo nemico, e gli scrisse anzi per minacciarlo (cfr. ID., *L'uomo delinquente...*, cit., II, pp. 37-43).

⁶⁴ *I Viceré*, III, III, 940-941.

⁶⁵ Ivi, III, VII, 1011.

⁶⁶ Ivi, III, VII, 1012.

della lontananza e dello sradicamento, come di nomade e di eremita: «Tutte le volte che veniva alla casa materna, egli aveva il viso più cotto, la barba più ispida, la pelle delle mani più dura. Su quella faccia da arabo del deserto il bianco degli occhi era però dolcissimo»⁶⁷. Se la letteratura non fosse difesa e fuga dalla realtà, del resto, perché mai l'insieme dei personaggi che in varia misura ne sono affetti coinciderebbe quasi perfettamente coll'insieme dei personaggi deboli, le vittime della realtà, coloro che non sanno guardarla in faccia o non vogliono perché vi vedrebbero tutti i segni e le ragioni della propria umiliazione? Leggono libri, o ne hanno letti, oltre a Eugenio e Ferdinando, Teresa, Giovannino, Giulente...⁶⁸. C'è sì l'eccezione di Consalvo, ma è l'eccezione che conferma la regola, perché la sua cultura, gli studi, i volumi acquistati, l'addestramento retorico fanno parte del suo machiavellismo, danno forza alla sua (falsa) funzione 'demonica'. È il personaggio che trasgredisce l'ordine vicereale, ma solo per rimetterlo in auge. Contesta la persona e l'autorità del padre, e coi 'grilli', con la dottrina, con le pretese intellettuali sembra volersi sottrarre alla sua legge barbarica; ma la legge, per via d'infrazione, viene invece corroborata. È letterato per le stesse ragioni per cui è progressista: l'astuzia dell'antistoria si avvale tanto del suo finto altruismo politico quanto del suo finto illuminismo, della sua subordinazione solo apparente e strumentale delle ragioni particolaristiche e feroci della forza ai principi, all'universalità della cultura.

4. La poesia, la musica, l'arte, la scienza, i valori della cultura, ogni modo e misura del leggere, dello scrivere, dell'ideare disinteressato sono avvolti, nei *Viceré*, in un alone di discredito, infiltrati di sensi vergognosi e imbarazzanti. Situato il testo nella prospettiva lombrosia-

⁶⁷ Ivi, III, VII, 1011.

⁶⁸ Anche Matilde, quando la gelosia per il marito non assorbiva ancora ogni sua facoltà, è stata fanciulla poetica, spirito intriso di letteratura: «aveva lavorato con la fantasia a rappresentarselo bello, nobile, generoso, cavalleresco come un eroe del Tasso o dell'Ariosto. E la realtà aveva superato le sue stesse immaginazioni; tanto era fine, lo sposo suo, e leggiadro, ed elegante, e splendido; ed ella che non aveva conosciuto da vicino altri uomini, che s'era nutrita unicamente di sogni, di poesia, di fantasia alta e pura, gli aveva dato tutta l'anima, per sempre» (ivi, I, IV, 531).

na, si dà la possibilità di una riformulazione più densa di tali connotazioni, risonante di motivazioni teoriche fino ad oggi poco esplorate⁶⁹. Nel mondo Uzeda, organismo coerente di disvalori, universo barbarico e anzi arcaico e rituale dell'esercizio della forza 'rea' in forma d'iterazione, di circolarità non progressiva, non può essere vitalità e socialità dell'intelligenza – come invenzione, educazione, storia: il fatto collettivo dell'*incivilimento* – e non può essere il genio, che della civiltà e della storia è fattore propulsivo insostituibile. Possono essere bensì le qualità morbose e tossiche dell'intelligenza, della cultura, le 'finte' abortive o caricaturali del genio: la fuga nei libri, l'introversione fantastica dei sognatori; e l'effervescenza dei disegni pazzeschi, la laboriosità vana, la patologia ingloriosa del mattoide. All'autore non bastò prosaicizzare, egli volle vilipendere lo spirito; non semplicemente ridurlo alla misura satirica della mediocrità borghese – pratica di cui la narrativa dell'Ottocento europeo aveva già offerto tanti esempi – quanto dargli la dismisura polemica, onirica o animalesca, di quegli illusi che non sanno ispirare pietà, di quei mattoidi che paiono senz'anima. Eugenio e Ferdinando, sopra tutti, si direbbero cifre singolari ed efficaci della commutazione antropologica dei *Viceré*: il mattoide, la bestemmia del genio, come conferma della norma negativa nel più perverso dei mondi possibili⁷⁰.

La luce tetra e triste dei libri di Lombroso, insomma, può ben confortare l'invalsa percezione del capolavoro derobertiano come espansione retorica di un nucleo d'invettiva e di recriminazione, crucciata proliferazione narrativa di comprovabili e più volte annoverati risentimenti dell'autore (traumi familiari, disagi isolani, frustrazioni di

⁶⁹ In nessuna delle fasi della loro fortuna in Italia si è puntato in misura significativa, per l'interpretazione dei *Viceré*, sulla presenza nel romanzo di elementi teorici e 'figurativi' provenienti dall'antropologia lombrosiana. Pare invece – come spiega Longo in questi stessi *Atti* – che tali elementi siano stati ben presenti all'attenzione di vari critici francesi dell'opera. Da parte sua Longo ha asserito: «le teorie di Zola e Lombroso assumono la forma di vero motore del romanzo»; cfr. G. LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988, I, pp. 131 sgg.

⁷⁰ Approfittiamo della formula di N. Tedesco che dà il titolo al suo volume *La norma del negativo...*, cit.

letterato incompreso e, al centro, il movente più scoperto e storico della delusione post-risorgimentale...), ma distanziati, obiettivati – dall’autoanalisi al sarcasmo ‘freddo’ – volti ad animare dall’interno un’amara perseverazione raziocinante e casuistica, l’istruzione di una pratica accusatoria ossessiva, contro una realtà in tutti i suoi aspetti e risvolti disdicevole e anzi ‘infernale’...⁷¹. È l’ottica critica del romanzo-requisitoria, già produttiva di persuasivi tagli del testo, della valorizzazione di molti suoi sensi riposti. Anche per quel che ci concerne essa può essere assunta con vantaggio, purché ci si guardi dai rischi di banalizzazione: va esclusa l’ipotesi di un’intenzionalità didascalica dell’universo avvilito che nel romanzo s’inscena, allontanato ogni sospetto di un De Roberto a suo modo ‘pamphlettista’, mosso alla defigurazione grottesca da un operoso assunto satirico, da un intento positivo di fustigazione paradossale... Occorre evitare, in altri termini, qualsiasi riduzione del romanzo ad apologo, ciò che la formazione, l’etica letteraria, la ‘metodica’ dello scrittore – quali possiamo ricostruire da vari testi e documenti – assolutamente non autorizzano.

⁷¹ Sul risentimento come radice della costituzione polemica dei *Viceré* c’è vasto consenso tra i critici. Senza entrare nel merito delle connotazioni specifiche che ciascuno ha dato alla diagnosi, accentuando l’aspetto storico o politico o psicoanalitico della recriminazione derobertiana, si ricorda che di «acri furori del *ressentiment*», con riferimento al lessico di Nietzsche, ha parlato Di Grado (cfr. A. DI GRADO, *Dal riformismo autoritario all’autoritarismo senza riforme*, in *L’isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Siracusa, Ediprint 1984, pp. 37-38), mentre Spinazzola ha individuato, dietro l’esibita «impersonalità spassionata» del romanzo, «la massima personalizzazione del resoconto, in chiave di unilateralità faziosa e furiosa» (V. SPINAZZOLA, *Il romanzo...*, cit., p. 62). Nella lettura che del romanzo propone Madrignani tra i motivi più insistiti è quello «dello spregio, dello schifo per ciò che fa storia», frutto di «un inconscio atteggiamento di rifiuto», di una coazione «a “sporcare”, a brutalizzare tutto ciò che si pone nella società come elemento di dominio e di stabilità» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., pp. 101-102). Giudice ha riconosciuto, nell’andamento dissacratorio dei *Viceré*, «un gesto sopraffattore, di disprezzo», originato da ossessioni erotiche e da «inconscia volontà di vendetta» snobistica (cfr. G. GIUDICE, *Introduzione a F. DE ROBERTO, «I Viceré» e altre opere*, Torino, UTET 1982, pp. 19-25 e 29 sgg.). Di «ira fredda» e «ritorsione animosa» come implicita protesta morale ha detto Grana, che colloca la «reiezione derobertiana» tra il *mépris* di Flaubert e la *haine* sociale di Zola (G. GRANA, «*I Viceré*» e la *patologia...*, cit., pp. 159-160); di Grana anche l’assimilazione infernale e dantesca dei *Viceré*, per cui cfr. nel volume sulla *Patologia del reale* le pp. 399 sgg., e già l’«inferno dimesso e misero» e i «dannati danteschi» di cui si legge nel suo saggio *Federico De Roberto*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I Minori*, IV, Milano, Marzorati 1962, p. 3337.

Ojetti lodò *I Viceré*, ma con questa grave riserva: che l'autore non aveva sottomesso «deduttivamente» il pur mirabile organismo all'«astro» di un'«Idea centrale»⁷². Il critico definiva «simbolismo» siffatta per lui auspicabile modalità dell'arte: ecco, va escluso che De Roberto tentasse, col suo romanzo, qualcosa di «simbolico» nell'accezione ogettiana: in chiave tartarea invece che astrale, col pessimismo e la catastrofe al posto dell'euforia idealistica dell'altro. Per il siciliano sarebbe stata tradimento, pregiudizio intellettualistico dell'invenzione e della rappresentazione ogni subordinazione 'deduttiva' della fattura mimetica dell'opera a tesi, assiomi, «idee centrali» quali che fossero, buone o cattive, incoraggianti o deprimenti, e non renderebbe giustizia all'autore, oltre ad essere difficilmente sostenibile, un'eventuale illustrazione odierna del romanzo secondo questa catena di ragionamento: 1) nel testo dei *Viceré* è finto polemicamente l'impero del male; 2) risalendo dal testo polemico all'autore che polemizza, all'emittente dell'ideologia, troveremo per ogni disvalore inscritto nel testo il valore che esso inverte o deturpa, per ogni negazione un'affermazione; quindi: 3) i *Viceré* prepotenti, egoisti, immorali e ignoranti stanno a designare il concetto o l'auspicio per cui la forza dovrebbe ammettersi quando non scompagnata dai principi e dai valori; mentre gl'idealisti e i sognatori letterati del romanzo, vittime imperdonabili del loro vaneggiare in quel mondo capovolto, rimanderebbero, nel nostro, a un qualche prezioso ufficio delle illusioni, degli slanci, della sensibilità e delle altre espansioni dello spirito; e i torturatissimi e immemorabili mattoidi Uzeda alla dignità 'monumentale' del genio, alle sue testimonianze gloriose, alla sua demiurgia storica.

Le cose non stanno così. Anche se certe opinioni, da relativista e scettico, soleva ricondurle a un 'sentimento' filosofico più che a inverificabili teorie sistematiche, *davvero* De Roberto sentiva la forza come una funzione inversa della morale e della cultura, *davvero* gl'ideali, l'arte, la letteratura gli parevano illusioni imbarazzanti e il genio, quasi sempre, un uomo sventurato. Nei *Viceré* come nelle altre sue opere egli si propose innanzitutto *la realtà*, e sempre volle escogitare,

⁷² Cfr. U. OJETTI, «*I Viceré*», in «Fanfulla della Domenica», XVI, 41, 14 ottobre 1894.

ritrarre, raccontare sulla base di una ricognizione del mondo. A Ojetti rispose in una lettera che l'« Idea centrale » nei *Viceré* mancava a ragion veduta:

tu fai, se non erro, come i moralisti, i quali vogliono che l'opera d'arte sia predicatrice del Bene. Proporselo, metterlo in evidenza mi pare equivalga a fare quel che tu vuoi far dell'Idea. Che l'opera d'arte abbia da contenerne una, ed anche parecchie, è innegabile, come è innegabile che dall'opera d'arte abbia da scaturire un qualche insegnamento; ma il partito preso, il preconetto, credo siano discutibili. Noi dobbiamo riprodurre, sì o no, l'umanità, la realtà? Ora l'umanità è formicolante, la realtà è folta. Nonostante il mio diletantismo, io ammiro sopra tanti altri capolavori l'*Educazione sentimentale*, perché in questo libro non c'è nessuna « Idea centrale ». Bada: non c'è in apparenza; non c'è un'idea *voluta*; c'è in fondo, come c'è in tutti i libri, compresi i *Malavoglia*, compresi i *Viceré*...⁷³

De Roberto però era anche lontanissimo da un concetto ingenuo e fotografico dell'imitazione. Leggiamo in un'altra lettera, indirizzata al Di Giorgi qualche anno prima (è la stessa in cui occorre il precetto, citatissimo dagli studiosi ed effettivamente rimarchevole: « L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia »):

Nessuno può guardare nel cervello d'un altro, niente si fa di getto: dunque, se è sempre necessario manipolare un poco la materia prima, il nostro dovere è di manipolarla molto. Certe volte, scrivendo, mi accorgo che lo studio dell'espressione mi allontana dalla cosa da esprimere, mi fa tradire il primitivo concetto, mi falsa l'idea da cui sono partito; e mi pare di non essere più schietto e sincero; ma poi penso: dove sta di casa la sincerità? Per poco che tu guardi dentro il tuo cervello, ti accorgi che non c'è nessuna credenza sicura, nessun concetto indiscutibile, nessuna determinazione incrollabile...⁷⁴

⁷³ La lettera, datata 16 ottobre 1894, è stata riprodotta da S. Zappulla Muscarà in « Galleria », XXI, 1-4, gennaio-agosto 1981 (numero dedicato a De Roberto); si cita da p. 24.

⁷⁴ A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, cit., p. 264. La lettera reca la data del 7 marzo 1891.

Accostando i due passaggi epistolari, ne ricaviamo una sintesi schematica ma plausibile della poetica 'realistica' derobertiana. L'arte è imitazione, ma la realtà è complessa («formicolante», «folta»), non la si può riprodurre tutta e non la si può riprodurre con perfetta oggettività («dove sta di casa la sincerità?»). L'unica è un atteggiamento probabilistico, meno la realtà come prodotto (o 'imitato') e categoria documentaria che il realismo come metodo, 'posizione'; una posizione che sottostà a due condizionamenti inevitabili, e cioè la soggettività e l'artificio: «Nessuno può guardare nel cervello d'un altro, niente si fa di getto...». Tutto il resto viene di conseguenza. La necessità per lo scrittore di trarre la «materia prima» dalla propria esperienza personale, dal proprio «cervello», sapendo che i suoi occhi non sono quelli degli altri e anche della loro «sincerità» occorre dubitare. Il «dovere» di «manipolare molto» la «materia prima», dato che comunque è inevitabile manipolarla, falsificarla, e allora vale la pena di organizzarla secondo leggi rigorose che non sono le sue (l'«ordine» dell'arte): essa va scrupolosamente e perentoriamente trasformata, riorganizzata, ricombinata⁷⁵. E poi l'eterogenesi dei fini: l'arte è una ricerca avventurosa, il punto d'arrivo è un'ipotesi di lavoro, ma le verità, le «idee» che alla fine si trovano nel testo, nel suo «fondo», non sono quelle «volute» in principio, la «cosa» espressa è altra dal «primitivo concetto», gli effetti ottenuti non sono, in tutto o in parte, quelli progettati⁷⁶.

⁷⁵ Ha scritto Madrignani del 'tessuto' dei *Viceré*: «la concatenazione dei motivi a livello di stile narrativo rimanda ad una visione estremamente logica, deduttiva dei fatti narrati, come se l'arte del narratore avesse, secondo De Roberto, il primo compito di dare un ordine convenzionale ad una materia di per sé varia e multiforme, facendo prevalere come momento unificatore un gioco di richiami e di rispondenze interne a questa materia stessa. C'è una nevrotica insistenza sistematica in questo narrare *more geometrico* che sembra attuare un principio esorcizzatore-esistenziale esposto all'amico Di Giorgi: "L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia" - e l'"ordine" è proprio questo romanzo che narra la "pazzia" di una famiglia» (C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., pp. 111-112).

⁷⁶ Giudice ha già commentato il precetto derobertiano della «manipolazione» strenua della «materia», e ne ha tratto considerazioni suggestive che possono valere a chiarire e corroborare quanto diremo più avanti, circa gli spessori autoanalitici e 'segreti' del narrare di De Roberto: «dal primo concetto (razionale o razionalizzato) all'ultima forma, si intromette un processo di manipolazione. Nel corso di questo processo, la forma si impadronisce di altri sensi che sono diversi dal primo, ma che

È una poetica che credibilmente De Roberto non tanto prepose alla sua opera quanto desunse, riflettendoci, dalla pratica della scrittura, sicché la regola delle « idee » che non devono essere « volute » è una constatazione dell'esperienza in questa confidenza al Di Giorgi sui primi passi nella stesura dei *Viceré*: « Mi sono messo al lavoro, al solito, senza piano, senza sapere dove andare a sbattere le corna, con un germe di idea; a poco a poco questo s'è venuto sviluppando, e adesso mi pare di vederci chiaro »⁷⁷. Nel suo « germe » progettuale di certo il mondo Uzeda non doveva essere un'inversione o sovversione « simbolica », ma un'immagine del mondo senz'altro: non quale è in un'impensabile oggettività *in sé* (questa nessun uomo potrà mai conoscerla) bensì quale di necessità appare al soggetto, quale si stampa sulle pareti di un « cervello »⁷⁸. Alla fine, di questo mondo affatto personale e nondimeno vero – vero dell'unica verità, personalissima, che è dato attingere a chi scrive – risultò nel romanzo un'immagine forte, che diede all'autore « soddisfazioni d'amor proprio molto grandi »⁷⁹; il mondo ne riuscì come sguardato sotto una luce speciosa, nell'aspetto manipolato dell'« ordine » artificiale e artistico, dell'ipercodifica patologica e 'mostruosa' comminata a una materia-realtà « formicolante », « folta » (e folle). Una rappresentazione molto elaborata, avvertibilmente *costruita*: ma la « materia prima » (le cose, le leggi, le forze reali), per quanto aberrante sia il suo manifestarsi nella trasformazione testuale, De Roberto l'aveva tutta riscontrata dentro di sé e intorno a sé. Tanto è

valgono quanto il primo. Lo scrittore consente al trasformarsi del senso al livello della forma: trasformazione legata a operazioni formali, ma che riguardano il momento e la fase espressiva. Si tratta della funzione del *lapsus* che carica la forma di nuovi sensi»; « Invenzione e struttura rimanevano un campo aperto alla cattura degli impulsi più profondi liberi di scegliersi i simboli del proprio travestimento » (cfr. G. GIUDICE, *Introduzione*, cit., pp. 29-31).

⁷⁷ A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, cit., pp. 285-286 (lettera del 16 ottobre 1891).

⁷⁸ Fra le tante che si potrebbero riportare, trascogliamo per la sua chiarezza questa formulazione dello scetticismo gnoseologico di De Roberto: « il vero, in se stesso, non si sa come sia; né l'arte, né la scienza, né qualunque opera umana possono definirlo. Gli uomini non possono far altro che esprimerlo come lo vedono; e questa visione è diversa, poco o molto, da uomo a uomo » (F. DE ROBERTO, *L'Arte*, Torino, Bocca 1901, p. 22).

⁷⁹ Cfr. A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, cit., p. 310 (lettera al Di Giorgi del 30 luglio 1895).

vero che nella sfera del De Roberto 'intimo' (per quel che ne sappiamo o travediamo) e nelle espressioni mediane e referenziali del saggista e del giornalista (indicative dello stato prosastico e ideologicamente ponderato della sua coscienza intellettuale, al di qua del fomite creativo) troviamo ad esempio – e per tornare alle piste analitiche che stiamo scavando nei *Viceré* – tutte le ragioni per dire che l'idea della letteratura, l'antropologia del letterato che hanno luogo nel romanzo, e che parrebbero così intimamente connesse col suo taglio particolare e capzioso, corrispondono invece, seppure in una chiave di esagerazione 'espressionistica', a ciò che in effetti, e in generale, De Roberto pensava della letteratura e dei suoi annessi antropologici e psicologici.

Nelle lettere private non mancano gl'indizi di una considerazione depressiva – quasi una contrizione – del proprio esser scrittore, come se si trattasse di una tara o di un vizio: nelle « infinite miserie del nostro mestiere » (secondo un'espressione indirizzata al Di Giorgi⁸⁰, riecheggiante la leopardiana « infinita vanità del tutto ») il devoto della letteratura contemplava il proprio fato di dipendenza e di vuoto, una condizione intossicata e superflua non troppo lontana da quella degli intellettuali uzediani⁸¹. Quanto alle produzioni del saggista, certo fa strano accostare le raffigurazioni sadiche che De Roberto pèrpetra ai danni dei personaggi letterati del romanzo alle narrazioni critico-biografiche che dedicò a tanti scrittori amati. Occorre elidere mentalmente le diversissime tonalità

⁸⁰ Ivi, p. 246 (lettera del 12 settembre 1890).

⁸¹ Si consideri la giornata-tipo descritta al Di Giorgi: « Vuoi sapere che cosa provo in questi giorni? Niente *sans blague*. Lavoro come di consueto; verso le cinque si sveglia un senso di curiosità, in attesa della posta. Una lettera, un articolo mi mettono un po' di febbre: quando vado a letto tutto è finito » (ivi, p. 251, lettera del 6 novembre 1890). E per quel che riguarda la funzione tutta privata e quasi solipsistica della scrittura, come una mania che deve compensare la malattia o la disperazione, si valuti l'altra lettera allo stesso corrispondente, scritta in un periodo di acuto disagio psicosomatico, mentre anche l'amico era avvilito per suo conto: « Caro Nando, dammi buone notizie tue. Dimmi che ti sei vinto, o che vuoi vincerti – il che è tutt'uno. Assicurami che torni, o che tornerai presto all'Arte, la grande consolatrice » (ivi, p. 324, lettera del 4 novembre 1898). Infine questa confessione all'Albertini, volendo De Roberto riprendere l'interrotta scrittura dell'*Imperio*: « Non so ancora se e quando lo finirò; ma l'importante non è finirlo: è mettersi tutte le mattine alla scrivania e dimenticare la realtà ed il mio signor Io! » (*Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del « Corriere della Sera »*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni 1979, p. 89, lettera del 30 giugno 1902).

del racconto – ironica o anche derisoria in un caso, eroico-elegiaca nell'altro – in cui si esprimono distinte posizioni dello sguardo; ma, se si bada ai tracciati, agli snodi, agli atteggiamenti esistenziali architettati narrativamente, l'accostamento non risulterà illecito o inutile. Per Teresa basta la menzione del suo romanticismo – malattia dell'immaginazione e del desiderio, sete di belle armonie e di chimere romanzesche a surrogare il difetto di vita – per poterla assomigliare (forti anche della sua discendenza da Emma) al Flaubert romantico e fantastico disegnato affettuosamente da De Roberto, e transitivamente all'analogo italiano del francese, a quell'altro ammalato di romanticismo pur nel disincanto filosofico e nella scepsti che per De Roberto era Leopardi⁸². Giovannino Radali, *immolato* della passione, è per questo stesso verso 'romantico' assimilabile a Ermanno Raeli, epitome derobertiana degli equivoci dell'eros: due spiriti poetici, due amanti dell'amore che nell'amore cercano il loro assoluto, e vi si perdono e vi bruciano le ali come novelli Icarì, secondo una trasfigurazione mitica che in De Roberto troviamo adoperata più volte, nelle occasioni della narrativa, della critica e della biografia, a proposito delle vittime della sproporzione romantica fra il sogno e la realtà⁸³. La realtà è il sole che scioglie

⁸² L'indole romantica dei due grandi scrittori fu illustrata da De Roberto con parole che potrebbero valere benissimo per Teresa, per il suo « sognare tuttodi ad occhi aperti » e pascersi di « finzioni poetiche » che le accendono « la fantasia » e le fanno « battere il cuore » (*I Viceré*, III, III, 938): « Una specie d'ipertrofia dell'immaginazione che si compiace nel creare miraggi magnifici ed inafferrabili, che è sempre in attesa di avvenimenti straordinari e di sentimenti sovraumani, al confronto dei quali ogni realtà diventa sciatta e meschina » (così in F. DE ROBERTO, *Leopardi e Flaubert*, in « Fanfulla della Domenica », VIII, 34, 22 agosto 1886; si cita da *Romanzi...*, cit., p. 1590).

⁸³ L'immagine dell'« Icaro », che De Roberto traeva da Baudelaire (*Les Plaintes d'un Icare*, poesia aggiunta a *Les fleurs du mal* nell'ed. del 1868), la si trova ad esempio in una pagina di *Ermanno Raeli* dove si finge trascritta una lettera del protagonista: « Gli esaltati, ebbri, sognanti romantici hanno per mezzo secolo celebrata l'apoteosi dell'anima umana, gonfi di sublimi speranze, di indefinite aspettazioni. [...] Ma la medaglia ha il suo rovescio, e troppo a lungo fu ripetuta la parte dell'angelo per non accorgersi che le ali erano di cera dorata. Più d'un Icaro, affidatosi ad esse per spiccare i suoi voli, sentì che si struggevano al sole e precipitò miseramente » (F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, cit., pp. 34-35). In modo molto simile, molti anni dopo il romanzo e senza mascherarsi come in esso in una voce fittizia, De Roberto descrisse la malattia romantica da cui erano affetti la Sand e i suoi più celebri amanti, Musset e Chopin: « L'eccesso dell'immaginazione e della sensibilità è il carattere di tutta la scuola romantica.

la cera poetica di Ermanno e fa precipitare dalle altezze rarefatte dell'ideale gli eroi di *Una pagina della Storia dell'Amore*. Se essa ha punito il « tenero e violento » Baudelaire (« nessuno più nostalgicamente di lui ha evocato gl'incanti di un paradiso perduto... »)⁸⁴ infierisce contro Giovannino, del quale De Roberto avrebbe potuto dire quel che scrisse dell'Icaro baudelairiano: « egli vorrebbe trovare la fine ed il centro dello spazio, ma le sue ali si struggono, le sue braccia si rompono ed i suoi occhi si spengono... »⁸⁵. Romantica Teresa come Flaubert e Leopardi, insomma, romantico Giovannino come gli Icaro romantici, romantica anche, chisciottesca, la fervida fede di Giulente che poi rovina nella cecità imperdonabile; e romantici, tutti questi personaggi, di quel romanticismo che De Roberto intendeva unitariamente come dimensione sbagliata della cultura e della psiche: un « disordine della sensibilità e dell'immaginazione »⁸⁶ ch'egli magari cantava nelle sedi consone come nobile errare della vita e delle opere dei geni, salvo poi proporlo con ben

[...] le singole volontà s'affermano contro l'impero delle regole imposte dai più, la realtà è sdegnata, l'impossibile desiderato. Ma l'effetto di questi sdegni superbi e di queste aspirazioni magnifiche è un acciamento tristissimo: la fatale caduta produce nei nuovi Icaro un dolore senza fine » (ID., *Una pagina...*, cit., pp. 58-59). Ma l'immagine dell'« Icaro », coi significati che vi allegava, fu sempre viva in De Roberto, che tornò a usarla nel 1921, a proposito di una figura che immagineremmo bene nei *Viceré*, accanto a Eugenio e Ferdinando Uzeda, e che invece lo scrittore trasse dalla realtà: Domenico Castorina, poeta raccapricciante e inverosimilmente maldestro, che era stato cugino di Verga, proposto a Verga ragazzo come modello di bello scrivere e forte sentire, sicché a De Roberto parve miracoloso, e massimamente degno d'attenzione, il modo in cui il grande amico era riuscito a sottrarsi alla « tremenda influenza », e a sciogliere « il volo dell'aquila partendo dal punto dove il povero cugino, liquefatti al sole le sue elitre di cera, era miseramente precipitato » (ID., *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, in « La Lettura », XXI, 10, 1 ottobre 1921; si cita da *Romanzi...*, cit., p. 1721). L'applicazione al Castorina induce a sottolineare che l'immagine dell'« Icaro » fu adottata anche da Lombroso e Laschi teorici del mattoide: « Non mancano i semigenii che si elevano veramente dallo strato volgare, ma come Icaro, più per cadere che per volare, comeché, non ancora abbiano intraveduto i nuovi orizzonti, che affogano nel volgare e nell'assurdo » (C. LOMBROSO, R. LASCHI, *Il delitto politico...*, cit., p. 314).

⁸⁴ F. DE ROBERTO, *Poeti francesi contemporanei. Carlo Baudelaire*, in « Fanfulla della Domenica », X, 17, 22 aprile 1888. Si cita da *Romanzi...*, cit., p. 1602 (per la « natura tenera e violenta ad un tempo » del poeta, cfr. p. 1600).

⁸⁵ Ivi, p. 1606.

⁸⁶ Come formulò in *Una pagina...*, cit., p. 213.

altri accenti nella filigrana dei sognatori che nel romanzo scontano ingloriosamente la pena del loro miraggio⁸⁷.

Ma concentriamoci ora sulle sagome bizzarre di Eugenio e Ferdinando Uzeda: i mattoidi, gli idioti. Sembrerebbe di essere qui proprio agli antipodi della leggenda patetica della grande anima vilipesa dalla mediocrità dominante. Parrebbe, a prima vista, che De Roberto abbia villanamente cambiato le carte in tavola, collocando per scherno dialettico, per sovversione polemica i valori del sapere e del bello nello squallore di spiriti piccini, incapaci di dare ad essi ospitalità adeguata. Senonché uno sguardo più approfondito dimostra come non sia incolmabile nemmeno la distanza fra i più miserandi intellettuali Uzeda e i grandi che lo scrittore ritrasse in tante sue pagine commosse: in queste, come nel romanzo, aleggia lo spettro di una follia disarmata e distruttiva, di una temerità autolesionistica e a suo modo generosa, di una medesima *hybris* dell'intelligenza.

Una nozione ambivalente del genio – fra diminuzione patologica e sublimazione ‘titanica’ – prima ancora che potessero confermarla certe pagine di Lombroso De Roberto l'aveva mutuata dall'atmosfera schopenhaueriana della sua formazione, e da una lettura diretta e attenta del *Mondo come volontà e come rappresentazione*

⁸⁷ Lombroso riteneva che gli squilibri della sensibilità e dell'immaginazione fossero caratteristici della psicologia geniale: «Quanto più si procede nella scala morale, cresce la sensibilità, che è massima negli elevati ingegni, ed è fonte delle loro sventure come dei loro trionfi»; «questa esagerata eccitabilità degli uomini di genio, e anche solo di molto ingegno, è causa di moltissima parte delle loro sventure, così vere, come immaginarie» (C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, pp. 22 e 24). Nell'*Amore* De Roberto opinò lombrosianamente: «Come nel genio la sensibilità vibra ad ogni alito, così l'immaginazione opera prodigi» (F. DE ROBERTO, *L'Amore...*, cit., p. 354). Ma aveva già attribuito una «specie d'ipertrofia dell'immaginazione» e una «sensibilità straordinaria» a Leopardi e Flaubert: «romantici», per lui, «nel senso psicologico della parola», di un romanticismo cioè categoriale e patologico: «Sia qualsivoglia il significato della parola romanticismo applicata a designare una scuola letteraria, essa indica anche una situazione psicologica, non certo unicamente manifestatasi fra le generazioni che si sono successe nella prima metà del nostro secolo. Ma lo stato d'animo ha preso il nome della scuola letteraria, perché la più gran parte delle opere che questa produsse contribuirono a diffonderlo e ad acuirlo» (ID., *Leopardi e Flaubert*, cit.; cfr. in *Romanzi...*, cit., pp. 1589 sgg.).

di cui ci sono vari segnali nella sua opera⁸⁸. Certo, per Schopenhauer il destino di minorità e debolezza dell'uomo geniale è compensato, «consolato» dal dono della chiaroveggenza nell'arte, dalla salute *oggettiva* che essa concede a chi sa sottrarsi alla catena sofferente della Volontà; mentre, sarcasticamente e crudelmente, dopo aver fatto pagare tutti i prezzi della chiaroveggenza ai suoi mattoidi, De Roberto di questa chiaroveggenza non concede loro nulla. Ma a parte la cecità di questi personaggi, che restano irrimediabilmente prigionieri della loro soggettività angusta, incatenati a una Volontà che è per essi solo una perenne ruota della tortura, senza splendore, senza ironia, senza vera consolazione, tutto l'altro che la 'vocazione' è per loro (malattia, mania, condanna; fatica, tribolazione, segno e causa insieme di debilitazione ed alienazione dalla realtà; ipertrofia dell'immaginazione, illusione che procura l'oblio e insieme consuma) è ben reperibile in quel che De Roberto scrisse di Leopardi, Flaubert, Baudelaire. Tre ammalati, tre umiliati e offesi, crocifissi alla loro ossessione, prigionieri della loro «nobile mostruosità»⁸⁹, vittime di se stessi e del mondo brutale: ma sono testi molto noti e si può evitare di indugiare con esemplificazioni. Conviene invece dedicare qualche parola ad alcuni articoli critici poco o nulla frequentati finora, da cui emerge ben chiara la parentela fra Eugenio e Ferdinando Uzeda e quel che De Roberto pensava che fosse in generale l'antropologia, la psicologia dell'uomo di genio. La statura degli autori trattati, la stima che De Roberto manifestò sempre per loro escludono la possibilità di una considerazione irrispettosa o satirica; diversissimi

⁸⁸ Le prime traduzioni complete in francese del *Mondo come volontà e come rappresentazione* apparvero dal 1886 al 1890. De Roberto fu tempestivo nella lettura, se prendiamo come un indizio biografico attendibile il fatto che già in *Ermanno Raeli* – pubblicato nell'89 ma compiuto nell'autunno '87 – egli inserì l'opera del filosofo fra quelle avidamente studiate dal protagonista del romanzo, che è in parte un suo *alter ego*. Più tardi – sorvoliamo sulle numerose menzioni e citazioni e allusioni schopenhaueriane presenti nella produzione critica e narrativa del nostro scrittore negli anni prima dei *Viceré* – alcuni lettori attenti non ebbero dubbi sulla provenienza da Schopenhauer del concetto dell'arte come consolazione che si ritrova in *Leopardi*: cfr. ad esempio V. PICA, *Un libro di F. De Roberto su Giacomo Leopardi*, in «Il Pungolo Parlamentare», V, 1-2 luglio 1898.

⁸⁹ Come è definito una volta il «genio» in F. DE ROBERTO, *L'Amore...*, cit., p. 354.

i toni adoperati in questi articoli dal sarcasmo che predomina nei *Viceré*: ma si ponga mente alle inclinazioni e ai comportamenti di cui si dà conto, al contenuto drammatico delle biografie ripercorse dei Goncourt e di Balzac, negli anni prima e dopo la scrittura del grande romanzo.

In un numero del «Giornale di Sicilia» del 1888, a proposito del *Journal* dei Goncourt di cui era uscito da poco il secondo volume, De Roberto premise: «un libro di memorie che ha tutte le attrattive del romanzo, l'interesse della storia, il valore della filosofia, la curiosità della cronaca spicciola e degli aneddoti»⁹⁰. Ma la parafrasi che fece seguire a queste frasi, per ciò che tace o riduce e per ciò che sottolinea, fa dell'opera recensita, piuttosto, la storia di una chiusa mania («Tutta la loro vita è dedicata all'arte», «La loro casa [...] è tutto un piccolo museo»); la cronaca di un'ossessione dispendiosa, di una frenesia, anche, che a don Blasco ricorderebbe quelle del fratello letterato, del nipote «babbeo»:

Quando sono stanchi di scrivere dei romanzi, ne leggono; quando sono stanchi di ammirare delle stampe, ne fanno; [...] Se essi leggono un libro, in poche righe lo riassumono e lo giudicano; se entrano in un museo, fissano subito un giudizio critico. Essi stessi definiscono l'unicità della loro tendenza, la passione esclusiva per l'attività letteraria, quando dicono che vedere l'opera propria stampata, produce loro la febbre; quando, il capodanno del '59, scrivono che la loro strenna è l'ultima prova di stampa della seconda edizione della *Storia di Maria Antonietta*.

La loro perseveranza è tanto più ammirabile, in quanto che il pubblico resta indifferente ai loro tentativi, e i critici li deridono. Quanto al successo finanziario, l'editore Dentu paga loro 300 lire i *Ritratti intimi del secolo XVIII*, per scrivere i quali hanno speso due o tre mila lire. E per stampare gli *Uomini di lettere* vendono della rendita!

De Roberto racconta poi l'aggravarsi della nevrosi: sembra l'accesso alla follia, al delirio di un mattoide lombrosiano. «A lungo andare, l'arte finisce per sopraffare la natura»:

⁹⁰ ID., *Letteratura contemporanea. Le memorie dei Goncourt*, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 31 marzo 1888.

la preoccupazione dello stile, della fattura, diventa in loro sempre più grande. Il giro ordinario della frase non è capace a rendere certi effetti; essi la capovolgono, perdono il senso della regola, della misura [...].

Essi finiscono per essere degli allucinati, dei nevrotici; la ricerca dell'effetto diventa monomania, ma l'abitudine è così radicata, che essi vivono del loro male.

Giulio de Goncourt finì per morire.

Non si vuol dire che il *Journal* dei Goncourt non autorizzasse questo riassunto. Ma quante altre volte De Roberto scrisse dei due fratelli? Parlò mai dei loro romanzi? Si ha la sensazione che fosse assai più interessato alla loro biografia che alla loro opera narrativa. E, della biografia, soprattutto a certi aspetti, come si vede nell'articolo da cui si è citato. Egli non racconta, come Camerini, i maestri del naturalismo più laborioso e squisito, e nemmeno, come Huysmans o in Italia Vittorio Pica, i pionieri del decadentismo. Racconta i malati, malati di letteratura, che di essa sono vittime, uno ne muore: un caso clinico in chiave eroico-elegiaca⁹¹.

Un discorso simile si può fare a proposito di due articoli su Balzac usciti sul « Corriere della Sera » nel 1897 e nel 1899⁹². Balzac è un allucinato che una volta prende l'hascisc e non prova nulla: « La sua fantasia era naturalmente tanto fervida, egli sapeva sognare con tanta evidenza a occhi aperti, che l'eccitante artificiale restò senza effetto »⁹³. È un esaltato, un titano – De Roberto non lo definisce megalomane – che vestito di una bianca tonaca monacale scrive diciotto ore al giorno, « In una sola settimana consegna 55 fogli di stampa! E una fiducia incrollabile lo sorregge: “ Io so di possedere una fortuna nelle

⁹¹ Fra i molti casi addotti da Lombroso di pazzi capaci di espressioni geniali, c'è quello di un « monomane orgoglioso » preso a un tratto da vocazione poetica e che comincia a lavorare « febbrilmente fino a scrivere cinque canti in un giorno ». Dopo averne creato uno particolarmente bello: « A questo enorme lavoro la mente non resse: ricadde in furore e morì » (cfr. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio...*, cit., ed. del 1888, pp. 191-192).

⁹² FEDER. (pseud. di FEDERICO DE ROBERTO), *Balzac*, in « Corriere della Sera », XXII, 29-30 luglio 1897, e *Balzac in Italia*, in « Corriere della Sera », XXIV, 18-19 maggio 1899. Il primo articolo traeva i suoi spunti da un volume anedddotico appena uscito del visconte di Lovenjoul sul romanziere francese; il secondo articolo De Roberto lo scrisse in occasione del centenario della nascita di Balzac, celebrato in Francia con la collocazione dei suoi resti mortali nel Pantheon.

⁹³ ID., *Balzac*, cit.

mie cartelle!»⁹⁴. Ma oltre che con queste formidabili fatiche tenta di far soldi altrimenti; e quanto ricordano le speculazioni strampalate dei mattoidi Uzeda quelle tentate da Balzac prima di sperare dalla letteratura tutta la sua fortuna, come si compiace e si distende De Roberto in quest'epica comica dell'energia balzacchiana!

va in cerca della fortuna, ovunque, comunque. Inizia venti speculazioni diverse, né per i disastri più gravi si perde mai d'animo. Fa l'editore, il tipografo, il fonditore di caratteri, e fallisce. Compra dei terreni a Sèvres, presso una futura linea ferroviaria, vicino a una futura stazione, e vi erigge una casa: egli stesso ne è l'architetto. La casa è perfetta; ci manca una cosa sola: la scala. Non importa: ne costruisce una esterna. Ma i terreni cretacei non sopportano il peso della fabbrica; l'edificio se ne va. Egli tenta di rafforzare il suolo con palafitte, e come il legno ordinario non gli pare forte abbastanza, specula di adoperare le vecchie palafitte incorruttibili delle fondamenta di Venezia... Nelle miniere d'argento della Sardegna, giacciono inutilmente enormi strati di scorie: egli pensa che, trattate convenientemente, queste potranno ancora dare del minerale. Parte per l'isola, la visita, studia sul posto i particolari del suo disegno – che un Genovese al quale lo confida gli porta via – e per riposarsi, tra una corsa e l'altra, tra una discussione e l'altra, scrive il piano d'un dramma⁹⁵.

La letteratura fu insomma per Balzac, in principio, un'impresa tentata fra le tante andate a male. Solo che questo mattoide, che come molti di quelli descritti da Lombroso ha fatto cento mestieri e calcato cento strade, tutte con uguale e caratteristica convinzione maniacale e forsennata tenacia, alla fine si è rivelato un genio. Il demone l'ha abitato e posseduto e distrutto (l'arte lo ha ucciso come ha ucciso Jules de Goncourt): « non impunemente egli ha scritto diciotto ore di seguito sulle ventiquattro, abusando spaventevolmente di caffè per tenersi desto; non impunemente ha consegnato quarantamila righe di appendice all'anno; non impunemente si è ridotto allo stato di "macchina a vapore" », alla fine « il suo gran cuore ipertrofizzato nell'eroica lotta cessa di battere »⁹⁶. Un demone goffo e risibile riduce alla mendicizia

⁹⁴ Ivi.

⁹⁵ Ivi.

⁹⁶ ID., *Balzac in Italia*, cit.

e al pubblico ludibrio Eugenio, disordina e spegne la fibra di Ferdinando. Ciò che nell'insania sublime dei Goncourt e di Balzac ricorda il grottesco martirio dei mattoidi Uzeda arricchisce di valore, di suggestione i loro destini: Eugenio e Ferdinando non sono semplicemente 'casi' in più, adoperati ad ampliare e variare la tipologia delle follie uzediane, e nemmeno il loro ruolo si esaurisce in quello di vittime del gioco al massacro che il romanzo inscena dalla prima all'ultima pagina. Essi esprimono un senso ulteriore e specifico: la loro miseria sta per l'impervia, afflitta grandezza del genio, la loro smorfia convulsa e dolorosa per l'eroica lotta di Balzac, il loro avvilito, il loro vano soccombere per il sacrificio dell'artista che fatalmente e schopenhauerianamente paga il suo prezzo alla volontà del mondo. Una mitologia residualmente, romanticamente tragico-titanica? Può anche darsi, e la cosa non stupirebbe poi troppo... Comunque, pare proprio che Eugenio e Onorato siano un po' fratelli; solo che, mutato il contesto (dalla pagina agiografica al romanzo 'cattivo'), l'autore si accanisce a deformare il mito in maschera grottesca, a convertire punto per punto la celebrazione in esecrazione.

5. Il testo dei *Viceré* – è stato detto o suggerito – è una matrice maligna che produce mostri: cifra dell'indole teratogena del romanzo potrebbe considerarsi l'«alvo sanguinoso» di Chiara col suo ineffabile aborto⁹⁷. Però – dato uno sguardo alle figure, ai tipi, ai campioni antropologici che popolano altri testi derobertiani, più o meno contigui al capolavoro, e per la possibilità che esiste d'istituire relazioni e confronti frequenti e suggestivi fra quelle figure e i personaggi del romanzo – *I Viceré* potrebbero anche paragonarsi a uno straordinario apparecchio operatore di metamorfosi, un castello stregato dove avvengono sortilegi. Nel castello registriamo l'ambizione deplorabile di Consalvo, l'egoismo repellente di Giacomo; ma, appena fuori le mura, ben altre connotazioni della strategia, del calcolo, della ferrea e predace dedizione al dominio ci è dato osservare, e vedremo come del machiavellismo di Bismarck – pochi anni dopo *I Viceré*, ma riprendendo fili di pensiero certo preesistenti – De Roberto poté tessere l'apologia più

⁹⁷ *I Viceré*, I, IX, 691.

convinta. Gli scrupoli della forma e della parola sonora e ricercata, della frase tornita, limata ed elaborata erano stati, in molti dei testi comparsi sul « Fanfulla della Domenica » dal 1884 al 1890, meriti da lodare negli artisti più puri, in Flaubert, nei parnassiani: ma la religione dello stile, quando De Roberto la colloca sulla scena dei *Viceré*, si trasforma nell'ignobile ampollosità e nel clamoroso cesello epigrafico di don Cono, nelle fisime filologiche e nelle escogitazioni eufoniche di Eugenio⁹⁸. A Federico Ranaldi, nell'*Imperio*, sarà concessa un'educazione sentimentale, un percorso nella storia e nell'esperienza, infine un recupero, pur nella resa e nella disillusione – in provincia, nel *nostos* familiare – di certe ragioni elementari del vivere; ma lo stesso eroe positivo e idealista, quando si chiama Giovannino Radalì e gli toccano i *Viceré*, è condannato a un destino atroce: il contesto lo prosciuga, le dinamiche familiari non gli danno scampo, se va in campagna non trova le radici ma la malaria, al consuntivo dell'esperienza è consegnato un corpo svuotato, lo sguardo del folle: una vita strozzata... E l'esemplificazione 'metamorfica' potrebbe continuare, anche con alcuni interessanti casi di dettaglio⁹⁹.

⁹⁸ Sul « Fanfulla della Domenica » De Roberto scrisse di Flaubert, Baudelaire, Sully Prudhomme, Banville, Coppée lodandoli principalmente come artefici laboriosi e sapienti della forma esatta e bella, ma badando a non limitare i loro meriti al decoro esteriore, a farne qualcosa di più che meri cultori dell'« arte per l'arte ». Però anche don Cono pensa, in uno con la forma, al contenuto, e commenta così le iscrizioni preparate insieme a don Eugenio per i funerali della vecchia principessa: « Conciliar l'invenzione del concetto con la venustà della forma: difficoltà precipua dello stile epigrafico... » (ivi, I, I, 440). E De Roberto aveva ammirato i versi di Sully Prudhomme: « Un contenuto così terso ed armonico si riveste d'una forma eletta, quasi sempre musicale, e ne risultano delle elegantissime romanze » (F. DE ROBERTO, *Poeti francesi contemporanei. Sully Prudhomme*, in « Fanfulla della Domenica », VIII, 44, 31 ottobre 1886).

⁹⁹ Ad esempio una delle trovate di don Eugenio – che ha saputo dell'esistenza di un « villaggetto », Massa Annunziata, rimasto sepolto sotto le lave dell'Etna un paio di secoli prima – è « il disegno d'iniziare una serie di scavi come quelli visti ad Ercolano e a Pompei, per scoprire il sepolto paesuccio ed arricchirsi con le monete e gli oggetti che avrebbe sicuramente rinvenuti » (*I Viceré*, I, V, 561). Un'idea strampalata, senza dubbio, un progetto inutile come tanti altri del personaggio... Ma molti anni prima, in una corrispondenza da Catania per il « Fanfulla » quotidiano (firmata collo pseudonimo *Hamlet*), De Roberto aveva considerato seria e opportuna l'eventualità di scavi per Massa Annunziata, « che è come dire la Pompei dell'Etna »; un grosso paese, « il quale dicono fosse popolato da ben 17 mila abitanti », e non un « villaggetto » come appare nei *Viceré*. « Il cappellano della borgata [...] ha fatto domande sopra domande per ottenere un piccolo sussidio al fine di proseguire gli scavi iniziati »; e De Roberto,

A questo punto occorrerebbe riflettere – ciò che si fa qui in via molto provvisoria e sperimentale – su un carattere generale della scrittura derobertiana, che è il suo mettere in gioco continuamente, e contrastivamente, idee, valori, opzioni morali diverse, visioni discordi della realtà, possibilità anche opposte del giudizio... Questa compresenza nei testi narrativi è prospettata come ‘collisione’ di tipi emblematici, di situazioni ideologicamente dense, di schemi di destino, mentre nella produzione critica e saggistica si configura abitualmente come dialettica del dubbio – forma del dichiarato «dilettantismo» derobertiano – quando la varietà delle espressioni, delle posizioni e delle filosofie prese in esame viene subordinata a quella che potrebbe dirsi la meta-filosofia relativistica dell’autore, di cui si può citare, indicativamente, la sentenza più vertiginosa: «Verità e menzogna, come vantaggio e svantaggio, come progresso e regresso, come bene e male, sono termini indissolubili. E la più grande ed ultima verità sarebbe questa: che tutto è relativo; ma poiché il relativo non avrebbe senso se non s’opponesse all’assoluto, anche ciò è vero – fino ad un certo punto»¹⁰⁰. Ma il relativismo di De Roberto non denotava quiete raggiunta e disinteresse ‘superiore’ alle determinazioni della realtà bensì scontento e ricerca, e la tolleranza ideologica della sua scrittura non è uno stato d’indifferenza: le componenti eterogenee coinvolte nel gioco non restano inattive, non vengono neutralizzate dall’assioma della relatività universale, l’autore rispetto ad esse non raggiunge una condizione di equilibrio, di ferma equidistanza, ma le assume alternativamente, si sbilancia ora verso un polo, ora verso l’altro delle sue numerose antitesi, cosicché le posizioni plurivoche della cultura, le immagini alternative del mondo sono indotte al confronto e al conflitto, costrette a interagire in una sorta di implicito dibattito aperto, da cui si genera non l’archiviazione delle differenze quanto l’allineamento curioso e alacre di serie logiche, figurali e simboliche, e meno una noncuranza scettica di valori tutti veri e tutti falsi che l’attraversamento

fiancheggiandolo: «È certo che a Massa Annunziata non c’è da trovare i tesori di Pompei, ma qualche cosa importante si troverà pure, e poi il sussidio da dare sarebbe così esiguo! Chi sa se per mezzo di *Fanfulla* si potranno ottenere quelle poche lire necessarie?» (HAMLET, *Paese sepolto*, in «*Fanfulla*», XIII, 17 marzo 1882; citiamo da F. DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Milano, Quaderni dell’Osservatore 1968, pp. 134-136).

¹⁰⁰ ID., *L’Amore...*, cit., p. 515.

vivido e interessato di geometrie instabili di bivalenze. Si prenda l'insieme o 'sistema' di opposizioni: la salvezza della letteratura-la miseria della letteratura, la celebrazione-la denigrazione dell'uomo artista, il genio-l'infermo. Le espressioni derobertiane relative a quest'area di elementi in tensione non sembrano prodotte da un'assiologia definita e univoca, precedente l'invenzione, la «manipolazione» della materia, che abbia imposto di scegliere, per valutarli alla stregua di un metro etico costante, fra i termini delle coppie. Nemmeno si può dire che la polarità non interessi, che De Roberto tenda a neutralizzare, a sdrammatizzare filosoficamente i contrasti e i conflitti di cui si sostanzia il sistema. Invece esso, nei vari testi in cui venne proposto, lo fu sempre risentitamente, come occasione di discriminazioni decisive. Ma fu, nei testi diversi, diversamente agito e orientato, attivato secondo connotazioni diverse, ciò che ne consentì ogni volta il più forte sfruttamento simbolico. Nelle diadi elencate l'antropologia del letterato che vige nei *Viceré* esalta puntualmente i termini diminutivi e negativi; ciò non significa però che i termini *assenti*, opposti e alternativi – quelli che danno la dominante apologetico-patetica di *Leopardi*, ad esempio – non siano anch'essi in qualche modo suggeriti al lettore del romanzo. Il negativo realizzato nel testo evoca ironicamente la bivalenza 'trascendente' del sistema. Ecco perché nei personaggi di Eugenio e Ferdinando – ove si guardi più al dispendio 'sublime' di cui tante volte danno prova che all'inanità dei loro scopi, e più alla tragedia delle pene in cui incorrono che alla farsa delle loro colpe – si può riconoscere uno spessore recondito e mirabile: essi sono sì sagome ignobili di mentecatti, ma anche funzione di un'inquietudine, di un domandare alto e serio, prodotto e insistito in forma di racconto, circa il senso e il merito della cultura in un mondo che la disconosce.

Per andare davvero a fondo nella comprensione delle procedure ambigue della scrittura derobertiana si dovrebbe probabilmente complicare di molto il discorso, proiettare le considerazioni che stiamo svolgendo sullo sfondo di una circostanziata biografia dell'autore (della quale ancora non disponiamo) e ancorarle a una credibile ipotesi psicoanalitica (terreno rischioso in cui si esita ad avventurarsi). Però si deve insistere sul fatto che l'esperienza personale e anzi intima fu per lo scrittore più psicologo del nostro verismo (accanto alle fonti consuete del documento e dell'osservazione) risorsa essenziale per l'approvvigionamento di realtà, e che di questa risorsa De Roberto

s'avvantaggiò consapevolmente e anzi programmaticamente¹⁰¹, sicché si può tranquillamente ammettere che la sua opera si nutra di motivi, figure, fantasmi nati in una zona liminare dell'ideologia e della cultura, dove la coscienza intellettuale per così dire *razionalizzata* ha i suoi rapporti con le pulsioni e le perturbazioni dell'anima'. Si deve andar cauti, d'accordo, nel coltivare illazioni che travalichino la soglia dell'inconscio; ma non è proprio l'opera di De Roberto a istigare a questa trasgressione? Non sono i suoi testi così palesemente disseminati d'indizi traumatici, di latenze autobiografiche, di cifre di cui non vien fornita la chiave ma s'intuisce la rilevanza interiore? Non potrebbe quest'opera essere tutta utilmente interpretata come un lungo e tortuoso esercizio autoanalitico¹⁰²? La falda segreta che tanto contribuisce al suo fascino va almeno nominata. Di De Roberto si potrebbe dire quel ch'egli scrisse di Flaubert: «l'obiettività della sua rappresentazione artistica è completa; la sua astensione da ogni commento assoluta; ma invisibile ovunque, il suo spirito è per ogni dove presente, e il piccolo mondo di cui egli è il creatore si popola di figure fatte a sua imagine e somiglianza»¹⁰³. E alcune delle figure che popolano il «mondo» creato da De Roberto pare che davvero abbiano un rapporto stretto, addirittura bruciante, con la sua vita interiore. Si tratta dei

¹⁰¹ Nella *Prefazione a L'Albero della Scienza* (Milano, Galli 1890) De Roberto spiegò così il «metodo» a cui si era attenuto per le novelle raccolte nel volume, e a cui a suo parere era necessario attenersi in genere facendo letteratura «psicologica» (adattava ragionamenti svolti da Maupassant nel testo *Le Roman* premesso al romanzo *Pierre et Jean* nel 1888): «Siccome non è possibile guardare dentro il cervello della gente né scorgere in altro modo quel che vi accade, la psicologia si riduce, per lo scrittore, a immaginare ciò che egli stesso proverebbe quando fosse al posto dei suoi personaggi. Il patto è, dunque, che egli possa mettersi nella loro pelle, che essi siano fatti a sua imagine e somiglianza, e che le circostanze in cui sono chiamati ad agire sieno a lui familiari» (si cita da ID., *Romanzi...*, cit., p. 1643). È vero che *I Viceré* non sono propriamente un romanzo «psicologico», tuttavia nell'intervista rilasciata a Ojetti per *Alla scoperta dei letterati* nel 1894 De Roberto significò indirettamente ma piuttosto chiaramente che in esso aveva tentato di «riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume» (cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, pp. 133-135): come del resto si vede dall'alternanza, nel testo, di visione esterna e 'obiettiva' e introspezione, discorso interiore rivissuto di questo o quel personaggio.

¹⁰² In tal senso, con molte osservazioni acute, si è mosso G. Giudice nella sua *Introduzione* a F. DE ROBERTO, «*I Viceré*» e..., cit.

¹⁰³ F. DE ROBERTO, *Gustavo Flaubert. L'Opera*, in «Fanfulla della Domenica», XII, 15, 13 aprile 1890. Si cita da *Romanzi...*, cit., p. 1616.

personaggi (spesso con responsabilità protagonistiche nei testi) interpretabili come frutto o sublimazione di ossessioni nevrotiche (in senso freudiano): le creature in cui presumibilmente l'autore occultò i propri sensi di colpa, le esose ingerenze della coscienza, le pulsioni autodistruttive, e le cui inadempienze – ricalcate sulle inadempienze dell'uomo De Roberto, vere, presunte o anche solo allucinate – sono pretesto masochistico per una meticolosa umiliazione; e le complementari ipotesi sadiche, i personaggi in cui si rappresenta la specie sfuggente e capricciosa dell'autorità, un principio aggressivo indistinguibilmente accarezzato nelle sue qualità spaventose e liberatorie, come funzione necessaria e invocata della persecuzione e come luogo della rivalsa fantastica dell'io e delle licenze immaginarie del represso¹⁰⁴.

Questi personaggi – tralasciamo ogni ipotesi sul 'profondo' e fermiamoci alla fenomenologia dei testi – si fanno agevolmente ricondurre a due grandi ruoli attoriali in relazione dialettica, a *maschere* generiche variamente riempite nelle narrazioni diverse, e il cui rapporto è variamente formulato. Per dare un nome a questi ruoli, e cominciare a intenderne i tratti e le valenze, possiamo partire da alcune indicazioni dell'autore. C'è un suo articolo su un libro francese dedicato alla psicologia del timido dov'è suggerita la tassonomia: «*coraggio e teme-*

¹⁰⁴ Il Freud a cui si può fare riferimento è in particolare quello di *L'Io e l'Es* (1922), dove c'è un passo che pare spiegare analiticamente il fatto che De Roberto 'proietti' nelle proprie narrazioni, tanto spesso, figure rappresentative di un'oltranza narcissica, trasgressiva, profanatrice (in senso sessuale, sociale o anche 'cosmico', se pensiamo ai tipi di nichilisti o ai «geoclasti» e «biofobi» favoleggiati da Federico Ranaldi nell'*Imperio*) e, quasi a compensare la proposta offensiva, figure altrettanto estreme d'immolati e di espianti, di vittime mute sacrificate sull'altare della forza e di tormentatori di se stessi, che cercano parossisticamente la propria colpa e la propria pena. Freud parla di una «pulsione distruttiva» che si è liberata e «vuole annientare l'oggetto»; «L'Io però non ha accolto queste tendenze e si ribella ad esse con formazioni reattive e misure precauzionali»; «Tuttavia il Super-io si comporta come se l'Io fosse responsabile di queste tendenze» e condanna con «rigore» questi tentativi di annientamento; «Privo di soccorso da entrambi i lati, l'Io tenta invano di difendersi sia dalle istigazioni dell'Es omicida sia dai rimproveri della coscienza punitiva. A malapena riesce a bloccare le azioni più brutali di entrambe le istanze», col risultato o «di tormentarsi ininterrottamente da sé» o «di tormentare sistematicamente l'oggetto, quando questo risulta accessibile» (si cita dalla trad. it. contenuta in S. FREUD, *La teoria psicoanalitica*, Torino, Boringhieri 1979, p. 325). E anche: «l'Io, per aver ottenuto il controllo della libido mediante un'identificazione, subisce la punizione del Super-io che si avvale dell'aggressività che era commista alla libido» (ivi, p. 326).

rità, timidezza e paura»¹⁰⁵. Due qualità del temperamento, ognuna distinta in due gradi, il secondo dei quali è peggiorativo, ed entrambe rilevanti nell'esperienza formativa della vita: «Fra questi moti dell'animo passano differenze che ciascuno di noi sa valutare, per averle direttamente provate, dentro di sé»¹⁰⁶. Se procediamo nella lettura – attenti a quel che De Roberto mostra condividere delle affermazioni dello studio recensito, e ancor più a quel che aggiunge di proprio, a correzione o complemento delle opinioni esaminate – vediamo che la timidezza è assunta come una grande metafora psicologica, nella quale vengono accomunate cose diverse, ma per il nostro autore, evidentemente, contigue e intercomunicanti. C'è la modernità sofferente («Questa incapacità di vivere merita di essere studiata, perché è uno dei caratteri del nostro tempo. Il “male del secolo”, la malinconia romantica, il pessimismo filosofico ne sono altrettante manifestazioni. Pare che la volontà, l'energia operosa e la stessa attività vitale vadano di giorno in giorno scemando. A vantaggio del pensiero? Può darsi. A scapito della salute fisica e morale senza dubbio»)¹⁰⁷, ci sono i disturbi ridicoli «della volontà, dell'intelligenza e dei sentimenti» («*goffaggine*», «*attonitaggine* o *assenza*», «*stupore*»)¹⁰⁸, ci sono i caratteri della specie d'uomini che De Roberto definiva «romantici nel senso psicologico della parola» («sensibilità eccessiva», «smodata immaginazione», «la coscienza d'essere originali, la presunzione d'essere rari ed unici»)¹⁰⁹ e quelli dell'«idealista» («Da questa idea della propria singolarità, i timidi sono spinti ad isolarsi; e la solitudine, se da una parte genera egoismo, procura dall'altra aspirazioni nobili ed alte»)¹¹⁰, ci sono i fattori psico-patologici della scienza e dell'arte: «L'incapacità di adattarsi alla vita pratica, che è dei timidi nati ed ostinati, spinge alla vita speculativa o immaginativa, alla scienza o all'arte. [...] i difetti del timido nella vita, la sua mania di originalità, il suo scrupolo di

¹⁰⁵ L'articolo (su L. Dugas, *La timidité, étude psychologique et morale*) apparve col titolo *I timidi* sul «Corriere della Sera», XXIII, 11-12 dicembre 1898; poi fu raccolto da De Roberto, col titolo *La timidezza*, nel *Colore del tempo*, cit., pp. 235-247. Si cita da p. 237 del volume.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 237-238.

¹⁰⁸ Cfr. ivi, pp. 239-240.

¹⁰⁹ Cfr. ivi, pp. 243-244.

¹¹⁰ Ivi, p. 244.

perfezione, sono altrettante qualità del timido che si dà all'arte»¹¹¹. Il tipo antropologico dubitoso, sognatore, velleitario, ma anche capace di pensamenti e intuizioni fuori della norma che viene profilato in queste pagine sotto l'etichetta del «timido» presenta chiare affinità coll'eroe quasi-autobiografico che è Ermanno Raeli¹¹², con i protagonisti di varie novelle nei quali pure De Roberto proiettò porzioni del proprio carattere e della propria esperienza¹¹³, e inoltre con l'ampia categoria dei personaggi storici (Leopardi e Flaubert per primi) e fittizi (la Teresa dell'*Illusione*, l'altra Teresa dei *Viceré* – dov'è anche Giovannino Radali e le fisionomie paradossali dei 'sognatori' Eugenio e Ferdinando – Vérod in *Spasimo*, Ranaldi nell'*Imperio*...) che nella sua opera configurano se non tutti almeno alcuni dei tratti interconnessi dell'irrisolutezza caratteriale, del deficit di vita e d'azione, della paralisi da eccesso analitico, dell'ipersensibilità ed ipertrofia romantica del desiderio e dell'immaginazione, e di quelle manie sublimite che per De Roberto erano l'idealismo, la scienza, l'arte.

L'altro ruolo-cardine della narrativa derobertiana è deducibile da quello su cui ci siamo soffermati per sottrazione primitivistica di quote di pensiero e di rovello coscienziale, ed accentuazione della forza impulsiva, dell'azione, degli spiriti bellicosi. Leggiamo nello scritto *La volontà*:

L'energia vitale è una sola: non si può agire senza pensare, non si può pensare senza agire; ma ciò non vieta che questi due modi dell'attività umana si distinguano sino ad opporsi e ad esclu-

¹¹¹ Ivi, p. 245.

¹¹² Sulla radice autobiografica di questo personaggio concordano tutti gli interpreti: essa, del resto, venne resa piuttosto esplicita dall'autore in occasione dell'edizione definitiva del romanzo omonimo (Milano-Roma, Mondadori 1923), ad esempio col giustapporre al suo corpo narrativo un'appendice poetica – *Versi di Ermanno Raeli* – che è una vera antologia dei componimenti originali e delle traduzioni metriche che De Roberto aveva scritto e in parte pubblicato negli anni precedenti, quando s'era solo in qualche caso celato dietro una copertura pseudonimica. Ma già a qualche lettore della prima edizione che conosceva bene De Roberto non era sfuggito che «la così acutamente diagnostizzata anima di Ermanno Raeli, così debole di volontà e così avida di sensazioni raffinate, rispecchia, in una forma esagerata e direi quasi esasperata, l'anima dell'autore» (V. PICA, *Federigo de Roberto*, in «Fortunio», IV, 4, 29 gennaio 1891).

¹¹³ Cfr. in proposito il paragrafo di G. GRANA *Eros e autobiografia nei racconti "ideali"*, in «*I Viceré*» e *la patologia...*, cit., pp. 31-54.

dersi. Chi si butta a capo fitto in una pugna, e dà e riceve colpi mortali, non può risolvere casi di coscienza. Archimede che medita sopra un problema, non solo non fugge all'avvicinarsi del nemico, ma non lo sente neppure avvicinarsi. [...] La guerra contro i simili e contro la natura è la dura legge dei popoli selvaggi: essi non hanno dimora stabile, errano di luogo in luogo come un gregge, si riparano, combattono, agiscono; non pensano, o pensano quel tanto che bisogna per agire. Le società civili, che non emigrano più, che non si dilanano più - o quasi - che sono assicurate quanto è possibile dai nemici naturali, studiano, meditano, pensano. Cercate un Amiel tra gli Unni: sarà alquanto difficile trovarlo; viceversa gli Attila sono - almeno per ora - scomparsi. Noi non abbiamo grandi cose da fare, perciò pensiamo; e quanto più pensiamo, tanto meno capaci diventiamo di operare¹¹⁴.

Dunque l'azione è contrapposta al pensiero, la forza all'intelligenza, l'appetito alla coscienza, la vitalità del mondo selvaggio alla modernità stanca ed esaurita. Attila e Amiel, Consalvo e Federico Ranaldi, la legge feroce dei predoni Uzeda e la coscienza delicata, l'infermità romantica di Ermanno Raeli... Anche se quest'ultimo è un personaggio complesso, o doppio, generato dalla psicologia derobertiana non solo per le dominanti, ad essa affini, dell'indole poetica, filosofica, indecisa, sognatrice, ma anche per i tratti opposti, quelli della forza, così invidiosamente vivi nella mente dello scrittore, e che nel personaggio costituiscono una possibilità latente, una dote ereditaria sempre disponibile. Figlio di un siciliano e di una tedesca, ha «grandi occhi azzurri, d'una purissima trasparenza cristallina» e capelli «di un nero intenso, profondo, notturno», «carnagione pallida» e «labbra un po' grosse, sporgenti, vivide, delle vere labbra di arabo»¹¹⁵. Possiede un «doppio io», sente «in due modi diversi»¹¹⁶, subisce due «tendenze», conteso «tra l'idealismo sognatore e il misticismo fantastico che gli venivano dalla madre e il senso del reale, la vivace energia dell'indole pater-

¹¹⁴ F. DE ROBERTO, *Il colore...*, cit., pp. 260-261. Prima di confluire nel libro (pp. 249-268) *La volontà* era stato, col titolo *L'educazione della volontà*, un articolo della «Rivista di Roma», IV, 31-32, 19 agosto 1900. Verteva sullo studio di J. Payot *L'éducation de la volonté*.

¹¹⁵ F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, cit., p. 7.

¹¹⁶ Ivi, p. 8.

na»¹¹⁷. Quindi in Ermanno col romantico abita il barbaro (le «labbra di arabo»), coll'idealista e il sognatore l'uomo che ha «senso del reale» e «vivace energia», e nel suo aspetto sono i segni della spiritualità benigna e 'angelica' («occhi azzurri», «carnagione pallida») ma anche di una dipendenza terrestre e tenebrosa (i capelli «notturni»). Nella bivalenza del personaggio è concentrato il sistema diadico dei ruoli antropologici derobertiani: pensiero e azione, cultura e forza, ideale e realtà. E si consideri, con quella del personaggio, l'ambiguità dello scrittore: al solito, per lui conta la pregnanza del sistema (il sistema-Raeli) e al sistema sacrifica la nettezza della tesi, l'opzione ideologica: qual è il vero Raeli, l'eroe perplesso e «fantastico» di cui nel romanzo del 1889 si commiserà l'impotenza e il suicidio, fine tragica non si sa se più nobile o vana, oppure il protagonista dell'appendice del 1923 sulla *Vera fine*, l'Ermanno cioè che ha una sorta di intermittenza dongiovannescas e uzediana, e si suicida sì, ma prima ghermisce il corpo esanime della donna amata, metafora, come altri corpi femminili violati nell'opera di De Roberto, della vita su cui si afferma la forza, il principio virile e agonistico della volontà¹¹⁸? E del

¹¹⁷ Ivi, pp. 10-11.

¹¹⁸ È noto che nell'ed. del 1923 di *Ermanno Raeli* De Roberto fece precedere al vecchio testo, sottoposto a un'accurata revisione linguistica e stilistica, un *Avvertimento* in cui era sottolineato il valore documentario dell'opera, testimonianza di un momento storico e culturale ormai trascorso, mentre chiudeva il volume un'Appendice divisa in due parti. La seconda parte è quella già nominata dei *Versi di Ermanno Raeli*. La prima, che s'intitola *La vera fine di Ermanno Raeli*, chiarisce che il patetico eroe non si suicidò, come pareva dal romanzo pubblicato nell'89, per la disillusione sofferta sapendo della contaminazione subita dall'amata donna-angelo ad opera di un parente libertino e stupratore, ma perché Raeli stesso, alla notizia, aveva reagito con insensata bestialità, violando a sua volta la giovane priva di sensi, e restando poi schiacciato dal rimorso. Anche Consalvo Uzeda, nell'*Imperio*, è autore di uno stupro, a coronare con un trionfo sadico i successi pubblici: «la distese per terra, fredda sulla fredda soglia marmorea; e le si buttò addosso con un bramito selvaggio» (ID., *Romanzi...*, cit., p. 1340). Questa violenza ha una qualità necrofila che rinvia all'atto di Ermanno («sposò un corpo senz'anima», prese la donna mentre era in «catalessi», e «morta» gli parve «tornato in sé», cfr. ID., *Ermanno Raeli*, cit., ed. del 1923, pp. 258-259), ma fa pensare anche al caso di Giovannino Radali nei *Viceré*, giacché se questo personaggio non si uccide dopo una violenza carnale, lo fa in seguito a una trasgressione dello sguardo, avendo violato cogli occhi l'intimità di Teresa, sorpresa col seno nudo, fredda, priva di sensi nel letto del marito: «Era rigida come una morta» (*I Viceré*, III, VII, 1038). Anche il matrimonio di Ranaldi (ancora nell'*Imperio*) con una ragazza

resto, nella pagina sull'«energia vitale» che abbiamo citato, cosa si augura De Roberto, che nelle «società civili» si torni a pensare di meno per poter tornare ad agire di più? Cosa predomina, la soddisfazione per la pace e la sicurezza e la scienza assicurate dal progresso o la seduzione 'selvaggia' del forte che «si butta a capo fitto in una pugna, e dà e riceve colpi mortali»? Si legga *La volontà* per intero e si vedrà che il testo non elimina il sospetto che l'entusiasta di Leopardi fosse anche ammiratore degli Unni. E ancora: con chi simpatizza di più o antipatizza di meno l'autore dei *Viceré*, con Consalvo o con Giovannino Radali? In chi proietta i propri spiriti l'autore dell'*Imperio*, solo in Ranaldi o anche nel principe deputato? Ogni risposta esclusiva, in un senso o nell'altro, costituirebbe evidentemente un impoverimento del senso di questi romanzi...

6. Il conflitto che ferve nell'intimo di Ermanno è lo stesso delle più tipiche sceneggiature derobertiane, quando si affrontano un forte e un sognatore, un audace e un esitante, un 'barbaro' e un 'romantico'. L'esito della lotta è, in genere, quello prevedibile – il barbaro trionfa e il romantico soccombe – ma non c'è monotonia, perché cambia lo svolgimento, la distribuzione delle luci sugli eroi, il tenore dell'*epos*. Infatti, lo si è detto, ciascuno dei ruoli è suscettibile di gradazione e modulazione: l'idealista trascolora nell'illuso, il sensibile nel debole, il fiducioso nello sciocco, il penseroso nel monomaniaco, l'immaginoso nel chimerico, e d'altra parte la forza è peggiorabile in violenza, l'azione in assalto impulsivo, il senso della realtà in gretto

giovannissima che sembra una bambina configura, come è stato notato da Giudice, una profanazione legalizzata dell'innocenza angelica (cfr. G. GIUDICE, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, «*I Viceré*» e..., cit., p. 32). Che nell'immaginazione di De Roberto la violenza sessuale e il principio virile, barbarico e fallico della forza stessero in un rapporto simbolico stretto, è dimostrato dal fatto che egli descrisse chi secondo lui era l'uomo forte per eccellenza come sommo stupratore: quel Bismarck che con metafora machiavelliana, come citeremo fra poco, «acciuffa e violenta la *Fortuna* volubile». Pure un altro forte, Napoleone, violentò una donna: De Roberto lo racconta in *Come si ama* (Torino, Roux e Viarengo 1900, p. 198). Nel sistema delle bivalenze derobertiane anche il possesso brutale della donna è suscettibile di connotazioni doppie o ambigue: nel 'barbaro' (in Consalvo Uzeda) il crimine è trofeo, segno del valore virile, esibizione euforica di energia liberata e dominante; nel debole, nel 'romantico' (in Raeli, in Giovannino Radali) l'ingiuria fatta è una vergogna, una colpa che va espiata terribilmente.

egoismo, la schiettezza energica in tranquilla ferocia. S'intuiscono le possibilità combinatorie. Nei *Viceré* il conflitto è fra barbari predatori e prede, condannate prima ancora che dall'efficienza degli antagonisti dalla propria inettitudine e dall'acquiescenza colpevole alle proprie illusioni: la tonalità disgustata coinvolge equamente i carnefici e le vittime. Nel volume su Leopardi De Roberto parteggia invece, evidentemente, per l'anima grande e infelice del poeta: intorno a lui è l'inferno della forza, nel prepotere dei parenti, nella grevità 'selvaggia' del borgo natio.

Ma c'è ancora il caso di una netta opzione a favore della forza. Pensiamo ai due articoli che uscirono sul «Corriere della Sera» nel 1900, sul principe di Bismarck e su Luigi II di Baviera. L'uno reca nel titolo *Psicologia dell'uomo forte*, l'altro *Psicologia dell'uomo debole*: sintagmi, è chiaro, in cui è riformulata la bipolarità derobertiana di cui veniamo dicendo¹¹⁹. Bismarck è un barbaro geniale, un Consalvo Uzeda in una luce di grandezza. Non che paia più di lui preoccupato dei valori, o meno freddo e spietato, o minor sprezzatore delle ubbie della cultura; solo che questa volta tali attitudini meritano da De Roberto rispetto e vera ammirazione. «La forza morale si rivela veramente nei rapporti fra il pensiero e l'azione. La volontà li governa, e volontà strenua è quella che prontamente traduce l'idea in atto»; «L'immaginazione e il sentimento sono per lui i maggiori nemici», e la sua forza consiste «nell'operare nonostante i timori, nel perseverare nonostante i dubbi, nel vincere prima che gli altri se stesso»; «Il senso pratico, il senso della realtà non lo lascia mai. Come Machiavelli, giudica "più conveniente andar dietro alla verità effettuale della cosa, che alla immaginazione di essa" [...] "professore", cioè teorico, cioè visionario, è per lui un titolo offensivo [...] Egli non professa idee, fa cose». E machiavellicamente: «Bisogna trattar la gente coi maggiori riguardi possibili, o metterla nell'impossibilità di nuocere». Egli disse anche, nota De

¹¹⁹ FEDER. (pseud. di FEDERICO DE ROBERTO), *Psicologia dell'uomo forte. Il principe di Bismarck*, in «Corriere della Sera», XXV, 28-29 settembre 1900; *Psicologia dell'uomo debole. Luigi II di Baviera*, in «Corriere della Sera», XXV, 7-8 ottobre 1900. In questi articoli erano illustrati due libri francesi usciti da poco (C. Benoist, *Le prince de Bismarck*, e J. Balaville, *Louis II de Bavière*), ma la scelta delle opere era evidentemente condizionata dall'interesse che De Roberto aveva per i personaggi in esse trattati, e la selezione degli episodi, i modi della parafrasi sono orientati secondo intenzioni significative originalmente derobertiane.

Roberto: «operare nell'ombra e per via di sorprese, è cosa che non mi piace, che non sta bene in un eroe», ma poi «Ciò non gli vieta di operare per suo conto nell'ombra e per via di sorprese, quando gli è necessario, quando si crea le occasioni propizie, quando acciuffa e violenta la *Fortuna* volubile». «C'è in lui una rigidità veramente ferrea rispetto al conseguimento degli scopi», ma «non s'impunta nei mezzi, e quelli che si dimostrano inefficaci o lenti sono tosto da lui abbandonati»¹²⁰.

Luigi II di Baviera – un paranoico, un monomane dell'arte nelle pagine che gli psichiatri scrissero su di lui dopo la sua morte, nel 1886 – è invece per De Roberto un esempio increscioso di debolezza. Ma il rapporto difettoso o spropositato che si vede in lui, fra immaginazione e realtà, fra io e mondo, e i dubbi, la misantropia, l'orrore della volgarità lo accomunano – oltre che alla genia dei personaggi 'raeliani' – ai ritratti derobertiani di Leopardi e Flaubert, tolta la tonalità giudicante, che qui è assai dispregiativa¹²¹. Vien posto in rilievo il

¹²⁰ Cfr. ID., *Psicologia dell'uomo forte...*, cit.

¹²¹ «Tale è la volontà dell'uomo debole: incerta, tergiversante, contraddittoria. Egli vede giusto, le sue facoltà intellettive sono vivaci, ma non sa uniformarsi coscientemente alla realtà, né tanto meno governarla o modificarla. «La difficoltà di accordare il suo *io* con l'*io* universale» è in lui, secondo l'espressione di Maurizio Barrès, insuperabile; ed egli non sa far altro che «protestare contro le condizioni della vita reale». La stessa frequentazione dei suoi simili gli riesce insopportabile. Bismarck non può soffrire la folla, ma soltanto perché aborrisce di esser guardato come un «ippopotamo di nuovo genere»; Luigi odia e fugge i propri simili, perché lo distolgono dai sogni e dalle fantasticherie. Egli è ferito dalla sciocchezza e dalla volgarità; né Bismarck la detesta meno di lui; ma, poiché il numero degli sciocchi è infinito, e tutti insieme sono una forza, l'uomo forte se ne giova; mentre il debole si ritrae e li schiva, passivamente». «Le stesse sue facoltà sentimentali restano così inoperose. Egli aspetta l'amore; tutto un piano del castello di Neuschwanstein è destinato «alla Regina»; ma quel piano resta nudo e deserto [...]. Giovane, bello, potente, adorato da tutte le donne, non ne trova nel vasto mondo una sola che faccia per lui» (ID., *Psicologia dell'uomo debole...*, cit.). Si veda come questa caratterizzazione di Luigi di Baviera ripeta punto per punto, anche se in una tonalità riduttiva, le qualità psicologiche attribuite da De Roberto a Leopardi e a Flaubert nel già citato articolo, a loro intitolato, sul «Fanfulla della Domenica» (cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...*, cit., pp. 1589-1595). All'«incapacità di uniformarsi coscientemente alla realtà» del sovrano corrisponde, nei due scrittori «romantici nel senso psicologico della parola», l'«ipertrofia dell'immaginazione», i «miraggi» al confronto dei quali «ogni realtà diventa sciatta e meschina». Luigi «odia e fugge i propri simili» ed «è ferito dalla sciocchezza e dalla volgarità», così come Leopardi disprezza «tutti gl'italiani del suo tempo» e Flaubert «colpisce» con «ro-

temperamento 'estetico' del sovrano, ma la sua impotenza a creare degrada a sciocchezza e mania le ambizioni del protettore di Wagner, del cultore del bello, del sognatore di fasti eroici:

L'ideale mondo dell'arte potrebbe essere il suo rifugio, ed egli vuole infatti che i cuori «brucino d'entusiasmo per l'Arte, per l'Arte figlia di Dio, eternamente viva». Ma egli non ha neppure la forza di creare un'opera artistica, di concretare le ambigue immagini che occupano la sua mente. [...] Il solo suo titolo al nome di artista è l'aver compreso e sostenuto Riccardo Wagner; ma la storia di questa amicizia del Re dimostra come poco egli sappia governarsi. È un'abdicazione della propria personalità, una specie di soggezione idolatra. [...] Non sa o non può seguire la via di mezzo, la via giusta; e invece di temprarsi nella vita reale, di dare ascolto ai consigli ed alle ammonizioni di quanti vedono con dolore questa sua ossessione, «ritiriamoci dal mondo esteriore», dice, «esso non ci comprende», e invoca Iddio perché strappi il Wagner «dagli occhi del mondo vuoto e vano», e vuol «sfidare la stupida umanità».

Luigi di Baviera [...] prende a modello, come re, Luigi XIV, e passa la vita imitandolo; ma non già nel vero esercizio della podestà regale, bensì nelle apparenze. Luigi XIV ha veramente impersonato lo Stato e non ha detto una semplice frase quando ha esclamato: *L'état c'est moi*. Luigi II si contenta dell'anagramma di queste parole, e chiama un suo castello *Meicost-Ettal*. [...] Non avendo saputo emulare i grandi monarchi antichi, costretto ad offrire la corona imperiale a Guglielmo di Prussia, si conforta facendo disegnare il globo dell'impero sulle proprie armi¹²².

La «debolezza» di Luigi di Baviera, si legge nell'articolo, è «mancanza di autonomia, di originalità, d'inventiva». Ma Lombroso non aveva definito similmente il 'regime' psicologico del mattoide, come un'ambizione di grandezza di cui manchino tutti i presupposti,

venti espressioni» i «suoi contemporanei», mentre «L'inerzia, la sciocchezza, la nullità della folla che li circonda li feriscono dolorosamente». E se il re di Baviera «aspetta l'amore», ma il piano del suo castello destinato alla «Regina» resta «nudo e deserto», anche Leopardi e Flaubert da giovani sono «sdegnosi delle donne, e niente prova i sogni segreti, gl'intimi vagheggiamenti d'un introvabile ideale come questo movimento di ritrosie dinanzi al reale».

¹²² FEDER., *Psicologia dell'uomo debole...*, cit.

sicché invece del genio ne risulta una contraffazione sterile e incongrua? De Roberto aveva già esemplato il grado «debole» e abortivo della genialità nei personaggi di Eugenio e Ferdinando, e ci sono due momenti, nella vita ripercorsa del sovrano tedesco, che ricordano irresistibilmente il destino dei mattoidi uzediani. Ricordiamo come Giacomo punti sulla passione robinsoniana di Ferdinando per *Le Ghiande* e sull'impresa araldica di Eugenio, sulla dimenticanza dei propri interessi che in entrambi provoca l'assorbimento nelle rispettive chimere, per spogliarli di quote di eredità ad essi dovute. Anche Bismarck spoglia del suo regno Luigi II approfittando delle sue ossessioni:

La Baviera, quando egli è chiamato a reggerne le sorti, aspira all'egemonia sugli Stati della Germania del sud; ma, per ottenerla, bisognerebbe lavorare, operare, agguerrirsi, contrapporre alla Prussia grossi battaglioni armati di buoni fucili; e il re Luigi, che pure si pasce delle leggende di Carlomagno e di Barbarossa, e sogna di emularli, quando è il momento di riformare lo Stato, di restaurarne le finanze, di fortificarne l'esercito, di assicurarne le alleanze, confabula con Riccardo Wagner e invece di piani di fortezze, studia disegni di teatri¹²³.

E la morte del sovrano impazzito, per eccesso di artificio come quella di Jules de Goncourt, ma anche accostabile a quella di Ferdinando Uzeda nel suo rifugio defilato dalla storia, non ci suggerisce di leggere come variazioni di uno stesso tema antropologico e psicologico i destini del debole, del letterato di genio, del mattoide?

Inadatto a vivere nel mondo reale, nel mondo moderno, tra gli uomini vivi, si chiude nella capanna di Hünding, dove beve l'idromele nei bicchieri di corno, al vecchio modo teutonico. Le stesse bellezze della natura non gli sono bastate: ha voluto «idealizzarle», e a furia di idealizzarle finisce col preferire l'artificio alla realtà: invece di contemplare il cielo stellato, fa disporre sul suo letto una volta azzurra traforata, i buchi della quale, illuminati da lampade elettriche, danno immagine di stelle e di pianeti. Così a poco a poco, ma fatalmente, la debolezza nella quale si è compiaciuto,

¹²³ Ivi.

degenera in vera pazzia, sino alla morte oscura sotto le onde del lago di Starnberg¹²⁴.

7. Ora passiamo a un altro testo, l'ultimo della nostra rassegna. Esso conferma il sistema dei 'ruoli' su cui ci siamo intrattenuti, e ne mostra la duttilità, l'ampia tolleranza ideologica, l'ambivalenza dei suoi termini, che possono essere investiti di intenzioni significative perfino opposte. È un articolo del 1918¹²⁵, dove di nuovo troviamo Bismarck come protagonista; ed anzi i protagonisti sono al solito due, i soliti due: il barbaro e il romantico. Anche qui, come nell'articolo su Luigi di Baviera, essi si affrontano da posizioni di vertice, nelle sfere alte della politica e della vita dello Stato. Questa volta però la storia è tutta diversa.

Non è irrilevante che mentre De Roberto scriveva fosse in corso la Grande Guerra, con la Germania schierata come nemica dell'Italia: la guerra che con le glorie, gli ardimenti, le speranze e il *pathos* delle terre patrie da redimere provocò nel nostro scrittore un riemergere di spiriti 'risorgimentali' – un almeno esibito fiducioso idealismo – sopiti nei lunghi anni scettici e scorati della fine del secolo¹²⁶. Ma la stagione mutata non inficia il dispositivo

¹²⁴ L'«impotenza» e la «stravaganza» – i mali cioè che insidiano la vita dell'«uomo debole» in questo articolo su Luigi di Baviera – erano già stati definiti da De Roberto, nel suo articolo sulla timidezza, come i rischi più gravi corsi dagli introversi inclini alla «vita speculativa o immaginativa», che pure potrebbero coltivare in sé i germi della scienza e dell'arte: «E se il troppo ricercare la perfezione riduce all'impotenza, il troppo compiacersi nella singolarità conduce alla stravaganza, che è forse peggio» (F. DE ROBERTO, *Il colore...*, cit., p. 245).

¹²⁵ ID., *L'Imperatore liberale. Federico III*, in «Il Giornale d'Italia», XVIII, 2 gennaio 1918; poi raccolto in *Al rombo del cannone*, Milano, Treves 1919, pp. 173-185. Dal testo in volume si riprenderanno le citazioni. L'articolo traeva occasione da un'opera biografica su Federico III del francese Henri Welschinger.

¹²⁶ Un De Roberto – questo dei testi raccolti in *Al rombo del cannone* e nell'altro volume, di articoli post-bellici, *All'ombra dell'olivo* (Milano, Treves 1920) – che considera con minor relativismo (e pessimismo) che in passato il problema morale della forza e del diritto: «Quando si ragiona della moralità della guerra bisogna [...] tener presente che essa è un immenso duello, e distinguere per conseguenza l'un avversario dall'altro. [...] nessuno confonderà nello stesso biasimo il provocatore e il provocato, l'offensore e l'offeso. L'amor di patria, il bisogno di assicurare la fortuna e la potenza del paese natale può bene animare in egual misura le due parti in guerra; ma il patriottismo è l'egoismo dei popoli, e la guerra

consueto delle bivalenze; solo ne condiziona lo sfruttamento ideologico. Ora Bismarck – pur essendo visibilmente lo stesso barbaro gigantesco di cui De Roberto ha già parlato – ha la fisionomia atroce del peggior egoismo Uzeda (Giacomo addirittura, non Consalvo): è «l'uomo di ferro, duro, testardo, iracondo, violento», «l'astuto, infinto e mendace ministro» che procedendo «per vie oblique e tortuose» schiaccia il sogno di regno liberale, illuminato e umano accarezzato da Federico Guglielmo, il figlio del primo imperatore di Germania¹²⁷. E ora lo sconfitto, il visionario che soccombe al principio della forza è dipinto come un eroe sublime, il suo sogno non era una chimera, ma un alto ideale che se si fosse realizzato avrebbe forse risparmiato al mondo l'orrore del conflitto mondiale. Salito al trono – racconta De Roberto – col nome di Federico III, l'uomo che avrebbe voluto fare del suo regno «un beneficio per il popolo», il «fautore del regime liberale, del sistema parlamentare, delle leggi democratiche, della giustizia sociale, della diplomazia leale, della politica conciliante, temperata e pacifica», afferrò lo scettro quando la sua mano stava «per essere irrigidita dalla morte», e quando, per annunciare i suoi disegni al popolo, non gli restava più un filo di voce «nella gola invasa dal cancro»¹²⁸. E qui De Roberto contempla sbigottito un quasi-omicidio, la responsabilità dell'uomo della forza nella morte di chi alla forza ha tentato di opporre un'alternativa. Federico III avrebbe bisogno di un intervento, ma «non è libero di affidarsi ad un chirurgo di sua fiducia: perché il chirurgo è inglese, i medici tedeschi e i pangermanisti arrabbiati gli si scagliano contro; [...] il Cancelliere, a cui qualcuno fa notare lo strazio atroce dello scia-

è la loro delinquenza quando essi la scatenano per appetito di conquista, per cupidigia d'imperio e per dimostrazione di forza» (ID., *Moralità e immoralità della guerra*, in *All'ombra...*, cit., pp. 67-68); e addirittura: «Dato [...] che la legge della lotta sia una legge vera [...] essa non è, per buona sorte, la sola, condividendo anzi il governo del mondo con quella della solidarietà. La storia del genere umano non consiste nel trionfo di quella e nelle sconfitte di questa, ma in un'alternativa di sconfitte e di vittorie dell'una e dell'altra ed in un continuo, se pur lento e non sempre fortunato sforzo di accrescere il credito e il regno della concordia» (ivi, pp. 73-74).

¹²⁷ ID., *Al rombo...*, cit., p. 177.

¹²⁸ Ivi, p. 182.

gurato sovrano, seccamente risponde: «Possibile, ma non ho tempo da fare una politica sentimentale»¹²⁹.

La costanza nel tempo degli schemi simbolici di De Roberto, l'interna solidarietà che ne viene ai testi pure esternamente assai vari in cui si articolò l'opera, e la prossimità del testo dei *Viceré* al cuore, al fuoco pregnante dell'immaginario derobertiano – dove si decidono le regole e i pezzi del gioco – sono dimostrate dal fatto che non solo quello di pochi anni posteriore, sulla *Psicologia dell'uomo debole*, ma anche l'articolo sull'*Imperatore liberale*, un quarto di secolo dopo il romanzo-capolavoro, possono, di questo, illuminare vivamente uno snodo, e fare di una scena, di un episodio apparentemente secondario una cifra essenziale del senso del libro. Si tratta della morte di Ferdinando: il «babbeo», l'inventore, lo scienziato, il convertito da Robinson. È vagheggiatore di progetti grandiosi e di spazi d'autenticità come il re di Baviera; è, nel suo modo pazzesco, campione della ragione come Federico di Germania, giacché nel suo potere-isola tenta rinverginare la vita, gettare le basi di una nuova razionalità produttiva, istituire giornate di concentrazione solitaria e laboriosa, libere dal peso della razza, dalla lunga catena dei retaggi e degli orgogli e delle violenze vicereali. Senza mai dirlo, senza certo nemmeno mai averne coscienza, è il personaggio del più deciso e coerente dissenso – pur nell'onnipresente coloritura psicopatologica – dai costumi e dai valori dominanti nel microcosmo uzediano: anche se si tratta di un'opposizione mite, che non affronta la forza, ma l'elude e la sfugge, ed invoca libertà ridotte, ludiche e innocenti, in cambio delle quali Ferdinando è disposto a recedere dalla partita vera e adulta del potere e della ricchezza. Finché, presso la morte, il dissenziente mite e vessato decide di reagire alla guerra che gli è stata fatta. Sprofondato nella follia, come se capisse ora di esser stato parte di un conflitto categoriale e antropologico e non solo di una scabrosa cronaca familiare, elegge a suo nemico l'avversario di Luigi II, il torturatore di Federico III; manda a comprare «ogni giorno dozzine e dozzine di scatolini di spilloni e

¹²⁹ Ivi, pp. 182-183. Si noti che anche Giacomo Uzeda – come è suggerito nei *Viceré* – ha probabilmente una morte sulla coscienza, quella della moglie Margherita. Ne è convinto Consalvo, che dice alla sorella, a proposito del padre e di donna Graziella, seconda moglie di lui: «Tu lo difendi? [...] Difendilo, difendili, gli assassini di nostra madre» (*I Viceré*, III, III, 948).

risme di carta e pacchi di matite»¹³⁰ per ordire contro Bismarck i suoi piani militari, infine confonde nel delirio i parenti rapaci col cancelliere tedesco: « Assassini! Assassini!... Aiuto!... I Prussiani!... Vogliono avvelenarmi!... »¹³¹. Ferdinando riassume allucinatoriamente le forze che lo hanno umiliato nell'uomo che per De Roberto rappresentò l'esempio più compiuto d'incarnazione della forza. Al suo mattoide, che ha omaggiato con la maschera deforme, con gli atti dissennati che gli erano possibili i valori diversi dell'immaginazione e dell'utopia – e che vien lasciato morire senza luce, senza giustificazione, in un abbandono squallido e amaro, dove non è più traccia alcuna della dolcezza vaneggiante dei giorni robinsoniani – l'autore sembra delegare invece la sua parola forse più corrosiva e sconfortata sugli inganni e le « superfetazioni » dell'intelligenza.

¹³⁰ Ivi, II, IX, 883.

¹³¹ Ivi, II, IX, 887.

GIANCARLO BORRI

«I VICERÉ» ROMANZO STORICO IMPERFETTO

Parlare dei *Viceré*, delle sue caratteristiche di fondo, della sua particolare impronta ideologico-letteraria, ma soprattutto del 'genere' cui può essere attribuito questo grandioso, singolare testo – al di là delle analisi che si sono via via accumulate, analisi di stile, di forma, di struttura, di lingua, di personaggi, di taglio narrativo e così via – vuol dire coinvolgere inevitabilmente il tema del 'romanzo storico', che è poi la *vexata quaestio*, o meglio lo scoglio su cui si sono imbattuti, a volte aggirandolo, a volte scontrandolo – e quindi naufragando – la gran parte dei dibattiti critico-ideologici ed espressivi che si sono accesi in grande quantità e con grande vigore durante il secolo scorso e nei primi decenni del Novecento.

Talmente complessa la questione che – per quanto riguarda le nostre 'patrie lettere' – si è deciso, come è noto, di darle inizio, convenzionalmente, dal capolavoro manzoniano o, per essere più precisi, dal 1827, anno in cui vengono alla luce *Il castello di Trezzo* di G. Battista Bazzoni, *La Sibilla Odaleta* di Carlo Varese e *La battaglia di Benevento* del giovane Guerrazzi, ma soprattutto l'edizione 'ventisettonna' dei *Promessi sposi*, che per l'indiscusso prestigio dell'autore, ma anche per oggettive caratteristiche contenutistiche ed espressive, poteva agevolmente costituire il testo emblematico di un genere – il 'romanzo storico', appunto – in così luminosa ascesa sotto l'impetuosa, secolare spinta romantico-realista (e seguendo in particolare lo spunto innovativo di Walter Scott).

Ma le cose non si erano dimostrate allora – e non si dimostreranno neppure in seguito – così tranquille e anzi possiamo dire che la questione del 'romanzo storico' avrebbe comportato, per molti decenni ancora, valenze interpretative della più varia natura e discussioni che in effetti non si sono ancora sopite.

Non è certo questa la sede per riaprire tale questione (che tra l'altro non riveste una particolare attualità, considerato che la narrativa dei nostri tempi ha preso ben altre direzioni e caso mai il genere storico si concentra soprattutto sulle 'biografie', come è noto in grande sviluppo) e tuttavia, per giungere ai pochi ma precisi concetti che desidero esprimere e che stanno alla base di questo mio intervento, mi soffermo ancora un momento su questo tema, o scenario di fondo.

Dunque il Manzoni, nell' 'anti-officina' del grande romanzo, vale a dire nella prima stesura del manoscritto del *Fermo e Lucia* (che porta di suo pugno la data del 24 aprile 1821), ha già chiara la sua visione ideologico-letteraria e a questo proposito ci viene in aiuto la lettera da lui scritta al Fauriel (29 gennaio 1821), in cui commenta la notizia che l'amico Tommaso Grossi va componendo una sorta di poema-affresco storico, *I Lombardi alla prima crociata*. Dice testualmente il Manzoni:

Vorrei proprio conoscere il vostro parere riguardo a questo sistema di concedersi l'invenzione dei fatti per giungere a rappresentare nel loro svolgimento un complesso di costumi. A me personalmente sembra una felicissima risorsa per quella benedetta poesia [...] Alla poesia penso sia interdetto il racconto storico vero e proprio, perché la relazione semplice e nuda dei fatti conserva, per ragioni di curiosità spiegabilissime negli uomini, un fascino così immediato che li disamora di tutte le invenzioni poetiche che vi si volessero mescolare [...] Ma profittare della storia senza pretendere di farle concorrenza, di fare ciò che essa da sola può fare senz'altro meglio, questa sembra a me la zona d'intervento che può legittimamente riservarsi alla poesia.

Di grande importanza mi sembra il contenuto di questa lettera ai fini del nostro discorso. A parte quel concedersi *l'invenzione dei fatti*, che suona in certo qual modo 'giustificativo' e quasi preludio alle ben note, drastiche conclusioni cui Alessandro giungerà molti anni dopo, è dunque la «poesia» (vale a dire il contenuto artistico profondo, ma anche la peculiare 'visione' generale del mondo) che fa da discriminante, che segna lo spartiacque tra un romanzo storico in senso stretto, cioè 'cronachistico' e 'documentale' (dal «fascino immediato» – dice Manzoni – perché appaga la curiosità del vero ed è in certo senso 'rassicurante' e 'comodo'...) e l'opera d'arte che può «profittare della storia senza pretendere di farle concorrenza» ma che è sicuramente meno comoda e meno rassicurante.

Ho ritenuto di iniziare con questi brevi e semplici spunti – che stanno comunque alla base del concetto più corrente e generalmente avallato di romanzo storico di derivazione manzoniana – perché potranno servire nel prosiegua del discorso, facendo volta a volta da confronto, o da appoggio o ancora da cartina di tornasole circa le considerazioni che mi accingo a fare su quel grande – ma anche anomalo e sfuggente – romanzo che è sicuramente il capolavoro derobertiano.

Rifacciamoci subito all'autore, attingendo alle non molte cose che ha detto sulla sua opera. Nell'intervista concessa a Ugo Ojetti, nell'agosto del 1894¹, De Roberto, parlando della crisi che sta attraversando il genere romanzesco, dice testualmente:

Io credo che non vi sia salvezza che nel 'romanzo di costume' e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Viceré*.

Ma già molto tempo prima, in procinto di avviare il romanzo, il 16 luglio 1891, egli aveva scritto a Ferdinando Di Giorgi (che da 'discepolo' era presto diventato amico e principale confidente – insieme alla madre! – per le questioni letterarie) accennando alla « storia di una grande famiglia la quale deve essere composta di 14 o 15 tipi tra maschi e femmine, uno più forte dell'altro ». Dice poi testualmente:

il primo titolo era "Vecchia razza", ciò ti dimostri l'intenzione ultima che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta.

Ma su questi spunti fornitici dall'autore stesso avremo modo di tornare. Mi preme invece dire subito che le varie definizioni, di critici e scrittori, che si sono via via succedute, non ci danno un soddisfacente risultato e anzi, in molti casi, sembrano portarci fuori strada, per cui, alla fine, dobbiamo dire che si mostrano più vicini a una plausibile e convincente attribuzione i critici del tempo di De Roberto e in particolare i maestri-amici Verga e Capuana che 'a caldo' vedono *I Viceré: un romanzo realista di costumi attuali e di ambiente contemporaneo*

¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, F.lli Dumolard 1895.

(e nascerebbe qui un interessante spunto sul giudizio di 'romanzo contemporaneo' che si oppone a quello 'storico', in senso temporale, proprio del Capuana).

Ma esaminando – quasi in un quadro prospettico di tipo sinottico – le varie considerazioni a proposito del genere del testo derobertiano, si può notare una singolare quanto interessante situazione per cui questo romanzo, volta a volta, mostra di avvicinarsi molto, ma anche poi molto allontanarsi, dal prototipo di romanzo storico che abbiamo assunto (vale a dire, convenzionalmente, quello manzoniano) e questo a seconda delle valenze, delle prospettive, delle angolazioni, delle diverse chiavi di lettura che via via si mettono in essere. Ed è sintomatico – io credo – che molti studiosi e critici, occupandosi di questo tema, abbiano usato il termine 'storico' tra virgolette, avallando così – più o meno intenzionalmente – la particolarità del romanzo e la difficoltà a poterlo appunto considerare 'storico' con piena e tranquilla legittimità.

Tra i tanti esempi che potrei fare, mi limito a un illustre critico e studioso, scomparso non molto tempo fa: Giorgio Petrocchi. In un suo scritto specifico sul «romanzo storico dell'800», Petrocchi elenca una serie di elementi tematico-letterari ed espressivi (indicando anche gli autori più rappresentativi dei vari punti) che conferirebbero – tutti o in parte – a un romanzo la qualifica di 'storico', indipendentemente dal periodo considerato, e dando per scontate la cura e la completezza della documentazione che deve comunque stare sempre, in una certa misura, alla base del testo.

Ecco quindi, in modo schematico, questi elementi:

- a) l'esplosione delle passioni civili (Guerrazzi);
- b) il gusto degli ampi affreschi storici (Nievo, Rovani);
- c) il lievito religioso che investe il significato stesso della storia umana (Manzoni);
- d) il piacere di andare indietro con la memoria e far rivivere sensazioni dell'infanzia, o comunque del passato (Nievo);
- e) la necessità di rendersi conto del modo di vita delle classi popolari (Rovani, De Marchi e – ma con molti 'distinguo' e solo per certi aspetti – Verga e il 'verismo').

Possiamo subito vedere che nessuno di questi elementi – anche se in qualche misura ogni tanto vengono ad affiorare – ha un'importanza primaria, e tanto meno determinante, nei *Viceré*.

Non è certamente questo un elemento unico né decisivo, ai fini del nostro discorso, ma mi pare comunque un altro segno indicativo importante, che ci allontana ancora di più dalla tranquilla attribuzione di 'storico' al romanzo derobertiano, come qualcuno – non molti, per la verità – continua a fare.

Ma vediamo un po' più da vicino il rapporto di questo testo con la storia, cercando poi di giungere a qualche considerazione che in certo modo giustifichi l'attribuzione di 'imperfetto' che suona nel titolo del mio intervento.

Non si può certo negare che la 'storia' rappresenti nei *Viceré* ben più di un semplice (e tutto sommato abbastanza frequente) scenario di fondo o anche di uno strumentale elemento tecnico-narrativo. Nel romanzo derobertiano la storia appare essenzialmente come la materia grezza, l'impasto di base che mescola e amalgama così strettamente il fattore socio-ambientale e collettivo a quello umano-individuale da rendere ben difficile una loro scissione; in effetti mentre, ad esempio, la vicenda dei *Malavoglia* o quella di *Mastro-don Gesualdo*, a pensarci bene, potrebbero essere ambientate e vissute anche in altre epoche, sarebbe molto difficile ipotizzare (per motivi che emergeranno nel prosieguo del discorso) la trama del romanzo derobertiano disgiunta dai fatti storici cui si mescola così strettamente. Ma oltre questo non ci sembra legittimo andare; numerosi sono infatti gli elementi che non combaciano o che risultano in qualche modo devianti rispetto a una linea di convincente valutazione storico-narrativa (secondo i canoni prevalenti che ho accennato all'inizio). Intanto non c'è alla base un progetto esplicito di rappresentare un periodo storico in tutti i suoi aspetti, in tutti i suoi risvolti, sia quelli più semplicemente cronachistici, sia quelli più complessivamente socio-politici, e quindi l'intento non è certo quello di fare della storia romanzata (del tutto estranea al pensiero derobertiano), ma neppure quello di analizzare uno spaccato di storia per sostenere tesi di un determinato tipo, ideologico o politico (come in effetti si potrebbe dire per il capolavoro manzoniano). Anche per questo motivo ci sembrano lontani i critici che con l'andar del tempo si sono orientati sempre più – nei riguardi dei *Viceré* – sul genere storico; soprattutto quelli che hanno mostrato di subire l'influenza della massa così imponente, minuta, capillare, erudita, quasi pignolesca di dati storici, disseminati lungo tutto il romanzo – e in particolare nel III capitolo della I parte, con le descrizioni diffuse (e dobbiamo dire

piuttosto pesanti in certi punti) delle origini e delle notizie genealogiche dei vari personaggi – tanto da richiamare in questo caso il metodo manzoniano che però, ad esaminare con un minimo di attenzione, mostra di seguire altre direzioni e inseguire altre motivazioni.

In sostanza, se estremamente capillari e scrupolose furono le ricerche storiche di De Roberto, attingendo alle più varie fonti (e al Di Giorgi parla di vecchi volumi di giurisprudenza, delle Regole di San Benedetto, cita ripetutamente giornali e periodici dell'epoca, l'antico codice napoletano, rarissime pubblicazioni storiche di secoli prima, ma soprattutto il famoso, fondamentale *Teatro genealogico delle famiglie di Sicilia* di Filadelfo Mugnòs), esse servirono essenzialmente a dare il giusto sottofondo a tutta la vicenda che – si potrebbe quasi dire – assume caratteri storici per necessità e non per scelta.

In altre parole, l'insistito e copioso 'rimescolamento' araldico-generazionale, le continue e non marginali trasposizioni di caratteri e di comportamenti da una figura all'altra, l'alternarsi delle numerose e capillari prospettive con cui sono osservati e valutati gli avvenimenti, ecc. testimoniano che, in definitiva, l'intento derobertiano di fondo è lo spostamento dell'analisi collettiva verso quella dei singoli personaggi con la loro privata e minuta esistenza individuale.

Viene allora fatto di concludere – come prima considerazione riassuntiva – come *I Viceré* sia in fondo 'qualcosa di meno' e nello stesso tempo 'qualcosa di più' rispetto a un romanzo storico vero e proprio, comunemente inteso.

In 'meno' ha certamente l'intento della grande sintesi, dello scenario globale e inglobante, del significato dilatato a tesi ideologico-universali del pensiero storicista; in 'più' ha quell'irriducibile tendenza all'introspezione capillare e individuale (ricordiamo che De Roberto è già un maestro in questo senso, in riferimento soprattutto al precedente romanzo, *L'Illusione*), quel gusto della scoperta interiore, analizzata caso per caso, persona per persona, che pervade tutta la narrazione. Nasce di riflesso un'altra considerazione: vale a dire che non la 'storia' ma i personaggi che sono destinati – quasi sempre involontariamente e inavvertitamente – a farla, a costruirla, giorno per giorno, rappresentano il vero soggetto dell'opera derobertiana.

Lo scrittore siciliano opera insomma una sorta di 'ridimensionamento' ideologico verso il basso della stessa storia che « non segue nessun disegno, non tende ad alcun fine prestabilito, ma è in certo qual modo la

‘summa’ dei singoli interventi, delle singole azioni, dei singoli imprevedibili e casuali equilibri», come dice Carlo A. Madrignani².

Anche da un punto di vista di stretta tecnica letteraria ed espressiva, il tipico procedimento derobertiano di addizione di piccoli fatti quotidiani, del livellamento sul basso dei minuti, angusti, spesso meschini accadimenti di carattere individuale, è un tipico procedimento ‘antistorico’ (secondo una formula cara a Vittorio Spinazzola). I drammi minimi, la cronaca appiattita, l’enfatizzazione del quotidiano, non consentono quel *pathos* di ampio respiro, quella visione dilatata, quel senso di superiore colleganza tra fatti pubblici e privati, tipici ad esempio dei *Promessi sposi*. Per dare un solo esempio, ma estremamente significativo, circa la supremazia che emerge nei *Viceré* delle vicende individuali e personali rispetto alle grandi vicende pubbliche, ai ‘fatti storici’, vediamo il brano iniziale del IV capitolo della II parte del romanzo derobertiano:

L'impressione prodotta da quell'avvenimento fu tale che tutt'a un tratto Garibaldi e Rattazzi, Roma ed Aspromonte passarono in seconda linea. Il conte Uzeda con donna Isabella! All'albergo insieme, quasi fossero due innamorati fuggiti di casa per forzar la mano alle famiglie! E la contessa? E il barone? Com'era successo il pasticcio? E come sarebbe andato a finire³?

Ogni ulteriore commento mi sembra superfluo. De Roberto, accingendosi a porre mano ai *Viceré*, si è liberato delle due correnti che sino a quel momento avevano caratterizzato la sua opera, vale a dire quella schematica e rigida delle produzioni naturalistico-veriste e quella sfuggente e tortuosa delle opere psicologistiche e bourgettiane. Eccolo quindi pronto a un genere ‘diverso’, a qualcosa che nel suo intento deve da un lato ‘allargare’ la visione, deve cioè immettere la collettività, lasciando indietro le introspezioni arrovellate, i ritratti intimistici spinti, le elucubrazioni interiori e dall'altro lato deve ‘attirare il pubblico’, perseguendo una rappresentazione corale che coinvolga il maggior numero possibile di persone (come fa intendere

² C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972.

³ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Milano, “Oscar” Mondadori 1991, p. 349.

chiaramente nella sua intervista a Ugo Ojetti, prima accennata) e questo nuovo sistema narrativo espressivo lo vede, in piena convinzione, appunto nel *romanzo di costume* (più tardi lo definirà *romanzo critico e satirico di costume*, che coinvolge altri importanti elementi della grande opera). Ed anche sotto questo aspetto torna la particolare visione che egli ha della storia e più concretamente la particolare idea che ha della 'rappresentazione storica'. Il documento, la cronaca, l'annalistica, il gazzettismo sono sì elementi necessari ma in fondo sono soltanto il materiale grezzo, i mattoni, di cui non si può fare a meno (e sappiamo quanto scrupoloso egli fosse nella ricerca delle fonti, nella consultazione dei testi, nell'analisi documentale) per una costruzione che serva essenzialmente per 'vedere', per 'assistere'.

Ecco, per 'assistere'; De Roberto rifugge da visioni lontane, da fatti, vicende, personaggi lontani nel tempo, per evitare soprattutto una 'storicizzazione' nel senso stretto del termine, per evitare cioè tesi e teorie già affermate e codificate, enunciati e schemi già acquisiti. Siamo nel 1891/1894 e tutto è ancora fresco (ricordo che l'arco di tempo del romanzo è 1855-1882), la memoria non cataloga, non mitizza, la prospettiva è schiacciata, i costumi sono sostanzialmente contemporanei, il calviniano «pathos della distanza» qui non c'è ed è anche lontano dal pensiero e dal sentimento derobertiano (come invece ci sarà, ad esempio, nel *Gattopardo* del principe di Lampedusa).

Insomma la 'contemporaneità' (o quasi) permette – contro tutte le apparenze – una 'libertà' maggiore perché al di fuori di codificazioni, di catalogazioni, di storicizzazioni, in altre parole di interpretazioni ormai acquisite.

La libertà in fondo di mostrarsi 'antistorico'; ma l'intento prioritario di De Roberto non è di essere contro 'quella storia', per delusione, risentimento o tendenze politiche; non, quindi, per rifarsi a una tesi piuttosto nota, «la protesta di un liberale del sud contro la classe dirigente del sud, l'esplosione di un crudo disinganno di fronte a quella grande illusione tradita che fu per il sud, il 1860» – come disse Mario Pomilio in un suo ben noto saggio⁴ – ma nel senso di riservare alla storia – intesa come serie di fatti concatenati che intera-

⁴ M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, in «Le Ragioni Narrative», 6, novembre 1960.

giscono e producono effetti concreti – un ruolo per così dire ‘vassallo’ che agisce a livelli superficiali; insomma come la manifestazione epidermica di un ben più profondo e totalizzante fenomeno esistenziale.

L’ambiente e i costumi della Sicilia ‘vicereale’ – sottoposti alla libera utilizzazione e a un’applicazione estensiva del metodo naturalista-psicologico, tipicamente derobertiano – superano nello scrittore il semplice, superficiale interesse per il ‘romanzo storico’; per attingere invece a una somma di convincimenti e di amarezze di carattere universale, per diventare espressione e dialettica manifestazione di un pessimismo in verità senza speranze. E in tale senso possiamo riprendere un’altra affermazione di Mario Pomilio, del saggio ricordato, questa volta a mio avviso molto centrata e pertinente: «Se la storia degli storicisti è progressione in vista di una logica, l’unica sua logica, nella visione di De Roberto, è di essere senza progressione»; e in effetti emerge nei *Viceré* un fondamentale senso di ‘distacco’ da ogni preconcepita e preordinata logica, da ogni raziozinante e finalistica linea di superamento e di progresso.

Insomma questa Sicilia ‘vicereale’ è anche, e soprattutto, emblema del mondo, metafora esistenziale, riflesso delle più profonde correnti dell’evoluzione-involuzione umana: «una fatalità più feroce e più vasta, più assurda e insondabile di quella storica, che investe l’umanità tutta, la destinazione finale dell’uomo», per dirla con le parole di Gianni Grana⁵, o ancora: «È una concezione pessimistica che lucidamente guida e dà un senso grandiosamente apocalittico alla realtà anche minuta dei nostri giorni. E che serve a spiegare non già la vicenda della razza dei Viceré soltanto, ma la vicenda di tutta la razza umana», come acutamente osserva Natale Tedesco⁶.

In sostanza – avviandomi alla conclusione – ho ritenuto che si potesse definire il grande testo derobertiano (che comunque – come ho già avuto occasione di accennare – si presta poco alle definizioni) ‘romanzo storico imperfetto’ sia per quanto riguarda struttura e taglio narrativo, sia – e soprattutto – in termini di ‘ideologia letteraria’ che diviene anche sentimento esistenziale. È vero che l’intento esplicito e

⁵ G. GRANA, «*I Viceré*» e la patologia del reale. *Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982.

⁶ N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981.

dichiarato, la materia viva della narrazione è la ‘degenerazione della razza’, o – come dice l’autore in termini bio-antropologici – «il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta», ma scendendo più nel profondo, cercando un significato più intimo e vero, troviamo ancora e sempre l’elemento fondamentale che informa tutta l’opera derobertiana, il motivo centrale e irriducibile che, pur nella varietà e nell’evolversi delle metodologie espressive e degli aspetti contenutistici e formali, non è venuto mai meno, vale a dire l’‘illusione’, la grande illusione della nostra vita.

E vorrei proprio concludere questo intervento con una frase dello scrittore catanese, una frase molto conosciuta ma fondamentale, che illumina tutta la sua figura di austero, distaccato e pur sempre vigile e partecipe ‘anatomista’ dell’animo umano.

Il 18 luglio del 1891 così scrive all’amico e discepolo Ferdinando Di Giorgi:

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” [...] tutta l’esistenza umana, più che i moventi dell’attività di ciascuno, si risolve in un’illusione.

SERGIO CAMPAILLA

LE FIGURE MOSTRUOSE DEL POTERE *

Nel 1894, presso la casa editrice Galli di Milano, vedeva la luce *I Viceré* di Federico De Roberto, uno dei romanzi più importanti della narrativa italiana, a dispetto dell'incerto destino toccato al suo autore. Basti pensare che dovette passare un quarto di secolo perché fosse possibile una seconda edizione: fu realizzata nel 1920, sempre a Milano ma presso Treves, in due volumi. Oggi siamo dunque al centenario. E nel 1994 esce a Roma, in un volume unico, presso la Newton Compton e per mia cura, *I grandi romanzi. Il ciclo degli Uzeda: L'Illusione. I Viceré. L'Imperio*. A margine dell'avvenimento, sviluppo una riflessione su un aspetto sin qui non considerato, ma tutt'altro che secondario.

De Roberto, come si sa, è uno scrittore che si è arrovellato sul tema del potere. Nei *Viceré*, l'ultimo capitolo della Parte Prima, che configura una provvisoria conclusione dell'opera, è costruito come un intersecarsi e una somma di due lunghe attese, una privata e l'altra pubblica. La prima di queste attese riguarda la famiglia stessa dei Viceré e coinvolge da protagonista il personaggio di Chiara. Questa infatti sta per coronare la sua antica aspirazione alla maternità. Il romanzo, che ha preso avvio dalla morte della capostipite Teresa Uzeda e Risà, conosce così anche il tempo della nascita, cioè l'approdo a un nuovo livello generazionale, dilatando il suo naturale respiro di epopea.

In questa prospettiva a scendere, accanto al nascituro rampollo va collocato Consalvo, il figlio del principe Giacomo, l'erede destinato a divenire il protagonista del successivo romanzo del ciclo, *L'Imperio*, e il cui ruolo risalta anche nell'episodio che mi appresto ad analizzare.

« Bello!... Bello!... »: è l'inizio trionfalistico del capitolo, che orienta il lettore, sollecitandolo in qualche modo a una partecipazione

emotiva. Si riferisce al corredo del piccolo, composto di «sei grandi ceste piene di tanta roba da bastare a un intero ospizio di lattanti». L'entusiasmo traduce in termini di quantità e di spreco l'intensità del desiderio e dell'aspettativa. E a ben vedere, la sproporzione rivela un indizio polemico. Chiara, in cui serpeggia la volubile follia della razza alla quale appartiene, attraversa ora una fase di assoluta dedizione all'amore coniugale e materno.

Parallelamente, matura un'altra attesa: sono prossime le elezioni dei rappresentanti del primo Parlamento del Regno: un evento, inutile sottolinearlo, carico di peso storico.

Un movimento di interessi preme a favore della candidatura del duca d'Oragua, il capo morale della famiglia Uzeda, un reazionario della più bell'acqua, quanto mai compromesso con il vecchio regime borbonico. Grande galoppino elettorale è l'avvocato Benedetto Giulente, un *homo novus* che ha abbracciato la causa risorgimentale e democratica ma che a sua volta aspira a imparentarsi con la schiatta aristocratica dei Viceré sposando Lucrezia. In contraccambio, egli riceve l'appoggio del duca al suo progetto matrimoniale, altrimenti contestato da tutta la famiglia. «Un Giulente sposare un'Uzeda?» è la sdegnata rivalsa. «Ci voleva la rivoluzione, il mondo sottosopra, perché si vedesse una cosa simile!».

Un effetto della rivoluzione è questo: i ceti emergenti della borghesia riescono, nei casi più fortunati d'intraprendenza e di spregiudicatezza, a entrare nell'olimpo della nobiltà, la quale si adegua ai tempi nuovi adottando una politica trasformistica. Un fenomeno storico che ha lasciato tracce profonde nella letteratura: basterà qui ricordarsi del *Gattopardo*.

Alla vigilia della votazione, con una coincidenza cronologica che assume la funzione di una corrispondenza strutturale, Chiara infine partorisce. De Roberto rappresenta la scena del travaglio, introducendo il lettore tra levatrici e parenti in ansia. Soltanto Chiara, nonostante i dolori, ha «un'aria beata». Ecco il risultato:

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

È una festa in grottesco, il rovescio della bellezza invocata ed enfaticizzata all'inizio del capitolo. De Roberto si esibisce con un frammento di alto repertorio: a suo modo, c'è dell'euforia in quell'enumerazione irrefrenabile, nel gioco inventivo dei paragoni. Quel feto mostruoso è meno immaginabile in anatomia che in pittura: è gioiosamente composito come in un'allegoria dell'Arcimboldo, è astratto come in un quadro di un De Chirico.

Si tratta adesso di dare la notizia, al padre, e alla madre stessa, che è provvidenzialmente svenuta. All'orribile vista, il padre resta di sasso, si mette le mani nei capelli. Tuttavia, il vero problema è come risparmiare la verità e lo spettacolo alla madre. D'istinto, si procede *per gradus*. Si comincia annunciandole la nascita di una femmina: che è una prima, implicita, delusione. La femmina però è vantata come «tanto bellina». Dopo, non si riesce a nasconderle che è nata morta. Quindi, di fronte alla determinazione implacabile della donna, non si può che sottoporle lo scempio.

Nemmeno allora abbandonata dalla sua esaltazione, Chiara «non pianse, non provò raccapriccio nell'esaminare quell'abbominio; disse al marito: "Era tuo figlio!"». La pietà stessa diventa crudele, in questa imperiosa richiesta di riconoscimento.

Chiara non solo non sconfessa e non rimuove il prodotto delle sue viscere, ma anzi si adopera a procurargli una sorta di immortalità, lo espone all'ammirazione generale. L'indomani, giorno frenetico delle elezioni, di fronte al parentado riunito attorno al letto come per le solenni occasioni, ordina di andare a prendere la boccia dello strutto, svuotata e nettata. Sempre per suo volere, questa boccia viene riempita di spirito: e dentro lo spirito viene tuffato il feto, prima adeguatamente lavato e asciugato. Chiudono le operazioni l'incastro di un tappo e, su questo, un cerotto, che sigilla a meraviglia la confezione.

Per tutti, ad esprimere una reazione è il ragazzo, Consalvo, dietro alla cui testimonianza ingenua si cela il non ingenuo De Roberto, a cui è bene cedere la parola:

Consalvo, con gli occhi spalancati, guardava quel pezzo di grasso diguazzante nello spirito; a un tratto disse a don Lodovico:

«Zio, non pare la capra del museo?»

Al museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente mem-

brificata; ma il parto di Chiara era più orribile. Don Lodovico non rispose; fatta una breve visita alla sorella, andò via. Anche gli altri a poco a poco se ne andarono, lasciando Chiara sola col marito a guardar soddisfatta quel pezzo anatomico, il prodotto più fresco della razza dei Viceré.

In quest'ultima stiletta è la lezione da trarre. Una dinastia come quella degli Uzeda, che ha ingombrato con la sua potenza e prepotenza il palcoscenico della storia, degenera anche fisiologicamente, producendo addirittura, al suo epilogo, dei mostri. È una tesi perentoria, che sfoga la protesta di De Roberto e in qualche misura offre un risarcimento moralistico.

De Roberto, che ha l'audacia di costruire una tela poderosa come quella dei *Viceré* senza inserirvi una vera e propria vicenda amorosa, non rinuncia a uno squarcio di argomento, come dire, ostetrico. L'aggressività gli prende la mano, inducendolo a cimentarsi su una tavolozza espressivista. Le trepidazioni della maternità, sia pure nel contraddittorio di un animo eccentrico o peggio visitato dalla follia, gli sono precluse, e non trovano rispetto. In cima o in fondo alla pagina derobertiana, sta l'esibizione di un pezzo di carne, sia pure « il prodotto più fresco della razza dei Viceré », come una tesi dimostrativa che è più forte dell'amore per la verità. In questa maniera De Roberto colpisce l'immaginazione: la sua forza, certamente, ma anche, nei modi perseguiti, il suo limite.

Ai giorni nostri, quest'uso di conservare il feto nell'alcol appare una stranezza. Perciò, per riportarsi al costume sociale dell'epoca, alla luce delle cognizioni e condizioni mediche, può forse valere la pena raccontare in proposito un episodio poco conosciuto della vita di Alessandro Manzoni. Ricavo la documentazione dalla biografia redatta da Emilio Radius. Il Manzoni, dopo la morte di Enrichetta Blondel, si risposò con Teresa Borri, a sua volta vedova Stampa. Questa, nella notte dal 17 al 18 febbraio 1845, diede alla luce due gemelle: di cui una morta, venne battezzata *sub condicione*, l'altra sopravvisse poche ore.

Strane le circostanze del parto. Teresa non stava bene da molti mesi, e secondo la diagnosi non di uno ma di tre medici, il suo male era un tumore. Suo marito aveva pure pensato che si potesse trattare di gravidanza; ma anche a motivo dell'età della paziente, i tre medici, per quanto ciò sembri incredibile, avevano escluso l'ipotesi di Alessandro...

Le stesse doglie del parto furono scambiate per più acuti dolori causati dal tumore; sicché alla povera Teresa fu fatto un salasso.

E veniamo al punto:

Dopo il parto Alessandro se ne stava presso il camino, dietro un paravento che nascondeva il lume e il fuoco a Teresa. Il dottor e professor Billi, l'ostetrico, gli si avvicinò e gli chiese, sotto voce, se gli consentiva di portarsi a casa la bambina morta: l'avrebbe messa, per dirle cose come stavano, nella sua collezione di feti. Il Manzoni forse non capì bene, o non subito. Dopo un po' fece un cenno col capo, che il professore prese per assenso. Così una delle gemelle di Teresa andò a finire in uno scaffale di gabinetto medico. (E. RADIUS, *Vita di Alessandro Manzoni*, Milano, Rizzoli 1959, pp. 151-153).

Un episodio che non ha bisogno di commento. Gli istituti di genetica, d'altro canto, ancor oggi espongono storiche collezioni di feti sotto spirito. Un'altra curiosità in merito la segnala Guido Ceronetti, autore contemporaneo pestigrafo, che scaglia anatemi contro la pratica dell'aborto ma anche contro la vita stessa:

Nelle farmacie turche, in epoca sultaniale, un feto in boccale, anima affogata, segnalava che la casa procurava aborti. (G. CERONETTI, *La carta è stanca*, Milano, Adelphi 1976, p. 95).

Ma noi, divagando inorriditi e un po' attratti da queste collezioni di mostri, abbiamo lasciato gli Uzeda al letto di Chiara, proprio il giorno delle elezioni. Li ritroviamo al palazzo, mentre arriva una rappresentanza popolare, con banda e bandiere, suonando l'inno di Garibaldi, «ad acclamare il primo deputato del collegio, l'insigne patriotta». Non importa che il primo deputato del collegio sia in realtà un leader del regime borbonico che si sta smantellando, un bieco reazionario che si è goduto i massacri del Quarantotto guardandoli col cannocchiale, circondato dalle truppe di Ferdinando II. Ogni cattiva coscienza si può risciacquare di bucato, ogni verità può convertirsi in menzogna e viceversa, la storia si manipola: questa è la convinzione di De Roberto. A entrare in Parlamento, nel primo Parlamento della storia d'Italia, è un esponente della razza padrona, che cambia pelle al momento giusto, un ignorante il quale, affacciatosi al balcone per

ringraziare il popolo che lo festeggia, non riesce ad articolare motto.

Col che, De Roberto si inserisce in un filone antirisorgimentale e antiparlamentare, a partire da *I moribondi del palazzo Carignano* di Petruccelli della Gattina, che conta nomi come l'Onufrio, lo Zena, la Serao e altri, e che in Sicilia da *I nuovi Tartufi* del giovane Verga arriva sino a Tomasi di Lampedusa. La tesi gobettiana del Risorgimento senza eroi, come rivoluzione fallita, è preannunciata da De Roberto in un radicalismo estremo, con implicazioni ideologiche di più larga portata, al di là dell'occasione storica contingente, tali da rammentarci che, in fondo, il « libro terribile » vagheggiato invano con l'incompiuto *L'Imperio*, la bibbia negativa sul Potere, egli già lo aveva scritto con *I Viceré*.

Sto finalmente pervenendo a collegare gli eternificati feti nella boccia e lo spettacolo dei meccanismi di riproduzione del potere, anno 1860; a chiarire il rapporto tra la prima attesa, della gravidanza, e la seconda, della nascita del nuovo Stato.

L'affluenza popolare sotto il balcone del palazzo avito non manca di fare impressione. Persino il principe Giacomo, che si piega al nuovo corso ma lo aborrisce, comincia ad apprezzare i vantaggi di quella scelta politica e dimostrativamente si rivolge a Consalvo. È un brano noto, ma che a questo punto conviene rileggere:

« Vedi? Vedi quanto rispettano lo zio? Come tutto il paese è per lui? »

Il ragazzo, stordito un poco dal baccano, domandò:

« Che cosa vuol dire deputato? »

« Deputati, » spiegò il padre, « sono quelli che fanno le leggi nel Parlamento. »

« Non le fa il Re? »

« Il Re e i deputati assieme. Il Re può badare a tutto? E vedi lo zio come fa onore alla famiglia? Quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato!... »

Di nuovo il giovane Consalvo in posizione testimoniale. Davanti al letto di Chiara era stato lui a notare l'analogia tra il feto nell'ampolla e la capra conservata nel museo dei Benedettini. Ed è ancora Consalvo a sollecitare una spiegazione, a voler imparare. C'è un filo 'pedagogico' nei *Viceré*, di cui è lui il destinatario. Sarà lui infatti a usufruire di questi insegnamenti nella nuova ribalta storica dell'*Imperio*. Ma ormai è chiaro che le due attese non procedono separatamente; sono invece

complementari nell'unità strutturale del capitolo, gettando una lunga, sinistra ombra su questa chiusa. L'infortunio capitato alla rappresentante dei Viceré si svela per quello che è, non è altro che una ricapitolazione anticipata, una musica in sottofondo che prepara lo spiegarsi del tema fondamentale: come il ventre di Chiara, come il sonno della ragione nel dipinto di Guttuso, anche la storia genera mostri.

Questo il contributo di De Roberto, una rivelazione che dovrebbe annichilire come il volto scoperto della Medusa, una requisitoria – da perdente – nei fondali sconci della storia umana in quanto necessità di potere, probabilmente la più interna compromissione con la propria chiamata di scrittore. Se si valuta attentamente, a traguardare il problema dall'altra parte, producendo una versione esattamente simmetrica e rovesciata, sarà D'Annunzio. Appena un anno dopo *I Viceré*, nel 1895, usciranno *Le Vergini delle Rocce*, in cui con il rilancio di una mistificazione di grande stile, ben altrimenti organica all'ideologia di un regime, si immagina che l'eletta fra le tre principesse, visitate da Claudio Cantelmo nel giardino e nel claustro, abbia a tramandare il puro genio della Stirpe, procreando il nuovo Re di Roma.

Non ho finito. Da De Roberto passiamo a Giambattista Casti. L'accostamento giungerà inatteso, e potrà sembrare arbitrario. Sono in effetti due autori lontani per formazione culturale, per interessi, per epoche di appartenenza.

La lente di De Roberto ha esaminato una fase storica decisiva come quella dell'unificazione nazionale, trent'anni dopo lo svolgersi degli avvenimenti. La sua esperienza del potere nasce dalla conoscenza dell'aristocrazia siciliana e della vita parlamentare romana: si compie dunque entro confini tutto sommato abbastanza limitati. Un secolo prima, l'abate Casti assiste al crollo del vecchio mondo sotto i colpi della Rivoluzione francese, e compone il suo poema *Gli animali parlanti*, un altro libro che, sia detto per inciso, meriterebbe fama maggiore di quella che oggi gode. Il suo osservatorio è molto più vasto e internazionale: intellettuale cosmopolita del Settecento, partendo dalla corte pontificia ha peregrinato a lungo, con tappe a Berlino, a Pietroburgo, in Scandinavia. Nella

Vienna di Francesco II, nel 1792, è nominato poeta cesareo al posto ambitissimo che era stato di Apostolo Zeno e di Metastasio. Turbato dagli avvenimenti della Rivoluzione francese, il suo animo inquieto lo induce ad abbandonare Vienna per Parigi, dove vivrà gli ultimi anni, sino alla morte.

La sua esperienza degli splendori e delle miserie delle corti europee è dunque eccezionale e matura in lui una consapevolezza critica non meno seria e sostanziale per il fatto di prediligere i toni satirici e giosoci.

Cimentandosi nel genere letterario della favola, che nel suo secolo aveva incontrato ampia fortuna, Casti si differenzia da altri interpreti – dal Pignotti al Passeroni, dal Clasio al Bertola – per un radicale abbandono dell'ideale del buon gusto e della misura, della stilizzazione idillica e del quadretto privato. Avendo piuttosto alle spalle i modelli di Esopo, di Fedro e di La Fontaine, egli vi immette la sua irruenza nutrita alla lezione del grande Voltaire; e dopo il tentativo di quattro apologhi, dilata l'apologo stesso nell'ampia trama di un poema ad argomento politico, appunto *Gli animali parlanti*.

Protagonisti, per una vicenda immaginata in età preadamitica, dei favolosi animali dotati di una caratteristica esclusivamente dell'uomo, il linguaggio verbale, e perciò chiamati a mimare allegoricamente il senso degli eventi umani. Primeggiano i campioni del bestiario machiavellico, il Leone (la forza) e la Volpe (l'astuzia), i quali, alleati con la casta sacerdotale (gli Allocchi, depositari dei misteri del gran Cucù), gestiscono il potere. Dai loro abusi nasce uno schieramento d'opposizione, capeggiato dal Cane, dall'Elefante e dalla Tigre. Nella guerra che ne scaturisce sono coinvolte le stirpi animali, della terra, dell'aria e dell'acqua: fino a che, riunitisi i contendenti nella mitica Atlantide per un tentativo di pacificazione, uno spaventoso cataclisma ne fa strage. Atlantide è sommersa dalle acque e, da quel tempo, le bestie perdono la favella.

Questo, in sintesi e in premessa, l'argomento degli *Animali parlanti*: un fantastico capitolo di una storia del genere umano con delega ad attori animali. L'antropomorfismo è sistematico; ma antropomorfismo in questo caso non è antropocentrismo, è anzi il suo contrario. Perché la sceneggiatura animale vale proprio in quanto crea una dimensione alternativa, attraverso una conquistata distanza e presa di coscienza.

Che cosa c'entra tutto questo con De Roberto? Nel XII Canto del suo poema l'abate Casti racconta degli amori licenziosi della regina Leonessa: la quale, dopo aver probabilmente ammazzato il marito, il re Lion Primo, governa nella maniera più tirannica e vergognosa; e per distrarre i sudditi dalla preoccupazione della cosa pubblica e dalle questioni del potere, accetta che il malcostume dilaghi a corte.

Gelosa del precettore del figlio Leoncino, ossia dell'Asino, il quale ha una relazione con la Tigre, scaccia la rivale (che si dà al partito avversario) e allaccia una tresca con lui.

A sentire Casti (cito dall'ed. a cura di G. Muresu, Ravenna, Longo 1978),

Per chi le storie animalesche lesse
cosa in oggi non è più controversa,
che un brutal *jus canonico* esistesse
per cui, fra bestie di specie diversa,
reputato era adulterino e lercio,
mostruoso, illegittimo il commercio.

Tollerati gli incroci soltanto tra specie « poco fra loro dissimili e lontane », come ad esempio cavallo e somaro, lupo e cane... Il che offre lo spunto al capriccioso Casti per inserire una digressione di zoologia fantastica su un mitico Ippelafo, appena giunto dall'Africa: un Cervo-Cavallo o Irco-Cervo, di cui parlerebbero Aristotele, Plinio e Diodoro Siculo.

L'Ippelafo è pertanto un animale « d'origin doppia », ma ancora legittimo, ancora entro termini consentiti. Invece

I parti..., com'anche a' tempi nostri,
d'eterogenea union, mostri eran detti:
tal è la vera origine de' mostri;
ma come fissi mai limiti e oggetti la brutal sfrenataggine non ebbe,
de' mostri all'infinito il numer crebbe.

All'improvviso, si sparge la voce che la regina Leonessa ha il ventre preigno, e non c'è alcun dubbio che il padre, per ragioni cronologiche, non può essere il defunto Leone. Entriamo di nuovo nella stanza dell'alcova per assistere al lieto evento:

In fatti un dì nelle segrete soglie,
già del parto vicin precorritrici,
la Lionessa risentì le doglie,
e si chiamar mammane e levatrici;
ed ecco... oh ciel!... Qual feto informe è quello?
Qual massa? È lioncino? È somarello?

Egli è uno sconcio aborto di natura,
di liono e somaro egli è un innesto:
orecchie e pié son d'asinil struttura,
d'asin la coda, e di liono il resto;
in somma, o bestie, il principino vostro,
il vostro regio animalino, è un mostro.

Lasciamo stare i frizzi che su questo scandalo imbastisce il liber-
tino Casti: da parte degli ipocriti cortigiani, al fine di comunque
giustificare l'onorabilità della Leonessa, non manca neppure un'ipotesi
di fecondazione per telegonia.

È tempo di venire alle conclusioni. De Roberto disegna la mappa
del potere in Sicilia all'epoca dell'unificazione d'Italia e ci spiega anche
quali sono i meccanismi del ricambio del potere: una famiglia vicereale
scorre sotto il suo obiettivo, dalla radice dell'albero sino all'ultima
foglia. Questo destino di grandezza mondana è smascherato definiti-
vamente all'atto terminale, con la prova lampante della degenerazione
fisica. Smascherato, ma non interrotto: perché all'identificazione mo-
struosa dell'erede corrisponde il riciclaggio dell'anziano, il quale con-
serva e prolunga il potere nel mutato contesto politico.

Da parte sua, Casti compone un'allegoria della storia umana
attraverso interpreti animali e indica analogo esito: una creatura mo-
struosa è il prodotto ultimo, la testa che dovrebbe presiedere al governo
e alla felicità dei popoli. Nonostante la prosopopea, la messinscena
appare alla fin fine quella di una farsa universale. Casti è un trasgressore
che non obbedisce agli interessi di uno schieramento. Per lui, l'oppo-
sizione non delimita uno spazio privilegiato una volta per tutte, e il
vizio non abita in pianta stabile in un solo emisfero della terra. Se la
monarchia leonina è stolta e arrogante, il Cane cova l'invidia e,
utilizzando l'arma della demagogia, minaccia a sua volta di instaurare
un dominio personale. Scritto tra i settanta e gli ottant'anni, con un
lavoro reso frenetico per il timore di doverlo lasciare incompiuto, il

poema sugli *Animali parlanti* è uno studio delle passioni umane nel loro eterno contrasto e ritorno. Casti, a quella data, si può concedere il lusso di occupare una posizione *super partes*.

Se siamo disposti a dar credito a queste testimonianze, il potere nasconde un volto inguardabile, un orribile segreto. Senonché, l'analogia tra la vicenda dei Viceré e quella del re e della regina degli animali non si esaurisce qui. Avvenuto il parto mostruoso, tocca al «notomista» fornire la sua prestazione professionale:

Ma pria che s'interrasse, a domandarlo
erasi presentato un notomista,
per porlo in acquavite e imbalsamarlo,
e sporlo poi pubblicamente in vista:
ché usa ne' gabinetti, anche a' di nostri,
di conservare imbalsamati i mostri.

Anche nel canto successivo, descrivendo le nuove alleanze, Casti accenna a un altro mostro, nato ufficialmente dalla relazione tra l'Aquila e il Leoncino: il Grifone. Ma qui, per quanto non manchino i sottintesi allegorici, prevale un tono favoloso e non a caso vengono citati l'ippogrifo e l'Ariosto, «il ferrarese Omero».

Ci si può chiedere a questo punto se De Roberto, scrivendo il suo romanzo, avesse presenti le sestine di Giambattista Casti. Non mi risulta che la conoscenza del Casti sia documentata nella pur vasta produzione derobertiana, in quella critico-giornalistica e negli epistolari. A rigore, non è escluso che De Roberto, uomo di letture abbondanti ma farraginose, sia arrivato a scoprire le delizie e le malizie del testo settecentesco: in questo caso, il mediatore potrebbe essere stato Leopardi, che della lezione castiana aveva fatto tesoro prima con la traduzione del poemetto pseudomerico sulla *Batracomiomachia* e più tardi con la stesura dei *Paralipomeni*. Quel Leopardi che influenzò profondamente De Roberto, il quale gli dedicò anche un'affannosa monografia critica.

Ma confesso che il problema non mi tocca più di tanto. Non ho inteso porre una questione di fonti. E, a dispetto delle sorprendenti simmetrie, sono piuttosto propenso a credere che De Roberto non avesse in mente le strofe degli *Animali parlanti*. È invece probabile che i due autori, figli di due culture e di due epoche diverse, svolgendo le proprie riflessioni e inseguendo i propri fantasmi, si siano incontrati

sulla stessa strada, e si siano scambiati come un cenno, un ammiccamento. È probabile, e assai più ricco di significati. Ciascuno lo racconta col suo linguaggio: De Roberto con la virulenza appassionata del giovane che ha fatto una scoperta, Casti con la beffarda saggezza dell'anziano che non nutre più illusioni. Ma all'uno e all'altro, succedendosi come deluse vedette a distanza di cento anni sul teatro degli eventi passati, il disordine della storia appare irriducibile.

* Testo pubblicato in anteprima in «Libri e Riviste d'Italia», settembre-dicembre 1994, pp. 407-415.

ROSARIO CONTARINO

GLI INGANNI DELLA LETTERATURA
DALL'« ILLUSIONE » AI « VICERÉ »

Se è lecito ricercare un'intenzione dimostrativa nella vicenda narrata da De Roberto nel romanzo *L'Illusione* del 1891 con la sua scrittura assillante, con la fredda chiarezza del suo scavo introspettivo, allora questa si può trovare nella rappresentazione degli effetti di perenne irrequietezza di una *Bildung* tutta letteraria. Una *Bildung*, cioè, che si sviluppa mediante il costante travaso della finzione nel flusso concreto dell'esistenza. È evidente che il letteratissimo De Roberto, quasi con la stessa intenzione espiatoria, doveva a Flaubert questa maniera di considerare la letteratura come mito bovaristico e immaginazione eccitata, come desiderio parossistico di superamento del reale¹. Ma il discorso sulla letteratura di De Roberto, che è in sostanza un discorso contro la letteratura (o almeno contro certe sue recenti espressioni), segue vie più complesse di quanto non appaia nel romanzo sulla fallacia dell'amore e della sua celebrazione scrittoria. Anzi si può dire che le principali opere derobertiane contengono delle chiare enunciazioni del valore della letteratura, rese più suggestive e paradig-

¹ Nell'articolo *Leopardi e Flaubert*, apparso sul « Fanfulla della Domenica » del 22 agosto 1886, De Roberto così definiva il romanticismo diffusosi « fra le generazioni che » si erano « successe nella prima metà del secolo »: « Una specie d'ipertrofia dell'immaginazione che si compiace nel creare miraggi magnifici ed inafferrabili, che è sempre in attesa di avvenimenti straordinari e di sentimenti sovraumani, al confronto dei quali ogni realtà diventa sciatta e meschina: tale è il predominante carattere di questa condizione di spirito, causa di disinganni continui e di uno scontento irrimediabile », ora in F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1590. Sui richiami flaubertiani, cfr. V. SPINAZZOLA, *F. De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 29, e soprattutto J.-P. DE NOLA, *F. De Roberto et la France*, Parigi, Didier 1975, ad indicem.

matiche dalle situazioni romanzesche in cui esse compaiono. Come ha con precisione detto G. Giudice a proposito dei *Viceré*, « De Roberto si serve della letteratura, oltre come di mezzo di protezione, anche come di strumento, ora parodistico ora no, di rivelazione del non senso della letteratura »².

Ma in realtà è possibile cogliere « la morale di questo apologo interno »³ alla scrittura, ancor prima che nei *Viceré*, in un romanzo come *L'Illusione*, dove la polemica verso l'invasione della vita da parte dei fantasmi letterari trova la sua specificazione in tutti gli atti e le scelte compiuti dalla protagonista. L'educazione di Teresa Uzeda (romantica anche nel suo nome ortisiano) è improntata infatti ad un dilettantismo della passione, che si manifesta come continuo urto tra il sublime delle sue infatuazioni cartacee e la banalità del reale. La vita di Teresa si è precocemente divaricata secondo la miglior mitologia romantica, che opponeva le seduzioni del mito letterario alle più modeste possibilità di autorealizzazione: fiabe e melodrammi hanno creato in lei un alone di attese che nessun evento potrà mai convenientemente adempiere. Autodidatta in questo tirocinio dell'inganno di sé e pur convinta di saper discernere tra ' finzione ' e ' verità ', Teresa sarà capace di esprimersi solo in quella dimensione da lei chiamata *la vita sentimentale*. Quando poi scoprirà il romanzo, essa cercherà di far coincidere la sua esistenza con le atmosfere sinuose e sospese di quell'universo dovizioso di artifici, in cui anche il dolore si carica di fascinoso estetismo:

Sulla fede di quei libri ella sognava fatalità inesorabili, avventure inaudite, strazii ineffabili, gioie celesti; imparava che gli uomini lottano invano contro il destino, che le predizioni si avverano, che l'amore infiora la vita ed è il compenso di tutte le pene⁴.

² G. GIUDICE, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, « *I Viceré* » e altre opere, Torino, UTET 1982, p. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, in *Romanzi...*, cit., p. 74. Questa conclusione arriva alla fine di un lungo passo, in cui De Roberto ha presentato un dettagliato catalogo delle letture di Teresa in quel momento ospite degli zii a Palermo. Si va dai *Tre moschettieri* a Paul de Kock, dai *feuilletons* storico-avventurosi (*Giuseppe Balsamo* e *Il Conte di Montecristo*), a quelli sociali e impegnati (*I misteri di Parigi* e *I miserabili*); Teresa legge tutti questi romanzi con febbrile adesione, « fremente di curiosità, avida di commozioni » (ivi, p. 73).

Ancor più che nel destino Teresa è sorella della Bovary in questo sognare la sua vita come il dispiegarsi di un avventuroso romanzo, nel suo concepire la letteratura come un risarcimento delle insoddisfazioni e, meglio ancora, come la guida esemplare di un'esistenza eroica liberata dalla mortificazione della mediocrità:

I romanzi erano sempre i consiglieri ai quali chiedeva suggerimenti. Adesso conosceva la vita! Ed una vita intensa ella viveva, con i suoi libri. Slanci d'entusiasmo e dolori sconfinati, raccapricci e fremiti, sorrisi e lacrime, essi le davano tutto. Alle volte, dopo lunghe ore di lettura, si alzava con un'oppressione fisica, un disgusto, una nausea per tutte le cose, per le volgarità dell'esistenza alle quali doveva sottostare e che l'agguagliavano alla folla brutta e aborrita⁵.

L'esperienza della vita nasce dal fittizio e il modello di comportamento dalla malia dell'invenzione. Come per Emma Bovary l'evangelo della fuga e della trasgressione si trova nella « polvere » di una libreria; ma De Roberto è molto più analitico e preciso del suo modello nell'indicare i maestri di un'eccitante seduzione. Se Flaubert metteva a disposizione del suo personaggio le letture celebri del primo romanticismo (*Paul et Virginie*⁶ e il *Génie du Christianisme*⁷, le storie aggrovigliate di Scott⁸) condite

⁵ Ivi, p. 79.

⁶ « Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers » (G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Parigi, Gallimard 1972, p. 62).

⁷ Nel libro di Flaubert, a differenza del romanzo derobertiano, viene descritto il potere che esercita sull'immaginario la suggestione religiosa: « Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse. C'était, pendant la semaine, quelque résumé d'Histoire sainte ou les *Conférences* de l'abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du *Génie du Christianisme*, par récréation. Comme elle écoute, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité! » (ivi, p. 63). J.-P. De Nola ha ricostruito il quadro delle letture delle due eroine e le ha divise per generi e tendenze, rivelando alla fine del raffronto che con la sua abbondanza « de titres, de noms d'auteurs et de personnages romanesques » De Roberto « a forcé la dose » (J.-P. DE NOLA, *F. De Roberto et...*, cit., p. 123).

⁸ « Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels » (G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 64). È da questa

con romanzi popolari che parlavano solo di «amours, amants, amantes, dames persécutées»⁹, De Roberto profonde per l'educazione permanente dell'aristocratica Teresa i tesori di intere biblioteche. E perciò la sua storia si può alla fine leggere quasi come una mappa assai estesa della ricezione artistica nell'Ottocento romantico; non uno degli artisti in voga nel secolo ha mancato di lasciare una traccia sull'impressionabile sensibilità della donna. Ci sono infatti i musicisti sottilmente patetici come Bellini, o fervidamente appassionati come Verdi; e ci sono allusioni continue al mondo dell'opera, a melodrammi come *Lucia di Lammermoor*¹⁰ e *Roberto Devereux*, a *Rigoletto* ed *Ernani*; ed è dopo aver assistito alla recita dei *Puritani* che Teresa prova le prime vere emozioni della sua vita:

A letto, ella non poté addormirsi, con la musica nell'orecchio, coi personaggi sempre dinanzi agli occhi; e nello stesso sonno le apparivano ancora, si confondevano coi principi e con le regine delle fiabe, con gli eroi guerrieri, con gli amanti infelici che spasimano lontano gli uni dagli altri, ma che tornano da morte a vita non appena ricongiunti¹¹.

Ed è il melodramma che con la sua natura bimorfe opera su tutte le forze dell'immaginazione di Teresa, e che la solleva oltre le bassezze del quotidiano nella sfera dell'eroico e del sublime:

Intanto che restava ferma e composta dinanzi allo strumento vibrante, le sfilavano dinanzi agli occhi della mente tutte le eroine

lettura che Emma deriva i suoi entusiasmi per il Medio Evo e per i grandi personaggi femminili come Maria Stuarda e Giovanna d'Arco.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Teresa assiste a quest'opera dopo aver intravvisto il padre con un'altra donna; ed è proprio lo spettacolo teatrale che le fa dimenticare la scena di vita che l'aveva turbata.

¹¹ F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, in *Romanzi...*, cit., p. 37. Il melodramma, il teatro, la musica, per ovvie ragioni sociali (come ha notato J.-P. DE NOLA, *F. De Roberto et...*, cit., p. 122), non sono troppo presenti nell'educazione della provinciale e piccolo-borghese Emma Bovary; queste forme artistiche costituiscono invece il nutrimento emotivo prediletto da Teresa Uzeda, che fin da bambina si serviva dell'aria *La donna è mobile* per burlarsi dell'istitutrice. Il melodramma è in seguito costantemente in agguato nella vita di Teresa. Una scena altamente *mélo* è quella della confessione della sua colpa all'amante Paolo Arconti; una scena che contiene parole come queste che pare abbiano bisogno solo della musica: «Paolo, uccidimi!... Voglio morire! Voglio morire!...» (F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, in *Romanzi...*, cit., p. 299). Teresa era finalmente entrata da protagonista nel melodramma della sua vita.

di quelle storie d'amore: Gemma di Vergy, Maria di Rohan, Anna Bolena, la Favorita, la Traviata. Vestite di abiti sontuosi, tempestati di gemme, esse passavano superbe e maestose fra gli omaggi dei cavalieri e gli inchini delle dame; o pazze d'amore, coi capelli disciolti sulle spalle, pallide e smarrite, in bianche vesti, piangevano e vaneggiavano¹².

Ma nelle sue scorribande di donna inappagata non mancano a Teresa i libri del tenero, che danno della vita una rappresentazione malinconica, pervasa di dolorosi accenti: e sono quelli dei poeti dei sospiri come Prati¹³ e Aleardi, ai quali viene associato, per una parentela allora usuale, anche Leopardi. Non c'è zona del romanticismo che sia ignota a Teresa, che nella sua eccitazione fantastica si rivolge anche a quegli scrittori che, come Dumas¹⁴, disserrano le porte dell'altrove e instillano le smanie dell'esotico e dell'avventura speciale. Del pari della passione, anche la letteratura è solo «illusione», proprio come quelle fiabe che Teresa leggeva assaporandole come storie dilette di amori e di amanti, di seduzioni irresistibili, che ammettevano solo il lieto fine e la conciliazione delle classi:

A poco a poco le imparò a memoria anche lei, e ne comprese meglio il senso. Le fanciulle leggiadre, fossero nate sul trono o nelle capanne, facevano degli uomini quel che volevano; e invano essi tentavano sottrarsi al loro potere. L'indovino, in cambio d'uno scialletto che *Povera Bella* gli dava, le prediceva che sarebbe stata moglie del figliuolo del Re¹⁵.

¹² Ivi, p. 44.

¹³ «La poesia era per lei un bisogno; leggeva i versi del Prati, del Leopardi, dell'Aleardi; di molti passi non intendeva il senso, ma quanti la facevano piangere!» (ivi, p. 85). Il gusto letterario di Teresa è eminentemente moderno; fa eccezione il Tasso, del cui poema legge con morbosa curiosità i passi vietati (ivi, pp. 54-55); ma nemmeno questa lettura è, come si sa, estranea al gusto romantico.

¹⁴ «E voleva sapere se il cavaliere di Maison-Rouge era realmente esistito, se la storia di Montecristo era accaduta; cercava l'isoletta nella carta geografica, pensava con desiderio di andarvi una volta» (ivi, p. 75). Anche nei generi del romanzo storico e sociale Teresa si muove a suo agio, essendo diventata una frenetica lettrice di Sue, di Balzac, di Walter Scott.

¹⁵ Ivi, p. 45. Molto ampio è il 'repertorio' di fiabe imparate da Teresa durante la sua infanzia. De Roberto cita passi di alcune favole (*Povera Bella* e *La sorella del conte*) e di altre riassume le trame (*Il vaso di basilico*, *Mamma Draga*, etc.); ma ancora una volta

Ma non è solo l'infanzia il tempo delle vane fantasticherie generate da un libro o da una suasiva melodia. Teresa, infatti, dopo aver sperato in una vita fatta di luoghi poetabili, anche quando prende coscienza del suo fallimento, non riesce ad uscire dalla letteratura. Nella stagione del disinganno essa non rinuncia ad identificarsi con le creature d'invenzione, che non sono più quelle che l'avevano mandata in estasi nelle serate d'opera, ma hanno egualmente una femminilità vibrante, una profondità sovrumana di sentimenti. E alla fine Teresa, con un'ultima conversione letteraria, immagina di essere la protagonista di un romanzo di redenzione, e sogna la gioia del sacrificio e la nobiltà della rinuncia:

Gli diede da leggere il *Giglio nella valle* di Balzac, la *Principessa di Clèves* della signora di Lafayette, sottolineando i passaggi dov'era espressa la passione casta e contenuta; decisa questa volta a salvare l'amor suo dalla caduta fatale, a qualunque costo, a costo di morire¹⁶.

Ma naturalmente è vano questo proposito di riscatto e Teresa cede all'ennesimo amante, gustando, caso mai, il piacere di questa nuova teatralità della passione. La patologia dell'immaginazione letteraria del resto non l'abbandonerà mai; e quando rientrerà nei luoghi dell'infanzia, con il suo intatto e implacato desiderio di amore, ormai desolatamente *agée*, prevederà il suo futuro come il riepilogo di alcune predilette trame romanzesche:

E la sua fantasia intesseva ancora altri romanzi: vincere tutti gli ostacoli che sorgevano tra loro, fuggire con lui in una plaga remota, ignorata, deserta: un idillio soavissimo, una gioia ineffabile... Oppure sacrificarsi per lui, indurlo a sposare una fanciulla con la quale avrebbe potuto essere felice, disarmare il rancore della madre, farla ricredere; e poi scomparire, nascondere a tutti il proprio lutto inconsolabile¹⁷.

si sofferma a raccontare l'intromissione della sfera fantastica nel quotidiano e il valore esemplare di certe situazioni, in cui l'amore appare vincente.

¹⁶ Ivi, pp. 361-362.

¹⁷ Ivi, p. 402.

Tra quella che Teresa chiamava *vita sentimentale* e il precettore *vita del cuore e della mente*¹⁸ l'intervallo poteva essere colmato solo evitando gli eccessi e le mistificazioni della letteratura. Teresa non sarebbe sfuggita alla falsità, anche se avesse portato a compimento il progetto adolescenziale di *Memorie*¹⁹ della sua esistenza, perché la soluzione del rapporto tra menzogna e verità, scrittura e vita si trovava per De Roberto fuori dagli incantamenti delusivi della parola. Se sono rimaste bianche le pagine di confessione di Teresa, sopravvivono a lei e al suo vizio di fantasticare le memorie concrete della sua vita: i residui custoditi dalla serva Stefana²⁰, gli oggetti ormai logori che avevano scandito i momenti essenziali del suo esistere. E qui il dialogo con Flaubert – questa volta quello del *Coeur simple* – si precisa come un'ultima scelta letteraria: il bandolo della verità, che soggiace alla dispersione dell'esistere, si trova tra le mani di «un'anima semplice». Alle insolvenze della letteratura d'eccezione il solo rimedio è la vita (e la letteratura della verità che la riproduce).

E con lo sguardo della verità non solo l'autore, ma anche la maggior parte dei suoi personaggi guarda alla letteratura nei *Vicere*²¹, anche se rimane qualche passaggio in cui l'arte continua ad essere concepita come un corollario della fantasia amorosa, come un nebuloso fraintendimento della realtà. Sono pur sempre dei personaggi femminili a subire il sortilegio delle lettere, a ignorare

¹⁸ Ivi, pp. 74-75.

¹⁹ Il progetto era nato dalla lettura dell'*Edmengarda* del Prati (cfr. ivi, p. 104).

²⁰ La conclusione del romanzo, che ripropone una tipologia frequente tra i naturalisti – quella della serva devota e silenziosa (da Félicité del *Coeur simple* a Rosalie di *Une vie* di Maupassant) – non è piaciuta, tra gli altri, a S. Campailla, che la considera «edificante» e poco attendibile sul piano narrativo: «Senonché la figura di Stefana rimane sempre nell'ombra durante la narrazione, non arriva mai a stagliarsi per un episodio o per un dettaglio suggestivo nella fantasia del lettore; l'investimento di luce retrospettivo delle ultime battute equivale a un sovradimensionamento poco convincente» (S. CAMPAILLA, *Presentazione*, in F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, Milano, Garzanti 1987, p. XXVIII).

²¹ Particolare attenzione al senso dei rimandi letterari e, in genere, al valore della parola scritta, dei discorsi e delle conversazioni riserva F. Spera, che mette in luce lo stretto legame tra il profilo dei personaggi e il loro atteggiamento nei riguardi della cultura (F. SPERA, *Il vaniloquio dei «Vicere»* [1977], ora in *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi 1994, pp. 57-74).

il confine tra sogno e realtà, anche se più defilata è la vicenda di queste nuove eroine del sentimento, immerse nel mondo del calcolo e del cinismo di un romanzo dalla vasta architettura, popolato da una umanità assai varia. Del tutto laterale è la storia di Matilde (la madre di Teresa), che pur reca le stimmate della sterile *rêverie* letteraria, e già sembra anticipare gli scenari sentimentali della figlia quando immagina l'ancor sconosciuto Raimondo «bello, nobile, generoso, cavalleresco, come un eroe del Tasso e dell'Ariosto»²². E alla signoria della passione lancinante e soffocata, evocata e non vissuta soggiace l'altra Teresa (la figlia del principe Giacomo), che sacrifica alle convenzioni sociali i suoi palpiti d'artista, affidando ai titoli delle sue romanze, *Vorrei!*, *Incanti*, *Storia mesta*, *Ognor*, la sua affinata sensibilità²³ e forse la sua impreparazione alla vita. Il suo romanziere romantico con il cugino Giovanni Radali, accanito lettore e inconcludente innamorato, è destinato infatti, dopo gli alti e bassi della passione, alla fine canonica del suicidio. Ma nel mondo ruvidamente provinciale dei *Viceré* la letteratura sentimentale (seducente corrispettivo dell'amore-passione) non può avere che breve ed osteggiata cittadinanza; ed alla fine essa viene soppiantata dalle letture devote, che avviano Teresa al culto della Beata Ximena, l'antica antenata, la cui «leggenda santa» ha tuttavia movenze romanzesche, d'ordine amoroso: quelle relative alle sue vicissitudini coniugali. Nell'opuscolo intitolato *Nel terzo centenario della canonizzazione della Beata Uzeda* pieno di atmosfere romantiche (castelli, nozze forzate, fosche cupezze delittuose) l'amore viene sublimato nel dovere e nel sacrificio, trasformandosi in racconto agiografico, in cui le agitazioni della fantasia si assestano nell'esempio religioso. Ma un altro vantaggio si poteva ricavare da questa riduzione dell'irrequietezza dell'amore a paradigma di una storia devota: la possibilità di riportare nell'alveo della storia di famiglia, e, quindi, all'osservanza delle regole sociali, un elemento perturbante come

²² F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi...*, cit., p. 531.

²³ Pur dotata di affine sensibilità, Teresa, per la sua docilità e mitezza, appare subito diversa – come per un progressivo esaurirsi del *topos* della Bovary – dall'omonima cugina dell'*Illusione*. Se infatti egualmente «le finzioni poetiche dei libri le accendevano la fantasia e le facevano battere il cuore» (ivi, p. 938), i divieti parentali la distoglievano dall'assecondare un'inclinazione che rimarrà sempre sommerso e soffocato desiderio.

la passione innalzata sopra il reale dalla letteratura. L'aver sedato attraverso la vicenda dell'altra Teresa le oscillazioni dell'immaginario femminile, consentì a De Roberto di allargare la sua riflessione sul senso della letteratura coinvolgendo un maggior numero di comportamenti e destini. Se nell'*Illusione* il giudizio passa attraverso la rappresentazione dei palpiti errabondi della sola Teresa e dei vizi della sua maniacale e monocorde *Sehnsucht*, nei *Viceré* sono i pronunciamenti estetici dei diversi personaggi, che non solo fanno emergere tratti della loro personalità, ma, più in generale, la vera natura dei rapporti umani, la visione del mondo dominante nell'opera. In un romanzo corale come *I Viceré*, dove il punto di vista del narratore oggettivo non è speculare a quello di nessun personaggio, si determina, sul terreno del rapporto arte/vita, come un doppio, convergente movimento: da una parte il valore della letteratura è determinato dalla fisionomia dei personaggi, e dall'altra ciascuno di loro coopera ad assegnare un valore alla letteratura.

Esiste tuttavia un problema pregiudiziale: poiché i protagonisti del romanzo sono i componenti della famiglia Uzeda e poiché quasi nessuno di loro intrattiene un rapporto significativo con le lettere, ancor prima di svolgere un discorso sull'antinomia tra letteratura e vita, De Roberto precisa il valore della scrittura, facendo discutere i personaggi sull'opportunità di raccomandarla come pratica educativa. È la zia Ferdinanda, la vera guida spirituale di Consalvo nel suo vittorioso transito verso la modernità, che enuncia il punto di vista più consono alle tradizioni della famiglia. Il suo ragionamento è incontestabile nella sua elementarità: se la sola differenza è quella che separa la nobiltà dalle altre classi sociali, allora anche la scrittura appartiene ad una realtà inferiore, ed è espressione di subalternità. E infatti il suo disprezzo verso i « mastri notai », o, con dizione ancora più eloquente, i « mastri di penna » suona, oltre che come un divieto ad accogliere nel casato rampanti *parvenus* come Giulente, soprattutto come un'indicazione di *Bildung* per il giovane nipote, che essa vuole sottrarre alle goffe seduzioni delle « belle lettere » tentate dall'improvvido don Eugenio:

« E non lo tormentare più, povero bambino!... » esclamò donna Ferdinanda. « Qui con la zia!... Ti rompono la testa con tutte

queste storie, eh?... Rispondi loro: “Debbo forse fare il *mastro di penna?*” »²⁴

Nell’ottica degli Uzeda la scrittura connota una viltà di condizione incompatibile con i destini di potenza dell’aristocrazia; e infatti donna Ferdinanda «aveva appreso a leggere», ma aveva accettato di sottomettersi a quella «porcheria» inutile «per le donne della sua casta», solo «pei bisogni delle sue speculazioni»²⁵ finanziarie. E non solo nei tempi esemplari dei puntigliosi antenati, ammirati e riveriti per la loro impenetrabile ignoranza, ma anche tra le generazioni più vicine il privilegio di sangue si misura anche dalla mancata frequentazione delle lettere:

la zitellona interrompeva: “Fatemi il piacere!...” intanto che la cugina, scrollando il capo, affermava che, veramente, gli studi non erano stati il forte dell’antica nobiltà.

«Il forte?» esclamava la zitellona. «Ma fino ai miei tempi era vergogna imparare a leggere e scrivere! Studiava chi doveva farsi prete! Nostra madre non sapeva fare la propria firma...»²⁶.

E infatti nelle vaste case senza libri della grande famiglia, nei ritrovi mondani o in quei fitti conversari, dominati dal pettegolezzo e dagli acri risentimenti economici, la figura del letterato è sempre circondata da una derisione sufficiente, e si colloca al polo dell’insipienza e della fatica inconcludente. La cultura appare in tutti i giudizi e commenti, nella pratica stessa di chi pretende di interpretarla, come un astruso passatempo, particolarmente fiorente in certi settori (l’araldica, la lirica d’occasione, l’archeologia), che si richiamano ad esercizi ormai logori, lontani dai dibattiti presenti. C’è tuttavia un aspetto della letteratura che la nobiltà non trascura e non ha mai trascurato: la sua possibilità di dar lustro e solenne rinomanza. Ma neanche nell’esercizio della penna essa rinuncia alle sue prerogative feudali; e perciò quando qualche antenato aveva cercato di fregiarsi dei riconoscimenti delle Accademie e della

²⁴ Ivi, p. 547.

²⁵ Ivi, p. 514.

²⁶ Ivi, p. 548.

considerazione dei dotti, aveva sbrigato l'incombenza affidandosi ai servigi di prezzolati lacchè:

«Don Ferrante! Aaah!... Don Ferrante sai che fece?...» disse finalmente, rivolta al nipotino.

«Teneva quattro *mastri di penna*, pagati a ragione di due tari al giorno, i quali lavoravano per lui; poi, quando essi avevano scritto i libri, don Ferrante ci faceva stampare su il proprio nome!... Aaah!... Che sapesse leggere, ci ho i miei bravi dubbii!...»²⁷.

Ancora una volta è donna Ferdinanda ad illustrare l'ideologia di famiglia con finalità didattiche nei riguardi di Consalvo, ma dando nello stesso tempo la misura del credito che accorda al fratello Eugenio e a don Cono Canalà, che nell'episodio avevano cercato di difendere la veridicità di quell'impostura: sono costoro i letterati del romanzo, gli eredi di una tradizione di studi immiserita, sopravvissuta a se stessa come un'impietosa parodia.

Ad entrambi si deve, nelle pagine iniziali del libro, il saggio di paludata eloquenza rappresentato dalle «tabelle», che ornano il sontuoso feretro della principessa. Questi «epitaffi» sono le prove di un pedantismo *d'antàn*, i travagli laboriosi di una smancerosa piaggeria, che cerca la sonorità altisonante, compiaciuta delle sue goffaggini. Don Cono va trionfante delle sue «parole difficili», come «onninamente», «orbata», «intercessora», che sono destinate a strappare l'ammirata incomprendimento degli astanti; il suo programma è quello di «conciliar l'invenzione del concetto con la venustà della forma»²⁸ per dare magnificenza a quell'occasione straordinaria. «Lo stile epigrafico tiene al sommo grado del nobile e del sostenuto»²⁹, proclama don Cono, ammettendo praticamente la funzione d'apparato della letteratura, il suo ufficio di esteriore «ornamento». Ma anche per questa farsesca solennità arriva il momento della consapevolezza: ed è il commento che dissolve metafore e ingegnosi ritrovati, esponendo al ridicolo della verità gli 'infingimenti' della parola. Ed infatti De Roberto mette cru-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 440.

²⁹ *Ivi*, p. 436.

delmente al fianco dell'indaffarato don Cono uno spettatore smagato, che riporta la letteratura al suo ruolo di protocollo, dietro cui si maschera il potere. E quando il cerimonioso letterato ha concluso la rassegna delle sue epigrafi e legge con orgoglio l'ultima e più impegnativa, don Casimiro si incarica di pronunciare le maligne parole, che devono far scoprire la distanza tra le cose e la loro mistificazione:

« Benissimo! » fece don Casimiro. « La prosapia è illustre: discende difilato dall'anche di Anchise. Il popolo piange: non vedete le lacrime? » e mostrava quelle d'argento che frangiavano l'addobbo funebre. « Piangono anche le ragazze dell'Orfanotrofio... pensando che andranno a finir cameriere dell'illustre principe... »³⁰.

Se un mero addobbo, di pertinenza del ridicolo, è la scrittura celebrativa di don Cono, un tanfo non meno stantio si spande dalla « memoria » su Massa Annunziata scritta da don Eugenio. Il titolo spropositatamente lungo, che ricorda i virtuosistici frontespizi del Seicento, è di per sé il segnale dell'inutilità del libro: *Intorno alla convenienza – di essere intrapreso il discavo – della Sicola Pompei, – ossivvero Massa Annunziata, vetusta terra mongibellese – sepolta nell'anno di grazia 1669 – dalle ignivome lave di quell'incendio vulcanico – con tutte le sue ricchezze che conteneva – memoria sommessata al Real Governo delle due Sicilie – da don Eugenio Uzeda di Francalanza e Mirabella – Gentiluomo di Camera di Sua Maestà (con esercizio)*. Anche nel racconto dell'impresa libraria di don Eugenio De Roberto deride l'epigonismo della cultura accademica, divertendosi – sotto la crosta come sempre gelida della narrazione – a presentare l'assurdità delle consuetudini scritte dell'illuso archeologo. L'autore fa la mimesi di pratiche linguistiche obsolete, di puro stile pedantesco:

“ 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... »³¹.

³⁰ Ivi, p. 446.

³¹ Ivi, p. 623.

Il nuovo, in questo universo ammuffito, sono le spericolate proposte di riforma grammaticale, che consistono nell'uso universale dell'apostrofo e creano illeggibili ammassi sillabici: «“ Il flagell'ac-cuorav'i naturali... La lav'avanzavas'incontr'a quel borgo ”»³². In questo sapere deformato e incomunicabile, in quella che viene chiamata la «bestialità» di don Eugenio, il quale aveva perduto due impieghi nell'attesa «d'esser nominato direttore degli scavi», c'è qualcosa di più della satira della cultura inutile e fossilizzata: c'è forse la descrizione di un declino – quello della tradizione illuminata, che nella Catania settecentesca del principe di Biscari aveva sposato erudizione e archeologia e aveva progettato l'avvenire attraverso una razionale conoscenza del passato. Nei *Viceré* le lettere hanno perduto qualsiasi utilità pubblica e non valgono né a disegnare nuovi orizzonti morali, né a risolvere i problemi della vita pratica; i personaggi che sono mossi dall'interesse – donna Ferdinanda, don Blasco, la principessa – si fanno vanto della loro solida, non intaccata ignoranza; e solo i perditempo ostentano il loro sapere invecchiato, il loro futile accanimento in dispute senza serietà.

Il culto delle «belle lettere», improntate al classico decoro, finisce così, tra gli sberleffi, nell'anacronistico fraseggio dei pedanti, ma non minore scherno patisce chi sceglie per sua guida figure e situazioni della modernità. Se i sostenitori della cultura umanistica sono lo strampalato don Eugenio e il suo *alter ego* don Cono Canalà, l'unico credente nel valore esemplare dei libri è nel romanzo proprio quel don Ferdinando, che la stessa madre chiamava il Babbeo, riconoscendogli ridotte qualità intellettuali. Non meno forte che verso lo zelo dei decrepiti bibliofili è il dileggio di De Roberto nei confronti della vocazione del nobile inselvatichito, che ha scelto l'esilio di Robinson, improvvisando, ad un passo dalla città, le condizioni di vita di un primitivo e prosperoso 'nuovo

³² *Ibidem*. Sulla tecnica derobertiana di rivelare il tratto umano dei personaggi, in particolare di don Eugenio, così ha scritto N. Tedesco: «Anzi, è la stessa caricaturale costruzione verbale che costituisce un fine ritratto psicologico. Il modo di scrivere di don Eugenio è l'emblema di lui stesso: della sua pochezza e della sua povertà; del significato che viene ad assumere la sua assurda presenza nel mondo contemporaneo (N. TEDESCO, *La concezione mondana dei «Viceré»*, Caltanissetta, Sciascia 1963, p. 94).

mondo'. E certo non deve essere stata casuale la scelta di De Roberto di mettere tra le mani di un personaggio di intelligenza labile e vocato alle più imprudenti iniziative il libro, in cui è rappresentata l'utopia borghese³³ del progresso e del superamento di sé. Nell'episodio si può certo trovare una delle tante conferme dell'ideologia conservatrice dell'autore, che in tutto il romanzo nega ogni possibilità di una radicale trasformazione degli assetti della realtà. Ma in questo caso non viene satireggiata l'inconsistenza dei sogni di palingenesi: è il rapporto tra scrittura e vita ad essere denunciato come un abbaglio, perché fondato sulla pretesa di considerare la prima come un'eventualità da imitare. La continuità dell'inganno si attua come trasmissione di vocazioni sbagliate tra personaggi affini; è forse casuale che l'involontario maestro di don Ferdinando sia proprio il garrulo don Cono Canalà? De Roberto, senza un filo di commento, ci fa assistere *en passant* ad uno scambio di consegne nel modo di falsificare la realtà:

Un giorno, per San Ferdinando, don Cono Canalà gli regalò il *Robinson Crusuè*; egli lo divorò da cima a fondo e restò sbalordito dalla lettura come da un [sic] rivelazione. Da quel momento la sua selvatichezza s'accrebbe; il suo unico e costante desiderio fu quello di naufragare in un'isola deserta e di provveder da sé al proprio sostentamento³⁴.

Infettato dall'immaginazione letteraria, nella tenuta suburbana della Pietra dell'Ova, don Ferdinando, «sempre solo, con la piella o con la sega o con la zappa in mano [...] in manica di camicia, come un operaio o un contadino»³⁵, comincia un esperimento, che non ha in verità né programmi né prospettive. Ancora una volta la letteratura si rivela come un inganno prospettico, come il rifugio di menti deboli, non assuefatte alla vita, che con la stessa smania

³³ Nel comportamento di don Ferdinando, oltre che una parodia del « mito del "self made man" », F. Spera scorge un richiamo alla figura di don Chisciotte, anche se, secondo lui, « esiste un divario fondamentale » tra il personaggio derobertiano e quello di Cervantes, per l'assenza, nel primo, « della ricerca dei valori, dell'attaccamento all'ideale » (F. SPERA, *Il vaniloquio...*, cit., p. 63).

³⁴ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi...*, cit., p. 488.

³⁵ *Ibidem*.

inconcludente possono trovare nell'immaginario l'eden del sentimento o il miraggio di una personale utopia. Per uomini siffatti l'esperienza e l'urto con il reale non riescono a fornire alcun insegnamento. Don Ferdinando, rinchiuso nella sua nicchia di asocialità, viene progressivamente spogliato dei suoi beni dalla cupidigia maniacale della madre; ma egli è egualmente « felice facendo la vita dell'eroe che gli aveva acceso la fantasia, come se veramente fosse in un'isola deserta, a mille miglia dal mondo »³⁶. Ma i tempi non sono più adatti per i ritorni al primitivo, soprattutto quando i felici tropici sono frutto di un'allucinazione. Né *homo faber*, né cittadino di una remota *île heureuse*, don Ferdinando è invece, nella sua laboriosa *retraite*, il fratello di Bouvard e Pécuchet, come quelli, volubile seguace di tutti i ritrovati delle scienze: insomma, un irrequieto osservante della 'stupidità':

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 ingranaggi³⁷.

Con l'aggiunta delle tare e delle manie proprie della dinastia degli Uzeda, la vicenda di don Ferdinando appartiene a quell'antiutopia del sapere frantumato o inerte ripetitivo, che nel libro di Flaubert appariva come il segnale della *bêtise*: la stazione terminale di una

³⁶ Ivi, p. 489.

³⁷ Ivi, p. 624. Gli entusiasmi agricoli di don Ferdinando discendono chiaramente dai disgraziati esperimenti che Bouvard e Pécuchet tentano nella loro fattoria (cap. II), dopo aver trovato in biblioteca i quattro volumi della *Casa rustica* e perfezionato il loro sapere attraverso il corso di Gasparin e l'abbonamento ad un giornale di agricoltura. Sul comportamento e sulle disavventure di questi personaggi De Roberto modella l'operato di don Ferdinando, che è animato da un'analoga febbre di rinnovamento e dalla medesima cieca fiducia nella scienza; per un più dettagliato confronto tra i due testi (cfr. J.-P. DE NOLA, *F. De Roberto et...*, cit., p. 139).

illusione plurisecolare di rinnovamento. Dopo il primo impegnativo cimento verso il grado zero della socialità, e dopo le infatuazioni per le scienze, don Ferdinando scopre attraverso i libri la malattia, e in essa precipita allontanandosi definitivamente dal reale:

La cosa era andata a questo modo: che il libraio, dal quale aveva comperate le opere d'agricoltura, di meccanica e di storia naturale, trovandosi una quantità di opuscoli di medicina d'ignoti autori, tesi di laurea di dottori asini, vecchi ricettari farmaceutici, fascicoli spaiati di enciclopedie anonime, tutta cartaccia che non si poteva vendere altrimenti che a peso, glie ne propose un giorno l'acquisto dandogli a intendere che c'era dentro il fior fiore della dottrina. Egli la pagò salata, e si mise a leggere tutto. Allora la sua mente cominciò a turbarsi. La descrizione dei morbi, l'enumerazione dei sintomi, la difficoltà delle cure lo atterrì³⁸.

Nei *Viceré* i libri sono quindi fallaci, sia che promettano beate redenzioni, sia che vengano assunti a modello d'esistenza; essi acquistano però una loro positività, tutt'affatto estranea a qualsiasi finalità culturale, se vengono collegati con gli scopi e le tradizioni di famiglia; allora diventano anzi oggetti di culto e vengono perciò compulsati con la riverenza che si riserva ai testi sacri della Legge. Ma per conservare la testimonianza delle imprese degli antenati non occorre un'intera biblioteca, e nemmeno qualche privilegiato scaffale; agli Uzeda basta il *Teatro genologico* del Mugnòs, che donna Ferdinanda ha salvato dalla vendita della libreria di famiglia e che essa ora custodisce come dei preziosi annali privati, in cui anche le più note e risapute imposture vengono rispettate come le più luminose verità. È quello infatti il libro della gloria dinastica, dove si trovano le ragioni dei privilegi e degli altezzosi disdegni, delle usurpazioni e degli accaparramenti, il libro in cui la rivendicazione del potere significa esclusione dei profani:

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 se-

³⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi...*, cit., p. 774.

centista 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 falsi³⁹.

E la lettura del libro, di cui l'attempata dama rispetta persino l'antica grafia, è solenne ritualità, che risuscita i legami tra gli affini e si pone come indissolubile vincolo di sangue; ed infatti davanti a quelle antiche vicende, fatte di arroganza e albagia, cadono incomprensioni e barriere: e donna Ferdinanda e don Eugenio, normalmente in lite nel loro diversissimo sentire, diventano solidali quando «passano a rassegna il lungo ordine di avi, recitano la cronaca delle loro gesta, il secolare sforzo per afferrare e mantenere la fortuna»⁴⁰. In presenza di questi fatti gloriosi la scrittura assume un valore educativo e si fa depositaria di un passato eroico, che viene trasmesso ad un unico, degno e legittimo, lettore:

Poi glie ne spiegava la formazione: la cometa voleva dire chiarezza di fama e di gloria; il capriolo rappresentava gli sproni del cavaliere. Lo stemma piccolo in mezzo al grande era quello dei re aragonesi; gli Uzeda lo avevano ottenuto a poco a poco, non tutto in una volta: il primo palo al tempo di don Blasco II. [...]

«E gli altri pali?» domandava il principino, che pendeva dalle labbra della zia meglio che se ella raccontasse le fiabe di *Betta Pelosa* e della *Mamma Draga*.

La zitellona sfogliava rapidamente il libro e piombava sul passaggio cercato⁴¹.

Custode di un *epos* rissoso, in cui il sopruso sostituisce la pietà, il *Teatro genologico* è un «libro di famiglia», destinato a restare aperto e ad essere aggiornato. Nel continuo intreccio tra letteratura e vita che De Roberto propone nel romanzo, uno degli obbiettivi dell'azione narrativa sembra essere proprio quello di trasformare la storia in parola, di far entrare la modernità nel Libro.

³⁹ Ivi, p. 513.

⁴⁰ Ivi, p. 578.

⁴¹ Ivi, pp. 576-577.

Ma prima che quest'intreccio trovi il suo adempimento nelle pagine conclusive del romanzo, in cui il cinico Consalvo si cimenterà nella scrittura della « cronaca contemporanea con lo stile degli antichi autori », la cultura verrà di nuovo proposta come semplice valore d'uso, come moderno apparato e strumentale retorica. Se la sorella Teresa consuma i residui del romanticismo sentimentale, disciolti nella « leggenda santa » della Beata Ximena, Consalvo scopre il valore mistificatorio della letteratura e fa di essa il supporto reclamistico della sua ascesa politica.

Allo stesso modo degli antenati, che cercavano di ottenere attraverso di essa un prestigio supplementare, egli si serve dei suoi studi per meglio manipolare il consenso, ancora una volta rivelando la strumentalità della letteratura, la sua natura ingannevole e avventizia.

De Roberto sembra voler dare una dimostrazione concreta di questa teoria nella parte conclusiva del romanzo, alternando, a breve distanza, le pagine in cui si vede Consalvo procedere verso la sua posticcia educazione culturale, con quelle in cui i personaggi che hanno veramente fatto compenetrare la vita con la letteratura vengono accompagnati verso la rovina. Un'identica lezione si legge nella sorte di don Ferdinando, per il quale la scrittura diviene una specie di catalizzatore della follia, e in quella di don Eugenio, che tenta di introdurre – nel sacro universo degli stemmi – la contraffazione e il falso. Invano il fratello Ottavio, da abile navigatore nei pelaghi della politica, cerca di spiegargli che « coi libri nessuno ha mai fatto quattrini »⁴². Don Eugenio, sperando di trasformare in una lucrosa rendita quel mondo della scrittura, che aveva sempre usato come un ozioso tic, sfregia la rispettabilità delle ataviche tradizioni, inventando alberi genealogici e riproducendo blasoni. E proprio lui che aveva proclamato chiuso dal 1813 il *Libro rosso* della nobiltà, concede ora fasulli titoli a tutti quelli che se ne mostrano desiderosi. E se nell'*Araldo Siculo* fa la storia degli illustri casati, limitandosi a parafrasare il Mugnòs e il Villabianca, nel *Nuovo Araldo, ossivvero Supplemento all'opera storico-nobiliare* accoglie « non solo le famiglie dimenticate, ma anche i nuovi nobili, la gente che si faceva dare del cavaliere senza avere titoli autentici, che sfoggiava

⁴² Ivi, p. 910.

stemmi più o meno fantastici⁴³. E così «speziali, calzolai, barbieri» erano stati fregiati delle insegne da lui generosamente inventate, per cui «dentro le botteghe» si vedevano «quadri dalle cornici dorate» in cui erano effigiati «scudi con leoni, aquile, serpenti, gatti, lepri, conigli, ogni sorta di bestie passanti, rampanti e volanti; e poi castelli, torri, colonne, montagne [...] lune d'argento, piene e falcate, soli d'oro, stelle, comete⁴⁴. Le conseguenze dell'iniziativa del fratello erano del resto apparse chiare all'esperienza di donna Ferdinanda che l'aveva commentata con queste definitive parole:

Una storia della nobiltà dopo il Mugnos [sic] e il Villabianca? Per ficcarci dentro gli arricchiti che si facevano dare del cavaliere e del marchese? La nobiltà autentica era tutta scritta nei libri antichi!...⁴⁵.

Tavola della verità e custode di un *epos* che legittima il potere della *gens*, il libro in cui è tramandata la storia degli Uzeda e delle altre case aristocratiche non ammette postille o addizioni; esso è infatti il garante di un ordine che non può essere mutato dallo scorrere volubile dei tempi, dalle loro apparenti metamorfosi. Se per un accidente della storia Consalvo è costretto a conseguire con fatica quel potere che gli spetta per diritto di nascita, è vero in parallelo che egli attraversa il mondo della scrittura solo per meritare, da vivo, una menzione nel *Teatro genologico* del Mugnòs. Nella spregiudicata operazione trasformistica, di cui Consalvo è protagonista, i libri svolgono un ruolo capitale: continuano ad essere un ornamento e un repertorio, come ai tempi delle vetuste accademie, da cui hanno ereditato le funzioni, mutati soltanto i modi e lo stile. Del resto la decisione di Consalvo, fino ad allora scapato giovanotto, di dedicarsi agli studi non nasce da nessun bisogno dello spirito, ma scaturisce ancora una volta dalla protervia di primeggiare. In un mondo dominato dall'interesse, dall'apparenza e dal puntiglio le lettere rappresentano la simulazione e l'esteriorità, l'orpello che si deve ostentare alla folla, detestata e ripugnante, per ricevere il suo indispensabile consenso. A differenza di quegli illusi che pretendevano di carpirne la sostanza, Consalvo non

⁴³ Ivi, p. 967.

⁴⁴ Ivi, p. 1002.

⁴⁵ Ivi, p. 901.

crede nei libri, e senza rimpianti li metterà da parte quando il loro uso gli sembrerà superfluo:

Egli adesso non studiava più, giudicando sufficiente la sua preparazione, accorgendosi del resto che nella scienza principale, quella di gettar polvere agli occhi, era già maestro⁴⁶.

Ma questa conclusione era implicita in tutto il modo in cui Consalvo ha consumato il suo rapporto con la letteratura, dominato, come tutti gli atti del romanzo, dall'affermazione del principio del *ne varietur*, che provoca superficiali e affannosi cambiamenti per occultare la perenne immobilità. È bastato sostituire i mezzi per ottenere gli stessi fini. Poiché per sembrare dotto e preparato, non occorre più i versi celebrativi o le minuzie erudite, ma le cifre e le notizie d'attualità, Consalvo aveva comprato cassette di libri scritti nelle principali lingue straniere, sottoscritto abbonamenti ad utili giornali, studiato «economia politica, diritto costituzionale, scienza dell'amministrazione»⁴⁷, tenuto comizi, in cui ha citato il «celebre Adamo Smith» e il «grande Proudhon» e il «famoso Bastiat», altri in cui ha menzionato Machiavelli e Gladstone, Campanella e Bacone⁴⁸: da ogni lettura ha strappato qualche frase per sorreggere una naturale eloquenza, che il privilegio sociale liberava dalla timidezza e dal pudore. E se don Eugenio giocava con le pallide larve della grammatica, con le fissazioni araldiche e le croste rinseccite della cultura umanistica, Consalvo aveva infarcito di statistiche e di disegni economici i suoi ragionamenti, anche se corteggiando il nuovo, non aveva ripudiato il vecchio. E se sapeva menzionare Darwin e l'*Origine della (sic) specie*, al momento

⁴⁶ Ivi, p. 971.

⁴⁷ Ivi, p. 917. Nel rapido e furbesco apprendistato di Consalvo, che tra l'altro viene descritto insonne mentre sta «curvo sui volumi di Spencer» (ivi, p. 927), De Roberto sembra fare i conti anche con certi miti della cultura positivista. In ogni caso l'attenzione tutta strumentale del giovane principe verso le dottrine storico-sociologiche mostra i limiti di un'ideologia che veniva allora proposta come liberatrice dall'ignoranza e dai retaggi passatisti.

⁴⁸ La furia citatoria di Consalvo, che ha studiato solo per poter fare sfoggio delle sue letture, raggiunge il culmine nel *meeting* elettorale, in cui «sfilano tutti gli uomini di Stato passati e presenti» (ivi, p. 1088) e una gran quantità di pensatori, senza distinzioni ideologiche o ideali.

opportuno «tirava in ballo Sofocle e Euripide, gli odei della Grecia e i circhi romani»⁴⁹. La cultura è stata per lui solo *instrumentum regni* e scaltra esibizione; e lo studio un coadiuvante passeggero, giustificato dalla ragion di stato. Ben distanti dalla sua vita, le lettere sono necessarie alla menzogna e, come del resto era sempre avvenuto nella famiglia, non rappresentano né un costume morale né un abito della mente. Della verità non possono essere testimoni molti libri, ma uno solo: appunto quello del Mugnòs, che era stato per Consalvo arca della vera scienza e suo personale «monitorio». E quando finalmente ha raggiunto i suoi obbiettivi di potere, con un'ultima spregiudicata pratica della citazione, egli mostra alla zia le vere parentele del «loro» libro; e queste non si possono certo trovare nei moderni autori di diritto, nei pensatori illuminati, che avevano puntellato i suoi capziosi discorsi sul progresso e sulla democrazia. Gli esempi che infine Consalvo rievoca sono di scritture antiche, che parlano dell'apparente mutare della storia, dell'uso spregiudicato del comando: di questa mentalità il *Teatro genologico* ha assorbito la «saggezza», tramandandola ai giusti e rispettosi eredi:

«[...] Le avranno forse detto che un'elezione adesso costa quattrini; ma si rammenti quel che dice il Mugnòs del Viceré Lopez Ximenes, che dovette offrire trentamila scudi al re Ferdinando per restare al proprio posto... e ci rimise i denari! In verità, aveva ragione Salomone quando diceva che non c'è niente di nuovo sotto il sole! Tutti si lagnano della corruzione presente e negano fiducia al sistema elettorale perché i voti si comprano. Ma sa Vostra Eccellenza che cosa narra Svetonio, celebre scrittore dell'antichità? Narra che Augusto, nei giorni dei comizii, distribuiva mille sesterzi a testa alle tribù di cui faceva parte, perché non prendessero nulla dai candidati!...»⁵⁰.

Ormai l'apprendistato politico e culturale di Consalvo si è concluso; «tutto si tiene» nel suo orizzonte di lettore, che in un processo circolare ritorna al libro che più delle fantasie favolistiche aveva riempito il suo immaginario di bambino. E ci ritorna con la consapevolezza

⁴⁹ Ivi, p. 960.

⁵⁰ Ivi, p. 1100.

degli eroi al culmine dell'adempimento della loro missione. Tra cinico realismo e dinastica solidarietà, tra culto delle tradizioni e disprezzo della contingenza, egli riprende in mano quel testo, che lo ha ammaestrato nell'arte del potere, entro cui soltanto può trovare spazio e giustificazione la pratica delle lettere. E da allievo Consalvo si fa scriba; e dando un saggio della vera letteratura, si colloca nel Libro dei Viceré senza nemmeno infrangerne l'anacronistica scrittura: « Don Consalvo de Uzeda VIII prencipe di Francalanza, tenne poter di Sindaco della sua città nativa, indi Deputato al Parlamento di Roma et in prosieguo... »⁵¹.

⁵¹ Ivi, pp. 1101-1102.